Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 6

Erkundungen zwischen Krieg und Frieden

Herausgegeben von

Manfred Leber

Sikander Singh

universaar
Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 6

Manfred Leber, Sikander Singh (Hg.)

Erkundungen zwischen Krieg und Frieden

universaar
Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

© 2017 *universaar*
Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

Postfach 151150, 66041 Saarbrücken

ISBN 978-386223-237-6 gedruckte Ausgabe
ISBN 978-386223-238-3 Online-Ausgabe
URN urn:nbn:de:bsz:291-universaar-1625

Projektbetreuung *universaar*: Natascha Magyar

Satz: Muriel Serf
Umschlaggestaltung: Julian Wichert

Abbildung auf dem Umschlag: Artillerie und Landsknechte mit kleiner Kanone; Medaillon mit Umrandung; Holzschnitt, um 1600 (Literaturarchiv Saar-Lor-Lux-Elsass)

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier durch readbox unipress

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

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

Friedenshoffnung und Bürgerkrieg in Vergils *Aeneis*
Von Peter Riemer 9

Helden ohne Frieden. Von der gesellschaftlichen
Rolle der Gewalt in früher heroischer Epik
(*Beowulf, Hildebrandslied, Waltharius* und andere)
Von Wolfgang Haubrichs 23

Kriegsstück oder Antikriegsstück? Von der Subjektivierung
des Krieges in Shakespeares *Heinrich V.*
Von Ralf Hertel 53

Paul Gerhardt und das Ende des Dreißigjährigen Krieges
Von Sikander Singh 69

Kriegstreiber, Verräter oder verhinderter Friedensstifter?
Das schwankende Wallenstein-Bild vor, nach und bei Friedrich Schiller
Von Manfred Leber 87

Von der Pflugschar zum Schwert. Wehrpflicht, Kriegsdienst
und Desertion in der österreichischen Dorfgeschichte
Von Ralf Bogner 121

Lev N. Tolstojs *Война и мир (Krieg und Frieden)*
Von Roland Marti 147

Der Erste Weltkrieg in der französischen Literatur damals
und heute: Volker Schlöndorff, Marcel Proust und Jean Echenoz
Von Patricia Oster 175

Fluchtgeschichten. Erzählen vom Zweiten Weltkrieg
bei Irène Némirovsky und Anna Seghers
Von Christiane Solte-Gresser 191

Vom Krieg in den Frieden: Traum und Trauma in der Heimkehrerliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg
Von Romana Weiershausen 223

Terror und die Sprache der Folter: Krieg und Frieden in der amerikanischen Literatur
Von Astrid M. Fellner 243

Ahmadou Kouromas *Allah muss nicht gerecht sein* (*Allah n'est pas obligé,* 2000)
Von Hans-Jürgen Lüsebrink 257

Beiträgerinnen und Beiträger. 273
Personenregister 275

Vorwort

Der Krieg, als „Zustand der öffentlichen Gewaltthätigkeiten zwischen Staaten oder beträchtlichen Theilen derselben“, wie der Dresdner Bibliothekar und Lexikograph Johann Christoph Adelung (1732–1806) in seinem *Grammatisch-kritischen Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* definiert, bestimmt nicht nur das politische Denken und Handeln. In allen Epochen haben Krieg und Kriegserlebnis auch die Literatur, die Künste und Wissenschaften geprägt. Da aber die Erfahrung des Krieges und die Sehnsucht nach Frieden einander dialektisch bedingen, haben Schriftstellerinnen und Schriftsteller in ihren Werken auch über Voraussetzungen und Bedingungen wie die grundsätzliche Möglichkeit des friedlichen Miteinanders menschlicher Gesellschaften nachgedacht.

Vor dem Hintergrund der Bürgerkriege, der Eroberungs-, Befreiungs-, Angriffs- und Verteidigungskriege, in denen Macht und Ohnmacht politischen Handelns in unserer Gegenwart offenbar werden, fragte die sechste Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesung nach bellizistischen und pazifistischen Diskursen in der Literatur. Der Fokus lag hierbei auf den kanonischen Werken der Literaturgeschichte, die im Hinblick auf Repräsentation und Inszenierung, auf Darstellungsstrategien und Rhetoriken, auf Erinnerungen und Deutungen von Krieg und Frieden befragt werden – auch und gerade vor dem Hintergrund einer Zeit, da zunehmend populistisches Schlagwortgetöse die öffentlichen Auseinandersetzungen bestimmt. Mit unserem Projekt verbinden wir die Hoffnung, die Stimmen unserer kulturellen Umgebung und unseres kulturellen Erbes hörbar zu machen, die uns auf ihre Weise ergreifen und zur Nachdenklichkeit anhalten.

Die Ringvorlesung wurde am 25. April 2016 von Charlotte Britz, Oberbürgermeisterin der Landeshauptstadt Saarbrücken, und Universitätsprofessor Dr. Uwe Hartmann, Vizepräsident für Forschung und Technologietransfer der Universität des Saarlandes, eröffnet. Hierfür gilt ihnen unserer besonderer Dank. Ebenfalls zu Dank verpflichtet sind wir Christel Drawer von der Kontaktstelle Wissenschaft in der Kulturabteilung der Landeshauptstadt Saarbrücken für die ebenso umsichtige wie liebenswürdige Betreuung des organisatorischen Ablaufs der Ringvorlesung im Rathaus St. Johann.

Der Landeshauptstadt Saarbrücken ist für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses zu danken, der die Veröffentlichung dieses Bandes ermöglicht hat.

Nicht zuletzt ist den Referentinnen und Referenten für ihre Aufsätze zu dem vorliegenden Band Dank zu sagen. Ohne ihre engagierten Beiträge wäre die Ringvorlesung nicht möglich gewesen.

Schließlich danken wir den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Literaturarchivs Saar-Lor-Lux-Elsass: Muriel Serf für den Satz sowie Dr. Hermann Gätje, Bianka Michel, Stefanie Stalter und Celina Brandt für die kritische Korrekturlektüre des Bandes.

Saarbrücken, im März 2017
Manfred Leber und Sikander Singh

Friedenshoffnung und Bürgerkrieg in Vergils *Aeneis*

Peter Riemer

Wer Vergils *Aeneis*, das römische Nationalepos in 12 Büchern, einmal ganz gelesen hat, wird zugeben, dass es ein Werk von zauberhafter Schönheit ist, geprägt von hohem Pathos, dabei bestrebt eine dezente Mittellage zu halten; immer wieder wird der Frieden beschworen. Allein 36 Mal findet sich die Vokabel *pax* (Frieden) in der *Aeneis*, eine Vokabel, die in den anderen Werken Vergils fast gar nicht vorkommt (nur in den *Georgica* zweimal). Und doch bleibt der Krieg am Ende mit all seinen Facetten in der Erinnerung des Lesers haften. Woran liegt das? Es ist nicht die Erzählung vom Untergang Trojas im 2. Buch; es sind vielmehr die Kämpfe auf italischem Boden in den Büchern 9 bis 12, also dem letzten Drittel des Werks, die den Leser noch verfolgen, wenn er das Epos aus der Hand legt. Geschildert wird in dem epischen Schlussakkord der Krieg zwischen den einheimischen Italern und den Flüchtlingen aus Troja, die auf italischem Boden eine neue Heimat suchten, nachdem sie ihre Stadt an den Dardanellen hatten aufgeben müssen.

Mit dem Trojanischen Krieg und seinen Folgen waren lange vor Vergils *Aeneis* die ersten Werke der Griechen befasst: *Ilias* und *Odyssee*, die frühesten Schriftzeugnisse der europäischen Kultur (wohl aus dem 8. Jahrhundert v. Chr.).

Zwar stehen in beiden homerischen Epen jeweils Helden und deren Einzelschicksale im Zentrum der Erzählung, Achill und Odysseus, aber Kulisse ist in der *Ilias* das Kampfgeschehen vor Troja und in der *Odyssee* die schwere, verlustreiche Heimreise des siegreichen Trojabezwingers Odysseus vom Krieg nach Hause. In der attischen Tragödie, der klassischen Literaturgattung des 5. Jahrhunderts v. Chr., spielt der trojanische Krieg und was ihm folgt ebenfalls eine große Rolle. Man denke allein an das Schicksal eines Agamemnon, der in der aischyleischen *Orestie* als Kriegsheimkehrer von seiner eigenen Frau erschlagen wird. Damit habe er den Frevel gesühnt, so erklärt Klytaimestra die grausame Tat, dass er ihre gemeinsame Tochter Iphigenie vor Beginn des Krieges geopfert hat, als die Flotte in Aulis wegen einer Flaute, die den Griechen als Strafe für die Missachtung ihrer Gottheit von Artemis auferlegt war, nicht aussegeln konnte; um die Göttin zu besänftigen, opferte Agamemnon seine Tochter. Natürlich war Klytaimestras Ehebruch mit Aigisth das eigentliche Motiv für den Gattenmord. Aber immerhin war es ihr möglich, eine

Verfehlung Agamemnons anzuführen, eine schuldhafte Handlung im Zusammenhang mit dem Feldzug gegen Troja.

Im 5. Jahrhundert v. Chr., einem Jahrhundert, das geprägt war von den großen kriegerischen Auseinandersetzungen mit den Persern und dem innergriechischen Konflikt zwischen Athen und Sparta, wandten sich die Tragödiendichter immer wieder den Mythen des Krieges zu, den Kämpfen um die Stadt Theben und dem trojanischen Sagenkreis. Selten bis nie brachten sie reale historische Ereignisse auf die Bühne. Die Zeitgeschichte zu dramatisieren, war verpönt. Aischylos durfte sich als einer der Wenigen darüber hinwegsetzen. Er behandelte in seinen *Persern* die endgültige Abwehr der persischen Bedrohung im Jahr 480 mit dem großen Sieg auf dem Wasser bei Salamis. Diese Tragödie mit klarem historischem Sujet ist ein Dokument von enormer Bedeutung. Der Tragiker Aischylos versetzt sich nämlich in die Lage des Verlierers. Er schildert die Schlacht und die Katastrophe aus der Sicht der Perser und erwartet von dem griechischen Publikum in Athen 472 v. Chr., also acht Jahre nach dem Sieg, Mitleid zu haben mit dem ehemaligen Kriegsgegner. Mehr noch: Er spricht mit dem tragischen Beispiel eine Warnung aus, an alle Menschen gerichtet, natürlich auch und vor allem an die Athener, nicht überheblich zu sein. Hochmut kommt vor dem Fall. Diese Lehre haben die Perser aus ihrem missglückten Feldzug gegen Griechenland ziehen müssen.

Es kam dann noch im 5. Jahrhundert zu einem Krieg der Griechen untereinander, dem sogenannten Peloponnesischen Krieg, in welchem die Großmächte Athen und Sparta mit ihren Verbündeten unerbittlich und vor allem jahrzehntelang gegeneinander kämpften. Die Tragiker thematisierten auf der Bühne des Dionysostheaters erneut die Kämpfe um Troja, um den Krieg und seine Auswüchse zu brandmarken; man denke an euripideische Dramen wie die *Troerinnen*, die *Andromache*, die *Hekabe*.

Die Autoren der Alten Komödie wiederum konnten durchaus tagesaktuelle politische und historische Momente karikieren. Eindrucksvoll in diesem Zusammenhang die *Lysistrate* des Aristophanes, ein Stück, aufgeführt 411 v. Chr. in der Hochphase des Peloponnesischen Kriegs: In ihm zwingen die Frauen Athens und Spartas ihre Männer auf uncharmante Art und Weise (sie verweigern schlichtweg das Ehelager), alle Kampfhandlungen einzustellen, mit Erfolg, ‚Ende gut, alles gut' in typischer Komödienmanier. Der Tragödie war es (mit Ausnahme des genannten aischyleischen Perserdramas) nicht gestattet, zeitgenössische Themen auf die Bühne zu bringen. Daher griffen die griechischen Tragiker immer wieder auf den Trojamythos zurück.

Den Kriegen der Griechen folgten die Kriege der Römer. Mehrfach war das republikanische Rom durch Angriffe von außen traumatisiert. Gefahr ging von den Kelten im Norden und von den Puniern im Süden aus. Beinahe hätte es

kein weiteres Aufstreben des römischen Imperiums gegeben, wären der Gallier Brennus und seine Leute nach der Schlacht an der Allia (ca. 387 v. Chr.) nicht nach Zahlung eines enormen Lösegelds (1000 Pfund Gold, *vae victis*: Brennus soll mit diesen Worten noch sein Schwert auf die Waagschale geworfen haben) wieder abgezogen. Rom war bereits in ihrer Hand und doch zogen sie wieder ab. Zu einer Beinahekatastrophe wäre es auch durch den Punier Hannibal gekommen, der schon mit seinem Heer vor den Toren der Stadt stand (*Hannibal ad portas*: Cicero, *De finibus 4,22 – Philippica* 1,11). Dem Glück, um ein Haar davonzukommen, wollten die Römer danach nicht mehr trauen. Sie rüsteten militärisch in einer Weise auf, dass ihnen die Vormachtstellung im Mittelmeerraum nicht mehr streitig gemacht werde konnte. Karthago wurde zerstört und die Kelten im Norden hielt man auf Abstand.

Was den Römern am Ende der republikanischen Zeit im 1. Jahrhundert v. Chr. mehr zu schaffen machte, waren die internen Auseinandersetzungen: der Bundesgenossenkrieg 91–88 v. Chr. und danach die Machtkämpfe um die Führung in Rom: zwischen Pompeius und Julius Caesar und zwischen Marc Anton (auf seiner Seite Cleopatra) und Octavian. Davor kämpften Letztere gemeinsam gegen die Caesarmörder Brutus und Cassius. Ruhe im Inneren kehrte erst unter Octavian, d. h. unter seiner Ägide als Augustus in den 20er Jahren des 1. Jahrhunderts v. Chr. ein. Vor dieser ‚Ruhe' war das römische Italien freilich, wie gesagt, mehrfach erschüttert durch Bürgerkriege.

Einen Hoffnungsträger für eine friedvolle Welt sieht Vergil in der Person des Augustus. Schon mit dem anonymen *iuvenis* der 1. Ekloge (*Ecl.* 1,42) als Retter in der Not und Gott auf Erden wird wohl Octavian gemeint sein (Clauss 1999: 60). Und einiges spricht dafür, dass der *puer* der 4. Ekloge ebenfalls mit ihm zu identifizieren ist (Binder 1983). Aber Vergil war hier keiner naiven Hoffnung erlegen; Realitätsbewusstsein und Menschenkenntnis prägen sein Werk.

Die vier Bücher der *Georgica* stellen eine Mischung von Hoffnung und Sorge dar. Die Not der Bürgerkriege ist noch nicht überwunden. Der Retter selbst, Octavian – als neuer Gott apostrophiert (*Georg.* 1,24ff.), droht aus der Bahn zu geraten (*Georg.* 1,512ff.)! Rettung verspricht die Scholle Italiens, da sie noch mit dem Goldenen Zeitalter Saturns verbunden ist (*Georg.* 2,136–176). Doch die Spuren des Krieges sind noch vorhanden (wie schon *Ecl.* 4,31 angedeutet: *pauca tamen suberunt priscae vestigia fraudis*). Sie können dem Bauern sogar beim Pflügen begegnen (*Georg.* 1,493–497):

> Kommt wohl einst die Zeit, da findet der Bauer in jenen
> Ländern [= Philippi], wenn er das Feld durchfurcht mit gebogenem Pfluge,
> Speere, zerfressen von schäbigem Rost, er trifft mit der schweren

> Hacke auf Helme, hohlen Klangs, und sieht voll Erstaunen
> mächtiges Heldengebein in aufgeworfenen Gräbern. (Vergil 1988)

Die Polarität Jupiter-Saturn bildet ein wesentliches Merkmal vergilischer Dichtung. Sie wird verdeutlicht durch die Beschreibung Italiens als Land des Saturn (*Saturnia tellus*) und durch die sich kontrastiv dazu verhaltende Wirkungsweise Jupiters. Im 1. Buch des Landbaugedichts zeigt Vergil auf, wie Jupiter die Menschen aus dem saturnischen Zustand trägen Unbekümmertseins herausführt und hineinzwingt in die Verantwortung für die Welt. Mit Jupiter verbunden sind zwei zentrale Begriffe vergilischer Weltsicht: Leid und Sorge (*labor* und *cura*). Erst mit Augustus, so lautet die sehnsuchtsvolle Prophetie Vergils in allen Werken gleichermaßen, wird die Herrschaft Jupiters in ein neues Saturnisches Zeitalter münden, kann endlich Frieden einkehren.

Im Proömium des dritten *Georgica*-Buches nun kündigt Vergil ein historisches Epos an, in dessen Mittelpunkt Octavian stehen werde. Aber das angekündigte Werk ist keine mit den Taten des *princeps* zentral befasste *Caesareis* geworden, vielmehr entführt das Epos den Leser in die mythische Vorgeschichte Roms. Darin figuriert Aeneas wohl stellvertretend für Augustus, aber identisch können epischer Held und historischer Herrscher nicht sein. Allenfalls stellt der eine ein Vorbild für den anderen dar. Die Entscheidung Vergils, nicht Octavian, sondern Aeneas ins Zentrum des Epos zu stellen, war gut getroffen; sie berücksichtigt Octavian gleichwohl. Denn Aeneas wurde von Julius Caesar als sein Vorfahr betrachtet. Er hatte das Geschlecht der Julier auf Julus Ascanius, den Sohn des Aeneas, zurückgeführt; es soll dies bei einer Leichenrede zu Ehren seiner verstorbenen Tante (im Jahr 68 v. Chr.) ausgeführt haben. Da Octavian durch Adoption zu einem Julier geworden war, beanspruchte auch er die Abstammung von Aeneas. Es ging folglich, so dürfen wir den Dichter Vergil sehr wohl verstehen, im Epos nicht nur um die Vorgeschichte Roms, sondern auch um die des *princeps*. Romgedanke und Familienehre sind gepaart.

Diese Vorbildlichkeit wäre u. a. in einer mit dem Motiv der *pietas* eng verknüpften Leidensbereitschaft des troischen Ahnherrn zu sehen, welcher das Schicksal Roms selbstlos schultert und auf privates Glück verzichtet. Dies verdeutlicht u. a. die Dido-Episode. Aeneas muss Karthago wieder verlassen, weil das Schicksal es von ihm verlangt. Wie viel er aufgibt und wie sehr er persönlich darunter leidet, erfährt der Leser spätestens im 6. Buch, wo Aeneas bei der neuerlichen Begegnung mit Dido in der Unterwelt Tränen vergießt.

Das Thema des tragischen, unausweichlichen Leids reicht von der Vor-Vor-Geschichte, dem Untergang Troias (vgl. *Aen.* 1,462: *sunt lacrimae rerum*) über die epische Handlung als solche hinweg bis in die historische Gegenwart der augusteischen Zeit. Gleichsam als Symbol für die pathetische Wirkkraft des

Epos kann Donats bzw. Suetons Bericht angesehen werden, in dem es heißt, Octavians Schwester Octavia sei in Ohnmacht gefallen, als Vergil, während er dem *princeps* 23 v. Chr. in ihrem Beisein die Bücher 2, 4 und 6 vortrug, bei der Schau der künftigen Helden den kürzlich verstorbenen Marcellus, den Sohn der Octavia, erwähnte (*Aen.* 6,883: *tu Marcellus eris*). Auch Augustus selbst muss die Erwähnung nahe gegangen sein, hatte er in seinem Neffen Marcellus doch so etwas wie einen Thronfolger gesehen (Glei 1998), der nun mit gerade einmal neunzehn Jahren gestorben war. Vergil hatte nur wenige Wochen Zeit, dieses Ereignis, den Tod des Thronfolgers, in sein Werk einzubauen. Er präsentierte die Marcellus-Episode dann aber an exponierter Stelle im Bericht des Anchises, mit einer großen Wirkung, wie wir sehen. Da ließ er auch den Herrscher leiden, ließ ihn das Leid Jupiters in der Welt ertragen.

Untrennbar zu Jupiter gehört auch die Gastfreundschaft. Sie steht unter seinem besonderen Schutz. Jupiter ist der Gott des Gastrechts. Insofern erscheint es nur logisch, dass in der *Aeneis* überall dort, wo eine enge Beziehung zwischen den Menschen über das Gastsein hergestellt wird, die Nähe Jupiters spürbar ist.

Wenn Juno nicht im 7. Buch in die aufkeimende Verständigung zwischen den Völkern massiv eingegriffen hätte, wäre es nicht zum Krieg zwischen Latinern und Troern gekommen. Sie schickte die Furie Allekto nach Latium und sorgte dafür, dass sowohl die Latiner selbst als auch die mit ihnen verbündeten Stämme voll Hass auf die Ankömmlinge blickten. Allekto flößt dem Rutulerfürsten Turnus, dem Gegenspieler des Aeneas, die Kriegsgier mit Gewalt ein; eine nächtliche Szenerie: Der träumende Turnus wehrt sich erst noch im Schlaf, wird dann aber überwältigt. Dagegen sorgt die Furie für einen Kriegsgrund seitens der Trojaner durch List: Sie bringt die Jagdhunde des Aeneassohnes Ascanius auf die Fährte eines zahmen Hirschs, der zum Palast des Latinerkönigs Latinus gehört. Der Hirsch wird durch einen Pfeilschuss verwundet. Die latinischen Bauern üben sogleich Rache. Hierauf öffnet Juno eigenhändig die sogenannten ‚Pforten des Krieges' (*Aen.* 7,622).

Wie nahe sich Latiner und Troer bereits waren, zeigen die bei der ersten Begegnung ausgesprochenen Hinweise auf die gemeinsame Herkunft und auf die Möglichkeit, den Frieden künftig durch Gastfreundschaft verbindlich zu sichern. „Meidet Gastfreundschaft nicht", waren die ersten Worte des Latinus an die trojanische Gesandtschaft; als Letztes gab er den Trojanern mit auf den Weg, man solle Aeneas Folgendes ausrichten (*Aen.* 7,263–266):

> Möge Aeneas nur selbst, wenn so zu uns es ihn hindrängt,
> wenn er sich eilt, unser Gast zu sein und Bündner zu heißen,
> möge er kommen und nicht sich scheuen vor freundlichem Antlitz,
> Friede ist halb schon verbürgt, ergriff ich die Hand erst des Herrschers. (Vergil 1988)

Der Händedruck zwischen Gastfreunden sollte die gemeinsame Zukunft von Latinern und Trojanern festigen. Er kommt in der *Aeneis* nicht in der von Latinus gewünschten Weise zustande. Gastfreundschaft schließt Aeneas jedoch mit Euander, dem Griechen, der selbst als Fremder in Italien lebt und zu dem wichtigsten Verbündeten im Kampf gegen die Alteingesessenen wird.

Es handelt sich freilich um eine Gastfreundschaft mit tragischem Ausgang: Pallas, Euanders Sohn, stirbt im Kampf gegen die Latiner und ihre Verbündeten durch die Hand des Rutulerfürsten Turnus. Dass der junge Arkader sich Aeneas anschloss, war ein Zeichen engster freundschaftlicher Verbundenheit zwischen den Familien des Aeneas und des Euander. Wenn nun Turnus, der große Gegenspieler des Aeneas, im 10. Buch den Leichnam des Pallas zur Überführung an den Vater mit den höhnenden Worten übergibt, die Gastfreundschaft mit Aeneas komme Euander teuer zu stehen (*Aen.* 10,494f.: *haud illi stabunt Aeneia parvo / hospitia*), so macht er deutlich, dass er mit der Tötung des Pallas auch die Verbindung zwischen den Trojanern und Euander attackiert. Es gelingt Turnus aber nicht, das Bündnis der Freunde zu sprengen. Die trojanisch-arkadische Gastfreundschaft bewährt sich auch in der Krise. Euander hebt nach wie vor die Unverbrüchlichkeit des auf Freundschaft beruhenden Bündnisses hervor (*Aen.* 11,164f.):

> Euch …, Teukrer, klage ich nicht an, nicht die Verträge,
> nicht, die gastlich uns einte, die Hand … (Vergil 1988)

Er verlangt aber von Aeneas, den Mörder seines Sohnes zu strafen (*Aen.* 11,176–179). Und Aeneas kommt diesem Wunsch des Euander nach. Er tötet den im Zweikampf unterlegenen und schon um Gnade bittenden Pallasmörder, ungeachtet des ihn ankommenden Erbarmens. Denn Turnus trägt das Wehrgehenk des jungen Königssohnes, eine fatale Kriegsbeute, wie ein Erinnerungsmal an den frevlerischen Triumph über der Schulter. Aeneas vollbringt zum Schluss eine Leistung ganz im Sinne Jupiters; nicht leichten Herzen stößt er zu; sein pietätvolles Handeln ist hier, wie so oft in der *Aeneis*, gepaart mit eigenem Leid. Vergil rückt die beiden Gegner in den Schlussversen sehr dicht zusammen. Der Tod des Turnus wird bekanntlich mit jenen Worten geschildert, die der Dichter für die Exposition des Aeneas zu Beginn des Werks verwendet hatte (*Aen.* 12,951: *… ast illi solvuntur frigore membra* ~ *Aen.* 1,92: *extemplo Aeneae solvuntur frigore membra*). Das klar ersichtliche Mitleid steht im Widerspruch zu der Euander und dem toten Pallas gegenüber empfundenen Pflicht zur Vergeltung. Die Einlösung der im Einklang mit den Geboten Jupiters stehenden, aus der Gastfreundschaft hervorgegangenen Verpflichtung beschließt das Epos.

Dass die letzte Handlung des Aeneas voller unaufgelöster Widersprüche ist, hat in der jüngeren Vergangenheit (seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, ausgehend von der sogenannten ‚two voices theory') eine kontroverse Diskussion ausgelöst. Man glaubte zwei Stimmen im Werk zu vernehmen, insbesondere in der Schlusspartie: eine offizielle (‚public voice'), das Lob auf den Kaiser, und eine private (‚private voice'), die Kritik an seinen Handlungen. Ob Aeneas nun erbarmungslos und nachgerade rachsüchtig handelt und Vergil hierdurch vielleicht eine versteckte Kritik an die Adresse Octavians gerichtet hat, der in den politischen Wirren der Caesarnachfolge auch manche Härte an den Tag legte, so bei dem wohl grausamsten Akt, der Hinrichtung von 300 Senatoren und Rittern der Stadt Perusia am 15. März 40, möchte ich bezweifeln. Zu sehr ist eine positive Haltung Vergils gegenüber Octavian durchgängig in allen Werken festzustellen.

Ich glaube aber, Vergil hat die Dinge am Ende der *Aeneis* bewusst offen gehalten. Schon in seinem ersten Hirtengedicht stellte er das Widersprüchliche und die Zerrissenheit der gesellschaftlichen Verhältnisse dar. Die von Octavian angeordnete Landverteilung an altgediente Soldaten aus Caesars Truppen bedeutete vielerorts in Italien die Vertreibung von Alteingesessenen; dies hatte u. a. die Revolte von Perusia hervorgerufen. Mancher konnte sein Landgut behalten und empfand dafür tiefe Dankbarkeit; zu Letzteren soll gemäß antiker biografischer Tradition auch Vergil gehört haben. Mit einem wunderschönen Bild beschließt Vergil das erste bukolische Gedicht. Der schon vertriebene und zum Aufbruch in die Fremde bereite Hirt Meliboeus wird von dem nach wie vor Beheimateten Tityrus eingeladen, die Nacht bei ihm auf bescheidenem Lager zu verbringen: eine versöhnliche Geste im Lichte der Gastfreundschaft. Doch sie kann den schmerzlichen Heimatverlust nur lindern, nicht rückgängig machen.

Zu den leidvollsten Erfahrungen Vergils und seiner Zeitgenossen gehörte der Bürgerkrieg, der in vielfältiger Weise das erste vorchristliche Jahrhundert bestimmte. Nun wollte Vergil offenbar kein Epos der Zeitgeschichte schreiben. Er unterließ eine vielleicht von Octavian erwartete Schilderung des Sieges über Marc Anton und Cleopatra. Der Sieg wird im Epos zwar im 8. Buch in einem prophetischen Ausblick auf die augusteische Zeit erwähnt, aber eben nicht detailliert geschildert. Vergil griff vielmehr in klassischer griechischer Manier auf den Mythos des Trojanischen Krieges zurück und gestaltete seine *Aeneis* in Analogie zu den homerischen Epen: Die ersten 6 Bücher weisen viele Bezüge zur *Odyssee* auf, die Bücher 7 bis 12 kann man durchaus als eine römische *Ilias* bezeichnen.

Nach dem Untergang seiner Heimatstadt Troja befindet sich Aeneas auf der Flucht (*Aen.* 1,2: *profugus*), und zwar auf einer Flucht ins Ungewisse. Es gibt

kein Zurück mehr. Er und seine Landsleute sind heimatlos und suchen Schutz, wo auch immer sie hingelangen, sei es durch einen Seesturm bedingt nach Karthago abseits der eingeschlagenen Route, sei es zuletzt an den ersehnten und gottbefohlenen Zielort Italien. So signalisieren sie den Latinern bei ihrer ersten Begegnung, dass sie in friedlicher Absicht in ihr Land gekommen sind, indem sie Ölbaumzweige vor sich hertragen, die auch Asylsuchende und Bittflehende verwenden (*Aen.* 7,154: *ramis velatos Palladis*). Sie werden zuerst gastfreundlich empfangen, erfahren aber bald eine barsche Ablehnung: Die Latiner beginnen sogar einen Krieg gegen die Ankömmlinge aus Troja.

Dass Vergil in seiner *Aeneis* die homerischen Epen wieder anklingen lässt, in der ersten Werkhälfte vorwiegend die *Odyssee*, in der zweiten die *Ilias*, ist allgemein bekannt. Da wird es kaum verblüffen, wenn er sich bei der dichterischen Verwendung des Fluchtmotivs ebenfalls von Homer inspirieren ließ. Die Flucht des Aeneas stellt zwar keine Wiederkehr nach Troja dar, ist aber analog zu den Irrfahrten des Odysseus zyklisch angelegt wie die Vollendung einer Rundfahrt (περίπλους). Denn auch Aeneas kehrt heim (Riemer 2005), und zwar – wie es schon im 1. Buch heißt – in sein ‚Vaterland' (*Aen.* 1,380: *Italiam quaero patriam*). Dass die Trojaner italische Vorväter haben, wurde Aeneas auf der Reise in einem Traum mitgeteilt (*Aen.* 3,168–70) und schließlich durch den Seher Helenus bestätigt (*Aen.* 3,373ff.). Die Urväter Dardanus und Jasius sollen, so wird berichtet, vor Zeiten aus Italien ausgewandert sein. Apoll spricht die Trojaflüchtlinge als Nachfahren des Dardanus an (*Aen.* 3,94: *Dardanidae duri*) und weist sie darauf hin, dass das Land, welches sie einst aufnehmen werde, ihr Vaterland sei (hier als ‚Urmutter' – *antiqua mater* – bezeichnet), in das sie folglich heimkehren (*Aen.* 3,94–96): *Dardanidae duri, quae vos a stirpe parentum / prima tulit tellus, eadem vos ubere laeto / accipiet reduces. antiquam exquirite matrem:*

> Dardaner, leidengestählt! Das Land, das vom Stamme der Ahnen
> euch zuerst einst trug, wird euch, wenn ihr heimkehrt, empfangen
> wieder an quellender Brust. Sucht auf die Mutter der Urzeit. (Vergil 1988)

Der Heimkehrgedanke, früh angelegt (1. und 3. Buch), wird zu Beginn der zweiten Werkhälfte noch einmal breit ausgespielt. Da treffen bei ihrer ersten Begegnung Dardaniden und Latiner wegen ihrer gemeinsamen italischen Abstammung quasi als ‚Urverwandte' aufeinander. Wir wissen aus antiken Quellen, dass M. Terentius Varro, immerhin ein Zeitgenosse Vergils, Dardanus nur mit dem phrygischen Samothrake in Verbindung brachte. Vergil hat somit als erster und einziger eine Abstammung aus dem italischen Corythus konstruiert (*Aen.* 7,209). Dionys von Halikarnass (seit ca. 30 v. Chr. in Rom) und Cassius

Dio (ca. 150–235 n. Chr.) sprechen wie Varro von einer rein phrygischen Herkunft des Dardanus.

V. Buchheit (1963: 165f.) vertrat die Ansicht, Vergil wollte, indem er der trojanischen noch eine italische Wurzel hinzufügte, den allgemeinen römischen Führungsanspruch stärken. Dagegen haben W. Suerbaum (1967) und R. Glei (1991) glaubhaft gemacht, dass der Dichter mit der Schaffung einer trojanisch-latinischen Urverwandtschaft auf die römischen Bürgerkriege des 1. Jahrhunderts v. Chr. vorausdeuten wollte.

Das Herkunftsmotiv wird von ihm in der *Aeneis* so eingesetzt, dass sich vor Ausbruch der Kriegshandlungen Latiner und Troer darüber im klaren sind, dass sie auf gemeinsame Wurzeln zurückblicken. Insofern lässt Vergil einen Kampf unter Stammverwandten, eine Art Bürgerkrieg, im vorrömischen Latium stattfinden, freilich nur andeutungsweise. Auch auf der Götterebene gibt es eine Kontroverse. Die *Aeneis* weist traditionell, auch hier an die homerischen Vorlagen anknüpfend, zwei Ebenen auf, eine göttliche und eine menschliche. Unter den Göttern herrscht lange Zeit keine Einigkeit. Selbst Juno und Jupiter agieren uneinheitlich, obwohl sie als Geschwister-Ehepaar doppelt zusammengehören. Am Ende einigen sich die Götter und schließen Frieden. Den Menschen hingegen steht noch ein langer Weg der gesellschaftlichen Konsolidierung bevor. Einer friedlichen Integration der Einwanderer geht die kriegerische Auseinandersetzung mit ihnen voraus. Ein italischer Friede wird im Epos nur angedeutet und in eine ferne Zukunft verlegt.

Aeneas wird nun in Vergils epischer Konzeption nicht zum Vollender des angestrebten Friedens. Aber sein Handeln führt dorthin. Die Pflicht gegenüber der mit Euander eingegangenen Gastfreundschaft verlangt die Tötung des Turnus. Auch war dies dem Rutuler vom Schicksal vorherbestimmt (daher die von Jupiter an Turnus ausgesandte Todeswarnung in Gestalt der Diren). Aeneas wahrt die Freundestreue zu Euander und rächt Pallas in dessen eigenen Namen. Ein solches Verhalten ist ganz adäquat der von Jupiter, dem neuen Gott Italiens, gebotenen Weltordnung. Der Tod des Turnus ist nicht von Aeneas verschuldet. Er ist das Resultat eines Frevels, den Turnus beging, eines Frevels gegen das von Jupiter behütete Gastrecht. Mit der letzten – von Aeneas nicht leichtfertig vollzogenen – Tat in Vergils Epos nimmt der Siegeszug Jupiters seinen Anfang.

Die letzte Szene im 12. Buch der *Aeneis* gehört, wie gesagt, zu den meistdiskutierten des Epos: Aeneas tötet Turnus, obwohl dieser ihm längst unterlegen ist und bereits sein Mitleid erregt hat. Ist die Tat ein Zeichen von Grausamkeit? Lädt Aeneas Schuld auf sich, weil er einen Wehrlosen hinrichtet? Hat ihm doch sein Vater Anchises bei dem Gespräch in der Unterwelt (*Aen.* 6,853) als eine römische Tugend mit auf den Weg gegeben, die Unterlegenen stets zu schonen (*parcere subiectis*), die Hochmütigen aber niederzustrecken

(*debellare superbos*). Dass Aeneas gerade diesen besonderen Gegner nicht verschonen kann, nicht verschonen darf, weil die *pietas* gegenüber Euander ihm keine andere Wahl lässt, ist immer wieder betont worden (Clausen 2002: 208). Auch ist die Bedeutung des Wehrgehenks für den letzten Entschluss stets gesehen worden: Aeneas' Blick fällt in dem Moment, da er zögert und beinahe von dem letzten Streich ablässt, auf jenen *balteus*, den Turnus Pallas entwendet hatte, daraufhin gibt er ihm den Todesstoß.

Viel wurde über die Symbolik des Wehrgehenks (Harrison 1998) geschrieben und dabei auch die Frage erörtert, warum Vergil es im zehnten Buch mit dem Gedanken an einen Frevel verbindet (*Aen.* 10,497: *impressumque nefas*). Wahrscheinlich symbolisiert der *balteus* in dem Eingravierten sowohl einen Gastrechtsfrevel (Harrison 1998: 228f.) – sind auf ihm doch die Danaiden bei der Tötung ihrer Bräutigame abgebildet, eine Tat, welche auf Anregung des Danaos, d. h. des Gastgebers, verübt wird – als auch einen schrecklichen Tod infolge erzwungener Vermählung. Da Turnus eben diese Symbolik der „Bluthochzeit" (Pöschl 1977: 181) nicht als einen Hinweis auf den eigenen Untergang im schicksalswidrigen Streben um die Ehe mit Lavinia begreift, tritt seine Verblendung zutage. Zudem wird der ominöse Schultergurt von ihm entgegen der Sitte getragen. Kriegsbeute gehört den Göttern und wird ihnen geweiht; sie offen zur Schau zu tragen, ist frevelhaft und gefährlich (Schenk 1984: 358, Anm. 48), wie die Schlussszene des Epos beweist (*Aen.* 12,930–952). Mit dem Hinweis auf den Danaiden-Mythos bezieht Vergil im Übrigen auch Augustus mit ein; denn der hat nach dem Sieg bei Actium über Marc Anton und Cleopatra, also über die ‚Ägypter', aus Dankbarkeit für die tatkräftige Hilfe Apolls einen Apollon-Tempel auf dem Palatin errichten und in der Porticus des Bauwerks Statuen der Danaiden aufstellen lassen, die schließlich auch über Ägypter, nämlich die mit ihnen zwangsvermählten Söhne des Aigyptos, gesiegt hatten.

Zurück zu Aeneas: Er tötet Turnus nicht aus irgendeinem spontanen Affekt heraus oder in einem Anflug von Grausamkeit, sondern weil er dazu verpflichtet ist. Die Pflicht Euander gegenüber steht zudem im Einklang mit der fatalen Notwendigkeit, dass Turnus sterben muss und dass die Verspottung des Gastrechts durch Turnus Strafe verdient.

Die *Aeneis* richtet sich nicht nur an ein größeres Publikum, sondern auch an die Adresse Octavians (immerhin sein Auftragswerk). Was sollte der princeps dem Werk entnehmen? Eine Handlungsanweisung zu uneingeschränkter Brutalität ist das Epos auf keinen Fall, es verurteilt aber auch nicht die Handlungen des Aeneas, auch nicht diese letzte. Vielmehr steht seine Selbstlosigkeit im Zentrum der Betrachtung; nicht persönliche Vorteilsnahme, sondern Opferbereitschaft und Pflichtbewusstsein sollen die Handlungen des Herrschers bestimmen. Hier trägt das Epos Züge eines Fürstenspiegels. Es ist bezeichnend,

dass Vergil die beiden Gegner in den Schlussversen sehr dicht zusammenrückt; dem Leser wird durch die Wortwahl klar signalisiert, dass im Tod des Turnus auch das Schicksal des Aeneas einbegriffen ist.

Der Tod des Turnus wird mit jenen Worten geschildert, die der Dichter für die Exposition des Aeneas zu Beginn des Werks verwendet hatte. Im Triumph spiegelt sich somit der Tötende im Getöteten. Täter und Opfer werden eins. Ein an den aufmerksamen Leser gerichtetes *memento mori* (denke daran, dies könntest auch du sein, der da stirbt) bildet das Schlusswort des Epos.

Es wurde immer wieder kritisch angemerkt, dass Aeneas den wehrlosen Turnus im Zorn tötet. Woher diese Emotion und was will sie uns sagen?

> Als Aeneas dies Mahnmal des grimmigen Schmerzes, die Beute,
> nahe vor Augen sah, da rief er, lodernd vor Wut und
> schrecklich im Zorn: ‚Sollst du mir jetzt, mit den Waffen der Meinen
> prunkend, entkommen? Pallas erschlägt dich hier mit dem Hiebe,
> Pallas nimmt an deinem, des Frevlers, Blute nun Rache.‘
> Also wütend stößt er tief sein Schwert in die Brust ihm.
> (*Aen.* 12,945–950) (Vergil 1988)

Wie im Falle der textlichen Verknüpfung des dramatischen Epenschlusses, der Tötung des Turnus, mit der Eröffnungsszene des Epos, dem Beinahe-Tod des Aeneas im Seesturm, so finden sich auch Vorgaben für den Zorn an anderer Stelle. Im 8. Buch wird die Geschichte erzählt, wie Hercules bei der Rückreise von einem seiner Abenteuer in der Gegend des späteren Rom (der vorzeitliche Ort trägt im Epos den Namen Pallanteum und ist eine griechische Siedlung!) einen Oger tötet, ein schreckliches Wesen, das auch noch Cacus heißt, was so viel wie ‚Schurke‘ bedeutet. Cacus war mordgierig und grausam, viele Menschen waren ihm zum Opfer gefallen; und er forderte auch noch den Unmut des Hercules heraus, indem er ihm einige Rinder stahl. Es kommt zum Kampf; Hercules tötet den Oger. Die Rache vollzieht der griechische Held im Zorn: Es sind die gleichen Vokabeln, die Vergil auch für die Schlussszene verwendet (*Aen.* 12,946: *furiis accensus et ira* ~ Aen. 8,219: *furiis exarserat – Aen.* 8,230: *fervidus ira*). D. h. Aeneas ist genauso wutentbrannt wie Hercules. Man kann sagen: Ein gerechter Zorn führt seine Hand (Rieks 1989: 184). Die Parallele lässt sich freilich nicht vervollständigen: Mag Aeneas handeln wie Hercules, so ist Turnus keinesfalls mit Cacus zu identifizieren. Das wäre zu einfach. Der Dichter stellt eine solche Verbindung zwischen Cacus und Turnus auch nicht her. Um nur einen Beleg zu geben: Cacus bittet nicht um Verschonung; Turnus tut dies und erwähnt bei dieser Gelegenheit seinen Vater. Das Vater-Sohn-Motiv durchzieht das gesamte Epos: Anchises-Aeneas, Aeneas-Ascanius,

Euander-Pallas, um nur einige zu nennen; es gibt noch weitere Paarungen. Z. B. wird ein Sohn des Hercules genannt, Aventinus, der kurioserweise aufseiten der Italiker im Bund gegen Aeneas an den Kämpfen teilnimmt (Italikerkatalog Ende des 7. Buchs). Dieser Sohn ist eine Erfindung Vergils. Zwischen Söhnen und Vätern sahen die Römer übrigens eine natürliche *pietas*-Konstellation. Der Sohn war gegenüber dem Vater verpflichtet und hatte ihn gegebenenfalls zu rächen. Octavian berief sich immer auf die pietas, die für ihn gegen Julius Caesar, seinen Adoptivvater, bestand, und übte ein hierdurch legitimiertes strenges Strafgericht, um dessen Tod zu rächen. Dass Turnus, um das Mitleid des Aeneas zu erregen, auf das sie beide einende Vater-Sohn-Verhältnis hinweist, bezeugt ein weiteres Mal die Nähe zwischen den Kriegsgegnern. Im Bürgerkrieg ist der Feind eben nicht ein *alienus*, sondern eher ein *alter ego*.

Indem Vergil in das komplexe Schlussszenario bestimmte Motive einbindet, die andernorts positiv konnotiert sind (Gastfreundschaft und Rache sowie das Vater-Sohn-Verhältnis, mit allen diesen Motiven verbunden die Figur des Hercules), gibt er dem Ausklang des Epos ein tragisches Relief mit einer durchaus nicht hoffnungslos erscheinenden Zukunft.

Der alleinige Hoffnungsträger ist Augustus. Dies markiert Vergil übrigens für die zeitgenössischen Leser und auch für Octavian selbst besonders deutlich, indem er den Tod des prospektiven Nachfolgers Marcellus im Werk ausführlich zur Sprache bringt. Einzig in Octavians Hand liegt – so das Credo der *Aeneis* – die Sicherung des Friedens. Die historische Tatsache, dass die Pforten des Kriegstempels im Jahre 30 v. Chr. geschlossen wurden, setzt Vergil im 1. Buch der *Aeneis* an das Ende der großen Prophezeiung Jupiters. Hinter Schloss und Riegel befände sich dann der *furor impius* (*Aen.* 1,494), womit der Bürgerkrieg gemeint ist. Mit Augustus, so lautet der Ausblick in die ferne Zukunft, den Anchises seinem Sohn im 6. Buch gewährt, kehre einst das goldene Zeitalter Saturns zurück (*Aen.* 6,792f.):

> Cäsar Augustus, der Spross des Göttlichen. Goldene Weltzeit
> bringt er wieder für Latiums Flur, wo einstens Saturnus
> herrschte … (Vergil 1988)

Und unverkennbar an Augustus adressiert ist die Einladung Euanders im 8. Buch der *Aeneis*, dort an Aeneas gerichtet, die Nachfolge des Hercules anzutreten. Aeneas wird in die arme Hütte des Arkaderkönigs eingeladen. Die mythische Hütte steht genau an der Stelle, an der sich später in der Realität der Palast des Augustus auf dem Palatin befindet. Selbstlosigkeit, Bescheidenheit, Pflichtbewusstsein, Hilfsbereitschaft: Qualitäten des Hercules und Garanten einer friedlichen Welt (*Aen.* 8,364f.):

Wage es, Gast, zu verachten die Pracht und mache auch du dich
würdig des Gottes und nahe nicht schroff dem Reiche der Armut! (Vergil 1988)

Als Vergil 19 v. Chr. starb, war die *Aeneis* noch nicht veröffentlicht. Die Publikation soll, so berichten die antiken Biographen, dann aber auf Anweisung Octavians erfolgt sein. Möglicherweise hat es wie kaum ein anderes Werk der Weltliteratur das Verhalten des mächtigen Herrschers geprägt. Zumindest zog ein innerer Frieden ins römische Reich ein und ist seitdem mit dem Namen Octavians verbunden: die *pax Augusta*, der augusteische Frieden, zumindest das Ende der Bürgerkriege.

Bibliographie

Binder (1983): Gerhard Binder: Lied der Parzen zur Geburt Octavians. Vergils vierte Ekloge. In: Gymnasium 90, S. 102–122.

Buchheit (1963): Vinzenz Buchheit: Vergil über die Sendung Roms. Untersuchungen zum Bellum Poenicum und zur „Aeneis“. Heidelberg: C. Winter.

Clauss (1999): Manfred Clauss: Kaiser und Gott. Herrscherkult im römischen Reich. Stuttgart u. Leipzig: Teubner.

Glei (1991): Reinhold Glei: Der Vater der Dinge. Interpretationen zur politischen, literarischen und kulturellen Dimension des Krieges bei Vergil. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Glei (1998): Reinhold Glei: The Show Must Go on: the Death of Marcellus and the Future of the Augustan Principate (Aeneid 6.860–86). In: Vergil’s „Aeneid“: Augustan epic and political context. Hg. v. Hans Peter Stahl. London: Duckworth, S. 119–134.

Harrison (1998): Stephen Harrison: The Sword-belt of Pallas: Moral Symbolism and Political Ideology. In: Vergil’s „Aeneid“: Augustan epic and political context. Hg. v. Hans Peter Stahl. London: Duckworth, S. 223–242.

Heil (2001): Swantje Heil: Spannungen und Ambivalenzen in Vergils „Aeneis“. Zum Verhältnis von menschlichem Leid und der Erfüllung des fatum. Hamburg: Dr. Kovač.

Holzberg (2006): Niklas Holzberg: Vergil. Der Dichter und sein Werk. München: C. H. Beck.

Parry (1963): Adam M. Parry: The two voices of Virgil’s „Aeneid“. In: Arion: A Journal of Humanities and the Classics II/4, S. 66–80.

Pöschl (1977): Victor Pöschl: Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der „Äneis“. 3. Aufl. Berlin u. New York: Walter de Gruyter.

Putnam (1965): Michael C. J. Putnam: The poetry of the „Aeneid“. Four studies in imaginative unity and design. Cambridge: Harvard University Press.

Putnam (1998): Michael C. J. Putnam: The Baldric of Pallas. In: ders.: Vergil's Epic Designs. Ekphrasis in the „Aeneid“. New Haven: Yale University Press, S. 189–214.

Riemer (2005): Peter Riemer: Fremd im eigenen Land. Das Motiv der Heimkehr in Vergils „Aeneis“. In: Xenophobie – Philoxenie. Vom Umgang mit Fremden in der Antike. Hg. v. Ulrike Riemer u. Peter Riemer. Stuttgart: Steiner, S. 189–201.

Rieks (1989): Rudolf Rieks: Affekte und Strukturen. Pathos als Form- und Wirkprinzip von Vergils Aeneis. München: C. H. Beck.

Schenk (1984): Peter Schenk: Die Gestalt des Turnus in Vergils „Aeneis“. Königstein: Hain.

Suerbaum (1967): Werner Suerbaum: Aeneas zwischen Troja und Rom. Zur Funktion der Genealogie und Ethnographie in Vergils Aeneis. In: Poetica 1, S. 176–204.

Vergil (1988): Vergil: Aeneis. Hg. u. übers. v. Johannes Götte. 7. Aufl. München u. Zürich: Artemis.

Helden ohne Frieden. Von der gesellschaftlichen Rolle der Gewalt in früher heroischer Epik (*Beowulf, Hildebrandslied, Waltharius* und andere)

Wolfgang Haubrichs

1.

Wenn man an Heldendichtung, frühe heroische Poesie und Epik im deutschen Sprachraum, ja überhaupt im Raum der germanischen Sprachen, etwa auch der angelsächsischen und der skandinavischen Sprachen denkt, dann denkt man zumeist an zwei poetische Großunternehmungen:

1. das um 1200 / 1210 entstandene *Nibelungenlied* mit seiner Fabel von Schatzgier, bösem Mord (am Helden Siegfried, dem Drachentöter), lang verborgener und endlich vollzogener blutiger, ja maßloser Rache der Witwe Kriemhild an ihren Brüdern, die eine ganze Welt in ihren Untergang hineinzieht; und
2. die im 13. Jahrhundert, um 1270 im fernen Island niedergeschriebene nordische *Lieder-Edda*, eine reichhaltige und strukturierte Sammlung von Götter- und Heldenliedern.

An diese Dichtungen zu denken, wenn man Heldendichtung sagt, ist auch nicht ganz verkehrt, denn das *Nibelungenlied* greift auf Stoffe des 5. bis 7. Jahrhunderts zurück und die Lieder der *Edda* enthalten Sagen, die ebenfalls dem frühen Mittelalter entstammen und teilweise sprachlich, lexikalisch im 9. / 10. Jahrhundert auf dem Kontinent, in Niederdeutschland geprägt wurden. Dennoch sind sie zunächst Dichtungen und Sammlungen des Hochmittelalters, der ‚Stauferzeit' im weitesten Sinne.

Im Fokus meiner Betrachtungen stehen dagegen zeitgenössisch zwischen dem 8. und 10. Jahrhundert überlieferte bzw. auch sekundär bezeugte Texte. Die Protagonisten d i e s e r Heldensagen haben, soweit wir es zu erkennen vermögen, und soweit es sich überhaupt um historische Personen handelt, zwischen dem 4. und dem frühen 7. Jahrhundert gelebt, sind also ursprünglich Gestalten der Völkerwanderungs- und der Merowingerzeit (vgl. von See 1971; H. Uecker 1972; W. Haubrichs 1995: 80–137).

Die letzten historischen Personen, die noch in die ‚germanischen' Heldensagen des Kontinents, Englands und Skandinaviens Eingang fanden, sind erstens der langobardische Landnahmekönig Alboin, der, aus der ungarischen

Tiefebene Pannoniens kommend, im Jahre 568 und danach große Teile Ober- und Mittelitaliens eroberte, und zweitens der Frankenkönig Chlothar II. (gestorben 629), um dessen (vielleicht fiktiven) Sieg über die Sachsen am Niederrhein, um dessen persönliche, in Rache auf eine Beleidigung, auf einen Feigheitsvorwurf folgende Verfolgung und Tötung des Anführers und Herzogs der Sachsen eine Sage und ein Lied entstand, ein Lied, das uns im 9. Jahrhundert in Meaux (östlich Paris) bereits in romanischer Form begegnet.

Mit wenigen Ausnahmen erfahren wir von den diesen Helden gewidmeten Sagen und Liedern jedoch erst in der Karolingerzeit. In der karolingischen Epoche scheinen die uns zugänglichen Stoffe erst eine analysierbare Prägung erfahren zu haben. Es scheint also sinnvoll, in meinen drei Beispielen vorwiegend nach Gestalt und Funktion der Heldensage in der karolingisch-ottonischen Lebens- und Kulturwelt zu fragen, nach dem Sinn dieser Art und Weise, Geschichte zu verarbeiten und zu vergegenwärtigen in einer Zeit, in der die *litterati*, d. h. die (zumeist klerikalen) Lese- und Schreibkundigen, bereits eine an antiken Mustern geschulte entwickelte Geschichtsschreibung geschaffen hatten.

Gerade in einem solchen Werk, der berühmten Biographie Karls des Großen durch seinen Sekretär und Berater Einhard, der *Vita Karoli*, erfahren wir um 829 davon, wie man zeitgenössisch Heldendichtung inhaltlich und funktional definierte (vgl. W. Haubrichs 1989a). Es heißt dort (cap. 29) von Karl in seiner Zeit nach Annahme des Kaisertitels (800):

> […] barbara et antiquissima carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur, scripsit memoriaeque mandavit.
> („[…] er ließ die volkssprachigen und altehrwürdigen Lieder, in denen die Taten und Kriege der alten Könige besungen wurden, aufschreiben und dem Gedenken der Nachwelt überliefern.“) (Quellen zur karolingischen Reichsgeschichte 1966: 200)

Dies ist eine mehrfach in der Zeit überlieferte Inhaltsformel: Nicht ‚Helden‘ in unserem Sinne waren der Gegenstand dieser Lieder (dieser Sinn des ‚Helden‘-Wortes entsteht erst im Barock), sondern die „Kriege und Taten der Vorzeitkönige“, anderswo die „Taten der Alten und Kämpfe der Könige“ (Bernlef in der Vita Liudgers von Münster), „die berühmten Taten der alten Könige“ (Dungal aus dem Hofkreis Karls des Großen) usw.

Warum sollten gerade die Taten und Kriege der alten Könige der Nachwelt überliefert werden? Es lässt sich diese Frage gleich an autothematischen Passagen des altenglischen *Beowulf* erörtern, aber auch sonst gibt es sekundäre Zeugnisse, die uns zum ‚Sitz im Leben‘ und zur Funktion dieser Lieder und Sagen Auskunft geben. So hören wir im späten 8. Jahrhundert etwa von einem

friesischen Sänger namens Bernlef (ein blinder Sänger wie Homer zudem), der an den Höfen des friesischen und sächsischen Adels diese oben erwähnten „Taten der Alten und Kämpfe der Könige“ vorträgt, später – nach seiner Konversion – auch biblische Stoffe.

Ein Brief des westfränkischen Erzkanzlers und Erzbischofs Fulco von Reims warnt im Jahre 893 den ostfränkischen, gewissermaßen „deutschen“ (avant la lettre) König Arnulf vor unangemessener Härte gegenüber seinen im Kriege unterlegenen Konkurrenten und karolingischen Verwandten Charles le Simple – wörtlich mit einem Verweis auf einen König der Vorzeit: „Es wird auch in volkssprachigen Büchern (*in libris teutonicis*) von einem König namens Ermanarich (*Hermanericus*) berichtet, der auf die gottlosen Ratschläge eines Ratgebers hin sein gesamtes Geschlecht zum Tode verurteilte.“ (Haubrichs 1995: 86; vgl. Haubrichs 2000: 340f.) Es ist ganz klar, dass sich der Erzbischof im westfränkisch-französischen Reims auf die düstere, in mittelhochdeutscher Epik, in England, in Skandinavien aber auch sonst sekundär überlieferte Sage vom im 4. Jahrhundert noch in der Steppe Südrusslands residierenden Gotenkönig Ermanarich bezog, der – „in wölfischem Sinne“ (so die altenglische *Klage Deors*) seine Neffen (Harlungensage mit dem „getreuen Eckehard“; Das Alte Hamdir-Lied 1987), seine Gattin Swanahild und schließlich seinen Sohn Fridurich verfolgte und töten ließ (vgl. Gschwantler 1980). Hier wird also aus der (interessanterweise in Büchern, also in Handschriften überlieferten) Sage vom auch bei gotischen Geschichtsschreibern aufscheinenden Vorzeitkönig Ermanarich historisches Erlebnis, *memoria* und verpflichtende Mahnung zugleich bezogen. Das eigentlich Erstaunliche aber ist, dass ein Erzbischof in Reims und der in Kärnten und Bayern aufgewachsene Karolingerkönig die Anspielung auf die Ermanarich-Sage ohne weiteres präsent halten konnten, also einen gemeinsamen Verständigungshorizont über heroische Epik besaßen.

Zwischen dem 8. und 10. Jahrhundert verdichten sich dann europaweit von Italien bis Skandinavien und England, von Sachsen und Baiern bis ins östliche Frankreich (vgl. Abb. 1 mit Karte) die Heldensagen zu einem oder mehreren „heroic ages“, zu H e l d e n z e i t a l t e r n , in denen Personen des 4. Jahrhunderts wie der Gotenkönig Ermanarich aus den Steppen des südlichen Russlands, des 5. Jahrhunderts wie der Hunnenkönig Attila, des 6. Jahrhunderts wie der Italien in byzantinischem Auftrag erobernde Gotenkönig Theoderich ‚der Große‘ mit- und nebeneinander, in einer quasi literarischen, fiktionalen Zeit handeln konnten (vgl. W. Haubrichs 2004a/b). Die weite Verbreitung der Sagen wird etwa an den über den schon erwähnten Langobardenkönig Alboin umlaufenden *historiae* deutlich, von dem nach dem italienischen Geschichtsschreiber Paulus Diaconus am Ende des 8. Jahrhunderts bei Bayern, Sachsen und Angelsachsen Lieder gesungen wurden (Paulus Diaconus 2009: 152f., c. I, 27), was wir

Abb. 1: Geographie der frühen germanischen Heldensage. Aus: Haubrichs 2004b: 211

tatsächlich – wie auch in anderen Fällen – kontrollieren können (z. B. im angelsächsischen *Widsith*, 8. Jahrhundert, herausgegeben von K. Malone).

Auch das inhaltliche Repertoire der heroischen Epik war in der Karolingerzeit bereits nach drei wesentlichen Konstruktionsschemata geformt:

1. Begegnungen und befreiende Kämpfe mit Ungeheuern, mit Land und Leute bedrohenden Monstern und Wesen der „anderen Welt“ (Drachen, Riesen etc.).
2. Fabeln von Verletzung und Wiederherstellung der Rechtsordnung, der Ordnung der Welt, also Rachefabeln – denn Rache bedeutete der Zeit nicht eine emotional bedingte Handlung, sondern ein Verfahren, um dem Gegner (Person, Familie, Verband), der einem einen Verlust zugefügt hatte, durch einen gleichartigen Verlust (*ius talionis*: „Auge um Auge, Zahn um Zahn“)

zu schädigen und damit das Gleichgewicht wiederherzustellen; dies in einer Welt des permanenten Krieges, in dem eine mediatisierende Instanz mit Gewaltmonopol keineswegs durchgesetzt war.

3. Inszenierung von tragischen, gelegentlich aber auch versöhnlich ausgehenden Norm- und Wertkonflikten.

Rachefabeln, omnipräsent in den Heldensagen und in der Chronistik des frühen Mittelalters, werde ich hier nur en passant behandeln. Als wertvolles Beispiel eines der Welt der Kultur, der *agricultura,* als auch der Pflege des Friedens und des Rechts dienenden Kampfes gegen Monster und Ungeheuer sei der angelsächsische *Beowulf* (so nach seinem Haupthelden benannt) vorgestellt.

Es handelt sich beim *Beowulf* um ein zweifellos bereits biblische und antike Vorbilder verarbeitendes Großepos von über 3000 in ‚germanischer' Stabreimtechnik gedichtete Langzeilen, allerdings ganz spät – wie nahezu die gesamte altenglische Dichtung – um 1000 überliefert (vgl. Orchard 2003; The Dating of Beowulf 2014). Das Epos verknüpft die Sage des Haupthelden an vielen Stellen mit anderen Sagen, von denen zumindest eine (handelnd von einem gewissen *Hugilaik*, altenglisch *Hygelac*) auf eine historische Person des frühen 6. Jahrhunderts zurückweist. Nach Art der geschilderten Waffentechnik, der Begräbnisriten und Festsitten etc. kann die ursprüngliche Dichtung kaum später als im 8. Jahrhundert angesetzt werden.

Da es in diesem Essay vor allem auf den Inhalt der Heldenlieder ankommt, ist es wohl erlaubt, die hier untersuchten Episoden in der guten, öfter auch die Stabreimform des Originals im Deutschen imitierenden Übersetzung von Martin Lehnert (Beowulf 1986) zu präsentieren.

Zum Inhalt des *Beowulf*: Die Handlung spielt nicht in England, sondern in Dänemark und ist damit selbst ein Zeugnis des englisch-skandinavischen ‚heroic age'. Es ist eine grauslich-grausame Geschichte. In der Sprache der *Bild-Zeitung* formuliert ließe sich titeln: „Söldnerführer mit Migrationshintergrund erschlägt seltene Wasserwesen – erst Sohn, dann Mutter".

Alles beginnt damit, dass der schon alt gewordene Dänenkönig Hrôthgar – um sich und die Krieger seines Gefolges zu erfreuen – eine neue strahlende Festhalle erbaut hat. In der Nacht nach dem ersten rauschenden, von Bier, Wein und Gesang überquellenden Fest kommt aus dem nahen Sumpf ein Monster (genannt Grendel) und verschleppt und verschlingt dreißig Krieger. Zwölf Jahre lang steht danach die Halle nachts leer. Niemand traut sich, den Kampf mit dem Seeungeheuer aufzunehmen. Die Lieder verstummen, der Wein versiegt, Bitternis und Trauer kehren ein in Hrôthgars Hof. Da kommt aus dem südlichen Schweden der Held der Gauten, es ist Beowulf, begabt mit nahezu übermenschlichen Kräften, ins Dänenland. Mit ihm kommen vierzehn Gautenkrieger zum Dänenkönig, Beowulfs Verwandte: Der Held bietet seine Hilfe

gegen das Monster an. Nächtlich in der Königshalle auf das prompt sich einstellende Ungeheuer wartend, besiegt er Grendel allein und bringt ihm eine tödliche Wunde bei:

> Wie erwartet schleicht sich Grendel unter dem Schutz der finsteren Nacht vom Moor her zur Festhalle der Dänen. Er reißt die verriegelte Tür zur Halle auf, packt und verschlingt einen der schlafenden Gauten. Dann streckt er seinen gewaltigen Arm nach Beowulf aus, den dieser sofort ergreift, festhält und mit übermenschlicher Kraft ausreißt. Unter furchtbarem Geheul flieht das Ungeheuer todwund in seinen nahen Schlupfwinkel im Moor. Als für jedermann sichtbares Zeichen seines Sieges über Grendel stellt Beowulf dessen bis zur Achsel ausgerissenen Arm außen über dem Eingang unter dem Dach aus. (Beowulf 1986: 46f.)

Da kam aus dem Moor unter mitternächtlicher Nebelhülle
Grendel gegangen. Er trug Gottes Zorn.
Der Übeltäter hatte die Absicht, so manchen Arglosen
Des Menschengeschlechts zu ermorden in diesem hohen Saal.
Er wanderte unter den Wolken bis dahin, wo er das Weinhaus,
Den Goldsaal der Männer, gar wohl liegen wußte,
Den von Goldzierat glänzenden. Es war ganz gewiß nicht das erste Mal,
Daß er Hrothgars Heimstätte aufsuchte.
Niemals in seinen Lebenstagen, nirgends zuvor und danach,
Hatte er einen härteren Helden bei den Hallenkriegern gefunden.
Zum Metsaal kam da der Mann geschritten,
Der Freuden beraubt. Die feuergehärteten Riegel,
Die Bänder der Tür barsten, sobald er sie mit den Händen berührte.
Blutdürstig erbrach er, erbittert, wie er war,
Den Eingang zum Gebäude. Eilends danach
Lief der grimmige Feind über den glänzenden Boden,
Außer sich vor Ärger. Aus seinen Augen flammte,
Der Lohe gleich, ein gräßliches Licht.
  Er erblickte in dem Gebäude den Bund der Krieger,
Sah die Sippenschar beisammen schlafen,
Den Haufen der Jungmannschaft. Da jubelte sein Herz,
Er gedachte in der Tat, ehe der Tag käme,
Der gräßliche Unhold, jedem einzelnen von ihnen
Das Leben vom Leibe zu trennen, nachdem als Verlockung sich ihm
Die Fülle des Fraßes bot. Doch erfüllte sich ihm das Schicksal nicht,
Daß er noch mehr Männer aus dem Menschengeschlecht
Nach dieser Nacht verschlingen durfte. […]

[…]
Denn der wackere Verwandte Hygelacs
Hielt ihn fest an der Hand. Sie haßten einander,
Solange sie lebten. Leibesschaden erlitt
Der unheimliche Unhold. An seiner Achsel wurde
Eine gewaltige Wunde sichtbar. Seine geweiteten Sehnen zerrissen,
Die Bänder des Körpers barsten. Dem Beowulf wurde
Glücklicher Kampfruhm gegeben. Grendel mußte von dort
In sein finsteres Fennversteck fliehen, todwund
Seine wonnelose Wohnstatt aufsuchen. Er wußte nur zu gut,
Daß er am Ende des Lebens angelangt war,
Gezählt war die Zeit seiner Tage. Das Ziel aller Dänen war
Nach diesem wütenden Walstattkampf erreicht, ihr Wunsch erfüllt.
  Gesäubert hatte so, der über die See von fernher gekommen war,
Der Wackere und Weise, den Weinsaal Hrothgars,
Errettet von neidvoller Nachstellung. Über das nächtliche Werk freute er sich,
Über die ehrenvolle Tat. Den Ostdänen hatte
Der Held der Gautenkrieger das Verheißene geleistet,
Wie er auch allen Haß und Hader behoben hatte,
Alle Trübsal und Trauer, die sie getragen hatten
Und in ihrer Bedrängnis erdulden mußten,
Sehr großes Weh. Der Beweis war deutlich,
Als der Heerkühne die Hand hinlegte,
Den Arm und die Achsel – da war alles beisammen
Von Grendels Greifarm –, unter das große Dach. (Beowulf 1986: V. 710–836)

Es folgen ein Siegesritt und ein Siegesfest mit dem Vortrag alter Heldenlieder (Sigemunds Drachenkampf, Wälsungensage, Finnsburgh-Schlacht) und einem gewaltigen Bier- und Weingelage:

Am nächsten Morgen überzeugt sich jedermann an Ort und Stelle erfreut und erleichtert von der Niederlage des Ungeheuers Grendel. Die berittenen Krieger verfolgen dessen blutige Spuren bis zum Grendelmoor. Auf dem Heimritt trägt der Hofsänger ein improvisiertes Preislied auf Beowulf vor. Inzwischen machen sich König Hrothgar und seine Gattin mit großem Gefolge auf den Weg von ihren Heimstätten zur Halle. (Beowulf 1986: 50)

  Von dort aus machten sich auf die alten Gefährten,
Wie auch viele junge, in fröhlichem Zug,
Rüstig auf ihren Rossen, vom Meer zurückzureiten,

Die braven Krieger auf blanken Pferden. Da wurde Beowulfs
Ruhm verkündet. So mancher Recke erklärte wiederholt,
Daß weder in Süd noch in Nord über sämtliche Meere hin,
Auf der ganzen ausgedehnten Erde, kein anderer,
Kein besserer Held sei unter dem Himmelsgewölbe,
Keiner der Krieger des Königsreichs würdiger.
Doch keinen Vorwurf machten sie ihrem freundlichen Herrn,
Dem huldreichen Hrothgar, denn dieser Herrscher war gut.
Bisweilen ließen die Helden hurtig die Pferde laufen,
Um die Wette rennen die wendigen falben Rosse,
Wo ihnen die Wege dafür wohlgeeignet erschienen,
Durch viele Vorzüge bekannt. Ein Gefolgsmann des Königs,
Ein ruhmbedeckter Recke, gebundener Rede kundig,
Der sich all der vielen alten Sagen
In großer Menge erinnerte, fand unterdes manch alte und neue Worte,
Kunst- und kenntnisreich gefügt. Der Krieger begann wieder,
Beowulfs Werk und Wirken wohlgesetzt darzustellen
Und mit Geschick eine Geschichte kunstvoll vorzutragen,
Mit den Worten dabei zu wechseln.
Weiter trug er vor,
Was er über Sigemund hatte sagen hören,
Über seine unerschrockenen Taten, viel Unbekanntes
Über den Kampf von Waels' Sohn, seine weiten Fahrten,
Von denen die Menschen so manches nur ungenau wußten,
Von seinen Fehden und Feindschaften, bis auf Fitela allein,
Dem er solches zu sagen pflegte
Als Oheim zum Neffen, da sie allezeit
In jedem Kampf Kriegsgefährten waren.
Sie hatten gar viele gefällt mit den Schwertern
Aus der Sippe der Riesen. Dem Sigemund erwuchs
Nach seinem Todestag großer Tatenruhm,
Da der Draufgänger einen Drachen erschlagen hatte,
Den Hüter eines Hortes. Der Held wagte unter dem grauen Felsen
Allein das Unternehmen, des Edelings Sohn,
Die gefährliche Tat. Fitela war damals nicht bei ihm.
Doch war es ihm beschieden, so mit dem Schwert zu durchbohren
Den wundersamen Wurm, daß es in der Wand des Felsens steckenblieb,
Das dauerhafte Eisen. Der Drache starb eines gewaltsamen Todes.
Es hatte der gefürchtete Krieger durch Kühnheit erreicht,
Daß er mit dem Schatz schalten konnte

> Nach seinem Sinn. Das Seeboot belud er.
> Es brachte an Bord die blinkenden Kostbarkeiten
> Der Sohn des Waels – der Wurm zerschmolz in eigener Glut –
> Er war von allen Wehrhaften weithin der berühmteste
> Im Menschenvolk, der Männer Schirmherr,
> An Heldentaten. Er hatte dadurch Hochachtung gewonnen,
> […]. (Beowulf 1986: V. 853–900)

Weitere Lieder, vorgetragen vom Hofsänger des Königs, folgen im Festsaal (Beowulf 1986: V. 1063–1159a):

> Während der Siegesfeier zu Ehren Beowulfs trägt der Sängerdichter, Hofsänger oder Skop König Hrothgars nach altem germanischem Brauch ein Heldenlied vor. Bei diesem Heldenlied handelt es sich um das ‚Finnsburg'-Lied, allerdings weniger um eine originalgetreue Wiedergabe dieser altgermanischen Schöpfung, deren Inhalt durch mündliche Überlieferung offenbar als allgemein bekannt vorausgesetzt wird [ein altenglisches Fragment hat sich erhalten], als vielmehr um einen stark gekürzten, kommentierenden Bericht des ‚Beowulf'-Dichters. (Beowulf 1986: 57)

Doch auch danach (Beowulf 1986: V. 1159b–1250), „[n]ach dem ‚Finnsburg'-Vortrag des Hofsängers nimmt das Fest seinen fröhlichen Fortgang. König Hrôthgars Gemahlin Wealhtheow reicht wiederum mit ermunternden Worten die gefüllten Becher zuerst ihrem Gatten, danach den Verwandten und Bekannten. Als sie zu Beowulf kommt, der zwischen ihren Söhnen Hrethric und Hrothmund sitzt, überreicht sie ihm neben dem Pokal alte kostbare Geschenke und wünscht ihm weiterhin Glück. Gleichzeitig bittet sie ihn, ihren unerwachsenen Söhnen ein guter Berater zu sein und zu bleiben. Als der Abend kommt, zieht sich König Hrôthgar in seine Heimstätte zurück, während seine sorg- und ahnungslosen Krieger wie vor den Grendelüberfällen in der Halle Heorot übernachten." (Beowulf 1986: 63) Das Fest ist Selbstzweck geworden:

> Das Lied war verklungen,
> Des Harfners Hallengesang. Wieder erhob sich frohes Treiben,
> Brausender Bankjubel. Es brachten Mundschenke
> Wein in wundervollen Gefäßen. (Beowulf 1986: V. 1159b–1162a)

Mit dem Sieg über Grendel sind die Monsterkämpfe freilich noch nicht beendet, die Gefahr noch nicht gebannt. Im dänischen Sumpf wohnen viele Ungeheuer, keines so gefährlich wie die aus dem Geschlechte Kains, des ersten biblischen Mörders, stammende Mutter Grendels. In der Nacht schleicht sich die ‚Mutter

aller Monster' an König Hrôthgars nun wieder bewohnte Halle heran und entführt und verschlingt einen engen Freund des Dänenkönigs. Sie rächt damit ihren Sohn im oben beschriebenen Sinne, was man daran sieht, dass sie sich mit der Vernichtung einer einzigen, freilich profilierten Person des gegnerischen Verbandes begnügt. Doch ist damit das Karussell der Rache in Gang gesetzt. Beowulf bietet an, auch Grendels Monstermutter zu vernichten. Er hält eine Rede, in der das Rachemotiv deutlich als Norm hervortritt:

> „Sorge dich nicht, weiser König! Für jeden Krieger ist es besser,
> Daß er seinen Freund räche, als daß er viel trauere. (Beowulf 1986: V. 1384f.)

Beowulf folgt dem Ungeheuer, dem „Fremdwesen" (Beowulf 1986: V. 1441), schwimmend bis in seine unterirdische Kammer auf dem Grunde eines Sees. Es gelingt ihm, in schwerem Kampf, die „Wölfin des Meeres" (Beowulf 1986: V. 1506) zu besiegen und zu töten. Er befreit das Land von den Ungeheuern. Wie der Dänenkönig in einer moralisch eingefärbten Rede verkündet, ist es eine christliche Tat, die Feinde Gottes und der Menschen, die Nachkommen Kains, zu vernichten.

Doch ist die Welt, in der Beowulf und der Dänenkönig und ihre Krieger leben, eine Welt des ständigen Kampfes, der ständigen Bedrohung. Der Held kehrt in seine Heimat, ins Gautenland, zurück. Er wird nach den auf Kriegsfahrten geschehenen Toden seines Onkels Hygelac (er ist der, den wir als historische Person ins frühe 6. Jahrhundert datieren können) und von dessen Sohn selbst König der Gauten. Als Beowulf schon alt geworden ist, bedroht ein feuerspeiender und die Wohnungen der Menschen vernichtender Drache das Gautenland. Beowulf beschließt, auch ihm alleine im Zweikampf gegenüberzutreten. Er besiegt ihn: „Der Beschützer der Gauten schnitt den Drachen mittendurch." (Beowulf 1986: V. 2705)

Doch trifft ihn mit tödlicher Wunde der Biss des Drachens. Sterbend ordnet er seine Dinge. Man bestattet ihn in großer Feierlichkeit in einem Grabhügel, weithin sichtbar auf einer Klippe über dem Meer.

> Dem vor seinem Tod geäußerten Wunsch Beowulfs entsprechend, errichten die Gauten auf dem Walfischkap einen Scheiterhaufen, auf dem der Held mit vielen Kampfausrüstungen unter lautem Wehklagen seiner Landsleute sowie unter Absingen ritueller Klagelieder durch ein professionelles und daher namenloses Klageweib verbrannt wird. Danach wird innerhalb von zehn Tagen ein hoher Grabhügel als Denkmal für den berühmtesten aller Krieger errichtet. Er soll als weithin sichtbares Wahrzeichen den Seefahrern dienen, zu denen Beowulf selbst zeitlebens zählte. In der gemauerten Grabkammer des Grabhügels wird die Asche des Königs

und seiner Ausrüstungen beigesetzt. Darüber hinaus werden dorthinein das Ringgold, die Kleinodien und Schmucksachen aus dem Drachenhort getan. Der auf diesen liegende heidnische Fluch […] ist damit aufgehoben; denn diejenigen, welche den Schatz gehoben (‚geplündert') haben, geben ihn der Erde wieder. […] Zwölf edle Krieger reiten am Schluß der Bestattungszeremonie um Beowulfs Grabhügel herum, beklagen seinen Tod und preisen ihn als den vortrefflichsten und gütigsten aller Könige. (Beowulf 1986: 127f.)

Ihm errichteten dort die Recken der Gauten
Einen Scheiterhaufen, den am herrlichsten geschmückten auf Erden,
Mit Helmen behängt und Heerschilden,
Blinkenden Brünnen, wie er gebeten hatte.
Sie legten da in die Mitte den geliebten Gebieter,
Die klagenden Helden den hehren König.
Dann begannen auf dem Berg das breiteste Scheiterhaufenfeuer
Die Gefolgsleute zu entfachen. Der Feuerrauch stieg empor,
Schwarz über der schwelenden Glut, schnell auch die prasselnde Flamme,
Verwoben mit Wehklagen – der Wind hatte sich gelegt –,
Bis der Brand verzehrt hatte des Gebeins Hülle,
Heiß im Innern. Unfroh im Herzen,
Beklagten sie voll Kummer des Königs Tod.
Desgleichen sang ein Klagelied ein altes Klageweib der Gauten
Mit gebundenem Haar auf Beowulfs Tod
In sorgenvoller Weise. Sie sagte wiederholt,
Daß sie sich vor den schlimmen Tagen schrecklich fürchte,
Mit vielen Gefallenen, feindlichem Kriegsschrecken,
Verfolgung und Gefangenschaft. – Der verfinsterte Himmel hatte den Rauch verschlungen.
Dann begannen die Gauten ein Grab zu errichten
Auf dem Hügel hoch und breit,
Den Seefahrenden sichtbar von weitem.
Binnen zehn Tagen erbauten sie
Den Grabhügel für den tapferen Gautenkönig und umgaben dann
Die Brandreste mit einem Wall, wie ihn würdiger
Die klügsten Männer kaum ersinnen könnten.
In den Hügel taten sie das erhaltene Ringgold und die Kleinodien
Sowie all den Schmuck, den aus dem Schatz heraus
Kampfmutige Krieger geklaubt hatten.
Sie ließen das Erbgut der Edlen von der Erde behüten,
Das Gold auf dem Grund, wo es im Grabe nun wieder liegt,

Den Menschen so unnütz, wie es ehedem war.
Dann umritten beherzte Helden das Hügelgrab,
Edle Gauten, im ganzen zwölf.
Sie wollten ihre Klage verkünden, des Königs gedenken,
Ein Klagelied singen und über den Krieger sprechen.
Sie rühmten seine Mannhaftigkeit, und sein mächtiges Werk
Schätzten sie schwärmerisch, wie es schicklich ist,
Daß man seinen freundlichen Herrn verherrliche und preise,
Von Herzen an ihm hänge, wenn er von hinnen muss,
Verlassen den Leib, aus dem Leben scheiden.
So beklagten da die Krieger der Gauten
Ihres Herrn Hinscheiden, die Herdgenossen.
Sie bekundeten, daß er ein großer König auf dieser Welt gewesen sei,
Von allen Männern der mildeste und menschenfreundlichste,
Seinen Leuten der liebste und der auf Lob bedachteste.
(Beowulf 1986: V. 3137–3182)

Der Schützer des Volkes und des Landes ist tot. Tiefer Pessimismus breitet sich aus. Das Epos macht es deutlich: Beowulf, der Gautenheld und Gautenkönig, ist mit hoher Intensität als Retter der Menschen und Erlöser vom Bösen gestaltet. Man lese nur die erste Kampfepisode (Beowulf 1986: V. 710ff.):

Da erscheint das Monster aus dem Moor: „Er trug Gottes Zorn […]“ (Beowulf 1986: V. 711). Er hatte „die Absicht, so manchen Arglosen / Des Menschengeschlechts zu ermorden“ (Beowulf 1986: V. 712f.). „Aus seinen Augen flammte, / Der Lohe gleich, ein gräßliches Licht“ (Beowulf 1986: V. 726f.). „Der gräßliche Unhold [gedachte] jedem einzelnen von ihnen / Das Leben vom Leibe zu trennen“ (Beowulf 1986: V. 731–733).

Dagegen ist Beowulfs siegreicher Kampf gegen das Ungeheuer eine „ehrenvolle Tat“ (Beowulf 1986: V. 828). Der Held hat „allen Hass und Hader behoben […] alle Trübsal und Trauer“ (Beowulf 1986: V. 830f.). Er hat mit seiner Tat eine Welt des Friedens und der Freude wiederhergestellt. Ähnlich gestaltet sich der Preis des Retters nach dem Sieg über die Monstermutter.

Und man sehe nun im Gegensatz dazu die Trauer nach Beowulfs Tod, im Klagelied einer Gautin. Sie sagt (Beowulf 1986: V. 3153ff.), „dass sie sich vor den [kommenden] schlimmen Tagen schrecklich fürchtete, mit vielen Gefallenen, feindlichen Kriegsschrecken, Verfolgung und Gefangenschaft“. Auch wenn in den Versen 3169ff. der Adel der Gauten nochmals die Tugend und Kampfkraft des Königs schwärmerisch beschwört, die Welt des permanenten Kampfes und Krieges, die Welt des Unheils stellt sich wieder ein. Ohne den rettenden Heldenkönig wird die Zukunft der Krieger trostlos sein.

Ein besonderer Kunstgriff des *Beowulf*-Dichters ist es, mit den erlösenden Siegen des Heroen frühere Taten anderer Helden im Lied zu verknüpfen. Das Preislied, das der Hofsänger, der sog. *skop* (eigentlich ‚Schöpfer' als Lehnübersetzung von *poeta*) im Siegesjubel vorträgt, handelt von Siegmund (in der Sagenentwicklung übrigens der Vorläufer des nibelungischen Siegfried) und seinem Neffen Fitela: Man beachte dabei die Akzentuierung des Umstandes (Beowulf 1986: V. 883ff.), dass Onkel und Neffe viele „gefällt" hatten „aus der Sippe der Riesen", der Monster und Giganten der Vorzeit. Siegmund gar hatte – wie der nibelungische Siegfried – einen Drachen erschlagen.

Und während des schon erwähnten rauschenden Siegesfestes trägt ein Sänger ein Lied vor, das sogar durch ein angelsächsisches Fragment nochmals bezeugt ist (in Übersetzung bei Martin Lehnert, Beowulf 1986: 62f.), ein Lied über den Kampf um die ‚Finnsburg' zwischen Friesen und Dänen (Beowulf 1986: V. 1063ff.): In diesem Text werden aus Rache für die Tötung eines Dänenfürsten die Krieger der Friesen teils erschlagen, teils müssen sie das Land räumen. Es ist bemerkenswert, dass ein Lied von einem Rachekampf, in dem als einziges Analogon zu Beowulfs Tat zu verzeichnen ist, dass auch hier die dänische Seite siegreich bleibt, in preisender *memoria* für einen Monsterkampf inszeniert wird.

2.

Obwohl viel kürzer (fragmentarische 68 Langzeilen in Stabreimtechnik), handelt der zweite hier zu behandelnde Text, das althochdeutsche *Hildebrandslied* bereits von einer anderen, von rechtlichen Normen und ethischen Werten durchdrungenen Welt, selbst wenn auch hier der permanente Krieg den Hintergrund bildet (vgl. Haubrichs 1995: 116–127; Glaser 1999; Düwel / Ruge 2013).

Dieser Text wurde um 830 / 840 im hessischen Kloster Fulda, einem Großkloster des Frankenreichs, sorgfältig auf freien Seiten einer ganz anders gearteten Handschrift eingetragen (Abb. 2 und 3). Es handelt sich – nach offensichtlichen Kopierfehlern zu urteilen – um eine Abschrift einer sprachlich um 780 / 790 zu datierenden Vorlage, so dass man davon ausgehen kann, dass dieses Lied bereits am Ende des 8. Jahrhunderts verschriftet war. Angesichts der im langobardischen Italien sehr verbreiteten Namen auf *-brand* (flammende Klinge einer Waffe; vgl. ital. *brando* ‚Schwert') – im Lied vertreten durch die bezeichnende Genealogie

Großvater	*Heri-brand* ‚Heer-Schwert'
Vater	*Hilde-brand* ‚Kampf-Schwert'
Sohn	*Hadu-brand* ‚Streit-Schwert'

– ist eine ursprünglich langobardische Herkunft nicht unwahrscheinlich.

1. Hildebrandslied

Ik gihorta đat seggen,
đat sih urhettun ænon muotin,
Hiltibra*n*t enti Hađubrant untar heriun tuem.
sunufatarungo iro saro rihtun.
5 garutun se iro guđhamun, gurtun sih iro suert ana,
helidos, ubar *h*ringa, do sie to dero hiltiu ritun,
Hiltibra*n*t gimahalta [Heribrantes sunu]: her uuas heroro man,
ferahes frotoro; her fragen gistuont
fohem uuortum, *h*wer sin fater wari
10 fireo in folche, […]
[…] ›eddo *h*welihhes cnuosles du sis.
ibu du mi ęnan sages, ik mi de odre uuet,
chind, in chunicriche: chud ist mi*r* al irmindeot.‹
Hadubra*n*t gimahalta. Hiltibrantes sunu:
15 ›dat sagetun mi usere liuti,
alte anti frote, dea erhina warun,
dat Hiltibrant hætti min fater: ih heittu Hadubrant.
forn her ostar gi*w*eit, floh her Otachres nid,
hina miti Theotrihhe enti sinero degano filu.
20 her furlæt in lante luttila sitten
prut in bure, barn unwahsan,
arbeo laosa: he*r* raet ostar hina.
des sid Detrihhe darba gistuontu*n*
fateres mines: dat uuas so friuntlaos man.
25 her was Otachre ummet tirri,
degano dechisto *m*iti Deotrichhe [ ].
her was eo folches at ente: imo *w*as eo feh*t*a ti leop:
chud was her chonnem mannum.
ni waniu ih iu lib habbe.‹

30 ›wettu irmingot‹, quad Hiltibra*n*t, ›obana ab heuane,
dat du neo dana halt mit sus sippan man
dinc ni gileitos.‹
want her do ar arme wuntane bauga,
cheisuringu gitan, so imo se der chuning gap,
35 Huneo truhtin: ›dat ih dir it nu bi huldi gibu.‹
Hadubra*n*t gima*ha*lta, Hiltibrantes sunu:
›mit geru scal man geba infahan,

1. Hildebrandslied

Ich hörte das sagen,
dass sich Herausforderer einzeln gegenübergetreten seien,
Hildebrand und Hadubrand, zwischen zwei Heeren.
Sohn und Vater, sie richteten ihre Rüstungen.
Sie bereiteten ihre Kampfgewänder, gürteten sich ihre Schwerter um,
die Männer, über die Panzer. Dann ritten sie zu dem Kampf,
Hildebrand sprach, [Heribrands Sohn], – er war der Ältere,
im Leben erfahrener – er begann zu fragen,
mit wenigen Worten, wer sein Vater sei
im Menschenvolk […],
[…] ›oder aus welcher Sippe du sein magst.
Wenn du mir einen nennst, kenne ich die anderen,
junger Mann, im Königreich: bekannt ist mir die ganze Heldenschar.‹
Hadubrand sprach, Hildebrands Sohn:
›Das bezeugen mir unsere Stammesgenossen,
alte und weise, die schon früher lebten,
dass mein Vater Hildebrand geheißen habe: ich heiße Hadubrand.
Einst brach er nach Osten auf – er floh vor Odoakers Hass –
mit Dietrich und vielen seiner Gefolgsleute.
Er ließ im Lande das Kleine sitzen,
die Braut im kleinen Haus, das ungeborene Kind,
seines Erbes beraubt. Er ritt nach Osten hinweg.
Ihn benötigte seitdem Dietrich dringend,
meinen Vater: Das war ein Mann so völlig ohne Freunde.
Er war Odoaker unmäßig feind,
der liebste Kämpfer mit Dietrich.
Er war stets an der Spitze der Heerschar, ihm war stets der Kampf sehr lieb:
Bekannt war er kühnen Männern.
Er ist, glaube ich, nicht mehr am Leben.‹

›Ich mache Gott‹, sagte Hildebrand, ›oben im Himmel zum Zeugen,
dass du noch nie mit einem so [nah] verwandten Mann
einen Kampf geführt hast‹.
Er wand da vom Arm einen gewundenen Spiralring,
aus einem Kaisermedaillon verfertigt, den ihm der König gegeben hatte,
der Hunnen Herrscher: ›Das gebe ich dir jetzt aus Freundschaft.‹
Hadubrand sprach, Hildebrands Sohn:
›Mit dem Speer soll man eine Gabe empfangen.

ort widar orte,
du bist dir alter Hun, ummet spaher,
spenis mih mit dinem *w*ortun, wili mih dinu speru werpan.
pist also gialtet man, so du ewin inwit f*o*rtos.
dat sagetun mi sęolidante
westar ubar wentilsęo, dat *in*an wic furnam:
tot ist Hiltibrant, Heribrantes suno.‹
Hiltibra*n*t gimahalta, Herib*ran*tes suno:
›wela gisihu ih in dinem hrustim,
dat du habes heme herron goten,
dat du noh bi desemo riche rechheo ni wurti.‹
›welaga nu, waltant got‹, quad Hiltibrant, ›wewurt skihit.
ih wallota sumaro enti wintro sehstic ur lante,
dar man mih ero scerita in folc sceotantero:
so man mir at burc ęnigeru banun ni gifasta,
nu scal mih suasat chind suerto hauwan,
breton mit sinu billiu, eddo ih imo ti banin werdan.

doh maht du nu aodlihho, ibu dir din ellen taoc,
in sus heremo man hrusti giwinnan,
rauba bi*r*ahanen, ibu du dar enic reht habes.‹
›der si doh nu argosto‹, quad Hiltibrant, ›ostarliuto,
der dir nu wiges warne, nu dih es so wel lustit,
gudea gimeinun: niuse de motti,
*h*werdar sih hiutu dero hregilo *r*umen muotti,
erdo desero brunnono bedero uualtan.‹
do ległtun se ærist asckim scritan,
scarpen scurim: dat in dem sciltim stont.
do stoptu*n* to samane staimbort chludun,
herwun harmlicco huittę scilti,
unti im iro lintun luttilo wurtun,
giwigan miti wabnum […].

Spitze gegen Spitze.
Du bist, alter Hunne, unmäßig schlau,
verlockst mich mit deinen Worten, willst nach mir deinen Speer werfen.
Du bist ein so alter Mann und immer noch vollführst du Listen.
Das sagten mir die Seefahrer,
[die] westlich über das Wendelmeer [kamen], dass ihn der Kampf dahinraffte:
Tot ist Hildebrand, Heribrands Sohn.‹
Hildebrand sprach, Heribrands Sohn:
›Deutlich erkenne ich an deiner Rüstung,
dass du daheim einen guten Herrn hast,
dass du in dessen Reich noch kein Verbannter geworden bist.‹
›Weh nun, waltender Gott‹, sagte Hildebrand, ›Unheil geschieht!
Ich zog sechzig Sommer und Winter außerhalb des Heimatlands umher,
wo man mich stets zu der Schar der Schützen stellte,
ohne dass man mir bei irgendeiner Stadt den Tod zufügte.
Nun soll mich mein eigener Sohn mit dem Schwert erschlagen,
niederschlagen mit seinem Schwert, oder ich ihm zum Mörder werden.

Doch kannst du nun leicht, wenn dir dein Mut ausreicht,
bei einem so alten Mann die Rüstung erlangen,
die Beute rauben, wenn du darauf irgendein Recht hast.‹
›Der müsste doch nun der feigste‹, sagte Hildebrand, ›unter den Ostleuten sein,
der dir jetzt den Kampf verweigerte, wenn dich danach so gelüstet,
nach dem gemeinsamen Kampf: Versuche, der es kann,
ob er sich heute der Brustpanzer rühmen kann
und über diese beiden Brünnen Herr sein.‹
Da ließen sie zuerst die Speere schreiten,
die scharfen Waffen, so dass sie in den Schilden steckten.
Dann ließen sie sie zusammenprallen, spalteten die Kampfschilde,
hieben erbittert auf die glänzenden Schilde,
bis ihnen ihre Schilde aus Lindenholz klein wurden,
zerhauen mit den Schwertern […].

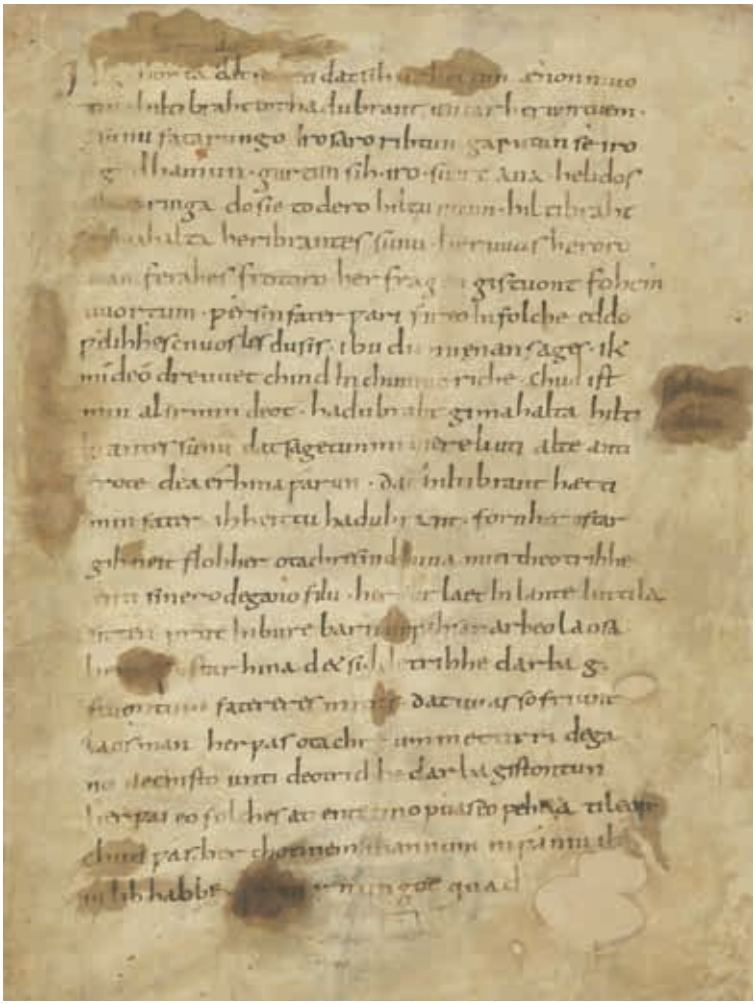

Abb. 2: Hildebrandslied (Manuskript) I. Landes- und Universitätsbibliothek Kassel 2° Ms. theol. 54, Fol. 1r.

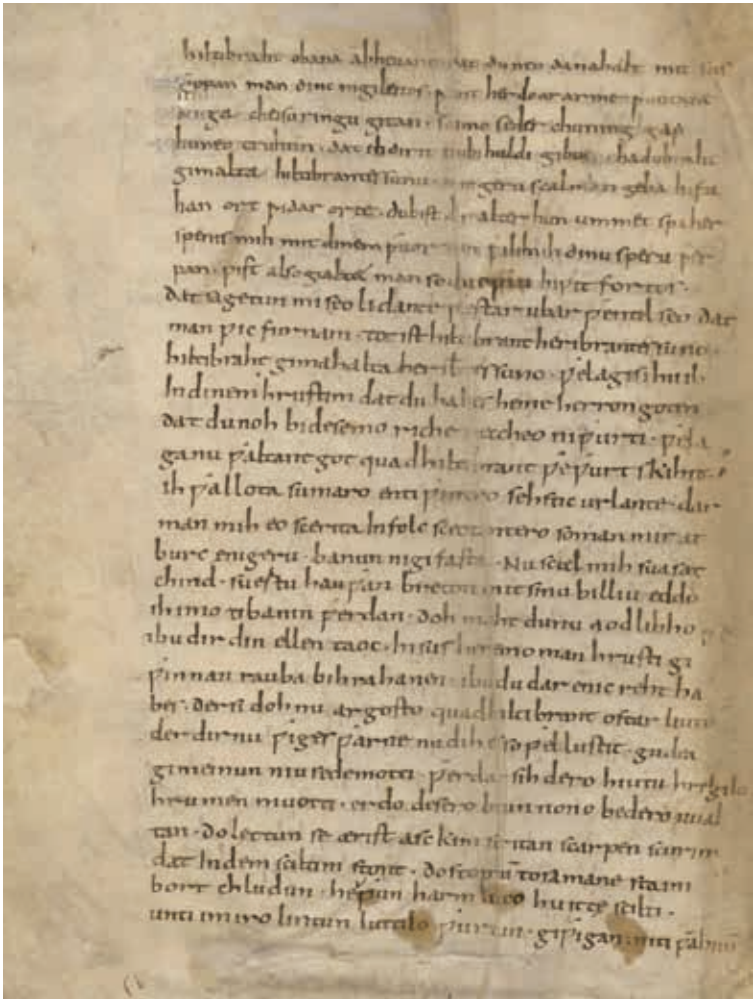

Abb. 3: Hildebrandslied (Manuskript) II. Landes- und Universitätsbibliothek Kassel 2° Ms. theol. 54, Fol. 76v.

Abb. 4: Fußkrieger mit Lanze (Rekonstruktion).
Aus: Die Langobarden 2008: 365, Kat. Nr. 176.
Abb. 5: Alemannischer Helm aus Niederstotzingen (Kr. Heidenheim).
Aus: Die Langobarden 2008: 243, Kat. Nr. 45.

Man lese die ersten sechs Verse: Zwei Reiterkrieger stehen einander gegenüber, vor den Augen ihrer Heere – eine häufig geschilderte Situation – und zum Zweikampf bereit. Sie rüsten sich mit ihren Kampfkleidern, mit Panzern, mit Schwertern, bevor sie dann einander entgegenreiten. Man mag dies visualisieren mit der von der Archäologie geleisteten Rekonstruktion eines langobardischen Kriegers des 7. Jahrhunderts (Abb. 4), dazu den zeitgenössischen alemannischen Helm aus Niederstotzingen (Kreis Heidenheim) (Abb. 5) und den (rekonstruierten) langobardischen Reiterkrieger mit Lanze (Abb. 6).

Von Anfang an weiß das Publikum des Liedes, dass sich hier „Vater und Sohn“ (*sunufatarungo*) gegenüberstehen. Die Protagonisten wissen es nicht, sie können sich nicht nur wegen der Rüstungen kaum erkennen, Sohn und Vater haben sich nie vorher gesehen – wie gleich zu schildern. Es gehört zum Comment des Zweikampfs der Krieger, dass man sich vorstellt und danach zum Kampfe reizt. Der Jüngere, der Sohn, muss sich verhängnisvollerweise als Erster

Abb. 6: Reiterkrieger (Rekonstruktion). Aus: Die Langobarden 2008: 362, Kat. Nr. 173.

offenbaren: Hadubrand heiße er, Sohn des Hildebrand, der sein Weib und das ungeborene Kind verlassen musste. Auch die historische Situation, die im Hintergrund des Liedes steht, wird aus den Reden des Sohnes klar: Es handelt sich um den Kampf des germanischen *rex Italiae* Odoakar, der den letzten weströmischen Kaiser Romulus Augustulus 476 abgesetzt hatte, in den Jahren 489 bis 493 gegen den Italien im Auftrag von Byzanz erobernden Ostgotenkönig Theoderich – allerdings schon mit der für die Theoderichsage (deutsch Dietrichsage) üblichen Verkehrung der Vorgänge, die den Gotenkönig vom Eroberer zum Vertriebenen werden lässt. Hier schon – im Lied – flieht Hildebrand mit Dietrich vor Odoakars Hass nach Osten, dreißig Jahre lang ist er im Exil, bis er nach Italien zurückkehrt und seinen Sohn als Gefolgsmann Odoakars und als seinen Zweikampf-Gegner wiederfindet, wie er aus den Reden des Sohnes erkennt (vgl. Haubrichs 2000).

Hildebrand bekennt sich als Vater, doch der Sohn glaubt ihm nicht, hält, da er ja als erster Namen und Abkunft genannt hat, das Vaterbekenntnis für eine Kriegslist. Auch das Geschenk eines goldenen Ringes, den Hildebrand einst von dem der Sage nach mit Theoderich befreundeten Hunnenkönig – nach Auffassung der Karolingerzeit gewiss Attila – erhalten hatte, überzeugt ihn nicht. Er beschimpft und verspottet den Vater, so dass das Unheil seinen Lauf nimmt, der Kampf unausweichlich wird. Die Reiterkrieger (vgl. Abb. 7, d. i. der Schildbeschlag von Stabio im Tessin, um 600) sprengen aufeinander zu:

do lettun se **A**erist **A**sckim scritan
SCarpen **SC**urim: dat in dem **SC**iltim stont.
do **ST**optun to samane **ST**aimbort chludun,
Heuwun **H**armlicco **H**uitte scilti,
unti im iro **L**intun **L**uttilo wurtun,
gi**W**igan mit **W**abnum […]

(Da ließen sie zuerst die Speere fliegen, in scharfen Schauern, so dass sie in den Schilden steckenblieben. Dann ließen sie die lautdröhnenden Kampfbretter zusammenprallen, hieben harmvoll schmerzend auf die leuchtenden Schilde, bis an ihnen das Lindenholz klein wurde, zerhauen von den Schwertwaffen […]) (V. 63–68, Stabreime in Majuskeln und Fett; Übersetzung W. H.)

Da bricht, mitten im Kampf, das Lied ab. Aus späteren Zeugnissen, vor allem dem im Norden überlieferten ‚Sterbelied Hildebrands', glauben wir zu wissen, dass das Geschehen mit dem Tode des Sohnes endete.

Es ist ganz deutlich, dass das Lied den Krieg Theoderichs / Dietrichs gegen Odoakar nicht zum Thema, sondern nur zum Hintergrund hat. Gegenstand des kleinen Episodentexts ist der Konflikt zwischen der sozial und rechtlich gebotenen Verwandtenliebe, oder negativ formuliert: zwischen dem Verbot der

Abb. 7: Schildbeschläge aus Stabio. Aus: Die Langobarden 2008: 366, Kat. Nr. 176, 1–4.

Tötung von Verwandten und der von Kriegerehre und Treue gegenüber dem Herrn – respektive Theoderich und Odoakar – gebotenen Pflicht zur Erfüllung des kriegerischen Auftrags. Um diesen Werte- und Normenkonflikt zuzuspitzen, hat das Lied das Geschehen als Kampf zwischen Vater und Sohn, den denkbar nächsten Verwandten, inszeniert. Der Konflikt ist tragisch, da in der Gesellschaft der Zeit beide Werte, Verwandtenbindung und Kriegerehre, absolute Geltung beanspruchen. Zugleich ist die Konstruktion so gestaltet, dass, wenn auch tragisch und schuldvoll, die Ehre des Kriegers den Vorrang im *experimentum virtutis* besitzt (vgl. Haubrichs 1991; Haubrichs 1996).

In der Welt des permanenten Krieges gehörte Gewalt zum Lebensstil des frühmittelalterlichen Adligen. Schwert und Rüstung – *Beowulf* und *Hildebrandslied* bezeugen es – waren Standesmerkmale und Herrschaftszeichen einer auf den Krieg gegründeten Existenz, deren Selbstverantwortetheit selbst der Christ nicht zu durchschauen vermochte, da sie die Grundlage von Herrschaft und Existenz war. So erreicht auch das *Hildebrandslied* gegenüber dem *Beowulf* eine höhere Stufe der reflexiven Komplexität. Genügte im *Beowulf* das Heilsversprechen des Heros, um die Welt in Ordnung zu bringen, so bleibt in der Wertewelt des *Hildebrandsliedes* auch bei Vorrang des Kampfes der Konflikt der Normen im Grunde unlösbar, ja schuldbeladen. Insofern spiegelt dieses karolingische Lied im Grunde mehr von der Mentalität der Zeit als viele Chroniken.

3.

Zum Abschluss soll noch ein ebenfalls frühmittelalterlicher Text vorgestellt werden, ein Text, in dem das heroische Ethos auf eine tragikomische Weise an sein Ende gelangt. Der Text bearbeitet die Walthari-Sage, die uns unter anderem durch ein altenglisches *Waldere*-Fragment (herausgegeben von U. Schwab im Jahr 1967; vgl. Wieland 1957), dann Fragmente eines mittelhochdeutschen *Walthari-Liedes* (vgl. Haug 1999) und durch das hier zu besprechende lateinische Walthari-Epos, den *Waltharius* (herausgegeben von B. K. Vollmann) – 1456 Hexameter: wohl 10. Jahrhundert – (vgl. Klopsch 1999) bezeugt ist.

Der Inhalt ist rasch erzählt: Es handelt sich um eine Sprosssage zu den Überlieferungen um den Hunnenkönig Attila und den Burgundenkönig Gunther von Worms. An Attilas, des Besiegers aller Völker, des „Schrecken Europas“ (wie die im Umkreis der Ottonen entstandenen *Quedlinburger Annalen* im frühen 11. Jahrhundert formulieren), Hof treffen sich als politische Geiseln, aber hochgeehrt, der aus dem *Nibelungenlied* bekannte Hagen, die Burgundin Hiltgunt und Walther von Aquitanien. Walther und Hagen werden Schwurbrüder, künstliche Verwandte, die zu gegenseitigem Frieden verpflichtet sind. Als

in Worms der neue König Gunther den Vertrag mit dem Hunnenkönig aufkündigt, flieht sein Vasall Hagen an den Rhein. Walther und Hiltegund sind verlobt und beschließen ebenfalls zu fliehen. In einer wilden, grotesken Szene machen Sie Attila und seinen Hof betrunken, nehmen das Gold der Hunnen und machen sich auf einem Wunderpferd davon. Der Hunnenkönig hat am nächsten Morgen wie sein Gefolge einen schrecklichen und völlig unheroischen Kater, so dass er das fliehende Paar nicht verfolgen kann. Als Walther und Hiltegund in der Nähe von Worms in einem Kahn über den Rhein setzen, will König Gunther (hier übrigens als ‚Franke' vorgestellt) dem Aquitanier Walther den Schatz abjagen, was von dem gewiss klerikalen Verfasser des Epos als Symptom seiner lasterhaften *avaritia*, seiner Habgier verspottet wird, sicherlich zugleich ein subtiler Hinweis auf die kleptokratische Grundlage frühmittelalterlicher Herrschaft. Walther gelingt es, vor seinen Verfolgern in eine bis heute im Elsass (bei Obersteinbach im Département Bas-Rhin) gezeigte enge Schlucht am ‚Wasigenstein' (d. h. einfach ‚Vogesen-Fels') zu fliehen und dort elf der Krieger Gunthers zu erschlagen. Es bleiben nur Gunther und Hagen übrig. Hagen aber bleibt erwähnt wegen seiner zum Frieden verpflichtenden Schwurbruderschaft mit Walther untätig – so wie es auch das *Nibelungenlied* zitiert (Nibelungenlied 2010: 284, Fassung B, Str. 2341): „Nu wer was, der ûf einem schilde vor dem Waskensteine saz, dô im von Spânye Walther sô vil der friunde sluoc?" („Wer war es denn, der auf einem Schild vor dem Waskenstein saß, als Walther von Spanien ihm so viele Freunde erschlagen hat?")

Man sieht also: Wie im *Hildebrandslied* entfaltet sich hier ein Konflikt zwischen den Normen der geschworenen Bruderschaft (‚künstliche Verwandtschaft') und dem die Ehre des Kriegers implizierenden Treueversprechen des Gefolgsmanns. Nun aber kommt ein grausig-komisches Ende, das alles dennoch löst.

Im Schwertkampf schlägt Walther König Gunther ein Bein ab. Als er den Todesstreich führen will, wirft sich Hagen, für den nun des Königs und seine eigene Ehre auf dem Spiel steht, dazwischen und schlägt dem Aquitanier die Hand ab. Mit dem hunnischen Schwert in seiner Linken (V. 1393ff.) „riss er ihm aus das rechte Auge, spaltete die Schläfe, zerschliss ihm die Lippen und schlug ihm dazu aus dem Mund sechs Zähne!"

Grimmig bemerkt der lateinische Autor: „So wurde schließlich der Streit geschlichtet". Patt durch Kampfunfähigkeit (V. 1401ff.): „Alle trugen am Körper die Male des mächtigen Kampfes. Da lag am Boden das Bein des Königs, Walthers Hand und das Auge Hagens – So, ja so geschah die Teilung des hunnischen Schatzes!"

Nahezu spielerisch nimmt der klerikale Autor seine Helden auseinander und distanziert sich vom heroischen Ethos. Die Braut Hiltegund verbindet alle

noch so schweren Wunden. Dann macht man ein Picknick und scherzt miteinander (V. 1421–1450):

Nun saßen friedlich die alten Freunde
Beim Weine, Walther und Hagen der Herbe,
Ermatteten Leibes, doch frischen Mutes,
Und vertrieben die Zeit sich mit traulichen Scherzen.
‚In Zukunft, mein Freund‘, so sprach der Franke,
‚Wirst den Hirsch du jagen, Handschuh von Hirschfell
Dir machen lassen und, die Leute zu täuschen,
Den rechten wacker mit Wolle stopfen.
O weh, du gürtest auch wider die Sitte
Der Recken das Schwert um die rechte Hüfte;
Und willst du einmal dein Weib umarmen,
So musst du verkehrt mit der Linken kosen.
Kurz, was du nur tust, das tust du als Tölpel!‘
Mit scherzendem Wort gab Walther zurücke:
‚Ei, ei, halt‘ Frieden, einäugiger Franke!
Du wirst schielend nach den Dienern schauen
Und schielend begrüßen der Männer Scharen.
Jag‘ ich den Hirsch, so hüte sich Hagen
In Zukunft nur brav vor Eberbraten!
Doch getrost! ich will aus alter Treue
Einen Rat dir vertrauen: wenn du zurückkommst,
So mache ein Mus von Milch und Mehl dir;
Das kräftigt den Kranken und soll gesund sein.‘
So erneuten die beiden den Bund. Sie huben
Aufs Ross den König, den kampfeswunden,
Und schieden als Freunde. Die Franken zogen
Gen Worms, und zum Gotenland wanderte Walther.
Dort ward er begrüßt mit großem Jubel
Und hielt mit Hildegund feierlich Hochzeit,
Und regierte drauf bei dreißig Jahren
Im Segen sein Volk nach des Vaters Tode.
(Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters 1917: 285f.)

Die parodistische Heldendemontage gipfelt zweifellos in den soeben zitierten makabren Spottreden der Protagonisten, in denen sie sich in „burleskem Wettstreit“ lachend die Folgen ihrer grausamen Verletzungen vorhalten: Walther, dem die rechte Hand fehlt, müsse nun zur Jagd sich den rechten Handschuh mit

Wolle stopfen, ja – „willst du einmal“ sagt Hagen, „dein Weib umarmen, so musst du verkehrt mit der Linken kosen. Kurz, was du auch tust, das tust du als Tölpel!“ Hagen aber, dem ein Auge ausgeschlagen wurde, könne, so gibt Walther zurück, in Zukunft nur noch „schielend nach den Dienern schauen und schielend begrüßen der Gefolgsleute Scharen“.

Hier ist die Heldensage wirklich nur noch pergamentene Literatur, mit der die schreibgelehrten Mönche spielen. Gerade indem der permanente Krieg im grausamen Patt endet, wird unter christlichem Vorzeichen seine Sinnlosigkeit zum Vorschein gebracht und eine ‚postheroische‘ Gesellschaft lachend angedeutet.

Bibliographie

Das Alte Hamdir-Lied (1987): Das Alte Hamdir-Lied. In: Die Edda. Götter- und Heldenlieder der Germanen. Aus dem Altnordischen übertragen, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen v. Arthur Häny. Zürich: Manesse, S. 475–484.

Die Annales Quedlinburgenses (2004): Die Annales Quedlinburgenses. Hg. v. Martina Giese. Hannover: Hahnsche Buchhandlung. (Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum germanicarum in usum scholarum separatim editi 72.)

Beowulf (1976): Beowulf und die kleineren Denkmäler der altenglischen Heldensage Waldere und Finnsburg. Mit Text, Übersetzung und Kommentar sowie einem Konkordanz-Glossar. Hg. v. Gerhard Nickel. Heidelberg: Winter.

Beowulf (1986): Beowulf. Ein altenglisches Heldenepos. Übertragen und hg. v. Martin Lehnert. Leipzig: Insel-Verlag.

The Dating of Beowulf (2014): The Dating of Beowulf. A Reassessment. Hg. v. Leonard Neidorf. Cambridge: D. S. Brewer. (Anglo-Saxon Studies 24)

Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters (1917): Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters in deutschen Versen von Paul von Winterfeld. Hg. v. Hermann Reich. 2. Aufl. München: C. H. Beck. (Das Gedicht von Walther und Hildegund, S. 236–286.)

Düwel / Ruge (2013): Klaus Düwel u. Nikolaus Ruge: Hildebrandslied. In: Althochdeutsche und Altsächsische Literatur. Hg. v. Rolf Bergmann. Berlin u. Boston: Walter de Gruyter, S. 171–183.

Einhard (1966): Einhard: Vita Karoli, c. 29. In: Quellen zur karolingischen Reichsgeschichte. Hg. v. Reinhold Rau. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 200.

Glaser (1999): Elvira Glaser: Hildebrandslied. In: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. Bd. XIV. Hg. v. Johannes Hoops. Berlin u. New York: Walter de Gruyter, S. 556–561.

Gschwantler (1980): Otto Gschwantler: Ermanarich, sein Selbstmord und die Hamdirsage. Zur Darstellung von Ermanarichs Ende in Getica 124, 129f. In: Die Völker an der mittleren Donau im fünften und sechsten Jahrhundert. Hg. v. Herwig Wolfram u. Falco Daim. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. (Denkschriften, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse 145), S. 187–204.

Haubrichs (1989a): Wolfgang Haubrichs: Veterum regum actus et bella. Zur sog. Heldenliedersammlung Karls des Großen. In: Aspekte der Germanistik. Festschrift für Hans-Friedrich Rosenfeld zum 90. Geburtstag. Hg. v. Walter Tauber. Göppingen: Kümmerle (Göppinger Arbeiten zur Germanistik), S. 17–46.

Haubrichs (1989b): Wolfgang Haubrichs: Heldensage und Heldengeschichte. Das Konzept der Vorzeit in den Quedlinburger Annalen. In: Festschrift für Herbert Kolb zu seinem 65. Geburtstag. Hg. v. Klaus Matzel u. Hans-Gert Roloff. Bern (u. a.): Lang, S. 171–201.

Haubrichs (1991): Wolfgang Haubrichs: Recht und Wert. Vom strukturalen und funktionalen Wandel in der Heldensage des frühen Mittelalters. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 1, S. 521–532.

Haubrichs (1995): Wolfgang Haubrichs: Die Anfänge. Versuche volkssprachiger Schriftlichkeit im frühen Mittelalter. 2. Aufl. Tübingen: Niemeyer. (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. Hg. v. Joachim Heinzle, Bd. 1.)

Haubrichs (1996): Wolfgang Haubrichs: Ehre und Konflikt. Zur intersubjektiven Konstitution der adligen Persönlichkeit im frühen Mittelalter. In: Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters. Bristoler Colloquium 1993. Hg. v. Kurt Gärtner, Ingrid Kasten u. Frank Shaw. Tübingen: Niemeyer, S. 35–58.

Haubrichs (2000): Wolfgang Haubrichs: Ein Held für viele Zwecke. Dietrich von Bern und sein Widerpart in den Heldensagenzeugnissen des frühen Mittelalters. In: Theodisca. Beiträge zur althochdeutschen und altniederdeutschen Sprache und Literatur in der Kultur des frühen Mittelalters. Hg. v. Wolfgang Haubrichs (u. a.). Berlin u. New York: Walter de Gruyter, S. 330–363.

Haubrichs (2004a): Wolfgang Haubrichs: „Heroische Zeiten“? Wanderungen von Heldennamen und Heldensagen zwischen den germanischen ‚gentes‘ des frühen Mittelalters. In: Namenwelten. Orts- und Personennamen in historischer Sicht. Hg. v. Astrid van Nahl, Lennart Elmevik u. Stefan Brink.

Berlin u. New York: Walter de Gruyter (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 44), S. 513–534.

Haubrichs (2004b): Wolfgang Haubrichs: Helden und Historie. Vom Umgang mit der mündlichen Vorzeitdichtung an der Wende zum 2. Jahrtausend. In: Aufbruch ins zweite Jahrtausend. Innovation und Kontinuität in der Mitte des Mittelalters. Hg. v. Achim Hubel u. Bernd Schneidmüller. Ostfildern: Thorbecke. (Mittelalter-Forschungen 16), S. 205–226.

Haug (1999): Walter Haug: Walther und Hildegund. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Bd. X. Berlin u. New York: Walter de Gruyter, Sp. 644–646.

Hildebrandslied (2007): Hildebrandslied. In: Althochdeutsche Literatur. Eine kommentierte Anthologie. Übersetzt, hg. u. kommentiert v. Stephan Müller. Stuttgart: Philipp Reclam, S. 28–33.

Klopsch (1999): Paul Klopsch: Waltharius. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Bd. X. Berlin u. New York: Walter de Gruyter, Sp. 627-638.

Die Langobarden (2008): Die Langobarden. Das Ende der Völkerwanderung. Katalog zur Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum Bonn. Hg. v. Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Landesmuseum Bonn. Bonn u. Darmstadt: Primus Verlag.

Das Nibelungenlied (2010): Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B hg. v. Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt u. kommentiert v. Siegfried Grosse. Stuttgart: Philipp Reclam.

Orchard (2003): Andy Orchard: A Critical Companion to Beowulf. Cambridge: Brewer.

Paulus Diaconus (2009): Paulus Diaconus. Geschichte der Langobarden. Historia Langobardorum. Hg. u. übersetzt v. Wolfgang F. Schwarz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Quellen zur karolingischen Reichsgeschichte (1966): Quellen zur karolingischen Reichsgeschichte. Erster Teil: Die Reichsannalen, Einhard: Leben Karls des Grossen, Zwei „Leben“ Ludwigs, Nithard: Geschichten. Hg. v. Reinhold Rau. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Reichl (1995): Karl Reichl: Finnsburglied. In: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. Berlin u. New York: Walter de Gruyter, Bd. IX, S. 109–112.

Tolkien (1982): Ronald R. Tolkien: Finn and Hengest. The Fragment and the Episode. Hg. v. Alan J. Bliss. London: Allen & Unwin.

Uecker (1972): Heiko Uecker: Germanische Heldensage. Stuttgart: Metzler. (Sammlung Metzler 106)

von See (1971): Klaus von See: Germanische Heldensage. Stoffe, Probleme, Methoden. Eine Einführung. Frankfurt / Main: Athenäum-Verlag.

Waldere (1967): Waldere. Testo e commento. Hg. v. Ute Schwab. Messina: Libreria Peloritana.

Waltharius (1991): Waltharius. In: Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland 800–1150. Hg. v. Walter Haug u. Benedikt Konrad Vollmann. Frankfurt / Main: Deutscher Klassiker-Verlag (Bibliothek des Mittelalters 1), S. 163–259.

Widsith (1962): Widsith. Hg. von Kemp Malone. Kopenhagen: Rosenkilde and Bagger.

Wieland (1997): Götz Wieland: Waldere. In: Lexikon des Mittelalters Bd. VIII: Stadt (Byzantinisches Reich) bis Werl. München u. Zürich: Lexma, Sp. 1957.

Kriegsstück oder Antikriegsstück? Von der Subjektivierung des Krieges in Shakespeares *Heinrich V.*[*]

Ralf Hertel

Im Jahr 1944 – der Zweite Weltkrieg ist in vollem Gange, und die Landung der Alliierten in der Normandie steht unmittelbar bevor – bereitet man sich in Großbritannien auf die entscheidende Schlacht vor, und zwar auch auf moralischer Ebene. Das Propagandaministerium sucht nach Mitteln, um die Moral der kämpfenden Truppen, aber auch der Briten zu Hause, zu heben und sie auf die Schlacht einzustimmen. Da man einen möglichst großen Teil der Bevölkerung erreichen möchte, entscheidet man sich mit dem Kinofilm für ein populäres Medium, um den Patriotismus der Bevölkerung anzusprechen. Genauer gesagt entscheidet man sich, Shakespeares Historiendrama *Heinrich V.* zu verfilmen, und man widmet den Film, wie der Vorspann informiert, den „Commandos and Airborne Troops of Great Britain", die ihr Leben für Großbritannien riskieren. Da es in dieser kritischen Phase des Kriegs um nichts weniger als die Verteidigung der Nation geht, scheut man keinen Aufwand und keine Kosten; man engagiert mit Laurence Olivier den führenden Shakespeare-Schauspieler der Zeit sowohl für die Titelrolle als auch für die Regie, und zugleich setzt man auf die neuesten technischen Entwicklungen. So ist Oliviers Version von *Heinrich V.* nicht nur in der neuesten Technicolor-Technik gefilmt, sondern auch der teuerste Film, der bis zu diesem Zeitpunkt in Großbritannien gedreht wurde.

Dass die Wahl in dieser militärisch hoch angespannten Situation auf Shakespeares *Heinrich V.* fällt, ist kein Zufall, denn unter den vielen kriegerischen Historiendramen ist dieses wohl das martialischste. Vor allem aber ist es ein Drama, das ausgeprägter noch als Shakespeares andere Historien an den Patriotismus der Rezipienten appelliert, denn hier bekämpfen sich nicht rivalisierende englische Fraktionen gegenseitig wie etwa in *Richard III.* oder *Richard II.*; vielmehr lässt hier der Kampf gegen einen gemeinsamen äußeren

---

* Dieser Aufsatz erschien zuerst in: Der Krieg hat kein Loch: Friedenssehnsucht und Kriegsapologie in der Frühen Neuzeit. Hg. v. Marc Föcking u. Claudia Schindler. Heidelberg: Winter 2014.

Feind – in diesem Fall gegen die Franzosen – die verschiedenen Gruppen innerhalb der britischen Inseln eng zusammenrücken.

Wovon handelt *Heinrich V.*? Als Historiendrama gehört es zu einer Gattung, in der sich Shakespeare dezidiert mit der englischen Geschichte auseinandersetzt, und zwar speziell mit der Vorgeschichte seiner eigenen Epoche, dem Hundertjährigen Krieg und den sich daran anschließenden Rosenkriegen. Diese Rosenkriege sind Erbfolgekriege zwischen den Häusern Lancaster und York, in denen sich England an den Rand des Ruins manövriert, indem sich die führenden Eliten gegenseitig nachhaltig schwächen. Ein großer Teil von Shakespeares Historien – *Richard III.* und die drei Teile von *Heinrich VI.* – handeln von diesen Kriegen, und auch eine Reihe der nicht in dieser Periode angesiedelten Historien – *Richard II.*, die beiden Teile von *Heinrich IV.* und *King John* – thematisieren, wie Engländer gegen Engländer und oft auch gegen ihre keltischen Nachbarstämme kämpfen. *Heinrich V.* fällt aus diesem Rahmen heraus, denn die Regentschaft dieses Herrschers stellt eine Ausnahme dar, einen kurzen Moment nationaler Einheit im Chaos der kriegerischen Auseinandersetzungen; durch rhetorisches Geschick, machiavellistische Schläue und göttliche Intervention gelingt es Shakespeares Heinrich für einen kurzen Moment, England zu einen und auch die Differenzen mit den Nationen der *Celtic fringes* vergessen zu machen. Dies gelingt ihm nicht zuletzt mit Hilfe eines Krieges nach außen, den er auf die französische Provokation hin, mit der das Drama eröffnet, vom Zaun bricht. Die Franzosen, mit Heinrichs Ansprüchen auf französische Territorien konfrontiert, lassen ihm eine Truhe voller Tennisbälle überbringen und die Botschaft, er möge sich in Zukunft doch bitte auf harmlosere Spielereien beschränken als jene, die den französischen Zorn erregen könnten. Dergestalt provoziert rüstet Heinrich zu einem Feldzug auf dem Kontinent und landet 1415 mit seinen Truppen in Nordfrankreich (man erkennt die Parallelen zum D-Day), wo er – Höhepunkt des Dramas – die zahlenmäßig weit überlegene Armee der Franzosen in der Schlacht von Agincourt vernichtend schlägt. Schon aus dieser kurzen Zusammenfassung erhellt, welch zentraler Stellenwert dem Krieg im Handlungsgefüge von *Heinrich V.* zukommt.

1. Krieg

Dabei begegnen wir in diesem Drama nicht nur einem Krieg, sondern einer Vielzahl von Kriegen und Kriegsformen. So ist die Handlung einerseits eingebettet in den historischen Kontext von Erbfolgekriegen – noch als Prinz kämpft Heinrich an der Seite seines Vaters Heinrich IV. gegen jene, die dessen Usurpation der Krone Richards II. und der York-Dynastie nicht hinnehmen wollen;

andererseits ist Heinrichs Feldzug ein territorialer Krieg, in dem es darum geht, englische Besitztümer auf dem Kontinent zurückzuerobern. Schließlich macht Shakespeare Heinrichs Krieg auch zu einem Glaubenskrieg. Historisch gesehen treffen bei Agincourt Katholiken auf Katholiken (die Schlacht findet ein Jahrhundert vor der Reformation statt), doch Shakespeare zeichnet diesen Konflikt sehr deutlich als einen interreligiösen zwischen Protestanten und Katholiken. In seiner Darstellung der Ereignisse werden aus den katholischen Engländern Proto-Protestanten, was sich besonders deutlich in den Szenen 3.7 und 4.1 zeigt, in denen die Nacht vor der Schlacht von Agincourt dargestellt wird. In einem antithetischen Wechsel der Schauplätze werden hier zunächst die Franzosen vorgeführt, die bei Weingenuss in ihren prunkvollen Zelten liegen, im Pomp schwelgen, sich damit brüsten, die schönsten Rüstungen zu haben, die Beute des folgenden Tages bereits unter sich verteilen und aus schierem Ennui an ihre Pferde gerichtete Sonette anstimmen – es ist ein einziges Bild stereotyper katholischer Dekadenz. In scharfem Kontrast dazu wird uns im direkten Anschluss das englische Lager gezeigt als eine Gemeinschaft quasi-protestantisch leidender Männer, die sich in der bitteren Kälte zusammengedrängt um ein Lagerfeuer scharen und auf der harten Erde gebettet sind. In ihrem Lager findet sich nichts von jenem Pomp, der im französischen Lager herrscht; hier scheint man zurückgeworfen zu sein allein auf die ermutigenden Worte ihres Königs und den Glauben an sich selbst. *Sola fide, sola scriptura* sozusagen – in einem Protestantismus *avant la lettre* gründet diese den widrigen Umständen trotzende Gemeinschaft allein auf dem Glauben und dem Wort, wenn auch dem gesprochenen an Stelle des geschriebenen.

In der Tat spielen Heinrichs Worte bei der Stiftung dieser soldatischen Gemeinschaft eine zentrale Rolle. Zunächst mischt sich der König am Vorabend der Schlacht in der Verkleidung eines einfachen Soldaten – gleichsam als „little touch of Harry“ (4.0.47), wie es der Chor formuliert – unter seine Soldaten, spricht ihnen Mut zu und erinnert sie an ihre Pflichten. Als der Morgen graut und es gilt, in den Kampf zu ziehen, legt er jedoch seine Verkleidung ab und appelliert in seiner Rolle als König in einer eindringlichen Rede an den Kampfesmut seiner Soldaten. Auf den von Westmoreland geäußerten Wunsch nach einer stärkeren englischen Armee hin ruft der König aus:

> What’s he that wishes so?
> My cousin Westmoreland? No, my fair cousin:
> If we are mark’d to die, we are enough
> To do our country loss; and if to live,
> The fewer men, the greater share of honour.
> God’s will! I pray thee, wish not one man more. […]

This day is call'd the feast of Crispian:
He that outlives this day, and comes safe home,
Will stand a tip-toe when this day is nam'd,
And rouse him at the name of Crispian.
He that shall live this day, and see old age,
Will yearly on the vigil feast his neighbours,
And say 'To-morrow is Saint Crispian':
Then will he strip his sleeve and show his scars,
And say, 'These wounds I had on Crispin's day'.
Old men forget; yet all shall be forgot,
But he'll remember, with advantages
What feats he did that day. […]
And Crispin Crispian shall ne'er go by,
From this day to the ending of the world,
But we in it shall be remembered;
We few, we happy few, we band of brothers;
For he today that sheds his blood with me
Shall be my brother; be he ne'er so vile
This day shall gentle his condition:
And gentlemen in England now-a-bed
Shall think themselves accurs'd they were not here,
And hold their manhoods cheap whiles any speaks
That fought with us upon Saint Crispin's day. (4.3.18–67)

Diese Rede verrät exemplarisch Shakespeares Bestreben, die historisch katholischen Engländer in eine proto-protestantische Gemeinschaft umzudeuten. So ist das in der „band of brothers" so pathetisch beschworene Konzept von Brüderlichkeit protestantisch konnotiert. Während die katholische Kirche durch strenge Hierarchien gekennzeichnet ist und die Laien hier der Priester bedürfen, um Gottes Wort gedeutet zu bekommen (allein schon deshalb, weil es den Katholiken zur Zeit Shakespeares nur in Latein vorliegt), so ist der Protestantismus egalitärer. Hier bedarf es keiner Priester, die den Gläubigen Gottes Wille erklären – nicht zuletzt, weil den Protestanten Gottes Wort seit einem der ersten großen protestantischen Projekte in England, der Übersetzung der Bibel ins Englische, in der Landessprache zugänglich ist. So ist die protestantische Gemeinschaft, jedenfalls idealerweise, in der Tat eine „band of brothers", in der alle gleichen und unvermittelten Zugang zu Gott haben. Umgekehrt trägt Heinrichs „band of brothers" starke Züge einer protestantischen Gemeinschaft, und zwar nicht zuletzt gerade deshalb, weil die Zahl von seinen Mitstreitern so überschaubar ist. Diese „happy few", diese wenigen Glücklichen, verweisen

implizit auf das protestantische Konzept der auserwählten Nation, der „elect nation“, sehen sich doch die protestantischen Engländer der Tudorzeit als die wenigen aufrechten Verteidiger des wahren Glaubens gegen ein schier übermächtiges Heer von Katholiken (vgl. Hertel 2007: 263–285). Wenn sie sich trotz zahlenmäßiger Unterlegenheit behaupten können, dann deuten sie dies als Zeichen von Gottes Intervention: Zwar sind sie nur wenige, aber doch eben jene wenigen Auserwählte, die Gott auf ihrer Seite wissen dürfen. Diese Rhetorik von England als auserwähltem Volk bedient Shakespeares Heinrich geradezu mustergültig, etwa wenn er nach dem Sieg sogleich betont, dass Gott ihre Schwerter geführt habe: „O God, thy arm was here;/And not to us, but to thy arm alone,/Ascribe we all!“ (4.8.105–107).

Doch das Drama führt nicht allein verschiedene Formen des Krieges vor, sondern auch eine ganze Reihe von Strategien der Kriegsführung. So begegnen wir hier Elementen militärischer Kriegsführung: Wir sehen Schützengräben, Belagerungen und die Justiz eines Militärgerichts, das mit Plünderern kurzen Prozess macht. Daneben spielt rhetorische Kriegskunst eine zentrale Rolle (die zitierte Rede Heinrichs ist dafür das beste Beispiel) ebenso wie psychologische Kriegsführung. Letztere zeigt sich besonders deutlich am Beispiel von Heinrichs erster Eroberung auf dem Kontinent, der Einnahme der Stadt Harfleur. Nach der Belagerung der Stadt kommt es zu einem Versuch, sie einzunehmen, der jedoch bald blutig zu scheitern droht. In dieser kritischen Situation wechselt Heinrich die Strategie und verlässt sich nicht allein auf militärische Strategien, sondern greift gezielt auch zu rhetorischen und psychologischen Waffen. In drastischen Worten schildert er dem Gouverneur von Harfleur ein Horrorszenarium, das Wirklichkeit werde, sollte er die Tore seiner Stadt nicht freiwillig öffnen. Heinrichs Soldaten würden über die Töchter der Stadt herfallen wie wilde Tiere, die ehrwürdigen Greise würde man an den Bärten packen, um ihre Gehirne an den Stadtmauern zu zerquetschen, und die Neugeborenen würde man pfählen (3.3.34–38). Tatsächlich zeigt diese Strategie Wirkung: Harfleur fällt und wird zum Ausgangspunkt von Heinrichs erfolgreichem Frankreichfeldzug. Schließlich versteht sich Heinrich auch auf das, was man wohl als „weiche Kriegsführung“ bezeichnen könnte. Nachdem Frankreich militärisch geschlagen ist, wirbt er mit gespielter verbaler Hilflosigkeit, tatsächlich aber rhetorisch versiert, um die französische Prinzessin, um den Frieden dauerhaft zu sichern. Wenn man so will, macht ihn diese Werbung zu einem recht modernen Herrscher: Er weiß, dass er nicht nur den Krieg gewinnen, sondern auch den Frieden langfristig sichern muss.

Schließlich ist der Krieg auch immer wieder Gegenstand der Figurenrede, etwa in der erwähnten Nachtszene, in der Heinrich mit den Sorgen seiner Soldaten konfrontiert wird, die sich mit der Sache, um derentwillen dieser Krieg

geführt wird, nicht identifizieren können. Man ist auf fremdem Terrain, fern der Heimat, die gegnerische Armee ist zahlenmäßig weit überlegen, die Erfolgsaussichten verschwindend gering. Was geht sie dieser Krieg an? Sie sehen sich als Spielbälle, als menschliches Material, das im Namen einer Sache geopfert wird, die nicht die ihre ist. Zunächst in der Verkleidung eines einfachen Soldaten, später dann wieder in der Montur des Königs, bietet Heinrich all sein rhetorisches Geschick auf, um seine Soldaten zu überzeugen, dass dieser Krieg eben doch sehr wohl auch der ihre sei, ja dass das Wohl der ganzen Nation von dessen Ausgang abhinge. Seine martialische Rhetorik scheint Erfolg zu haben: Tatsächlich scheint es so etwas wie nationale Einheit zu geben in diesem Stück. Denn während Shakespeares andere Historiendramen immer wieder Auseinandersetzungen zeigen, in denen sich verschiedene Fraktionen innerhalb Englands bekriegen oder die Konfliktlinien zwischen Engländern und Vertretern der *Celtic fringes* verlaufen, so ziehen in *Heinrich V.* die Engländer – genauer: die Briten – *gemeinsam* in einen Krieg gegen einen äußeren Feind. Diese Botschaft nationaler Einheit über die Grenzen Englands hinaus muss Shakespeare wichtig gewesen sein, denn obwohl die Schotten im Hundertjährigen Krieg die Franzosen *gegen* Heinrich V. unterstützten, bilden sie in Shakespeares Darstellung einen integralen Teil der von Heinrich beschworenen „band of brothers".

Die von Heinrich verheißene Einheit ist jedoch noch umfassender, als es auf den ersten Blick erscheint. Betrachtet man die performative Dimension des Theatererlebnisses, das eine Aufführung von *Heinrich V.* vor einem zeitgenössischen englischen Publikum entfaltete, dann liegt der Schluss nahe, dass die propagierte Einheit nicht allein die britischen Figuren auf der Bühne, sondern auch die Engländer im Zuschauerraum einschloss. Denn natürlich spricht in der konkreten Aufführungssituation nicht nur Heinrich zu seinen Soldaten, sondern auch ein Schauspieler zu seinem Publikum, und wenn dieser den „Bruderbund" (4.3.60) ausruft und immer wieder beschwört, dass dieser Krieg gemeinsam gekämpft würde, dann spricht er auch die Zuschauer an. Und in der Tat ist dieses Stück besonders geeignet, sein Publikum anzusprechen und aus Heinrichs Krieg „unseren" Krieg zu machen, einen Krieg, der auch das zeitgenössische Publikum involviert.

Zum einen wird das Drama in einer Zeit aufgeführt, in der die Bereitschaft, sich mit englischen Kämpfern zu identifizieren, besonders ausgeprägt gewesen sein dürfte. Das Stück, das zum ersten Mal in den 1590ern auf die Bühne kommt, kann an den ausgeprägten Patriotismus im England nach dem Sieg über die spanische Armada von 1588 anknüpfen. Zudem schlägt es immer wieder Brücken zwischen dem Feldzug Heinrichs und militärischen Operationen zu Zeiten Elisabeths wie etwa dem Irland-Feldzug des Generals Lord Essex, der ganz explizit mit Heinrich verglichen wird, wenn der Chor im Prolog zum

letzten Akt davon spricht, dass des Königs Rückkehr nach London ähnlich triumphal sei wie jene des „Feldherr[en] unserer Königin“, der wohl „demnächst“ von der Befriedung Irlands heimkehre. (5.0.30–31)

Vor allem aber, und das dürfte für die imaginäre Einbindung des zeitgenössischen Publikums besonders entscheidend gewesen sein, bringt Shakespeare seinen Stoff in der Form eines Theaterstücks zur Aufführung. Er schreibt kein Geschichtsbuch, d. h. er schreibt nicht allein über Heinrichs Krieg, sondern er bringt ihn physisch erfahrbar auf die Bühne, was bedeutet, dass die Zuschauer nicht so sehr von einer Schlacht lesen, die lange vor ihrer Zeit auf dem fernen Kontinent geschlagen wurde, als dass sich dieser Krieg praktisch direkt vor ihren Augen und ganz gegenwärtig entfaltet, ganz so, als wären sie selbst auf dem Schlachtfeld anwesend. Dabei ist das elisabethanische *public theatre* besonders gut geeignet, das Gefühl direkter physischer Involviertheit zu erwecken, und zwar nicht allein deshalb, weil es ein noch junges Medium war (die ersten öffentlichen Theater eröffneten erst in den 1570er Jahren), dessen fiktive Natur manche Theaterbesucher zeitweise zu vergessen schienen, so dass ganz spontane und emotionale Reaktionen auf diese neue Form theatraler Illusion überliefert sind (vgl. Gurr 2004, App. 2). Auch die spezifische Architektur der Aufführungsorte unterstützte die Minimierung der Distanz der Zuschauer zum dargestellten Geschehen. So findet man hier noch nicht jene Trennung zwischen abgedunkeltem Zuschauerraum und erleuchteter Bühne, die für den heutigen Theaterbesuch so charakteristisch ist; vielmehr finden die Aufführungen unter offenem Himmel und am helllichten Tage statt, da man noch nicht über effektive Methoden verfügte, die Bühne zu beleuchten oder den Zuschauerraum zu verdunkeln. Zudem zeichnen sich manche der elisabethanischen Spielstätten durch ihre runde Form aus, allen voran Shakespeares *Globe Theatre*, das die Analogie zum Erdenrund nicht allein im Namen trägt, sondern auch im über dem Eingang angebrachten Motto „totus mundus agit histrionem“ suggeriert, dass die ganze Welt eine Bühne sei. Hier verschwimmt die Trennlinie zwischen der inszenierten Wirklichkeit und der Realität der Theaterbesucher, und das nicht nur dem Anspruch nach, sondern auch in perspektivischer Hinsicht, wird die runde Gebäudeform doch zur Folge gehabt haben, dass viele Zuschauer neben dem Bühnengeschehen auch das Geschehen im Zuschauerraum wahrgenommen haben werden. Anders gesagt war das *public theatre* ein Theater, in dem die Trennlinie zwischen dem Schauspiel auf der Bühne und jenem davor und daneben nicht so deutlich gezogen wurde, wie es der heutige Theaterbesucher gewohnt ist. Zumal eine in den Zuschauerraum hineinragende Vorbühne es den Schauspielern erlaubt, quasi inmitten des Publikums aufzutreten. Wenn also während der Klimax des Dramas Heinrich seinen Soldaten Brüderschaft verspricht, dann steht er möglicherweise inmitten eines Heeres aus Zuschauern –

ganz als wären sie seine Armee, als stünden sie hinter ihm. Und wenn er sie dann noch direkt anspricht oder gar von der Bühne hinabtritt, um sich unter sie zu mischen, dann wird die Grenze zwischen dargestellter Wirklichkeit und realer Welt der Zuschauer potentiell durchlässig.

Eine solche imaginative Beteiligung fordert Shakespeare auf geradezu programmatische Weise gleich in den ersten Zeilen des Dramas ein. Er schickt dem Geschehen um Heinrich einen Prolog voraus, der die Zuschauer daran erinnert, wie beschränkt die Mittel des Theaters seien, um die Illusion eines Frankreichfeldzuges zu erzeugen. Lediglich einige wenige Schauspieler stünden zur Verfügung, um den Eindruck ganzer Armeen hervorzurufen; nur ein paar „ragged foils" (4.0.50), ein paar rostige Waffen aus der Requisite, um Kämpfe auf Leben und Tod vorzuspiegeln; lediglich ein kleines „cockpit" (1.0.11), eine kleine Hahnenkampfarena, ein paar „unwürdige Bretter" (1.0.10), um Schlachten epischen Ausmaßes zwischen ganzen Nationen zu repräsentieren. Die Hervorhebung der Beschränktheit der Mittel dient jedoch nicht allein als Entschuldigung eventueller Unzulänglichkeiten des Stückes, sondern fungiert auch als Appell an die Vorstellungskraft des Publikums: „Piece out our imperfections with your thoughts; / […] For 'tis your thoughts that now must deck our kings" (1.0.23–28) ruft der Chor gleich zu Beginn des Dramas, und immer wieder fordert er die Vorstellungskraft der Zuschauer ein: „Follow, follow! / Grapple your minds to sternage of this navy", „Work, work your thoughts, and therein see a siege", „Eke out our performance with your mind". (3.0.17–35)

So suggeriert der Chor, dass erst die Vorstellungskraft der Zuschauer das Geschehen auf der Bühne zu einem Krieg macht. Damit aber wird Heinrichs Krieg zu dem der Zuschauer: Erst sie erzeugen ihn durch ihre teilnehmende Vorstellung. Nur mit ihrem geistigen Mittun können die Franzosen besiegt werden. Damit wird die Aufführung von Shakespeares *Heinrich V.* zu einer Art historischem Re-Enactment, also zu einem Versuch, Geschichte nachzuspielen und dadurch einen unmittelbaren, nachgerade körperlichen Zugang zu ihr zu finden (vgl. Collingwood 1961: 282–302; vgl. Carlson 2000: 237–248). Auch wenn das Re-Enactment, wie man ihm etwa bei der Re-Inszenierung von Schlachten aus dem amerikanischen Bürgerkrieg oder der Boston Tea Party begegnet, eher eine heutige Form der Geschichtsaneignung ist, so gibt es doch Parallelen zur frühneuzeitlichen Rezeption von Shakespeares Historiendramen: Auch hier wird Geschichte nachgespielt, auch hier soll der Zuschauer sich beteiligen. Indem das Publikum nicht wie in einem Geschichtsbuch über Heinrichs Krieg liest, sondern gleichsam mitten im Geschehen situiert wird, wird die dargestellte Geschichte auch zu seiner eigenen. Wenn Heinrich bei Agincourt Geschichte schreibt, dann schreibt sein elisabethanisches Publikum daran mit. So ist *Heinrich V.* ein Stück, in dem nicht nur verschiedene Arten und Strategien

des Krieges thematisiert werden, sondern das auch seine zeitgenössischen Zuschauer gleichsam zu Mitkämpfern macht.

2. Frieden

Betrachtet man das Drama genauer, so stellt man schnell fest, dass obwohl der Krieg so wortreich beschworen wird, wir ihn kaum zu Gesicht bekommen. Der einzige Kampf, den wir tatsächlich sehen, ist kaum mehr als eine Farce (4.4). Am Rande der Schlacht von Agincourt begegnen sich ein englischer und ein französischer Soldat in einem Zweikampf, der seinen Namen nicht verdient. Der Engländer, Pistol genannt, ist alles andere als ein strahlender Held; er ist ein bramarbasierender Opportunist, der in seinem unheroischen Habitus von seinem französischen Kontrahenten gar noch übertroffen wird – dieser ist so feige, dass er sich ergibt, bevor es überhaupt zu einer Auseinandersetzung mit Waffen kommt. So karikiert die einzige Szene, in der wir einen Engländer und einen Franzosen – fast – im Kampf sehen, die martialische Rhetorik, die das Stück durchzieht. Hier geht es mitnichten um Ehre oder das Wohl des Vaterlandes, wie es Heinrichs Rede kurz zuvor nahelegte; hier geht es lediglich noch um die Frage, wie viel Geld der Engländer dem Franzosen für dessen Freiheit abknüpfen kann.

Natürlich folgt Shakespeare einer langen Theatertradition, wenn er den Krieg nicht auf der Bühne zeigt. Das Gebot des Dekorum und die Beschränktheit der Mittel haben viele Dramatiker vor Shakespeare zu einer narrativen Darstellung von Kriegsgeschehen greifen lassen, in der Schlachten nicht gezeigt, sondern von ihnen teichoskopisch oder summarisch berichtet wurden. Diese Verlagerung des Kriegsgeschehens in den Bereich des Narrativen lässt sich auch in *Heinrich V.* beobachten. Hier findet sich die Beschreibung der Kriegsvorbereitung und der Kriegsereignisse vor allem in der patriotischen, emotionalen Rhetorik des Chors, der als Kommentatorfigur zwischen den einzelnen Akten auftritt. Immer wieder bringt er das Publikum auf den neuesten Stand der Ereignisse, und oft tut er das in betont patriotischer Rhetorik. „Now all the youth of England are on fire“ (2.0.1), ruft er vor dem zweiten Akt aus und bezeichnet Heinrichs Armee als Elitetruppe, zusammengesetzt aus „choice-drawn cavaliers“ (3.0.24), deren Vorbereitung einer Landung in Frankreich die Franzosen vor Furcht erzittern lasse („The French, advis’d by good intelligence / Of this most dradful preparation, / Shake in their fear“; 2.0.12–14). Immer wieder erinnert er das Publikum an die heroische Natur dieses Krieges, an die nationale Ehre, die hier auf dem Spiel steht. Nur: Zwischen seinen wortgewaltigen Beschwörungen und der Wirklichkeit dieses Krieges klafft eine große Lücke,

und immer wieder konterkariert die Realität den heroischen Anspruch des Chors. Die gesamte Jugend Englands brenne für Heinrich und seinen Krieg? Die meisten liegen, wie Westmoreland verzweifelt feststellt, zu Hause in England schlafend in ihren Betten, als es bei Agincourt zur Schlacht kommt. Eine Truppe ausgewählter Kämpfer soll das sein, mit der Heinrich in die Schlacht zieht? Shakespeare präsentiert sie uns als einen bunten Haufen voller Säufer, Diebe und Feiglinge. Die Franzosen erzittern angesichts der englischen Bedrohung? Deren Kriegsvorbereitungen beunruhigen sie nicht mehr als ein „Whitsun morris-dance" (2.4.25), ein Moriskentanz zu Pfingsten, und noch kurz vor Beginn der Schlacht beschäftigt sie der prunkvolle Schmuck ihrer Pferde mehr als der englische Gegner. Kurz: Shakespeare stellt der Rhetorik patriotischen Getöses eine ganz und gar unheroische Realität entgegen. Der Krieg ist hier nicht das, was man uns glauben machen will, und eigentlich verdient er in Shakespeares Darstellung kaum den Namen Krieg.

Hinzu kommt, dass schon die Motivation für den Feldzug als äußerst fragwürdig dargestellt wird. Heinrichs Anspruch auf Frankreich gründet sich bei Shakespeare in der *Lex Salica*, nach der keine Tochter dem Vater auf den Thron folgen durfte. Bei genauer Betrachtung der Erörterung dieses Gesetzes und der Ansprüche Heinrichs durch den Erzbischof gleich in den beiden Eingangsszenen zeigt sich sehr schnell, dass nicht nur die Begründung von Heinrichs Anspruch ausgesprochen zweifelhaft ist. Es wird auch offensichtlich, dass der Klerus einen solchen Anspruch allein deshalb konstruiert, um daraus eigene Vorteile zu ziehen und den König in einen Krieg außerhalb Englands zu verwickeln, so dass er vorerst keine Gelegenheit hat, Besitztümer der Kirche zu beschlagnahmen (vgl. Shakespeare 1995, Fußn. 1.2.12 und 1.2.33–95). Hinzu kommt, dass der Erfolg des Feldzuges überschaubar bleibt, selbst wenn Heinrich die Schlacht bei Agincourt für sich entscheiden kann. Aus vielen Gebieten Frankreichs zieht er sich freiwillig zurück, so dass ihm lediglich einige wenige Territorien bleiben, die – und darauf beharrt der Epilog – unter seinem Sohn Heinrich VI. schnell wieder verloren wurden.

Selbst Heinrichs scheinbar so patriotische Rhetorik klingt bei genauerer Betrachtung mitunter hohl. Immer wieder wurde gerade seine sogenannte Krispianstag-Rede als Glanzstück rhetorischen Patriotismus gedeutet und in britischen Schulbüchern anthologisiert, doch selbst dieser so flammende Appell an den Nationalstolz der englischen Truppen birgt Raum für Zweifel. Die Rede gipfelt in Heinrichs Beschwörung des historischen Moments als zukünftig unvergesslichem Bezugspunkt nationaler Identität: „And Crispin Crispian shall ne'er go by, / From this day to the ending of the world, / But we in it shall be remembered". (4.3.57–59) Doch wer feiert im heutigen England noch den Krispianstag? Dieser Tag ist völlig in Vergessenheit geraten, und was hier noch

relevanter ist: Allem Anschein nach war er bereits zur Zeit der Uraufführung von *Heinrich V.* nicht mehr Teil des kollektiven Gedächtnisses (vgl. Baldo 1996: 137–138; vgl. Chapman 2001). Damit aber muss Heinrichs Versprechen schon auf der elisabethanischen Bühne hohl geklungen haben. Auch die von ihm so wortreich beschworene „band of brothers", die brüderliche Einheit der britischen Kämpfer, zerfällt bei genauer Betrachtung schnell. Heinrichs Aufzählung der englischen Verluste nach der Schlacht ist hier verräterisch: „Edward the Duke of York; the Earl of Suffolk; / Sir Richard Keighley; davy Gam, esquire; / None else of name, and of all other men / But five-and-twenty." (4.8.104–06) Seine Liste folgt nicht nur penibel sozialen Hierarchien (dem Herzog folgt der Graf, dann der Sir, schließlich der Junker), wer nicht mindestens ein Gentleman ist, fällt bei Heinrich summarisch in die Kategorie der Namenlosen, deren Zahl nicht weiter von Interesse ist. In Shakespeares Darstellung ist die viel beschworene Gemeinschaft von Brüdern höchstens eine temporäre Gemeinschaft von Waffenbrüdern, die sogleich zerfällt, sobald die Schlacht geschlagen ist.

Ähnlich fragil ist hier auch die nationale Einheit. Gewinnen die Briten hier wirklich *gemeinsam* einen Krieg? Trotz des gemeinsamen äußeren Feindes, dessen Bekämpfung die verschiedenen ethnischen Gruppen innerhalb der Armee einen sollte, zerfällt das britische Heer immer wieder in Grabenkämpfen. Besonders deutlich tritt das während einer kurzen Kampfespause bei der Belagerung Harfleurs zu Tage, in der es schnell zu einer heftigen Auseinandersetzung zwischen dem walisischen und dem irischen Hauptmann über die Frage kommt, was denn Irland eigentlich für eine Nation sei. Es ist zudem eine Frage, die der irische Hauptmann bezeichnenderweise im Dialekt formuliert – „What ish my nation?" (3.2.116) – und die daran erinnert, wie prominent Shakespeare in diesem Stück regionale Sprachfärbung zur Charakterisierung der Repräsentanten der *Celtic fringes* einsetzt. Shakespeares prominente Verwendung verschiedener Dialekte jedoch untergräbt die proto-britische Einheit nachhaltig, suggeriert sie doch, dass Waliser, Iren und Schotten im Grunde nicht einmal eine gemeinsame Sprache sprechen.

Schließlich läuft die literarische Form, in der Shakespeare den Frankreichfeldzug darstellt, einer allzu einseitigen Kriegsbegeisterung zuwider. Die Wahl der Dramenform eröffnet Shakespeare bei der Darstellung des Krieges bestimmte Möglichkeiten (so kann er sein Publikum physisch unmittelbar und sehr viel direkter als in anderen literarischen Gattungen mit den Akteuren und ihren Handlungen konfrontieren), zugleich legt sie ihm aber auch jene Beschränkungen auf, die der Prolog thematisiert. So ist es ihm mangels Platz und Schauspielern kaum möglich, die Schlacht selbst in ihrer ganzen Breite auf die Bühne zu bringen, und die szenische Darstellung des Tötens wäre ein eklatanter Bruch mit den Konventionen des Dekorums. Anders gesagt: Die Wahl der

Dramenform macht es Shakespeare praktisch unmöglich, den Krieg direkt und szenisch vorzuführen; im Drama muss er notwendigerweise eine Leerstelle bleiben. Zugleich kann ihn Shakespeare jedoch kaum ausblenden, will er doch ein Stück über Heinrichs Frankreichfeldzug zur Aufführung bringen. So bleibt ihm keine andere Wahl, als den Krieg indirekt zu zeigen. Dementsprechend führt *Heinrich V.* vor, wie sich die Franzosen auf den Krieg vorbereiten, wie sich die Engländer rüsten; das Stück zeigt die Erschöpfung der Offiziere in einer Kampfpause, Heinrichs schäumende Wut über die Franzosen, welche hinterrücks die im englischen Lager zurückgelassenen wehrlosen Jungen ermorden; es zeigt Heinrich, wie er seinen Soldaten Mut zuspricht, wie er am Krieg zweifelt, wie er schwer an der Last der Verantwortung trägt und wie er einen Freund hinrichten lassen muss, weil dieser geplündert hat. Kurz, *Heinrich V.* zeigt nicht den Krieg als solchen, sondern Menschen im Krieg. Er zeigt die Auswirkungen des Krieges auf die Beteiligten, und wir sehen den Krieg immer nur gespiegelt in den Handlungen, den Reaktionen derer, die daran beteiligt sind. Diese gattungsbedingte Eigenheit aber ist mehr als nur ein Detail und verändert das Bild des Krieges an sich, denn sie zwingt Shakespeare zur Subjektivierung des Krieges. Das Stück suggeriert, dass es den Krieg an sich, den abstrakten Krieg, nicht gibt, sondern dass wir Krieg vielmehr immer nur widergespiegelt im Menschen begegnen. So impliziert *Heinrich V.*, dass sich Krieg nicht losgelöst vom Menschen darstellen, ja vielleicht noch nicht einmal denken, lässt. Der Kriegsschauplatz, das ist hier letztlich der einzelne Mensch selbst. Diese Verschiebung des Fokus auf den Menschen ist nicht allein gut humanistisch gedacht, sondern auch ausgesprochen modern: Shakespeares Drama unterläuft die abstrakte Rede vom Krieg, die über Strategien, Pläne, Taktiken und Techniken den einzelnen Menschen vergisst.

Ist *Heinrich V.* also doch kein Kriegsstück? Lässt es sich gar als ein Antikriegsstück begreifen, das vor allem den Preis an Menschenleben, an physischen und seelischen Grausamkeiten, den Kriege fordern, vor Augen führt? Oder macht sich eine solche Lesart einer anachronistischen Projektion heutiger pazifistischer Vorstellungen auf die Frühe Neuzeit schuldig? Ein kurzer abschließender Ausblick auf cineastische Aneignungen soll verdeutlichen, dass eine Festlegung von Shakespeares Drama auf das Genre Antikriegsdrama ebenso reduktionistisch ist wie die Interpretation des Stückes als Kriegspropaganda.

3. Filmische Aneignungen

Unterschiedlicher könnten filmische Interpretationen von Shakespeares Drama kaum ausfallen als in den Aneignungen durch Laurence Olivier und Kenneth

Branagh. Die propagandistische Funktion von Oliviers Verfilmung, die am Vorabend einer anderen Schlacht auf französischem Boden aus einem patriotischen Impetus heraus entstanden ist, ist nicht zu übersehen. Sie schlägt sich unter anderem auch in den vorgenommenen Kürzungen nieder, die vor allem jene Stellen im Dramentext betreffen, in denen die Grausamkeiten des Krieges und Gefahren für die Einheit des englischen Lagers thematisiert werden. So zeigt Olivier seinem Publikum beispielsweise nicht die Verschwörung gegen Heinrich oder die Hinrichtung seines getreuen Kumpanen Bardolph, und es erinnert hier auch kein Epilog daran, dass die gewonnenen Territorien unter Heinrichs Sohn bald schon wieder verloren wurden. Auch Heinrichs blutrünstige Rede vor Harfleur, in der er mit Vergewaltigungen und Mord droht, wird von Olivier ausgespart. Besonders aufschlussreich für Oliviers patriotische Lesart ist jene Szene, bei der sich der Regisseur nicht an Vorgaben Shakespeares anlehnen konnte, sondern eine Leerstelle im Dramentext ganz durch eigene Interpretation ausfüllen musste: die Darstellung der Schlacht bei Agincourt. Wie sieht diese Schlacht bei Olivier aus? Hier fließt kein Blut, und der Kampf fordert keine Opfer. Vielmehr begegnen sich die gegnerischen Armeen hoch zu Pferde bei strahlendem Sonnenschein und blauem Himmel auf grünen Wiesen, ganz so, als sei diese Schlacht nur ein ritterlicher Wettstreit. Es ist ein Wettkampf der Flaggen und Wappen, aber auch der Symbole: Während Heinrich auf einem strahlend weißen Schimmel in den Kampf zieht, reiten ihm seine Widersacher auf pechschwarzen Pferden entgegen, gerade so, als wolle Olivier noch einmal daran erinnern, wem unsere Sympathie gebühre. Es ist, trotz des revolutionären Einsatzes von Technicolor, eine Schwarz-Weiß-Malerei, die klar zwischen den „guten" Engländern und den „bösen" Franzosen zu trennen weiß. Was hier beim Aufeinandertreffen der beiden Armeen kämpft, ist eine gesichtslose Masse, die uns immer aus einer gewissen Distanz, die schließlich in die Totale übergeht, präsentiert wird. Wir sehen ein großes Getümmel – dies war die bis dato größte Filmschlacht –, selten aber den einzelnen Kämpfer. Dieser Krieg scheint niemandem weh zu tun – und falls doch, dann bekommen wir es nicht zu sehen. Kurz: Olivier präsentiert uns Heinrichs Krieg als einen sauberen, gesichtslosen Kampf, als die Fortsetzung der Politik mit anderen, geradezu ritterlichen Mitteln.

In Kenneth Branaghs Verfilmung bietet uns die Schlacht von Agincourt einen ganz und gar anderen Anblick, und das verwundert wenig, wenn man ihre Entstehungszeit berücksichtigt. Der Film kam 1989 in die Kinos, also deutlich nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und auch nach den Erfahrungen des Vietnamkriegs und des Falklandkriegs. Betrachtet man Branaghs Darstellung der Schlacht, fallen die Unterschiede zu Oliviers Version sofort ins Auge. Dies hier ist ein schmutziger, dreckiger Krieg, und zwar schon im Wortsinn, ein Krieg voller Schlamm, Blut, voller Opfer. Branagh erspart uns im Gegensatz zu

Olivier nicht die Schattenseiten von Heinrichs Feldzug, nicht die Hinrichtung Bardolphs, nicht die Verschwörung gegen den König, nicht die Plünderungen auf dem Schlachtfeld, nicht das brutale Gemetzel und auch nicht den hinterhältigen Mord an den im Lager zurückgelassenen englischen Jungen. In Zeitlupe dehnen sich hier die Gräueltaten des Krieges in Übelkeit erregende Detailstudien der Grausamkeit, und immer wieder zwingt uns Branaghs Kameraführung durch Nahaufnahmen, schmerzhaft genau hinzusehen, was dem Einzelnen angetan wird. Anders als bei Olivier zeigt uns Branagh, wie der Mensch zum Kriegsschauplatz wird, etwa wenn die französische Niederlage im langsamen Sterben eines Anführers sichtbar wird. Als die blutige Schlacht endlich nach einer Orgie der Gewalt endet, richtet sich der Kamerafokus auf den verwundeten, verstörten, kaum der Sprache noch mächtigen König. Sehen so Sieger aus? Man muss es bezweifeln, und Branaghs Botschaft ist klar: In einem Krieg kann es nur Verlierer geben. Während Heinrich nach dem Kampf mit dem leblosen Körper eines englischen Jungen durch das Feld der hingemetzelten Körper stolpert, stimmen seine Soldaten den Gesang „Non nobis“ an, einen Gesang, der nicht auftrumpft wie der Gesang von Siegern, sondern vielmehr wie ein Klagelied wirkt.

So führt die Differenz der beiden Filme die Mehrdeutigkeit des Dramas drastisch vor Augen. Zweimal sehen wir die gleiche Schlacht – aber doch gänzlich verschiedene Bilder vom Krieg. Olivier und Branagh verfilmen das gleiche Drama, und doch erzählen sie völlig konträre Geschichten vom Krieg als letztem Mittel patriotischer Überzeugung oder als blutige Gewalttat. Mithin zeigen diese beiden Filme, dass Shakespeares *Heinrich V.* nicht Kriegs- oder Antikriegsstück ist, sondern vielmehr beides in ihm angelegt ist. Ob wir es als das eine oder das andere begreifen wollen, sagt weniger über Shakespeares Einstellung zum Krieg aus als über unsere eigene.

Bibliographie

Baldo (1996): Jonathan Baldo: Wars of Memory in „Henry V“. In: Shakespeare Quaterly 47.2, S. 132–159.

Carlson (2000): Marvin Carlson: Performing the Past: Living History and Cultural Memory. In: Paragrana 9.2, S. 237–248.

Chapman (2001): Alison A. Chapman: Whose Saint Crispin’s Day Is It? Shoemaking, Holiday Making, and the Politics of Memory in Early Modern England. In: Renaissance Quarterly 4.2.

Collingwood (1961): Robin George Collingwood: The Idea of History. Oxford: Oxford University Press.

Gurr (2004): Andrew Gurr: Playgoing in Shakespeare's London. Cambridge: Cambridge University Press.

Hertel (2007): Ralf Hertel: „We few, we happy few, we band of brothers" – Shakespeares „Henry V" und die Verheißung der Nation. In: Drohung und Verheißung: Mikroprozesse in Verhältnissen von Macht und Subjekt. Freiburg/Br.: Rombach, S. 263–285.

Shakespeare (1995): William Shakespeare: King Henry V. Hg. v. Thomas Wallace Craik. London: Arden. (The Arden Shakespeare)

Shakespeare (2005): William Shakespeare: Heinrich V. Übers. v. Frank Günther Cadolzburg: ars vivendi.

Paul Gerhardt und das Ende des Dreißigjährigen Krieges

Sikander Singh

1.

Wie bei den meisten Schriftstellern und Dichtern seiner Generation wurde das Leben von Paul Gerhardt wesentlich von der Erfahrung des Dreißigjährigen Krieges und seiner Auswirkungen geprägt. Denn auch nach der Verkündigung des Westfälischen Friedens im Jahr 1648 blieben die Folgen des jahrzehntewährenden Konfliktes zwischen der katholischen und der protestantischen Partei, der weite Teile Europas zerstörte, gegenwärtig. Gleichwohl ist das Werk des evangelisch-lutherischen Pfarrers im Gegensatz zu dem literarischen Schaffen von Andreas Gryphius, Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen oder Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau primär vor dem Hintergrund hymnologischer oder theologischer Fragestellungen untersucht worden. In den Liedern, die Gerhardt bis in unsere Gegenwart nicht nur zu einem der bekanntesten, sondern zu einem der bedeutendsten Kirchenlieddichtern gemacht haben, werden jedoch sowohl Kriegserlebnisse als auch Friedenshoffnungen in unterschiedlicher Weise thematisiert und im Zusammenhang der theologischen Positionen und Debatten ihrer Zeit sowie der Traditionen, denen Gerhardt sich verpflichtet sah, reflektiert.

Vor diesem Hintergrund geht der Vortrag zum einen der Frage nach, in welcher Weise marodierende Söldner und plündernde Soldaten, Morde und Seuchen, Flucht, Vertreibung, Bilder und Deutungen sowie Aus- und Nachwirkungen des Krieges den Lebensweg Gerhardts beeinflusst oder mitbestimmt haben; zum anderen unternimmt er den Versuch, die Liedtexte auf pazifistische und bellizistische Diskurse zu befragen und im Hinblick auf ihre theologische Signifikanz einzuordnen.

Die Dialektik von Krieg und Frieden spiegelt sich in dem *Neujahrs-Gesang* („Nun laß uns gehen und treten“), dessen dritte Strophe die Kriegsläufe unmittelbar anspricht (Gerhardt 1957: 27), ebenso wie in dem *Pfingstlied* („Zeuch ein zu deinen Toren“), in dem der Schrecken des Krieges und die Hoffnung auf Frieden gleichermaßen explizit werden. (Gerhardt 1957: 91f.) In besonderer Weise wird das Spannungsverhältnis zwischen der Wirklichkeit des drei Jahrzehnte währenden Konfliktes und dem Wunsch nach seinem Ende jedoch in zwei Liedern aufgegriffen: Das *Dankgebet in Kriegszeiten* ist noch während

des Dreißigjährigen Krieges geschrieben worden, eine genaue Datierung ist, wie bei nahezu allen Dichtungen Gerhardts, nicht möglich. Das *Danklied für die Verkündigung des Friedens* ist nach jenen zwischen dem 15. Mai und dem 24. Oktober 1648 in Münster und Osnabrück geschlossenen Friedenverträgen verfasst worden, die als Westfälischer Frieden bis in die Gegenwart eine entscheidende Zäsur in der politischen Geschichte der Neuzeit markieren. In der Deutung beider Texte soll exemplarisch die Auseinandersetzung des Liederdichters mit dem Krieg und seinen Folgen sichtbar werden.

2.

Über das Leben Gerhardts ist wenig bekannt. Die ersten biographischen Darstellungen, die wenige Jahrzehnte nach dem Tod des Liederdichters Nachrichten und Schriftstücke über seinen Lebensweg zusammentrugen, dokumentieren bereits eine höchst unvollständige Quellenlage. So beruft sich das *Grosse vollständige Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste*, das der Buchhändler und Verleger Johann Heinrich Zedler von 1731 bis 1754 herausgab, zwar auf die Lebensbeschreibung, die Gabriel Wimmer, Pastor in Altmörbitz bei Leipzig, im Jahr 1723 veröffentlicht hat; Informationen, die über den ungefähren Verlauf und die wesentlichen Lebensstationen hinausgehen, sind in dieser Schrift allerdings nicht verzeichnet. (Zedler 1735: X, 571; Wimmer 1723) Dies setzt sich in jenen Bemühungen fort, Gerhardts Werden und Wirken nachzuvollziehen, die ab der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unternommen wurden. So berichtet Ernst Gottlob Roth, der als Pastor in Lübben ein Amtsnachfolger Gerhardts war, in seinem Buch *Paul Gerhardt. Nach seinem Leben und Wirken aus zum Theil ungedruckten Nachrichten dargestellt* über Geburt und Herkunft:

> Paul oder, wie der Dichter sich selbst schrieb, Paulus Gerhardt, geboren zu Gräfenhainichen in Chursachsen im Jahr 1606 oder 1607 – denn darüber fehlen gewisse Nachrichten und auch in seiner Vaterstadt selbst ist darüber nichts zu ermitteln – war der Sohn des dortigen Bürgermeisters Christian Gerhardt. Von seiner frühesten Erziehung und Bildung, sowie von seiner Vorbereitung auf das akademische Leben und auf das geistliche Lehramt insonderheit wissen wir nichts, obwohl aus seinem Leben und seiner Wirksamkeit sich schließen läßt, daß jene eine wahrhaft fromme, und diese eine sehr sorgfältige und gründliche gewesen seyn müsse. (Roth 1829: 1f.)

Bereits diese Leerstellen, die nicht nur im Hinblick auf Gerhardts Jahre in Gräfenhainichen zu konstatieren sind, sondern auch die Zeit der Ausbildung sowie seine Tätigkeiten als evangelisch-lutherischer Pastor umfassen, sind

wesentlich mit dem Dreißigjährigen Krieg verbunden. Beispielsweise sind die Kirchenbücher, die den genauen Geburtstag und das definitive Geburtsjahr verzeichnet haben, im Jahr 1637 verbrannt. Schwedische Truppen plünderten den Hauptort des kursächsischen Amtes Gräfenhainichen am 11. April dieses Jahres und zerstörten ihn nahezu vollständig:

> 166 Wohnhäuser, 167 Ställe, 59 Scheunen brannten ab, ebenso Kirche, Schule, Pfarrhaus und Schloß. Das Anwesen der Gerhardts war ebenfalls betroffen. Im Herbst desselben Jahres raffte die Pest mehrere hundert Menschen dahin, unter ihnen im November Gerhardts Bruder Christian, zuvor schon dessen Tochter. Auch Hunger ging um. (Bunners 2007: 31)

Ob der frühe Tod seines Vaters Christian Gerhardt im Jahr 1619 und der ebenso frühe Verlust seiner Mutter Dorothea im Jahr 1621 ebenfalls im Zusammenhang der Auswirkungen zu sehen ist, die der Dreißigjährige Krieg zeitigte, ist nicht zu bestimmen. Jedenfalls verließ Gerhardt seinen Geburtsort ein Jahr nach dem Tod der Mutter und bezog die Fürstenschule in Grimma.

In dieser staatlichen Einrichtung, die der Ausbildung des kursächsischen Gelehrten- und Beamtennachwuchses diente, blieb er fünf Jahre. Wenngleich die Stadt an der Mulde – etwa dreißig Kilometer südöstlich der Universitäts- und Messestadt Leipzig gelegen – während dieser Zeit nicht unmittelbar von Kriegseinwirkungen betroffen war, so litten die Schüler doch unter einer mangelhaften Versorgung, die aufgrund der ausbleibenden Ackerpacht und einer kriegsbedingt sich verschlechternden ökonomischen Situation in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts besonders dürftig war. (vgl. Bunners 2007: 24) Hermann Petrich hat die Wirkungen des Krieges auf die Schulzeit Gerhardts eingehend untersucht; er schreibt in seiner Studie:

> Wenn auch Grimma vom Kriege selbst noch verschont blieb, seine traurige Gefolgschaft bekam es reichlich zu spüren. Die Teuerungsverhältnisse stiegen gewaltig, die Alumnen merkten es täglich an ihrer Kost, und der Verwalter zog sich vor allen Beschwerden des Rektors hinter die eherne Schanze zurück, es sei nichts vorhanden. Im Mai des Jahres 1625 verstarb ein Altersgenosse Gerhardts im Kloster. […]
> Weit tiefer noch griff die Störung im folgenden Jahre. Die Pest hatte ihren Weg auch bis Grimma gefunden und im August und September 1626 anderthalbhundert Häuser befallen und etwa 350 Personen dahingerafft. Auch in der Nachbarschaft des Klosters zeigte sie sich schon. Die Angst vergrößerte wie immer die Gefahr. Einer der Knaben ließ sich von ihr zum Entlaufen verleiten. Da hielt es die Behörde geraten, allen den Zöglingen, welche von ihren Angehörigen zurückgefordert würden, Urlaub zu geben. Etwa 50 Schüler machten davon Gebrauch und die Zahl der

> Zurückgebliebenen sank im September und Oktober bis auf drei Tische mit etwa 36 herunter. Aus den Verzeichnissen ergibt sich, daß auch Paul Gerhardt zu den Anwesenden gehört und mitten in den Lebensgefahren stand gehalten hat. (Petrich 1907: 24)

Auch die Jahre, die Gerhardt im Anschluss an seine schulische Ausbildung in Wittenberg verlebte, konfrontierten den Studenten der Theologie an der dortigen Universität mit den direkten wie indirekten Folgen des Krieges. Über die Lebensumstände Gerhardts ist zwar auch für diese Phase seines Werdegangs wenig überliefert; ebenso wenig wissen wir, warum er fünfzehn Jahre an der Stadt an der Elbe verbracht hat. Dass er als Lehrer im Haus von August Fleischhauer, dem Archidiakon der Wittenberger Stadtkirche, tätig war, deutet auf finanzielle Probleme, die den Abschluss seines Studiums verzögert haben könnten. Über den Zustand der Universität in diesen Jahren und die Wirkungen des Krieges auf das akademische Leben liegen demgegenüber verschiedene Studien vor. Wenke Richter schreibt über die Universität Wittenberg, der Alma Mater Leucorea, in den zwanziger und dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts:

> Ebenso wie die Leipziger Universität war auch die *Leucorea* erst seit 1630 konkret vom Krieg bedroht. Zu diesem Zeitpunkt gingen die Immatrikulationen nach dem kurzen Anstieg der 1620er Jahre bis 1635 zwar deutlich um ein Drittel zurück, jedoch kann keineswegs von einer generellen Existenzbedrohung gesprochen werden. Erst ab 1636 brach für die *Leucorea* mit dem erneuten kursächsischen Frontenwechsel die eigentliche Krisenzeit an: Schwedische Truppen zogen durch das städtische Umland, die Vorstädte wurden verwüstet und geplündert. […] Neben dem eigentlichen Kriegsgeschehen erschwerte das Auftreten der Pest und die Zerstörung der Elbbrücke durch die Schweden 1637 die Situation für die Leucorea. (Richter 2011: 47)

Welche Freunde und Kommilitonen Gerhardts an der Pest gestorben sind, ist nicht belegt. Allerdings ist dokumentiert, dass unter den 2675 Wittenberger Beerdigungen des Jahres 1637 1671 Menschen waren, die an der Pest gestorben sind. Vor diesem Hintergrund ist es eine logische Konsequenz, dass sich im Folgejahr die Anzahl der Taufen um die Hälfte halbierte. (vgl. Bunners 2007: 31) Eine weitere Wirkung des Krieges, von der auch Gerhardt unmittelbar betroffen gewesen sein muss, ist die Flucht ungezählter Landbewohner in die Städte. Auch hinter den Mauern Wittenbergs versprachen die Menschen sich einen wirksameren Schutz vor den marodierenden Armeen des Grafen Tilly, des obersten Heerführers der Katholischen Liga. Petrich belegt in diesem Zusammenhang in seiner Studie, dass Gerhardt für verschiedene Flüchtlinge, die

ebenfalls aus Gräfenhainichen stammten, als Bürge aufgetreten ist. (Petrich 1907: 43)

Als Gerhardt nach dem Abschluss seines Studiums im Jahr 1643 nach Berlin, der Residenzstadt des brandenburgischen Kurfürsten, übersiedelte, wurde er neuerlich mit den Folgen des Kriegsgeschehens konfrontiert. Obwohl Kurfürst Georg Wilhelm versucht hatte, in der Auseinandersetzung zwischen dem katholischen Kaiser Ferdinand II. und dem protestantischen König von Schweden Gustav II. Adolf eine neutrale Position einzunehmen, wurde die Mark zu einem der hauptsächlichen Schauplätze des Dreißigjährigen Krieges. Die Bevölkerungsverluste Brandenburgs betrugen bis zu fünfzig Prozent. Dies gilt auch für Berlin, das sowohl von kaiserlichen Söldnern als auch von schwedischen Truppen bedroht wurde. Des Weiteren wüteten Seuchen wie die Pest, die Pocken und die Bakterienruhr in der Stadt, so dass die Residenz während dieser Jahre sechstausend ihrer ehemals zwölftausend Einwohner verlor.

Solche quantitativen Darstellungen vermitteln jedoch einen nur unzureichenden Eindruck von den tatsächlichen Lebensumständen, mit denen die Zeitgenossen täglich umzugehen hatten. Wenngleich die Auseinandersetzung mit historischen Selbstzeugnissen in der Forschung zum Dreißigjährigen Krieg in den letzten Jahrzehnten intensiviert worden ist, sind leider nur wenige Augenzeugenberichte aus dieser Zeit überliefert. Dies ist zum einen damit zu begründen, dass die Lebensverhältnisse, Erfahrungen und Probleme der damaligen Menschen bis in das 20. Jahrhundert von einem Geschichtsverständnis nicht berücksichtigt wurden, welches das militärische oder dynastische Geschehen und die daraus resultierenden machtpolitischen Konsequenzen als einzig relevante Kategorien der geschichtswissenschaftlichen Forschung betrachtete. Zum anderen aber war die Alphabetisierungsquote innerhalb der Bevölkerung gering, so dass nur wenige Menschen überhaupt in der Lage waren, in Briefen oder Tagebuchaufzeichnungen alltägliche Erfahrungen zu dokumentieren. Nicht zuletzt setzt das verschriftete Nachdenken über das eigene Erleben, die damit verbundene reflexive Distanzierung bzw. Vergewisserung der eigenen Empfindungen, eine in hohem Maße individualisierte Wahrnehmung und Bewertung des eigenen Selbst voraus. Diese entwickelte sich jedoch erst prozesshaft im Verlauf der Neuzeit und gelangte in den Diskursen des 18. und 19. Jahrhunderts zu jenem vorläufigen Punkt, der unser Selbstbild bis in die Gegenwart bestimmt.

Das Tagebuch des Söldners Peter Hagendorf berichtet zwar nicht von den Verhältnissen in der brandenburgischen Residenz, seine Aufzeichnungen aus Magdeburg vermitteln jedoch ein Bild der Zustände, das auch für Berlin zutreffend sein mag.

> Als 1631 die Stadt Magdeburg erstürmt, geplündert und verwüstet wird – er selbst ist daran beteiligt –, schreibt er in sein Buch: „Ist mir doch von Herzen leid gewesen, daß die Stadt so schrecklich gebrannt hat, wegen der schönen Stadt und weil es meines Vaterlandes ist.“ […]
> Dass er in Magdeburg trüben Gedanken nachhängt, ist verständlich. Denn nachdem er „mit stürmender Hand“ heil in die Stadt gelangt war, ist er am Neustädter Tor von mehreren Kugeln getroffen worden: „Das ist meine Beute gewesen“, trägt er missmutig ein. Eine Kugel ging in den Bauch, die andere durch die Achseln. Der Feldscher bindet ihm die Hände auf den Rücken, setzt einen Meißel an und holt das Blei heraus. Er bleibt verbunden in seiner Hütte liegen. An seiner Stelle geht nun sein Weib plündern. Die Stadt brennt aber so heftig, dass viele Soldaten, die darin „mausen“ wollten, in den Flammen und unter den einstürzenden Häusern umgekommen sind. Er sagt „mausen“ und nicht etwas „stehlen“; der juristische Begriff wird bewusst vermieden. Doch Gott hat seine Frau behütet. Sie rettet sich ohne Blessuren wieder heraus und hat sogar ein altes Weiblein als Kriegsgefangene mitgebracht, die ihr beim Tragen helfen musste. Sie hat Bettzeug eingesackt, das behält das Ehepaar. Eine große Kanne von 4 Maß Wein, silberne Gürtel und einige Kleider werden später in Halberstadt für 12 Taler an Hehler verkauft. Schließlich klingt der Tag versöhnlich aus. Die Gefährten aus dem Regiment besuchen den Verletzten und geben ihm von ihrer Beute ab. (Kittsteiner 2010: 37f.)

Bereits diese knapp bemessenen Ausschnitte aus den Notizen Hagendorfs verdeutlichen, wie sehr der Krieg nicht nur den Alltag der Menschen bestimmte, sondern in den dreißiger und vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts selbst zum Alltag geworden war. Dies gilt nicht nur für die Söldner, die von ihrem blutigen Handwerk, gemeinsam mit ihren Familien, mehr schlecht als recht lebten, dies trifft auch auf die Bürgerinnen und Bürger der Städte zu, die von dem Kriegsgeschehen heimgesucht wurden. Auch wenn Gerhardt keine Aufzeichnungen hinterlassen hat, die Aufschluss über seine konkreten Lebensumstände und alltäglichen Erfahrungen zu geben vermögen und wenn Berlin – im Gegensatz zu Magdeburg – die Kriegswirren relativ unbeschadet überstanden hat, werden Kriegsangst und Kriegsnot auch sein Denken und Fühlen bestimmt und geprägt haben.

Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb datiert der Beginn seines dichterischen Schaffens auf die ersten, in Berlin verbrachten Jahre. Wesentlich dazu beigetragen haben mag die Freundschaft mit Johann Crüger, der seit 1622 als Lehrer am Gymnasium „Zum Grauen Kloster“ und zugleich als Kantor an der Nikolaikirche tätig war. Der studierte Theologe war nicht nur Verfasser verschiedener musikpädagogischer Schriften; er komponierte auch selbst und gab unter dem Titel *Praxis Pietatis Melica* (*Übung der Frömmigkeit in Gesängen*)

eine Liedersammlung heraus, die als das bedeutendste evangelische Kirchenliederbuch des 17. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum anzusehen ist. In der zweiten Auflage des Werkes, die 1647 veröffentlicht wurde, finden sich achtzehn Lieder von Gerhardt. Bis zur fünften Auflage des Jahres 1653 erhöhte sich ihre Zahl auf zweiundachtzig. Und da die Quellenlage nicht nur in Bezug auf Gerhardts Leben dürftig ist, sondern auch im Hinblick auf sein Werk, stellt diese Sammlung einen der maßgeblichen Überlieferungsträger seiner Lieder dar.

Warum Gerhardt Wittenberg verließ und nach Berlin zog, ist nicht zu belegen. An der Spree fand er wahrscheinlich eine Anstellung als Hauslehrer bei der Familie des Kammergerichtsrats Andreas Berthold. Ob er des Weiteren auch als Hilfsprediger tätig war, wissen wir nicht. Jedenfalls entstanden die ersten jener geistlichen Dichtungen, die in der Geschichte des protestantischen Liedes so wirkungsmächtig werden sollten, noch bevor der Dreißigjährige Krieg ein Ende fand und noch bevor Gerhardt 1651 seine erste Pfarrstelle antreten konnte. Er wurde zum 30. November zum Pfarrer in der St.-Moritz-Kirche in der südlich von Berlin im Spreewald gelegenen Ortschaft Mittenwalde berufen. Im Spannungsfeld von Kriegsfolgen und Friedenshoffnungen betrachten sowohl diese als auch die späteren Dichtungen nicht die Nöte und Freuden des täglichen Lebens, sondern die Frage, wie das menschliche Leben in Freude wie Leid auf Gott bezogen sein kann.

Wenngleich der große Krieg mit den Friedensschlüssen von Münster und Osnabrück beendet war, waren auch die Jahre, die Gerhardt als Pfarrer in Mittelwalde, als Diakon der Berliner Nikolaikirche und dann – bis zu seinem Tod im Jahr 1676 – wieder als Pfarrer, diesmal in Lübben im Spreewald, verbracht hat, von seinen Folgen bestimmt: Weite Landstriche der Mark Brandenburg blieben, wie große Teile Mitteleuropas, noch über viele Jahrzehnte nur dünn besiedelt. Der Bevölkerungsrückgang wirkte sich zudem auf die ökonomische Entwicklung des märkischen Kurfürstentums aus.

Entscheidender aber für die Lebenswirklichkeit des Einzelnen, und damit auch für die Gerhardts, werden jene Nachwirkungen des Kriegsgeschehens gewesen sein, die mit Zahlen und statistischen Werten nicht zu dokumentieren sind: Der Verlust von Verwandten, Freunden und Nachbarn durch Hunger, Seuchen und Mord, das Erleben von Angst und Ohnmacht sowie die Bilder der Gewalt, die sich in der Erinnerung bewahrten. In der nachfolgenden Betrachtung und Analyse zweier Lieder von Gerhardt muss es daher auch um die Frage gehen, inwiefern der Dank für den Frieden dialektisch auf den Schrecken des Krieges bezogen bleibt.

3.

Das heute bekannte dichterische Werk von Paul Gerhardt umfasst einhundertneununddreißig deutsche Lieder und fünfzehn lateinische Gedichte. Der Krieg und seine Folgen werden jedoch nur in wenigen Texten explizit thematisiert. Dass die leidhaften Erfahrungen, deren Zeuge Gerhardt durch das Kampfgeschehen in der Mark wurde, keinen größeren Raum einnehmen, ist wesentlich der Gattung geschuldet. „Gedichte, die beym öffentlichen Gottesdienste gesungen werden", wie der Dichter Friedrich Gottlieb Klopstock über ein Jahrhundert später das geistliche Lied definierte (Klopstock 1776: I, 3), nehmen zwar Bezug auf die Lebenswirklichkeit, setzen konkrete, alltägliche Erfahrungen des Menschen jedoch in Bezug zu Aspekten der christlichen Heilslehre. Der Gesang, mit dem entweder die Gemeinde im Rahmen des Gottesdienstes auf die Predigt bzw. das Gebet des Geistlichen antwortet, oder sich die häusliche Gemeinschaft im Rahmen des gemeinsamen Gebetes Gott zuwendet, dient der Verinnerlichung von Glaubensinhalten. Indem das reale Erleben in ihnen notwendig auf Gott und die Herrlichkeit des Jenseits bezogen wird, tritt die transzendente Dimension der menschlichen Erfahrungen im Diesseits in den Vordergrund. Eben diese programmatische Ausrichtung zeigt sich auch in den Liedern Gerhardts.

Wann das *Dankgebet in Kriegszeiten* entstanden ist, ist nicht zu belegen. Im Druck erschien der Text erstmals in Johann Crügers Sammlung in der Auflage des Jahres 1653; hier steht es unter der Überschrift *Schutz Gottes in Kriegsläuft*. Der Titel stammt wahrscheinlich nicht von Gerhardt selbst, sondern wurde dem Lied von dem Herausgeber in der Absicht beigegeben, sämtliche Lieder der Sammlung dem Gebrauch im liturgischen Kontext des Kirchenjahres zuzuordnen. Trotz der wiederum mangelhaften Quellenlage ist allerdings anzunehmen, dass das Lied während der Jahre entstanden ist, die Gerhardt in Berlin verbracht hat; und da der Text mit der erläuternden ersten Zeile der zweiten Strophe „Die Last, das ist die Kriegesflut" explizit auf den Krieg als ein Geschehen der Gegenwart verweist, ist die Niederschrift auf die Zeit vor dem Frieden des Jahres 1648 zu datieren. (Gerhardt 1957: 282)

In dieser zweiten Strophe wird auch zum ersten Mal innerhalb des Liedes auf das Kriegsgeschehen bzw. seine Auswirkungen auf das Leben der Menschen Bezug genommen, denn sie beginnt mit den Versen: „Die Last, das ist die Kriegesflut, / So jetzt die Welt mit rotem Blut / Und heißen Tränen füllt". (Gerhardt 1957: 282) Die damit aufgerufene Bildlichkeit erinnert an jene Dichtungen des 17. Jahrhunderts, die zum Teil im Rekurs auf die Ikonographie der Passion Jesu Christi die ebenso schreckensvollen wie schmerzlichen Erfahrungen der eigenen Gegenwart lyrisch reflektieren.

Diese Verschränkung des Leidensweges, den das *Neue Testament* beschreibt, und der Erlebnisse des Krieges wird in weiteren Strophen des Liedes wiederaufgenommen und fortgeschrieben. Während die fünfte Strophe noch eher unbestimmt von einem „Wetter der Gefahr" spricht, das aufgezogen sei, (Gerhardt 1957: 283) und mit dem hier verwandten, übertragenen Gebrauch des Wortes „Wetter" nicht nur auf „ein ereignis mit verheerenden folgen, ein unglück, bedrohliches geschehen" verweist, wie die Brüder Grimm im *Deutschen Wörterbuch* belegen (Grimm 1854–1954: XXIX, 708), sondern auch die Sprache der lutherischen Bibelübersetzung anklingen lässt, nimmt die sechste Strophe auf die Gefahren Bezug, denen die kurfürstliche Residenz Berlin während des vierten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts zwar ausgesetzt war, denen die Stadt jedoch stets glücklich entgehen konnte: „Wie oftmals hat bei Tag und Nacht / Der Feinde List und große Macht / Uns, deine Herd, umringt". (Gerhardt 1957: 283)

Die nachfolgende siebte Strophe benennt demgegenüber die Not des Einzelnen, der von „Haus und Hof" „verjagt" worden ist, bevor die achte Strophe ein Panorama der Verhältnisse im ganzen Land zeichnet: „Sieh an, mein Herz, wie Stadt und Land / An vielen Orten ist gewandt / Zum tiefen Untergang; / Der Menschen Hütten sind verstört, / Die Gotteshäuser umgekehrt." (Gerhardt 1957: 283) Auch die vorletzte, die siebzehnte Strophe verweist noch einmal auf die Realität des Krieges. Die Verse „Wir sind an bösen Wunden krank, / Voll Eiter, Striemen, Kot und Stank" haben zwar eine metaphorische Dimension, die durch den Ausruf in den nachfolgenden Zeilen „Du Herr, bist unser Arzt! / Geuß ein, geuß ein dein Gnadenöl, / So wird geheilet Leib und Seel." in besonderer Weise hervorgehoben wird. (Gerhardt 1957: 285) Sie rekurrieren auf Gottes Anklage gegen das abtrünnige Volk im ersten Kapitel des alttestamentarischen Buches *Jesaja*; dort heißt es in der Übertragung Martin Luthers: „Von der fussolen bis auffs Heubt / ist nichts gesundes an jm / Sondern wunden vnd strimen vnd eiterbeulen / die nicht gehefftet noch verbunden / noch mit öle gelindert sind." (Jes. 1,6) Zugleich spiegelt sich in ihnen jedoch das Erleben von Seuchen und Krankheiten, die in der Folge der Kriegshandlungen auch den Alltag der Menschen in der brandenburgischen Residenz Berlin beeinträchtigten.

Damit wird ein wesentliches Strukturprinzip dieses Liedes – und nahezu aller geistlichen Lieder Gerhardts – sichtbar: Der Text greift lebensweltliche Erfahrungen und Beobachtungen auf und verleiht ihnen durch den Bezug auf die *Bibel* als Prätext eine auf das Religiöse verweisende, metaphorische Dimension: Hinter den Erscheinungen der Welt liegt das Wort Gottes verborgen. In den Gebeten aber – und als solche sind diese Lieder zu verstehen – vermag sich der Mensch dem Geheimnis des Glaubens zu nähern.

Ein weiterer Aspekt, der sowohl für Gerhardts Liedschaffen als auch für seine Glaubenshaltung als charakteristisch angesehen werden kann, ist die

Deutung des Krieges als göttliche Strafe. Der Gedanke wird bereits in der ersten Strophe thematisiert und damit als ein zentraler Gegenstand des *Dankgebetes* herausgestellt. Das Lied versteht das Kriegsgeschehen nicht als notwendigen Waffengang zwischen den Konfessionen im Sinne eines Kriegs- oder Kampfliedes. Vielmehr hat Gott, der als „streng und eifrig" apostrophiert wird, den Krieg demjenigen als „Last" auferlegt, „der nicht fromm und heilig ist". (Gerhardt 1957: 282) Im Sinne der lutherischen Theologie erscheint Gott jedoch nicht nur als die strafende und rächende Instanz des *Alten Testaments*, sondern auch als der gütige und verzeihende Gott des neuen Bundes. In diesem Sinne heißt es in der dritten Strophe: „Du strafst, und mitten in dem Leid / Erzeigst du Lieb und Freundlichkeit." (Gerhardt 1957: 282) Die vierte Strophe endet mit dem Verweis auf Berlin, das im Verlauf des Dreißigjährigen Krieges von Besatzungen und Plünderungen weitgehend verschont geblieben ist: „Viel andre hast du abgelohnt, / Uns hast du ja noch oft verschont." (Gerhardt 1957: 283) Und die fünfte Strophe schließt mit den Versen: „Du aber, o du treuer Hirt / Hast unsern Wolf zurückgeführt." (Gerhardt 1957: 283)

Indem die Verantwortung für die Strafen Gottes einzig bei den Menschen liegt, wird in Gerhardts Lied der Einfluss der reformatorischen Rechtfertigungslehre sichtbar: Der Mensch erlangt nicht durch seine Taten das ewige Heil, sondern allein durch die göttliche Gnade; Martin Luther verwandte hierfür den lateinischen Begriff „sola gratia". In diesem Sinne heißt es in den Schlussversen der zwölften Strophe: „Wir haben Zorn und Tod verschuldt, / Du zahlest uns mit Lieb und Huld". (Gerhardt 1957: 284) Auf die Unschuld der Kinder, die Jesus Christus nach der Überlieferung des *Neuen Testamentes* verschiedentlich betont, rekurriert das Lied in der fünfzehnten Strophe: „Sind wirs nicht wert, so sieh doch an / Die, so kein Unrecht je getan, / Die kleinen Kinderlein; / Solln sie denn in der Wiegen noch / Mittragen solches schweres Joch?" (Gerhardt 1957: 284)

Gerhardts Text verortet den Krieg im Spannungsfeld menschlicher Schuld und göttlicher Gnade, wodurch – wiederum im Sinne der reformatorischen Lehre – hervorgehoben wird, dass der Mensch einzig durch den Glauben, „sola fide", aus der Not des irdischen Lebens errettet werden kann. Auf diesen Gedanken läuft in der Konsequenz das *Dankgebet* zu, denn die letzte, achtzehnte Strophe des Liedes ist Ausdruck jener lutherischen Lehre und Frömmigkeitshaltung, nach welcher der Einzelne sich ganz in die Hand Gottes zu begeben hat. Nicht der Mensch vermag die Welt und ihre Verhältnisse zu bessern, sondern allein Gott: „Nun, du wirsts tun, das glauben wir, / Obgleich noch wenig scheinen für / Die Mittel in der Welt. / Wenn alle Mittel stille stehn, / Dann pflegt dein Helfen anzugehn." (Gerhardt 1957: 285)

Der Literaturwissenschaftler Hans-Henrik Krummacher betont in diesem Sinne in einer Studie, dass es „die immer wieder bekundete Gewißheit der Erlösung durch Christus“ ist

> […] und die drauf beruhende […] vergegenwärtigte Verheißung der ewigen Herrlichkeit, was die Spannung von Buße, Anfechtung, Kreuz und Trost, Vertrauen, Ergebung trägt, was vielen Liedern trotz erfahrenem Leid ihren zuversichtlichen, ja freudigen Ton gibt, was Sonne und Licht zu häufigen Bildern werden und das Bewußtsein der Vanitas doch nicht den Blick auch für die Schönheiten und Gaben der irdischen Welt und für die Anforderungen des irdischen Lebens […] völlig verstellen läßt. Das lutherische sola fide ist die Bedingung für Paul Gerhardts Lieder. Ihre getroste Glaubenszuversicht ist eine Frucht der lutherischen Reformation und ihrer Rechtfertigungslehre. (Krummacher 2013: 541)

An dieser Stelle wird auch deutlich, warum der Dreißigjährige Krieg, der das Leben Gerhardts und seiner Zeitgenossen so wesentlich bestimmte, in diesem Lied in auffälliger Weise in den Hintergrund tritt. Denn nicht durch das gute Werk vermag der Mensch sich die von Gott geforderte Gerechtigkeit zu erarbeiten, sondern einzig durch den Glauben an das erlösende Opfer, das Jesus Christus durch den Kreuzestod für die gesamte Menschheit erbracht hat. Luther berief sich hierbei unter anderem auf das dritte Kapitel des Briefes, den der Apostel Paulus an die Römer schrieb. In der Ausgabe des Jahres 1545 lautet die Passage in der kraftvollen Sprache des Reformators:

> NV aber ist on zuthun des gesetzes / die Gerechtigkeit / die fur Gott gilt / offenbaret vnd bezeuget / durch das Gesetz vnd die Propheten. Jch sage aber von solcher gerechtigkeit fur Gott / die da kompt durch den glauben an Jhesum Christ / zu allen vnd auff alle / die da gleuben. DEnn es ist hie kein vnterscheid / Sie sind allzumal Sünder Merck dis / da er saget (Sie sind alle sünder etc.) Jst das Heubtstück vnd der Mittelplatz dieser Epist. vnd der gantzen Schrifft / nemlich / Das alles sünde ist / was nicht durch das blut Christi erlöset / im glauben gerecht wird. Darumb fasse diesen Text wol / denn hie ligt darnider aller werck verdienst vnd rhum / wie er selbst hie saget / vnd bleibet al lein lauter Gottes gnade vnd ehre. / vnd mangeln des Rhumes / den sie an Gott haben sollen / Vnd werden on verdienst gerecht aus seiner Gnade / durch die Erlösung / so durch Christo Jhesu geschehen ist / Welchen Gott hat furgestellet zu einem Gnadenstuel / durch den glauben in seinem Blut / Da mit er die Gerechtigkeit / die fur jm gilt / darbiete / in dem / das er SVNDE VERGJBT / welche bis an her Die sünde kundte weder Gesetz noch kein gut werck wegnemen / Es muste Christus vnd die Vergebung thun. blieben war / vnter göttlicher gedult / Auff

> das er zu diesen zeiten darböte die Gerechtigkeit / die fur jm gilt / Auff das er allein Gerecht sey / vng gerecht mache den / der da ist des glaubens an Jhesu. Wo bleibt nu der Rhum? Er ist aus / Durch welch Gesetz? durch der werck gesetz? Nicht also / Sondern durch des glaubens gesetz. So halten wir es nu / Das der Mensch gerecht werde / on des Gesetzes werck / alleine durch den Glauben. (Röm. 3, 21–28)

4.

Diese protestantische Glaubenshaltung spiegelt sich auch in dem *Danklied für die Verkündigung des Friedens*, das ein wenig später als das *Dankgebet* entstanden ist. Es wurde ebenfalls im Jahr 1653 in Johann Crügers *Praxis Pietatis Melica* erstmals im Druck veröffentlicht. Dokumente, die seine Entstehungsgeschichte belegten, sind zwar nicht überliefert; indem der Text jedoch explizit auf den Friedensschluss des Jahres 1648 Bezug nimmt – „Gott Lob! Nun ist erschollen / Das edle Fried- und Freudenwort", lauten bereits die ersten Verse des Liedes – ist seine Niederschrift unzweifelhaft auf die Zeit nach den Friedensverträgen des Jahres 1648 zu datieren. (Gerhardt 1957: 285) Hermann Petrich macht allerdings im Hinblick auf die zeitliche Einordnung des Textes darauf aufmerksam, dass seine Niederschrift auch auf das Jahr 1650 zu datieren sein könnte:

> Ob es schon im Jahre 1648, als am 8. November in allen märkischen Landen die Glocken das freudige Ereignis kundtaten, gedichtet, oder erst zwei Jahre später unter dem Eindruck der allgemeinen Friedensfeier, die nach dem endlichen Abschied der schwedischen Truppen am 6. November 1650 im ganzen Lande begangen ward, […] kann als zweifelhaft gelten. (Petrich 1907: 96)

Nach der Freude über den Friedensschluss, die zum Eingang der ersten Strophe in der Nachfolge der traditionellen geistlichen Danklieder zum Ausdruck gebracht wird, thematisiert bereits die zweite Strophe den Gedanken der Sündhaftigkeit des Menschen. Der Krieg wird auch in diesem Text als eine gerechte und verdiente Strafe gedeutet: „Wir haben nichts verdienet / Als schwere Straf und großen Zorn, / Weil stets noch bei uns grünet / Der freche schnöde Sündendorn." (Gerhardt 1957: 286) In der Konsequenz dieser Vorstellungen versteht das Lied den Frieden als einen Akt der göttlichen Gnade. Die „teure werte Friedensgab" wird jedoch zum Anlass, daran zu erinnern, dass der Christ einerseits die Gebote des Herrn zu erfüllen hat und andererseits unerschütterlich glaubend auf Gott vertrauen darf. (Gerhardt 1957: 286) Dies wird vor allem in der sechsten, der letzten Strophe des Gedichts betont: „Wer aber Christum liebet, / Sei

unerschrocknes Muts, / Der Friede, den er gibet, / Bedeutet alles Guts. / Er will die Lehre geben: / Das Ende naht herzu, / Da sollt ihr bei Gott leben / In ewgem Fried und Ruh.“ (Gerhardt 1957: 286)

Das Lied findet damit ebenfalls einen lyrisch-bildhaften Ausdruck für zentrale Glaubensartikel der Reformation. Dies wird auch durch einen Blick auf Martin Luthers Schrift *Von der Freyheith eines Christenmenschen* aus dem Jahr 1520 deutlich; der Reformator argumentiert hier, wie Gerhardt, über die Sündhaftigkeit des Menschen: Auch das Bestreben, die göttlichen Gebote einzuhalten, scheitere notwendig an dem menschlichen Unvermögen zum Guten; es bedarf daher der Gnade Gottes. In der Sprache Luthers lautet die Passage:

> Die gebott / leren und schreyben uns fur / mancherley gutte werck aber damit seyn sie noch nit geschehen / Sie weyßen wol / sie helffen aber nit / leren was man thun soll / geben aber kein sterck dartzu. Darumb seyn sie nur datzu geordnet / das der mensch drynnen sehe sein unvormugen zu dem gutten / und lerne an yhm selbs vortzweyffeln. (Luther 1912: 14)

Vor diesem Hintergrund werden auch die Zerstörungen des Krieges in dem *Danklied* gedeutet. Die verwüsteten Städte, Dörfer und Landschaften sind theologisch notwendige Erinnerungen an die menschliche Schuld. Aber auch die nunmehr erreichten Friedensschlüsse werden solchermaßen als Mahnungen verstanden: Indem der Mensch mit dem Frieden eines göttlichen Gnadenaktes teilhaftig geworden ist, wird er darauf verwiesen, in welchem Maße er der Güte, Nachsicht und Liebe Gottes bedürftig ist: „Das drückt uns niemand besser / In unser Herz und Seel hinein / Als ihr zerstörten Schlösser / Und Städte voller Schutt und Stein; / Ihr vormals schönen Felder / Mit frischer Saat bestreut, / Jetzt aber lauter Wälder / Und dürre wüste Heid; / Ihr Gräber voller Leichen / Und blutgen Heldenschweiß / Der Helden, derengleichen / Auf Erden man nicht weiß.“ (Gerhardt 1957: 286f.)

Aber nicht nur in Bezug auf seine Programmatik ist Gerhardts *Danklied* mit der Theologie Luthers eng verbunden; Gerhardts Werk ist auch im Kontext der von Luther begründeten protestantischen Liedtradition zu lesen, die es formal wie ästhetisch selbstständig weiterentwickelt. Dies wird vor allem in den wiederkehrenden Rekursen auf den Psalter greifbar: Indem der Inhalt und der Aufbau des *Dankliedes* mit den Texten des *Buches der Psalmen* korrespondiert, werden sowohl Bilder als auch Sprachgebärden und Sprachgesten des biblischen Prätextes zitiert: So folgen auf die Anrufung Gottes und den Dank Fragen und Erklärungen für die Ursachen der Kriegsnot, ein erneuter Dank für die Errettung, das Bekenntnis der eigenen Sündhaftigkeit und schließlich der Verweis auf die väterliche Güte und Gnade Gottes. Auch der Hinweis auf ein

Saiteninstrument, der in der ersten Strophe gegeben wird, ist als ein Rückverweis auf die Psalmen Davids zu verstehen. Und indem das Lied herausstellt, dass „Spieß und Schwerter“ ruhen sollen und nunmehr endlich die Zeit des „Saienspiel[s]“ gekommen sei (Gerhardt 1957: 285), spielt Gerhardts Text auf das historisch zwar nicht belegte, aber in der jüdisch-christlichen Überlieferung gleichwohl wirkungsmächtige Bild des israelitischen Königs als Harfenspieler an (vgl. 1 Sam. 16,14–23).

In ihrer Studie über die Nachwirkung der Psalmen in lyrischen Werken des 20. Jahrhundert hat Chiara Conterno auch den Aufbau der Gedichte, Lieder und Gebete der biblischen Sammlung untersucht. Der Vergleich des *Dankliedes* mit dem Aufbau der Psalmen zeigt jedoch nicht nur jene Parallelen auf, die eine intertextuelle Relation zwischen dem Lied und seinen Prätexten generieren. Der Vergleich macht auch die Eigenart der Dichtung Gerhardts sichtbar: Während die Psalmen als wesentliche Strukturmerkmale die „Beschreibung der Klage und der Not; Frage nach dem Grund der Not; Anklage gegen die Feinde; Anrufung Gottes; Erinnerung an die Heilszusage; Bitte um Erhörung; Bitte um Errettung, die als Erwartung oder als schon eingetroffene Realität auftauchen kann; Sündenbekenntnis; Gelöbnis; Begründung; abschließende Danksagung“ aufweisen (Conterno 2014: 22), verzichten das *Danklied* wie auch das *Dankgebet* darauf, sowohl die Heilszusage Gottes als auch die diesbezügliche Erwartung des Gläubigen explizit zu thematisieren.

Der in besonderer Weise berührende Gestus, durch den sich die Lieder Gerhardts auszeichnen, ist auch darin begründet, dass der Glaube an die unverbrüchliche Heilszusage Gottes nicht in Erinnerung gebracht wird; sie bildet vielmehr eine unausgesprochene, selbstverständliche Voraussetzung. Die unbedingte Zuversicht, die aus dem Text des *Dankliedes* spricht, basiert auf der Gewissheit, dass auch das Leid und die Not, die der Krieg über das Land gebracht hat, den Menschen zur Seligkeit führen werden, ihm sogar auf diesem Weg zu nützen vermögen. Damit aber bekommen die Verzweiflung und der Hunger, die Krankheiten und die Seuchen, die Flucht und die Vertreibung, die der Krieg verursacht hat, einen Sinn. Sie sind zwar Schrecken, die der Mensch selbst herbeigeführt hat, aber sie haben eine Funktion im Hinblick auf den göttlichen Heilsplan. Denn im Sinne des Briefes, den der Apostel Paulus an die Römer geschrieben hat, argumentiert Gerhardt aus dem Wissen, „das denen / die Gott lieben / alle ding zum besten dienen“, wie es wiederum in der Bibelübersetzung Martin Luthers heißt. (Röm. 8, 28)

Der naive Glauben, der aus dem Liedtext spricht – und der Begriff der Naivität meint in diesem Kontext eine natürliche, selbstverständliche Einfachheit –, beruht auf einem absoluten, unerschütterlichen Vertrauen in Gott. Ganz gleich wie schrecklich die Lebenswirklichkeit und wie groß die Sünde auch

sein mögen, der Gläubige ist durch das Wort Gottes und durch Jesus Christus, das Fleisch gewordene Wort Gottes, gerettet. In dieser Denkfigur zeigt sich abermals die Bedeutung der reformatorischen Theologie für Gerhardt und sein Werk: Denn diese Heilsgewissheit gründet sich auf der für Luthers Denken wesentlichen Kategorie der Gottesgerechtigkeit. Der Theologe Oswald Bayer konstatiert daher in diesem Zusammenhang:

> Das unterscheidend Reformatorische liegt in der Entdeckung einer Bedeutung der iustitia dei, der Gottesgerechtigkeit, die sich in keiner Weise isolieren lässt vom Modus und Medium der Selbstmitteilung der Gottesgerechtigkeit im verlässlichen Wort der Heilszusage, der Heilsgewissheit konstituierenden promissio. (Bayer 2007: 48)

Und Hermann Petrich, der das Verhältnis Luthers und Gerhardts als bedeutendste Dichter des protestantischen Kirchenliedes zu bestimmen versucht hat, arbeitet in seiner Studie ebenfalls das theologisch signifikante Moment im Denken Gerhardts heraus:

> Der eine [Luther] singt von der vom Feinde belagerten, tapfer sich wehrenden Gottesstadt der andere [Gerhardt] von der Höhe der Gotteskindschaft herab, wo Sünde, Tod und Gesetz überwunden dahinten liegen. Dem einen ist es um die Gemeinde Gottes, die Kirche, dem andern um die persönlichste und innerste Lebenserfahrung zu tun. (Petrich 1907: 183f.)

5.

Es ist dieses Moment der Hinwendung zu dem einzelnen Gläubigen – ohne das Wesen und die Bedeutung der christlichen Gemeinschaft unberücksichtigt zu lassen –, das einen weiteren Aspekt der Eigenart der Lieder Gerhardts ausmacht. Auch in der Auseinandersetzung mit der Erfahrung und den Folgen des Krieges sowie dem Geschenk des endlich erreichten Friedens, die sowohl im *Dankgebet* als auch im *Danklied* thematisiert werden, zeigt sich eine Frömmigkeitshaltung, die den Menschen in seiner individuellen Beziehung zu Gott herausstellt. Eberhard von Cranach-Sichart hat in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam gemacht, dass man die Lieddichtungen Gerhardts als „Gedankenlyrik“ charakterisieren kann. „Das heißt: der Dichter gibt sich, […] angeregt durch einen Gegenstand oder ein Ereignis […], eignen, in unserem Falle rein religiösen Betrachtungen hin, die es nun gilt, künstlerisch in Worte zu fassen“. (Gerhardt 1957: IXX)

Der Krieg und der Frieden sind somit nicht Gegenstand der beiden hier betrachteten Lieder, sie bilden lediglich den Anlass zu einer Reflexion über die Bedeutung ihrer Auswirkungen auf und Konsequenzen für die Glaubensidentität des Individuums. Damit aber spiegelt bereits die gedankliche Anlage der Texte eine demütige Haltung vor Gott. Denn im Sinn von Luthers *Vorlesung über den Römerbrief* aus dem Jahr 1515/1516 liegt der christlichen humilitas die Anerkenntnis der Sündhaftigkeit des Menschen zu Grunde. Indem der Einzelne das eigene Fehlen auf den himmlischen Vater vertrauend bekennt, beweist er wesenhaft Demut. Die Antwort des gerechten und gütigen Gottes auf den solchermaßen sichtbar werdenden Glauben ist die Gnade. Gerhardt nimmt diese theologische Denkfigur des Reformators auf und überführt sie als eine lyrische Reflexion in die Form eines geistlichen Liedes.

Die Funktion, die seine Lieder für die Glaubenspraxis im Rahmen kirchlicher Gottesdienste wie häuslicher Andachten haben, welche wesentlich zu dem Nachwirken Gerhardts beigetragen haben, überlagert jedoch einen Aspekt dieser Werke, der für die Zeitgenossen des Dichters von einer ebenso überraschenden wie überwältigenden Evidenz war. Denn die Hinwendung zu Gott, der Ausdruck einer „einfachen und tiefen Innigkeit“ ist, welche die „stille Einkehr in sich selbst“ befördert, wie der romantische Schriftsteller Joseph von Eichendorff in seiner *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* aus dem Jahr 1857 formuliert (Eichendorff 1976: III, 670), überlagert in der Wahrnehmung der Gegenwart die wirkungsästhetische Dimension der Lieder auf die Menschen des 17. Jahrhunderts. Den Menschen, die aus den von einem drei Jahrzehnte währenden Krieg gezeichneten Dörfern und Städten in die Kirchen und Gotteshäuser strömten, begegneten in Gerhardts geistlichen Dichtungen einer Glaubenswelt, welche die geliebten Toten, die zerstörten Landschaften und zugrunde gerichteten Lebensentwürfe nicht nur im Kontext der lutherischen Theologie verortete. Weil dieser Dichter, die „Glaubenswahrheiten für die christliche Lebenspraxis im Sinn einer inneren, gelebten Frömmigkeit sichtbar zu machen suchte“, wie Volker Meid formuliert, (Meid 2009: 234), konnte es gelingen, das erfahrende Leid als eine sinnhafte Kategorie im göttlichen Heilsplan zu begreifen. Der Mensch, der Jahre, Jahrzehnte des Kriegs hatte erdulden müssen, erkannte in der Deutung Paul Gerhardts in seinem eigenen Schmerz den Weg, der notwendig zu Gott führt.

Bibliographie

Bayer (2007): Oswald Bayer: Martin Luthers Theologie. Eine Vergegenwärtigung. Tübingen: Mohr Siebeck.

Bunners (2007): Christian Bunners: Paul Gerhardt. Weg, Werk, Wirkung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Conterno (2014): Chiara Conterno: Die andere Tradition: Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Eichendorff (1976): Joseph Freiherr von Eichendorff: Werke. 5. Bde. München: Winkler.

Gerhardt (1957): Paul Gerhardt: Dichtungen und Schriften. Hg. v. Eberhard von Cranach-Sichart. München: Paul Müller.

Grimm (1854–1954): Jacob u. Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Leipzig: S. Hirzel.

Kittsteiner (2010): Heinz Dieter Kittsteiner. Die Stabilisierungsmoderne. Deutschland und Europa 1618–1715. München: C. Hanser.

Klopstock (1776): Friedrich Gottlieb Klopstock: Geistliche Lieder. Reutlingen: Johann Georg Fleischhauer.

Krummacher (2013): Hans-Henrik Krummacher: Lyra. Studien zur Theorie und Geschichte der Lyrik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Berlin u. Boston: Walter de Gruyter.

Luther (1912): Martin Luther: Von der Freiheit eines Christenmenschen. In: Luthers Werke in Auswahl. Hg. v. Otto Clemen. Bd. II. Bonn: Marcus & Weber.

Meid (2009): Volker Meid: Die deutsche Literatur des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung 1570–1740. München: C. H. Beck. (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begr. v. Helmut de Boor u. Richard Newald. Bd. V.)

Petrich (1907): Hermann Petrich: Paul Gerhardt, seine Lieder und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtung und der christlichen Kirche. Gütersloh: C. Bertelsmann.

Richter (2011): Wenke Richter: Die vier mitteldeutschen Universitäten in Leipzig, Wittenberg, Jena und Erfurt im Dreißigjährigen Krieg. Eine Frequenzanalyse. In: Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit 15 (Themenheft: Universitäten im Dreißigjährigen Krieg. Hg. v. Thomas Kossert), S. 41–55.

Roth (1829): Ernst Gottlob Roth: Paul Gerhardt. Nach seinem Leben und Wirken aus zum Theil ungedruckten Nachrichten dargestellt. Leipzig: G. J. Göschen, S. 1f.

Wimmer (1723): Gabriel Wimmer: Paul Gerhards Weyland treuverdienten Predigers und Archi-Diaconi zu Lübben Herzfreudiges Danck-Lied Vor die unendliche Liebe Gottes: Solt ich meinem Gott nicht singen? Wobey Von des seel. Autoris Leben und Amte […] kürtzlich angeführet, der Text mit […] Biblischen Sprüchen bewähret, der Inhalt aber in einer […] Analytischen Disposition gezeiget, und mit Theologischen […] Anmerckungen erläutert wird. Altenburg: Johann Ludwig Richter.

Kriegstreiber, Verräter oder verhinderter Friedensstifter? Das schwankende Wallenstein-Bild vor, nach und bei Friedrich Schiller

Manfred Leber

In *Wallensteins Lager*, dem ersten Teil von Friedrich Schillers *Wallenstein*-Trilogie, lernen wir einen jungen Bürger kennen, der sich zum Entsetzen eines älteren Mitbürgers vom Wachtmeister, der offenbar für die Rekrutierung zuständig ist, für das von Wallenstein geführte Heer anwerben lässt. Einen wohlsituierten Familienhintergrund gibt dies „guter Leute Kind" auf (Schiller 2005: 31) und verlässt seine Braut, um unter der Fahne Wallensteins ins Feld zu ziehen. Es vermittelt Abenteuerlust, Vorfreude auf eine verheißungsvolle Zukunft, eine geradezu berauschte Aufbruchsstimmung, wenn wir ihn singen hören:

> Trommeln und Pfeifen,
> Kriegerischer Klang!
> Wandern und streifen
> Die Welt entlang,
> Rosse gelenkt,
> Mutig geschwenkt,
> Schwert an der Seite,
> Frisch in die Weite,
> Flüchtig und flink,
> Frei, wie der Fink
> Auf Sträuchern und Bäumen
> In Himmels Räumen,
> Heisa! ich folge des Friedländers Fahn'! (Schiller 2005: 31)

Es war vor allem der Krieg, der zu Beginn der Neuzeit den Ausbruch aus normierten Lebensformen und erstmals auf breiter Basis so etwas wie Karriere ermöglichte – ungeachtet der Risiken für Leib und Leben, die für besondere Chancen in Kauf zu nehmen sind. In diesem Sinn jedenfalls preist der Wachtmeister die Vorteile der Entscheidung, Soldat zu werden, gegenüber dem Leben eines braven Bürgers:

Wer nichts waget, der darf nichts hoffen.
Es treibt sich der Bürgersmann träg und dumm,
Wie des Färbers Gaul, nur im Ring herum.
Aus dem Soldaten kann alles werden,
Denn Krieg ist jetzt die Losung auf Erden. (Schiller 2005: 32)

Gewissermaßen als Musterbeispiel des Erfolgs bei entsprechender Fähigkeit und Fortune zitiert der Wachtmeister den Heerführer selbst, dem durch das Kriegshandwerk ein beispielloser Aufstieg vom kleinen Landadeligen zum zweitmächtigsten Mann im Reich gelungen ist:

Ja, und der Friedländer selbst, sieht er,
Unser Hauptmann und hochgebietender Herr,
Der jetzt alles vermag und kann,
War erst nur ein schlichter Edelmann,
Und weil er der Kriegsgöttin sich vertraut,
Hat er sich diese Größ' erbaut,
Ist nach dem Kaiser der nächste Mann […]. (Schiller 2005: 33)

Von der Position des Zweiten im Reich gibt es nur noch einen denkbaren Aufstieg, nämlich noch die letzte Stufe zu nehmen und den Kaiser von seinem Platz zu drängen, was der Wachtmeister als Möglichkeit verschmitzt andeutet: „Und wer weiß, was er noch erreicht und ermißt, / *pfiffig:* Denn noch nicht aller Tage Abend ist." (Schiller 2005: 33)

Es wäre nicht der erste gewagte Schritt Wallensteins. Legendär ist, wie er Kaiser Ferdinand II. dazu gebracht hat, ihn mit dem Aufbau eines mächtigen Heers zu beauftragen und ihn dann mit dessen Oberbefehl zu betrauen. Damit komme ich zum ersten Teil meiner Ausführungen über den historischen Wallenstein.

1. Wallensteins erstes Generalat: Karriere eines Kriegstreibers

Das Bemühen von Kaiser Ferdinand II. – nach der Niederschlagung des böhmischen Aufstands, mit dem der Dreißigjährige Krieg begonnen hatte –, das Heilige Römische Reich deutscher Nation wieder zu dem zu machen, was es einmal gewesen ist, nämlich ein völkerumspannendes Großreich vereint in *einem* Glauben, scheint im Jahr 1625 an seine Grenzen gestoßen zu sein. Der protestantische Christian IV. von Dänemark, in Personalunion zugleich Herzog von Holstein, lässt im Reich Truppen aufmarschieren. Ihm würde das Heer der

Katholischen Liga, die Herzog Maximilian I. von Bayern, ein Vetter des Kaisers, als katholisches Verteidigungsbündnis gegründet hatte und führte, ohne Verstärkung seiner Truppen kein Paroli bieten können. Albrecht von Wallenstein, der sich um den Kaiser schon in verschiedenen militärischen Funktionen verdient gemacht hatte – u. a. war er bei der Niederschlagung des böhmischen Aufstands als Oberst beteiligt und wurde zur Absicherung der nun wieder an Ferdinand zurückgelangten böhmischen Krone zum Gubernator des Königreichs Böhmen ernannt – empfahl das kaiserliche Heer auf eine Größe von 15.000 Fußsoldaten und 5.000 Reiter aufzustocken. Gegenüber der Armee der Katholischen Liga waren die kaiserlichen Truppen infolge der stets knappen Kasse zur Bedeutungslosigkeit geschrumpft. Um die Finanzierung müsse sich der Kaiser keine Gedanken machen, denn die für die Rekrutierung notwendigen Mittel könne er, Wallenstein (durch seine erste Ehe mit einer reichen Witwe und kluge Wirtschaft war er zu einem sehr vermögenden Mann geworden) aufbringen, sofern ihm bewilligt werde, das Heer im Namen des Kaisers selbst zu führen. Auf die kritische Nachfrage, wie er auf Dauer 20.000 Mann unterhalten wolle, soll Wallenstein geantwortet haben: 20.000 nicht, wohl aber 50.000. Diese Aussage deutete bereits an, dass er den Unterhalt des Heeres durch Kontributionszahlungen der Zivilbevölkerung gewährleisten wollte.

Nach einigem Zögern ging der Kaiser auf Wallensteins Angebot ein. Wallenstein erfüllte die in ihn gesetzten Hoffnungen. Die Dänen und die weiteren Heere auf protestantischer Seite (zum einen das von Ernst von Mansfeld, zum andern das von Gabriel Bethlen) wurden im Zusammenwirken mit dem Heer der Katholischen Liga, das von Maximilians Feldherr Johann von Tilly geführt wurde, zurückgedrängt. Dabei brachte Wallenstein auch abtrünnige protestantische Fürstentümer wieder unter den Einflussbereich des Kaisers, der sich erkenntlich zeigte und diese Wallenstein zum Teil übereignete. So wurde der Herzog von Friedland ebenso Herzog von Mecklenburg. Mit seiner Heeresmacht, die er stets auf dem neuesten Stand der fortschreitenden Kriegstechnologie ausstattete und nach fünf Jahren ungebremsten Siegeszugs auf die Rekordzahl von 100.000 hochgetrieben hatte, machte Wallenstein den Kaiser mächtig – und der Kaiser seinen Feldherrn. Wem das Ganze außer der notleidenden Bevölkerung (aufgrund der drückenden Kontributionszahlungen der ‚verteidigten' oder ‚befreiten' Länder) ebenfalls nicht gefallen konnte, waren die Kurfürsten, die um ihre alte Macht gegenüber der Krone (die schon darin bestand, dass die Krone der bekam, den sie wählten) zu fürchten begannen. Für sie war Wallenstein, der die Etablierung eines konfessionsübergreifenden, einigen und starken Reichs mit erblichem König- respektive Kaisertum favorisierte, ein unbotmäßiger und gefährlicher Parvenü. Dies ließen sie ihn auch spüren. Besonderen Anstoß hatte bei den seit alters mächtigen (Kur)Fürsten

Wallensteins Erhebung in den Reichsfürstenstand durch den Kaiser erregt. Zudem provozierte Wallenstein seine Gegner mit seinem Wahlspruch „Invita Invidia“ („Dem Neide zum Trotz“). Ihre Chance, über die am Hofe üblichen Sticheleien hinaus Wallenstein auszuschalten und damit auch die Stellung des Kaisers zu schwächen, sahen die (Kur)Fürsten, allen voran Maximilian von Bayern, im Jahr 1630 bei dem Reichstag zu Regensburg gekommen, auf dem Ferdinand die Wahl seines Sohnes zu seinem Nachfolger sicherstellen wollte. Wallensteins großer Konkurrent im katholischen Lager setzte zusammen mit den anderen katholischen Kurfürsten Ferdinand unter Druck, wobei der in religiösen Fragen tolerante Wallenstein als religiös fragwürdig diffamiert wurde. Der Beichtvater des Kaisers, der Jesuit Pater Wilhelm Lamormaini, spielte hierbei gleichfalls eine für Wallenstein verhängnisvolle Rolle. Ferdinand – wie sein Vetter Maximilian strenggläubig katholisch, aber auch mit dem sehr weltlichen Interesse, seinem Sohn in seiner Nachfolge die Krone zu sichern, wofür er die Kurfürsten brauchte – gab nach und entließ auf dem Höhepunkt seiner Macht den Mann, dem vor allem er seine Machtfülle zu danken hatte. Die atemberaubende Karriere, die Wallenstein mit einer Kombination von alter Vasallentreue, mit der er für den Kaiser als dessen herzoglicher Feldherr Krieg führte, und modernem Unternehmergeist, mit dem er den Krieg auf Kosten des Landes und seiner tragenden zivilen Säulen – Bürgertum und Bauernstand – als ein skrupelloses Geschäft betrieb, war damit zunächst beendet.

2. Die Geheimverhandlungen mit den Schweden in Wallensteins zweitem Generalat: Konspiration mit dem Feind oder mutiger Einsatz für die Einheit des Reichs in Frieden?

Bedenkt man Wallensteins von nahezu allen Biographen hervorgehobenen Ehrgeiz, musste ihn die Abberufung empfindlich getroffen haben, wovon er sich jedoch nichts anmerken ließ. Widerspruchslos zog er sich in die Abgeschiedenheit seiner wirtschaftlich prosperierenden Länder zurück, die er mustergütig verwaltete und auf deren Schlössern er Hof hielt. „Der Pomp eines Königs umgab ihn in dieser Einsamkeit, und schien dem Urtheilsspruch seiner Erniedrigung Hohn zu sprechen“, wie Schiller in der *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* schreibt (Schiller 1976: 133). Dass die Stunde noch einmal kommen würde, auf die Bühne der Weltpolitik zurückzukehren, mag er geahnt haben.

Schon vor seiner Abberufung war Gustav Adolf von Schweden auf Usedom gelandet, von wo aus er wie zuvor Wallenstein von Süden nach Norden nun von Norden nach Süden die deutschen Länder des Reichs unterwarf. München, die Residenz Maximilians, stand schon kurz davor, eingenommen zu

werden, als sich Ferdinand – auch im Einvernehmen mit Maximilian – durchrang, Wallenstein zurückzuberufen. Doch dieser folgte dem Ruf keineswegs mit fliegenden Fahnen. Erst als der Kaiser ihm unbeschränkte Vollmacht für Kriegsführung und Friedensverhandlungen zusicherte, rekrutierte Wallenstein noch einmal ein stattliches Heer von 50.000 Landsknechten. Unter seinem Oberbefehl vertrieb dieses Heer Gustav Adolf zunächst aus Nürnberg, das sich den Schweden angeschlossen hatte. Zur größten und verheerendsten Schlacht des ganzen Krieges kam es dann bei Lützen. Der Schwedenkönig fiel und Wallenstein kam nur knapp mit dem Leben davon. Als Sieger verließ keiner das Schlachtfeld, aber der Vormarsch der Schweden war erst einmal gestoppt. Mit einer weiteren Schlacht drängte der kaiserliche Feldherr die Schweden zum Rückzug aus Schlesien, sah dann aber – gegen den Willen des Kaisers – von einer weiteren Verfolgung ab, bezog bei Pilsen das Winterlager und verhandelte in geheimen Gesprächen mit dem Feind. Dies ist die historische Situation, in der Schiller seine *Wallenstein*-Trilogie spielen lässt.

Über Wallensteins Kontakte mit den Schweden weiß man verlässlich lediglich, dass es sie gab. Über ihren Inhalt ist bis auf den heutigen Tag nichts bekannt. Allerdings wurde vieles kolportiert. Wollte sich Wallenstein mit dem Feind verbünden, um sich am Kaiser für seine Absetzung zu rächen, oder strebte er eine umfassende Friedenslösung an, was ohne Einbeziehung der Schweden nicht möglich war? An dieser Frage scheiden sich die Geister der historischen Wallenstein-Forschung. Unzweifelhaft wiederum ist, dass Wallenstein kraft seiner Vollmachten zu Verhandlungen ohne Rücksprache mit dem Kaiser zumindest formal berechtigt war, dieser ihm jedoch – auch unter dem Einfluss seines Hofes, der mehrheitlich schon immer gegen Wallenstein intrigiert hatte – misstraute. Zunächst per Geheim-Dekret erklärte der Kaiser Wallenstein für abgesetzt und geächtet. Wenig später wurde er in Eger, wohin er sich zurückgezogen hatte, von kaisertreuen Offizieren in seinem Schlafgemach ermordet. Nach Schillers Darstellung in der *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* soll ihn Hauptmann Walter Deveroux, der ihm den Todesstoß versetzte, zuvor noch angeschrien haben: „Bist D u der Schelm, […] der des Kaisers Volk zu dem Feind überführen, und Seiner Majestät die Krone vom Haupte herunter reißen will? Jetzt mußt du sterben.“ (Schiller 1976: 327)

Der erste Wallenstein-Biograph Gualdo Piorato schreibt 1643: „Fama öffnet alsbald ihren Mund, diesen Tod zu verkünden; tausend Stimmen erhoben sich, sei es um seine Taten zu verdammen, sei es, um seine Unschuld zu beschwören, seine Tugenden zu feiern“ (zitiert nach Borchmeyer 1988: 9). In der Geschichtsschreibung gibt es von Anfang an sowohl die Version von Wallenstein, dem Verräter, als auch von Wallenstein, dem verhinterten Friedensstifter. Freilich ist es in der Geschichte der widerstreitenden Historiographie auch zu

Akzentverschiebungen gekommen. In der frühen, vom Haus Habsburg dominierten Geschichtsschreibung dominierte die Version Wallensteins als eines Verräters, während sich heute, spätestens seit der Wallenstein-Biographie von Golo Mann (Mann 1971), ein weitgehend positives Bild, zumindest des späten Wallenstein, durchgesetzt hat. Dieser soll zur Einsicht gelangt sein, dass der Krieg von keiner Seite zu gewinnen war, und deshalb nach allen Seiten die Chancen für eine friedliche Lösung der Konflikte ausgelotet haben. Nicht zuletzt mit dem ZDF-Vierteiler *Wallenstein. Nach der Biografie von Golo Mann* aus dem Jahr 1978 (Regie: Franz Peter Wirth, Hauptrolle: Rolf Boysen) wurde diese Version popularisiert.

Im Grunde aber hat der Befund von Wallensteins schwankendem Charakterbild in der Geschichte, wie im Prolog von Schillers *Wallenstein* konstatiert (Schiller 2005: 16), nach wie vor Gültigkeit. Denn die Version von Wallenstein, dem Verräter, wird auch in der heutigen Forschung, nicht ausgeschlossen (Pötzl 2012: 131). Wie nun positioniert sich Schiller im Historiker-Langzeitstreit um Wallenstein? Dies zu klären, ist zunächst Schillers historische Schrift *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs*, als dann seine Dichtung *Wallenstein* zu befragen.

3. Charakterisierung Wallensteins in Schillers *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs*

Überaus kritisch ist das Bild, das Schiller in seiner historischen Schrift *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* von Wallenstein zeichnet, um es am Ende zu relativieren:

> Denn endlich muß man, zur Steuer der Gerechtigkeit, gestehen, daß es nicht ganz treue Federn sind, die uns die Geschichte dieses außerordentlichen Mannes überliefert haben; daß die Verrätherey des Herzogs und sein Entwurf auf die Böhmische Krone sich auf keine streng bewiesene Thatsache, bloß auf wahrscheinliche Vermuthungen gründen. (Schiller 1976: 329)

Schiller leistet zunächst Quellenkritik: Mit den „nicht ganz treue[n] Federn“ ist die von dem Hause Habsburg dominierte Geschichtsschreibung gemeint, die – um das eigene Vorgehen gegen Wallenstein zu legitimieren – diesen negativ darstellen musste. Dem hält Schiller entgegen:

> Noch hat sich das Dokument nicht gefunden, das uns die geheimen Triebfedern seines Handelns mit historischer Zuverlässigkeit aufdeckte, und unter seinen öffentlichen allgemein beglaubigten Thaten ist keine, die nicht endlich aus einer

> unschuldigen Quelle könnte geflossen seyn. Viele seiner getadeltsten Schritte beweisen bloß seine ernstliche Neigung zum Frieden; die meisten andern erklären und entschuldigen das gerechte Mißtrauen gegen den Kaiser, und das verzeihliche Bestreben, seine Wichtigkeit zu behaupten. Zwar zeugt sein Betragen gegen den Churfürsten von Bayern von einer unedlen Rachsucht und einem unversöhnlichen Geiste; aber keine seiner Thaten b e r e c h t i g t uns, ihn der Verrätherey für überwiesen zu halten. (Schiller 1976: 329)

In der Passage wird deutlich, dass Schillers Bemühen um eine faire Beurteilung Wallensteins nicht so weit geht, ihn reinzuwaschen. Nicht in Frage gestellt werden menschliche Schwächen, wie „seine Wichtigkeit zu behaupten", oder schwerer wiegende charakterliche Mängel, wie „unedle[] Rachsucht". Letztlich wird auf die Möglichkeit abgehoben, dass Wallenstein den Verrat, dessen er von der von Habsburg beauftragten Geschichtsschreibung beschuldigt wird, doch begangen haben könnte. Hierüber muss man sich dann aber nicht wundern, wenn berücksichtigt wird, wie übel Wallenstein mitgespielt wurde:

> Wenn endlich Noth und Verzweiflung ihn antreiben, das Urtheil wirklich zu verdienen, das gegen den Unschuldigen gefällt war, so kann dieses dem Urtheil selbst nicht zur Rechtfertigung gereichen; so fiel Wallenstein nicht, weil er Rebell war, sondern er rebellirte, weil er fiel. (Schiller 1976: 329)

Hier rückt der „Fall Wallenstein" in die Nähe eines anderen historischen Kriminalfalls, wenn auch nicht aus der Weltgeschichte, sondern aus einem ländlichen Millieu, mit dem Schiller sich in *Verbrecher aus verlorener Ehre – eine wahre Geschichte* auseinandergesetzt hatte, insofern der Verbrecher bzw. der Verräter unter Bedingungen auf die schiefe Bahn gerät, an denen nicht er schuld ist, sondern die andere zu verantworten haben bzw. an sich zu verantworten hätten. In jedem Fall ist Wallenstein nicht nur als Täter, sondern auch als Opfer zu sehen, dem Übles angetan wurde, und zwar nicht nur zu Lebzeiten, sondern auch noch nach seinem Tod durch die interessengesteuerte Geschichtschreibung derer, die ihn mit auf dem Gewissen haben: „Ein Unglück für den Lebenden, daß er eine siegende Partey sich zum Feinde gemacht hatte – ein Unglück für den Todten, daß ihn dieser Feind überlebte und seine Geschichte schrieb." (Schiller 1976: 329)

In gewisser Weise schwankt das Charakterbild Wallensteins nicht nur in der Geschichte, wie es im Prolog von Schillers *Wallenstein* heißt, sondern in der *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* auch bei Schiller selbst. Für einen Historiker, als welcher er hier spricht, ist es allerdings alles andere als ehrenrührig, sich nicht vorschnell festzulegen, sondern verschiedene Varianten

kritisch abzuwägen, scheinbar Verbürgtes zu hinterfragen und den Prozess der Wahrheitsfindung als prozesshaft zu präsentieren. Es kann im Gegenteil sogar als das Verfahren der Wahl gesehen werden, die verfahrene Rezeptionsgeschichte kontroverser, da je interessengesteuerter Wallenstein-Bilder, von der im Prolog des *Wallenstein* die Rede ist („Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt/ Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte", Schiller 2005: 16), noch einmal aufzulösen und dem näher zu kommen, was seit Tacitus als das Leitmotto seriöser Geschichtsschreibung gilt: „sine ira et studio", wovon ohne „sine" und in umgekehrter Reihenfolge „Gunst und Haß" eine freie Übersetzung ist.

Wir können davon ausgehen, dass dem Anspruch, „sine ira et studio" darzustellen, dem Schiller wie jeder Historiker verpflichtet ist, auch für ihn als Dichter Verbindlichkeit hat. Doch die Verfahrensweisen des Dichters sind andere. Von ihm erwarten wir eine spannende, stringent durchstrukturierte Handlung, worunter seit Aristoteles das Ideal von der Einheit der Handlung im Drama, insbesondere der Tragödie, zu verstehen ist. Zumindest der klassische Dichter ist damit nicht nur frei, sondern auch in der Pflicht, eine Variante zu realisieren, und zwar diejenige, die sich nach den Gesetzen der Notwendigkeit (oder zumindest denjenigen der Wahrscheinlichkeit) schlüssig darstellen lässt (Aristoteles 1982: insbesondere die Kapitel 7 und 9 bis 11). Die Dichtung bietet zugleich etwas, das eine im Wesentlichen auf die Außenansicht historischer Ereignisse festgelegte Geschichtsschreibung nicht bieten kann: das Transparentwerden der „geheimen Triebfedern" des handelnden Protagonisten (Schiller 1976: 329). Als Beweis kann eine dichterische Fiktion, der das gelingt, natürlich nicht gelten, immerhin kann sie aber im Idealfall durch Plausibilität des konstruierten Handlungsarrangements überzeugen. Unter diesem Aspekt sollte, wie ich meine, Schillers *Wallenstein*-Trilogie betrachtet und beurteilt werden. Im Untertitel klassifiziert sie der Autor als „dramatisches Gedicht", worin ein Hinweis gesehen werden kann, dass hier die klassischen, nämlich aristotelischen Kategorien für Dichtung, insbesondere Drama und Tragödie, gelten.

4. Schillers *Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht*

Hat man noch im Ohr, „daß die Verrätherey des Herzogs und sein Entwurf auf die Böhmische Krone sich auf keine streng bewiesene Thatsache, bloß auf wahrscheinliche Vermuthungen gründen", wie Schiller in der *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* schreibt (Schiller 1976: 329), muss zunächst auffallen, dass er genau dies wohl Wahrscheinliche, wenngleich Unbewiesene im dritten Teil seiner Dramen-Trilogie *Wallensteins Tod* zur unzweifelhaften Tatsache

werden lässt. Dies wird in der Geheimverhandlung mit Oberst Wrangel deutlich, der mit einer Vollmacht seines Kanzlers (gemeint ist Axel Oxenstierna, der in Nachfolge Gustav Adolfs in Schweden die politische Führung übernommen hat) ausgestattet ist (Schiller 2005: 167). In dieser Geheimverhandlung, die in keiner Historiographie zu finden ist, die Schiller also komplett erfunden hat, wird Wallenstein bereits zur Begrüßung die fragliche Krone angedient. Als Wallenstein dem schwedischen Oberst vorhält, ihm vor Jahren in der Auseinandersetzung um Stralsund den Admiralshut vom Haupt gerissen zu haben, antwortet dieser: „Ich komme, eine Krone drauf zu setzen." (Schiller 2005: 163) Was dann im Weitern verhandelt wird, sind die Konzessionen, die Wallenstein im Gegenzug den Schweden zu machen hat, außerdem Wallensteins Erläuterungen, warum er glaubt, sich unter Einbeziehung seines ganzen Heers mit den Schweden gegen den Kaiser verbünden zu können.

Was der historische Wallenstein mit den Schweden verhandelt hat, kann bis auf den heutigen Tag niemand mit Sicherheit sagen. Der Autor des *Wallenstein* nimmt sich aber die dichterische Freiheit, die historiographische Leerstelle dahingehend zu füllen, dass er seinen Protagonisten mit den Schweden ausdrücklich ein Bündnis gegen den Kaiser als nunmehr gemeinsamen Feind eingehen lässt. Auf die schwedische Forderung, „daß Herzog Friedland förmlich/ Unwiderruflich breche mit dem Kaiser" (Schiller 2005: 166) geht Schillers Wallenstein ein und begeht damit Verrat am Kaiser, in dessen Dienst er steht. Was dem Ganzen im Wortsinn noch die Krone aufsetzt: Wallenstein soll im Pakt mit den Schweden König von Böhmen werden und damit die Krone bekommen, die zurückzuerobern er einst Ferdinand half (von dem sogenannten Winterkönig, dem vormaligen Friedrich V. von der Pfalz). Nun also ist Wallenstein Anwärter auf diese Krone, und zwar von Gnaden der Feinde des Reichs, den Schweden. Drastischer hätte die Version vom Verrat des Herzogs im *Wallenstein* kaum ausfallen können.

Für das Reich bedeutet Wallensteins verräterische Vereinbarung mit den Schweden, dass in zwei Regionen Gebiete herausgelöst werden sollen: im Norden Pommern (in der Verhandlung zwischen Wallenstein und Wrangel als „Das schöne Grenzland" bezeichnet; Schiller 2005: 167), mit dessen Annexion durch die Schweden Wallenstein einverstanden ist. Historisch werden die Schweden diese Annexion im Westfälischen Frieden noch durchsetzen. Im Osten wird die Usurpation Böhmens durch Wallenstein von den Schweden akzeptiert. Allerdings bestehen sie darauf, vorerst die Hälfte Prags mit eigenen Truppen besetzt zu halten (Schiller 2005: 166 und 168) – zur Sicherheit, bis ihr Anspruch auf Pommern eingelöst ist (Schiller 2005: 166). Wollte Wallenstein, dass es soweit kommt? Dass man so etwas von ihm überhaupt nur denken könne, ist das,

wogegen sich Wallenstein am Vortag im Gespräch mit seinem Schwager Terzky empört. Dieser versucht ihm klarzumachen, dass der Kontakt mit den Schweden beendet sein würde, bevor er überhaupt richtig zustande gekommen ist, wenn Wallenstein nicht endlich Farbe bekenne. Denn dem schwedischen Kanzler dränge sich der Verdacht auf:

> Es sei dir nimmer ernst mit deinen Reden,
> Du wollst die Schweden nur zum Narren haben,
> Dich mit den Sachsen gegen sie verbinden,
> Am Ende sie mit einem elenden Stück Geldes
> Abfertigen. (Schiller 2005: 85)

Wallenstein reagiert indigniert:

> So! Meint er wohl, ich soll ihm
> Ein schönes deutsches Land zum Raube geben,
> Daß wir zuletzt auf eignem Grund und Boden
> Selbst nicht mehr Herren sind? Sie müssen fort,
> Fort, fort! Wir brauchen keine solche Nachbarn! (Schiller 2005: 85)

Terzky lässt jedoch nicht locker:

> Gönn' ihnen doch das Fleckchen Land, geht's ja
> Nicht von dem Deinen! Was bekümmert's dich,
> Wenn du das Spiel gewinnest, wer es zahlt. (Schiller 2005: 85)

In der Verhandlung mit Wrangel wird Wallenstein am nächsten Tag Terzkys Empfehlung folgen. Wenn er an den schwedischen Unterhändler appelliert, dann gibt er eben das „Fleckchen Land" preis, das die Schweden wollen („Helft den gemeinen Feind mir niederhalten / Das schöne Grenzland kann euch nicht entgehen"; Schiller 2005: 167). Einstweilen verwahrt er sich aber noch dagegen und glaubt, Terzky belehren zu müssen:

> Fort, fort mit ihnen – das verstehst du nicht.
> Es soll nicht von mir heißen, daß ich Deutschland
> Zerstücket hab', verraten an den Fremdling,
> Um meine Portion mir zu erschleichen.
> Mich soll das Reich als seinen Schirmer ehren,
> Reichsfürstlich mich erweisend, will ich würdig
> Mich bei des Reiches Fürsten niedersetzen. (Schiller 2005: 85)

Wallenstein wird genau das machen, was er hier noch als für ihn keinesfalls in Frage kommend dementiert: Um „meine Portion mir zu erschleichen", nämlich mit Hilfe der Schweden Habsburg die böhmische Königskrone streitig zu machen, wird er bereit sein, die deutschen Länder im Reich zu zerstücken und „an den Fremdling" zu verraten (Schiller 2005: 85), indem er den Schweden im Norden Pommern und im Osten einstweilen auch einen Teil von Prag, das sie bis auf Weiteres als Pfand besetzen wollen, überlassen will. Aber das, wie Wallenstein im Gespräch mit Terzky mit aller Entschiedenheit betont, soll von ihm nicht gesagt werden. Mit dieser Formulierung ist bereits die Möglichkeit einbezogen, die sich am nächsten Tag bestätigen wird: Der Eindruck, den er von sich zu verbreiten sucht, muss mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmen. Was es von ihm heißt, ist ihm wichtig, nicht was er in Wirklichkeit ist und tut. Das postfaktische Zeitalter scheint einen frühen Vorläufer zu haben.

Ich komme auf meine Frage zurück, ob Wallenstein den Verrat, den er begehen wird, wollte. Dagegen spricht das Bild, das er im Gespräch mit Terzky vorzuspiegeln sucht. Was aber will er? Auch darauf gibt das Gespräch mit Terzky eine Antwort: Indem ihn „das Reich als seinen Schirmer ehren [soll]", damit er sich wieder „würdig bei des Reiches Fürsten niedersetzen", also in der Fürstenbank des Reichstages neben jenen Platz nehmen kann, die dafür gesorgt hatten, dass er aus ihren Reihen verbannt wurde, strebt er seine Rehabilitierung an. Es geht ihm um diese persönliche Genugtuung; als „Schirmer des Reichs" zu gelten, ist dabei Mittel zum Zweck. Bereits hier, da sich Wallenstein einstweilen noch gegen jeden Gedanken an Verrat verwahrt, geht es offensichtlich um die eigene Person und erst in zweiter Linie um das Reich. Verräterisch ist, dass in den drei Zeilen, in denen es vordergründig um das Reich geht, viermal entweder „mich" oder „ich" Verwendung finden, und zwar an jeweils betonter Stelle:

> *Mich* soll das Reich als seinen Schirmer ehren,
> Reichsfürstlich *mich* erweisend, will *ich* würdig
> *Mich* bei des Reiches Fürsten niedersetzen. (Schiller 2005: 85; Hervorhebungen M. L.)

Insgesamt verdichtet sich schon hier der Eindruck, dass Wallensteins Absicht, die Schweden auf diplomatischem Weg aus dem Reich hinauszukomplimentieren, eher Wunschdenken als realistisch ist. Das Gleiche gilt für den damit verbundenen Anspruch, der eigentliche Schirmer des Reichs zu sein. In beiden Fällen haben wir es mit Selbstüberschätzung zu tun, deren Selbstinszenierungen zunächst aber eine bestechende Außenwirkung haben und selbst beim redlichsten Mann des ganzen Dramas verfangen. Auch Max Piccolomini (bevor er sich

enttäuscht von seinem Ziehvater Wallenstein abwendet) ereifert sich gegenüber dem kaiserlichen Kriegsrat von Questenberg, dass man den Feldherrn nicht gängeln dürfe, sondern getrost alles der bewundernswerten Größe dieses außergewöhnlichen Charakters überlassen sollte: „Der seltne Mann will seltenes Vertrauen / Gebt ihm den Raum, das Ziel wird Er sich setzen" (Schiller 2005: 71).

Schirmer des Reichs zu sein, was Wallenstein für sich beansprucht, bedeutet (auch wenn er zu diesem Zeitpunkt von einem formalen Bruch mit dem Kaiser noch nichts wissen will) nichts weniger als de facto die Rolle des Kaisers zu übernehmen. Dass der Kaiser solchem Ansinnen tatenlos zusehen würde, ist ebenso wenig zu erwarten wie die Möglichkeit, dass Wallenstein bei den Schweden das erhoffte Verhandlungsergebnis erzielen wird. Der Kaiser hat entsprechende Vorkehrungen in die Wege geleitet. So hat er mit Octavio Piccolomini in Wallensteins engster Umgebung im Geheimen einen Mann platziert, den er für den Fall von Wallensteins Verrat bereits als dessen Nachfolger als Herrführer der kaiserlichen Armeen ausersehen hat. Jemand Besseren hätte er hierfür nicht finden können, denn einerseits ist Piccolomini aus innerster Überzeugung eine verlässliche Stütze von Kaiser und Reich, andererseits vertraut Wallenstein ausgerechnet ihm wie sonst keinem, obwohl es nicht an warnenden Stimmen fehlt, dies nicht zu tun. – Wir können Wallenstein in dieser Situation zugutehalten, dass er anerkennenswerte Absichten zu haben glaubt, die Möglichkeit ihrer Realisierung jedoch falsch einschätzt: Dies ist ein klassischer Fall des tragischen Fehlers der aristotelischen Hamartia.

Nicht exakt zu bestimmen ist, was von dem, das Wallenstein von sich als Legende in die Welt setzt, Betrug und was Selbstbetrug ist. Mit Bestimmtheit aber kann gesagt werden, dass das Bild, das er von sich verbreitet, nicht der Wahrheit entspricht. Besonders deutlich lässt sich dies anhand des Vorgesprächs mit Terzky zu der Vertragsverhandlung mit dem Feind aufzeigen, das in Wallensteins Tiraden gegen die Schweden gipfelt:

> Es soll im Reiche keine fremde Macht
> Mir Wurzel fassen, und am wenigsten
> Die Goten sollen's, diese Hungerleider,
> Die nach dem Segen unsers deutschen Landes
> Mit Neidesblicken raubgierig schauen.
> Beistehen sollen sie mir in meinen Planen,
> Und dennoch nichts dabei zu fischen haben. (Schiller 2005: 85)

Wallenstein stellt sich als den Schweden haushoch überlegen dar. Sein großsprecherisches Auftreten, das in seiner Umgebung wie beim Volk gut ankommen mag, ist in Wahrheit aber trügerisch. Es soll alles ganz anders kommen. Am

nächsten Tag bei der Verhandlung mit Wrangel ist Wallensteins Verhandlungsposition geschwächt, denn die Schweden wissen bereits, was sich am Vortag zugetragen hat: Der Bote Sesina wurde von Kaiserlichen abgefangen, womit Terzkys bzw. Wallensteins Kontakt mit den Schweden bekannt geworden ist. Für Wallenstein ist dies höchst unangenehm, da er nun nicht nur unter Druck steht, sich mit den Schweden rasch zu verbinden, sondern dies auch zu deren Bedingungen zu tun. Wrangel bedeutet ihm dies, worauf Wallenstein „*betroffen schweigt*", wie es in der Regieanweisung heißt (Schiller 2005: 168). Von seiner vollmundigen Ansage, wie er mit den Schweden umzuspringen gedenkt, ist hier nichts mehr übrig. Nicht der geringste Einwand ist von ihm zu hören, wenn Wrangel zu verstehen gibt, dass die Schweden nicht daran denken, sich finanziell abfinden zu lassen, sondern zur Ansiedlung ihrer Bürger auf Landgewinn bestehen:

> Der Schwede muss sich vorsehn mit dem Deutschen.
> Man hat uns über's Ostmeer hergerufen;
> Gerettet haben wir vom Untergang
> Das Reich – mit unserm Blut des Glaubens Freiheit,
> Die heil'ge Lehr' des Evangeliums
> Versiegelt – Aber jetzt schon fühlet man
> Nicht mehr die Wohltat, nur die Last, erblickt
> Mit scheelem Aug' die Fremdlinge im Reiche,
> Und schickte gern mit einer Handvoll Geld
> Uns heim in unsre Wälder. Nein! wir haben
> Um Judas Lohn, um klingend Gold und Silber,
> Den König auf der Walstatt nicht gelassen,
> So vieler Schweden adeliches Blut
> Es ist um Gold und Silber nicht geflossen!
> Und nicht mit magerm Lorbeer wollen wir
> Zum Vaterland die Wimpel wieder lüften,
> Wir wollen B ü r g e r bleiben auf dem Boden,
> Den unser König fallend sich erobert. (Schiller 2005: 167)

Bemerkenswert ist, dass sich auch Wrangel das Verhandlungsziel der schwedischen Interessenspolitik, nämlich die Annexion Pommerns, mit Legendenbildung (in diesem Fall religiöser Natur) schönzureden versucht. So wird das Angebot eines finanziellen Ausgleichs für einen friedlichen Abzug aus dem Reich zum Judaslohn erklärt; und der Landgewinn, auf dem man besteht, zur legitimen Forderung eines missionarischen Auftrags, für den der schwedische König und viele schwedische Adelige ihr Leben geopfert haben.

Figurenaussagen gleich welcher Seite sind im *Wallenstein* umso kritischer zu hinterfragen, je selbstgewisser sie vorgetragen werden. Mir scheint, dass es Schiller in psychologisch plausibler Weise gelungen ist, sich in die Akteure des Dreißigjährigen Kriegs einzufühlen, und zwar gerade auch in den Passagen, in denen er nicht historisch Verbürgtes aufgegriffen, sondern die er frei erfunden hat (wie das Gespräch zwischen Wallenstein und Wrangel).

Nichts sollten die Feinde des Reiches bei ihm zu „fischen" haben, wie Wallenstein im Gespräch mit seinem Schwager schwadronierte (Schiller 2005: 85). Von der tatsächlichen Verhandlung mit dem schwedischen Unterhändler Wrangel her gesehen ist dieser Auftritt als irreführend entlarvt. Mit ihm versuchte sich Wallenstein gegenüber seinen Anhängern umso auftrumpfender aufzubauen, je mehr ihm bewusst geworden sein dürfte, dass er mit seinem ursprünglichen Verhandlungsziel „Geld statt Land" nicht durchkommen würde. – Und was erzählt er seinen Pappenheimern, als diese von ihm Klarheit darüber wollen, was es mit der Anschuldigung des Hochverrats auf sich hat, unter der der Kaiser mittlerweile den Stab über ihn gebrochen haben soll? Er erzählt ihnen nicht, dass er sich zu einem formellen Bündnis gegen den Kaiser hat hinreißen lassen, um König von Böhmen und damit unter den kriegsführenden Parteien im Kampf um die Vormacht auf dem Kontinent zum souveränen Mitspieler zu werden, sondern:

> Der Schwede sagt uns Hilfe zu, laßt uns
> Zum Schein sie nutzen, bis wir, beiden furchtbar,
> Europens Schicksal in den Händen tragen,
> Und der erfreuten Welt aus unserm Lager
> Den Frieden schön bekränzt entgegenführen. (Schiller 2005: 223)

Der Gruppenführer der Pappenheimer scheint angetan, will sich aber noch einmal vergewissern:

> So treibst du's mit den Schweden nur zum Schein,
> Du willst den Kaiser nicht verraten, willst uns
> Nicht schwedisch machen? – sieh, das ist's allein,
> Was wir verlangen, von Dir zu erfahren. (Schiller 2005: 223)

Und Wallenstein fährt fort, seine Pappenheimer zu bezirzen – schmeichlerisch, pathetisch, paternalistisch, gönnerhaft belehrend und voller Heuchelei:

> Was geht der Schwed' mich an? Ich hass ihn, wie
> Den Pfuhl der Hölle, und mit Gott gedenk' ich ihn

Bald über seine Ostsee heimzujagen.
Mir ist's allein ums Ganze. Seht! ich hab'
Ein Herz, der Jammer dieses deutschen Volks erbarmt mich.
Ihr seid gemeine Männer nur, doch denkt
Ihr nicht gemein, ihr scheint mir's wert vor andern,
Daß ich ein traulich Wörtlein zu euch rede –
Seht! Fünfzehn Jahr schon brennt die Kriegsfackel,
Und noch ist nirgends Stillstand. Schwed und Deutscher!
Papist und Lutheraner! Keiner will
Dem andern weichen! Jede Hand ist wider
Die andre! Alles ist Partei und nirgends
Kein Richter! Sagt, wo soll das enden? Wer
Den Knäuel entwirren, der sich endlos selbst
Vermehrend wächst – Er muss zerhauen werden.
Ich fühls, daß ich der Mann des Schicksals bin,
Und hoffs mit eurer Hilfe zu vollführen. (Schiller 2005: 223f.)

Nach wie vor inszeniert sich Wallenstein als verschworenen Feind der Schweden, um deren Vertrauen er bei Wrangel gerade noch gebuhlt hat („Ich war stets / Im Herzen auch gut Schwedisch"; Schiller 2005: 163), als den erhofften Retter in schier aussichtloser Situation, dem es weitblickend um das Ganze geht, und, gestützt auf seine treuen Soldaten, als „Mann des Schicksals", der dem Reich Freiheit von Fremdherrschaft und Europa Frieden bringen wird. Gerne würde man es ihm glauben, allein die Fakten sprechen dagegen. Buttler, mittlerweile zu Wallensteins geheimen Todfeind geworden, platzt mit gespielter Empörung herein, um Wallenstein zu kompromittieren:

Das ist nicht wohlgetan, mein Feldherr.
[…]
Das muss uns schaden bei den Gutgesinnten
[…]
Graf Terzky's Regimenter reißen
Den kaiserlichen Adler von den Fahnen,
Und pflanzen Deine Zeichen auf. (Schiller 2005: 224)

Jetzt wissen die Pappenheimer, diese Elitetruppe von Pappenheims, die nach dessen Tod in der Schlacht von Lützen Piccolomini (historisch Octavio, bei Schiller Max) unterstellt wurden, dass Wallenstein mit dem Kaiser gebrochen und Verrat begangen hat, und kehren Wallenstein umgehend den Rücken. Dieser hat das Nachsehen und redet sich um Kopf und Kragen:

> Halt Kinder, halt – Es ist ein Irrtum – Hört –
> Und streng will ich's bestrafen – Hört doch! Bleibt.
> Sie hören nicht. (Schiller 2005: 224)

Auch noch nach der Verhandlung mit Wrangel, die zum Bündnis mit den Schweden und mithin zum formellen Bruch mit dem Kaiser führt, inszeniert und verbreitet Wallenstein seine Legende, an die er zu einem gewissen Grad selbst glaubt und sich selbst über die Verwerflichkeit seines Verrats hinwegtäuscht. Zwar hofft er nicht mehr, die Schweden über den Tisch ziehen zu können. Aber er rationalisiert im psychologischen Sinne das, was er mit ihnen de facto verhandelt hat, indem er das selbstsüchtige Motiv, Habsburg die böhmische Königskrone zu nehmen und sich am Kaiser zu rächen, in das edle Motiv umdeutet, im Ganzen zum Wohl des Reichs gehandelt zu haben. Das Prinzip ist vor und nach Wallensteins Verrat das Gleiche: Ein Ineinanderspielen von Irreführung seiner Leute, die zunächst durchweg geneigt sind, ihm zu glauben, überhaupt der Öffentlichkeit, und Selbstbetrug.

Stellt man, was in der literaturwissenschaftlichen Forschung bislang noch nicht gemacht wurde, auch mit Blick auf den Schiller'schen *Wallenstein* die Gretchenfrage der historischen Wallenstein-Forschung, wie er es denn mit den Schweden hält, und beantwortet sie, wie ich es hier versucht habe, mit einer vergleichenden Analyse der drei Schweden-Stellen des Textes (die Verhandlung mit Wrangel, das Vorgespräch mit Terzky und die nachträgliche Darstellung gegenüber den Pappenheimern), kommt man zu einem überraschenden Ergebnis: Die herkömmlich widersprüchlichen Positionen der historiographischen Wallenstein-Rezeption findet man hier wieder, aber so, dass sie ins Innere des Protagonisten verlegt und dort logisch (im Sinne von psychologisch schlüssig) aufeinander bezogen sind. Die Schweden auf dem Weg eigenständiger Verhandlungsführung auszumanövrieren und sich dafür anstelle des Kaisers als Schirmer des Reichs würdigen zu lassen, ist in modern psychologischer Begrifflichkeit Wallensteins Ideal-Ich. Es erweist sich jedoch als unrealistisch, also als das, was Kennzeichen des Ideal-Ichs ist: als imaginär. Was sich hingegen als real durchsetzen wird, ist der Trieb, das Trauma seines erlittenen und erneut drohenden Bedeutungsverlusts, wenn nicht anders möglich, notfalls auf verwerfliche Weise zu kompensieren und Verrat zu begehen. Dieser besteht darin, Habsburg zunächst die böhmische Königskrone streitig zu machen, dann vielleicht die Kaiserkrone und damit die Herrschaft über das ganze Reich. Hier wird Verrat auch zum Größenwahn, dem eine besonders schlimme traumatische Erfahrung von Erniedrigung und Ohnmacht zugrunde liegen muss. Hiernach brauchen wir nicht weit zu suchen.

„Der Kaiser, es ist wahr / Hat übel mich behandelt“, klagt Wallenstein gegenüber Terzky (Schiller 2005: 86). Und damit nicht genug: Seine erneute Entlassung steht im Raum. Dass damit ein Trauma berührt ist, das mit dem eines Kindes verglichen werden kann, dem plötzlich und unerwartet elterliche Wertschätzung und Liebe entzogen wird, lässt Wallenstein anklingen, wenn er in seiner Verzweiflung unmittelbar vor seinem Verrat sagt:

> Einst war mir dieser Ferdinand so huldreich;
> Er *liebte* mich, er hielt mich *wert*, ich stand
> Der nächste seinem *Herzen*. Welchen Fürsten
> Hat er geehrt wie mich? – Und so zu enden! (Schiller 2005: 173; Hervorhebungen M. L.)

Es ist eine Bemerkung, die im Übrigen nach historischer Einordnung verlangt. Nicht erst in unserer Zeit, sondern schon in der Epoche Schillers wäre es höchst ungewöhnlich, würde sich der Oberbefehlshaber einer Streitmacht über Liebesentzug seitens der politischen Führung beklagen. Weshalb der Mann in der höchsten militärischen Funktion fassungs- und orientierungslos ist. Hier spricht aus Wallenstein, den wir bislang vor allem als Vorreiter eines modernen Denkens und Handelns kennengelernt haben, eine andere, eine in das Mittelalter zurückweisende Seite: die verletzte Vasallenseele. In seiner Eigenschaft als Herzog und Feldherr erinnert Wallenstein schon rein äußerlich an eine Zeit, in der eben dies die Rolle der Herzöge war, als Kronvasall für die Krone Krieg zu führen und dafür Land als Lehen zu bekommen (was in gewisser Weise auch bei Wallenstein der Fall war, indem der Kaiser Wallenstein eroberte Herzogtümer überschrieb). Es war eine Zeit – dies ist für das Verständnis der Lehnsgesellschaft zentral –, in welcher der Dienst mit einer lebenslangen persönlichen Bindung Hand in Hand ging. Begründet wurde sie durch ein einer Trauung nicht unähnlichem Ritual (Kommendation), bei dem Lehnsherr und Vasall ihren feierlich beschlossenen Lebensbund wechselseitiger Hilfeleistung mit Treueeid, Handgang (seitens des Vasallen) und Lehnskuss besiegelten. Auch die Überreichung eines Geschenks seitens des Lehnsherrn an den Vasallen war nicht ungewöhnlich – etwa eine Kette als Symbol der intendierten lebenslangen Bindung zum beidseitigen Schutz. Eine solche hat auch Wallenstein von Ferdinand erhalten, unmittelbar vor seiner Ermordung zerbrach sie jedoch (Schiller 2005: 279f.). In seiner Gesamtstruktur ist das Verhältnis von Lehnsherr und Vasall allerdings eher einer Vater-Sohn-Beziehung als einem Eheverhältnis zu vergleichen. – Wie sehr die traditionelle Vasallenethik persönlicher Treue- und Vertrauensbindung im *Wallenstein* mentalitätsgeschichtlich noch

nachwirkt, obgleich es sich sozialgeschichtlich bereits überlebt hat, habe ich in meiner früheren *Wallenstein*-Arbeit gezeigt (Leber 2013).

Mag es mit Wallensteins Rückberufung zunächst danach ausgesehen haben, dass die ihm durch die Abberufung widerfahrene Kränkung wiedergutgemacht würde, sieht er sich unmittelbar vor seinem Verrat von Gräfin Terzky mit einer anderen Wahrheit konfrontiert:

> Sag' nicht, daß die zurückgegebne Würde,
> Das erste, schwere Unrecht ausgesöhnt.
> Nicht wahrlich guter Wille stellte dich,
> Dich stellte das Gesetz der herben Not
> An diesen Platz, den man dir gern verweigert. (Schiller 2005: 173)

Der Zeitpunkt ist erreicht, da jede Hoffnung, der alte, glückliche Zustand wechselseitiger Unterstützung und wechselseitigen Vertrauens könne wiederhergestellt werden, zerschlagen ist. Ebenso zerstört ist die eitle Hoffnung, die Schweden mit geschickter Verhandlung wieder aus dem Reich zu manövrieren und mit Billigung des Kaisers die Rolle des Kaisers zu übernehmen, oberster Schirmer des Reichs zu sein. Es ist der Punkt, da sich Wallenstein in seiner Verzweiflung zu etwas gezwungen sieht, was er in seiner Verwurzelung in der alten Vasallenethik nur verurteilen kann. Er gesteht dies auch, recht gedrückt, seinem Verhandlungspartner Wrangel:

> Der Kaiser hat mich zum äußersten
> Gebracht. Ich kann ihm nicht mehr ehrlich dienen.
> Zu meiner Sicherheit, aus Notwehr tu ich
> Den harten Schritt, den mein Bewusstsein tadelt. (Schiller 2005: 164)

Selbst Wrangel, den wir bislang als kompromisslosen Vertreter schwedischer Interessen kennengelernt haben, zeigt hier für sein Gegenüber Verständnis und Mitgefühl: „Ich glaub's. Soweit geht niemand, der nicht muss." (Schiller 2005: 164). Nie war Wallenstein unfreier als gerade bei diesem spektakulären Tabubruch einer Felonie. Sie ist historisch ohne Beispiel, wie Wrangel von Wallenstein unwidersprochen konstatiert: „Solch eine Flucht und Felonie, Herr Fürst, / Ist ohne Beispiel in der Welt Geschichten." (Schiller 2005: 165). Felonie ist das mittelalterliche Wort für den Treuebruch eines Vasallen gegenüber seinem Herrn. Beispiellos ist dieses Kapitalverbrechen, weil Wallenstein bei seinem Seitenwechsel auch noch das ganze Heer mitzunehmen gedenkt. Es soll jedoch anders kommen. Warum und wie, wird noch zu zeigen sein. Zuvor sei darauf

hingewiesen, wie sich die inneren Zusammenhänge des *Wallenstein*, wie ich sie hier vorstelle, zur bisherigen *Wallenstein*-Forschung verhalten.

Dass der Protagonist des Dramas zu Betrug wie zu Selbstbetrug neigt, wird vor allem in der älteren Forschung zumindest punktuell bemerkt, so in der frühen Monographie von Alfons Glück (Glück 1976) und in den Beiträgen von Wolfgang Wittkowski (Wittkowski 1972 und Wittkowski 1980), speziell mit Blick auf die astrologischen und humoralpathologischen Motive auch bei Dieter Borchmeyer: Wallenstein, der in Wirklichkeit Saturn zuzuordnen ist, sieht sich falsch, wenn er sich mit Jupiter identifiziert (Borchmeyer 1988). Ein umfassend in sich schlüssiges Psychogramm, mit dem sich Wallensteins (Psycho-) Drama insgesamt erschließen lässt, ist daraus allerdings nicht geworden. Daran hat auch die Monographie *Der Dramatiker als Psychologe* von Lothar Pikulik nichts geändert, die wohl den Anspruch erhebt, die Dramenhelden Schillers psychologisch zu erschließen, dies aber nur vor dem Hintergrund der Psychologie der Zeit Schillers versucht (Pikulik 2004). Der Trend, der sich letztlich durchgesetzt hat: Kritik an angeblichen Schwächen des Stücks wie „Schillers offenbar verunsicherte Haltung zur Geschichte und ihren Ordnungsprinzipien, die fehlende Eindeutigkeit des Wallensteinschen Charakters und die unklare Begründung seines Absturzes“, wie sich im Forschungsbericht von Helmut Koopmann zitiert findet (Koopmann 2011: 889), und die Überzeugung, von vornherein ausschließen zu müssen, dass sich dieses Trauerspiel „restfrei und überzeugend“ auflösen lässt, wie etwa Bathold Pelzer in seiner *Wallenstein*-Monographie schreibt (Pelzer 1997: 9). Das muss man so nicht sehen, wie ich in dem folgenden Nachvollzug der wesentlichen Stationen der *Wallenstein*-Handlung insgesamt und ihrer Kohärenz weiter verdeutlichen möchte, und zwar unter der Perspektive der psychologischen Kategorien, wie ich sie über die vergleichende Analyse der drei Schweden-Stellen gewonnen habe.

Die eigentliche *Wallenstein*-Handlung beginnt in *Die Piccolomini*, Aufzug II, Auftritt 2. Bei seinem ersten Auftritt erleben wir die Titelfigur der Trilogie in einem recht mühsamen Gespräch mit seiner Frau. Die Herzogin berichtet ihrem Mann von ihrem befremdlichen Besuch am Hof in Wien (wo sie vor ihrer Heirat als Tochter eines engen Vertrauten des Kaisers vormals zu Hause war). Die alte Vertrautheit ließ sich nicht mehr herstellen, stattdessen musste sie zur Kenntnis nehmen, dass die Stimmung dort nach der ersten Euphorie seiner erfolgreichen Rückberufung wieder gegen ihren Mann umgeschlagen ist. Was droht, kommt ihr kaum über die Lippen, Wallenstein aber drängt:

WALLENSTEIN *schnell:* Lamormain! Was sagt der?
HERZOGIN Man zeihe Sie verwegner Überschreitung

Der anvertrauten Vollmacht, freventlicher
Verhöhnung höchster, kaiserlicher Befehle.
Die Spanier, der Baiern stolzer Herzog,
Stehen auf als Kläger wider Sie –
Ein Ungewitter zieh' sich über Ihnen
Zusammen, noch weit drohender als jenes,
Das Sie vordem zu Regenspurg gestürzt.
Man spreche, sagt er – ach! ich kann's nicht sagen.
WALLENSTEIN *gespannt:* Nun?
HERZOGIN Von einer zweiten – *sie stockt.*
WALLENSTEIN Zweiten –
HERZOGIN Schimpflichern
– Absetzung. (Schiller 2005: 80)

Da ist die verstörende Nachricht endlich heraus. Wallenstein antwortet nun seinerseits sichtlich erregt und stockend bis an die Grenze der Verständlichkeit:

WALLENSTEIN Spricht man?
heftig bewegt durch das Zimmer gehend
O! sie zwingen mich, sie stoßen
Gewaltsam, wider meinen Willen, mich hinein. (Schiller 2005: 80)

Es ist eine recht verklausulierte Ansage: ein kurzer Satz mit drei nicht eindeutigen Referenzen. Zunächst: Wer sind „sie"? Als dann: Was ist das, wohinein er sich von ihnen gegen seinen Willen hineingestoßen fühlt? Und schließlich: Worin ist der Kausalnexus zwischen beidem zu sehen? Berücksichtigen wir den Kontext, können wir die drei Unbekannten erschließen. Am einfachsten ist das bei dem „sie", mit dem der Satz beginnt: Es sind die zuvor genannten Namen, die am Hofe seine erneute Absetzung offenbar herbeireden wollen. Etwas, was Wallenstein im Grunde nicht will, aber „aus Notwehr" wie er sagt, also unter einer Form von Zwang tun wird, haben wir bereits kennengelernt: Es ist der Verrat am Kaiser, zu dem er sich genötigt sieht, obgleich ihn sein Gewissen tadelt. Angesichts der aufrührerischen Stimmung im Heer *für* Wallenstein und *gegen* den Kaiser, die Kriegsrat Questenberg zu einer geschockten Feststellung veranlasst („Hier ist kein Kaiser mehr. Der Fürst ist Kaiser!"; Schiller 2005: 66), ist Wallensteins ausgeprägte Hemmung, mit dem Kaiser zu brechen, durchaus eine Überraschung! Warum sollen es aber ausgerechnet diejenigen sein, die ihn beim Kaiser schlecht machen, die ihn zum Verrat zwingen? Hier handelt es sich um eine verkürzte Wenn-dann-Logik: Wenn jene Kamarilla es tatsächlich noch einmal schaffen sollte, beim Kaiser seine Absetzung durchzusetzen, dann würde

er dem zuvorkommen, indem er seinerseits mit dem Kaiser bricht. In der Verkürzung liegt freilich eine Ablenkung von der eigenen Verantwortlichkeit für sein Handeln. Schließlich ist es immer noch an ihm zu entscheiden, eine erneut drohende Absetzung (so bitter und ungerechtfertigt sie aus seiner Sicht sein mag) mit Rebellion und Verrat zu beantworten. Auch noch nach seinem Gespräch mit Wrangel wird er sich das noch ausdrücklich vorbehalten, wenn er sagt „Hört! Noch ist nichts geschehen, und – wohl erwogen, / Ich will es lieber doch nicht tun." (Schiller 2005: 169) Hier im Gespräch mit seiner Frau aber stellt er es als einen drohenden Zwang dar, der von Dritten ausgeht, was im Grunde ein innerer Zwang ist und in seinem Innern überwunden werden müsste. Doch der Herzogin muss er nichts vormachen. Sie hat verstanden und beschwört ihn, seinen gekränkten Stolz zu überwinden, Vernunft walten zu lassen und von dem gegenüber dem Kaiser eingeschlagenen Konfrontationskurs, so denn noch Zeit dazu ist, Abstand zu nehmen:

> HERZOGIN *sich bittend an ihn schmiegend:*
> O! wenn's noch Zeit ist, mein Gemahl – Wenn es
> Mit Unterwerfung, mit Nachgiebigkeit
> Kann abgewendet werden – Geben Sie nach –
> Gewinnen Sie's dem stolzen Herzen ab,
> Es ist Ihr Herr und Kaiser, dem Sie weichen.
> O! lassen Sie es länger nicht geschehn,
> Daß hämische Bosheit Ihre gute Absicht
> Durch giftige, verhaßte Deutung schwärze.
> Mit Siegeskraft der Wahrheit stehen Sie auf,
> Die Lügner, die Verleumder zu beschämen.
> Wir haben so der guten Freunde wenig.
> Sie wissen's! Unser schnelles Glück hat uns
> Dem Haß der Menschen bloßgestellt – Was sind wir,
> Wenn kaiserliche Huld sich von uns wendet! (Schiller 2005: 80f.)

Wer ihn auf der anderen Seite dazu drängt, das Unerhörte zu tun, da dazu nun höchste Zeit sei, sind sein Vertrauter Illo sowie Schwägerin und Schwager Terzky, der darauf drängt, rasch mit den Schweden einig zu werden. Wallenstein beendet das Gespräch ohne verbindliche Festlegung: Er mimt den überlegenen Spieler, der sich nicht in die Karten schauen lässt (Schiller 2005: 86).

Doch nicht immer gelingt es ihm, die Maske des scheinbar Überlegenen aufzubehalten. Gegenüber Illo, der seinerseits zur Eile drängt und den er gleichfalls arrogant abblitzen lässt (Schiller 2005: 89), formuliert er zum Ende des Gesprächs:

> Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich tun will.
> Nachgeben aber werd' ich nicht. Ich nicht!
> Absetzen sollen sie mich auch nicht – Darauf
> Verlaßt euch. (Schiller 2005: 90)

Damit ist nun nicht nur klar gesagt, dass Wallenstein selbst noch nicht weiß, ob er mit dem Kaiser brechen wird. Es wird zudem deutlich, in welchem Fall er dieses tun wird: wenn sich die Zeichen für eine erneute Absetzung weiter verdichten, was er sich auf keinen Fall noch einmal gefallen lassen will. Im Umkehrschluss heißt dies aber auch, dass er einstweilen noch hofft, es möge nicht zum Äußersten kommen. Er wird gemäß der schon zuvor gegenüber Illo betonten Haltung abwarten, ob es tatsächlich neuerlich dazu kommen wird, bevor er „das Äußerste beschließt" (Schiller 2005: 88). Vor diesem Hintergrund ist das Zusammenziehen seiner Truppen in Pilsen und das entsprechende An- und Zusammenkommen seiner Generäle, wovon Aufzug I, Auftritt 1 von *Die Piccolomini* handelt, noch nicht als Mobilmachung gegen den Kaiser, sondern nur als Drohung, als Muskelspiel zu verstehen. Wallensteins Verhalten ist zunächst eine Drohung, er signalisiert dem Kaiser, dass er das Heer hinter sich habe und er diese militärische Macht auch gegen seinen Dienstherrn ausspielen könne.

Wallenstein hat seine Truppen zusammengezogen, um sein Machtpotenzial zu demonstrieren. Der Kaiser will genau das Gegenteil, nämlich das Heer, das Wallenstein in seinem, des Kaisers, Namen führt, auseinanderdividieren, um die Stellung seines Feldherrn, der sich mit seiner Heeresmacht gegen ihn zu wenden droht, zu schwächen. Zu diesem Zweck hat der Kaiser Questenberg mit der Botschaft in Wallensteins Lager geschickt, einen Teil seiner Truppen abzugeben – wie nicht anders zu erwarten, unter einem Vorwand. Bevor man zu diesem Punkt kommt, wird in der Unterredung zwischen Questenberg und Wallenstein, zu der dieser ausgewählte Generäle sowie den jungen Oberst Max Piccolomini hinzugezogen hat, auf beiden Seiten noch einmal Zurückliegendes angesprochen. Das Bedürfnis, das jeweilige Verhalten zu rechtfertigen, scheint auf beiden Seiten groß zu sein. Questenbergs Hauptvorwurf an Wallenstein lautet, sich der vom Kaiser gewünschten Rückeroberung Regensburgs, das die Schweden besetzt halten, verweigert zu haben. Wallenstein argumentiert, dass das während des Winters nicht möglich sei, er seine Soldaten schonen müsse, und das weitere Vorgehen überhaupt allein seine Sache sei. Denn nur unter der Bedingung habe er noch einmal das Kommando über das kaiserliche Heer übernommen, dass „Kein Menschenkind, auch selbst der Kaiser nicht, / Bei der Armee zu sagen haben sollte." (Schiller 2005: 97) Wallenstein erinnert an seine Entlassung auf dem Kurfürstentag zu Regensburg, die ihn veranlasst habe,

seither weniger an das Wohl des Kaisers als an das Wohl des Reichs (notfalls zum Nachteil des Kaisers) zu denken:

> – Nein, Herr! Seitdem es mir so schlecht bekam,
> Dem Thron zu dienen auf des Reiches Kosten,
> Hab' ich vom Reich ganz anders denken lernen.
> Vom Kaiser freilich hab' ich diesen Stab,
> Doch führ' ich jetzt ihn als des Reiches Feldherr,
> Zur Wohlfahrt aller, zu des G a n z e n Heil,
> Und nicht mehr zur Vergrößerung des Einen! (Schiller 2005: 96)

Damit bekräftigt Wallenstein seine schon gegenüber Terzky zum Ausdruck gebrachte Haltung, de facto selbst die Rolle des Kaisers als Schirmer des Reichs zu übernehmen. Mit dieser Haltung ist es nur noch ein kleiner Schritt bis zur offenen Rebellion gegen den Kaiser, dessen Stab er einstweilen noch führt. Erst jetzt rückt Questenberg mit seiner eigentlichen Botschaft heraus:

> Der Kardinal-Infant wird mit dem Frühjahr
> Aus Mailand rücken, und ein spanisch Heer
> Durch Deutschland nach den Niederlanden führen.
> Damit er sicher seinen Weg verfolge,
> Will der Monarch, daß hier aus der Armee
> Acht Regimenter ihn zu Pferd begleiten. (Schiller 2005: 97f.)

Wallenstein durchschaut, dass ihm seine Machtbasis Stück für Stück genommen werden soll und beantwortet Questenbergs Beteuerung „Es ist nichts dahinter / Zu sehn. Die Klugheit rät's, die Not gebeut's" mit Gegentäuschung:

> – Wozu die krummen Wege, Herr Minister?
> Gerad heraus! Den Kaiser drückt das Pactum
> Mit mir. Er möchte gerne, daß ich ginge.
> Ich will ihm den Gefallen tun, das war
> Beschloßne Sach', Herr, noch eh' sie kamen.
> *es entsteht eine Bewegung unter den Generalen, welche immer zunimmt* (Schiller 2005: 98)

Die behauptete Absicht, vom Kommando zurücktreten zu wollen, erweist sich als geschickter Schachzug. Wohl deutet nichts darauf hin, dass Questenberg dies Lippenbekenntnis glauben würde; aber die Empörung über das Ansinnen

des Kaisers, ihn eines Teils seiner Truppen zu entheben (worauf Wallenstein dem Schein nach mit Rücktritt reagiert), überlässt er zunächst einmal seinen Leuten. Diese haben genug Gründe, ihren Feldherrn behalten zu wollen. Wallenstein führt diese Gründe, vom sicheren Sold bis hin zur Toleranz in religiösen Fragen, nachfolgend einzeln auf, alles unter der Überschrift „Es tut mir leid um meine Obersten" (Schiller 2005: 98).

Aufgeheizt wie die Stimmung unter seinen Obersten nun ist, versucht Wallenstein die Gunst der Stunde zu nutzen, diese auf seine Person einschwören zu lassen. Dies delegiert er seinem Vertrauten Illo, der sich mit Terzky zu einem recht listenreichen Vorgehen abspricht: Eine Ergebenheitserklärung an Wallenstein, aber auch an den Kaiser lässt man *vor* dem Bankett, zu dem Terzky die Offiziere eingeladen hat, herum reichen. Aber erst *nach* dem Bankett von den vom Wein Benebelten unterschreiben, und zwar in einer Zweitfassung, in welcher der Passus mit dem Kaiser fehlt. Damit kommt Wallenstein in den Besitz einer Unterschriftenliste, in der die bedeutenden Namen seines Heeres als nur noch ihm verpflichtet erscheinen. Mit diesem Dokument vermag er in der Vertragsverhandlung mit Wrangel diesen dann nachhaltig zu beeindrucken (Schiller 2005: 165f.). Für den Seitenwechsel, zu dem Wallenstein entschlossen zu sein scheint (seitdem er weiß, dass er einen Teil seiner Truppen abgeben soll) ist damit alles bestens vorbereitet. Deshalb kann, wie Illo schon vor seiner Intrige insinuiert, auch das Horoskop nur noch bestens ausfallen:

> […] – Und steht's
> Nur hier unten glücklich, gebet Acht,
> So werden auch die rechten Sterne scheinen!
> Kommt zu den Obersten. Das Eisen muß
> Geschmiedet werden, weil es glüht. (Schiller 2005: 103)

In der Tat will sich Wallenstein seinen nun erstmals fest gefassten Entschluss, gegen den Kaiser Front zu machen, nun noch vom Sternenhimmel bestätigen lassen, in dem nach astrologischem Glauben das Handeln der Menschen auf Erden präfiguriert ist. Denkbar simpel ist, was Wallenstein dann in der Nacht vor seiner Verhandlung mit Wrangel und seinem nachfolgenden Verrat tut: Um seine fragwürdige Absicht, mit dem Kaiser zu brechen, mit der übergreifenden Ordnung des Kosmos zu legitimieren, sieht er in den Sternen genau das, was er in den Sternen sehen will. Dies funktioniert, weil er sich, assistiert von seinem Sterndeuter Seni, in seiner Selbstüberschätzung ganz selbstverständlich die beiden Glückssterne Jupiter und Venus zuordnet, während die beiden Unglücksterne, Mars und Saturn, dann für seinen Kontrahenten, den Kaiser, übrig bleiben. So wird das Ganze dann ein

> Glückseliger Aspekt! So stellt sich endlich
> Die große Drei verhängnisvoll zusammen,
> Und beide Segenssterne, J u p i t e r
> Und V e n u s , nehmen den verderblichen,
> Den tück'schen M a r s in ihre Mitte, zwingen
> Den alten Schadenstifter mir zu dienen. (Schiller 2005: 155)

Die Vorstellung von Mars, dem Kriegsgott, der von Jupiter / Wallenstein im Zusammenspiel mit der Glücksgöttin Venus in die Zange genommen wird, passt nur zu gut zu Wallensteins Ich-Ideal, der Mann des Schicksals zu sein, der mit Glück, taktischem Geschick und der vermeintlich unverbrüchlichen Treue seiner Soldaten am Ende Europa den Frieden bringt. In seiner egomanischen Verblendung übersieht er, dass es an sich sinnfälliger ist, die Rolle des Höchsten bei den Göttern, also Jupiter, dem Höchsten auf Erden, also dem Kaiser, zuzuordnen, und die Rolle von Mars, dem Kriegsgott, ihm, dem Feldherrn.

Seni, der weiß, was sein Auftraggeber in den Sternen sehen möchte, flankiert die falsche Deutung seines Herrn:

> Und beide große Lumina von keinem
> Malefico beleidigt! der Saturn
> Unschädlich, machtlos, in cadente domo [im fallenden Haus, M. L.].
> (Schiller 2005: 156)

Zu den mythologischen Rollen Saturns gehört, Herrscher des goldenen Zeitalters zu sein, also Herrscher einer schönen, aber vergangenen Zeit, während Jupiter, der Saturn wie überhaupt die Titanen besiegt, Herrscher der neuen Zeit ist. Es liegt auf der Hand, dass sich Wallenstein in diesem Kontext in der Rolle des Jupiter sieht. Offensichtlich ist diese Sicht falsch. Es ist Wallenstein, der seine beste Zeit schon hinter sich hat, und es ist sein Haus, das fallen wird. Das Haus Habsburg hingegen wird aus dem Machtkampf gestärkt hervorgehen und noch gut eineinhalb Jahrhunderte später herrschen, da Schiller die Ereignisse in seinem *Wallenstein* beschreibt. Die Konstellation, die Wallenstein in der Nacht vor seinem Verrat am nächtlichen Firmament sieht, hat er falsch gedeutet und sich als Folge davon falsch entschieden: zum falschen Handeln des Verrats.

„O Albrecht! Was hast Du getan!" (Schiller 2005: 225). Mit diesem Schrei des Entsetzens und der Anklage ihres Mannes dürfte die Herzogin, als der Verrat ihres Mannes offensichtlich geworden ist, schneller und klarer als alle anderen in Wallensteins Haus erfasst haben, dass es um dieses Haus nun geschehen ist („in cadente domo"). Schon zuvor hat sie traurig darüber reflektiert, dass sich seit der Absetzung zu Regensburg das Leben ihres Mannes verdüstert hat

(ebenfalls eine Identifizierung Wallensteins mit Saturn, der humoralpathologisch für Melancholie steht), worauf sich sein Herz „den dunkeln Künsten" zuwandte (Schiller 2005: 202). Wir können daraus folgern, dass Wallenstein sich den dunklen Künsten der Astrologie zu widmen begann, um ein alternatives Glaubensmodell zu haben, in dem sich die Stellung des Kaisers nicht mehr notwendig von Gottes Gnaden ableitet und somit sakrosankt ist. Ironischerweise bestätigt jedoch das metaphysische Alternativ-Modell der Astrologie die noch immer übermächtige Position des Kaisers. Wallenstein hat es im Sinne seiner Wunschvorstellung falsch gedeutet. Wie es schon bei Wittkowski heißt: „Saturn und Mars stehen für Wallenstein, Jupiter für den Kaiser. Die Sterne sagen die Wahrheit, der Befrager aber täuscht sich" (Wittkowski 1972: 427).

Dass Wallenstein mit seiner Deutung der Konstellation am Firmament falsch liegt, wird sogleich nach seiner Sternschau offenbar. Terzky pocht an die Tür, um eine Hiobsbotschaft zu überbringen: Sesina, Terzkys und damit auch sein Verbindungsmann zu den Schweden, „ist gefangen, ist / Vom Gallas schon dem Kaiser ausgeliefert" (Schiller 2005: 156). Damit ist nun ganz offensichtlich nicht der Kaiser in Bedrängnis geraten, sondern der gegen seinen Kaiser aufbegehrende Feldherr (vgl. auch Wittkowski 1980: 230). Die Glücksgöttin hat sich unerwartet gegen ihn gewandt. In der gewagtesten Unternehmung, mit welcher der erfolgsverwöhnte Feldherr sein Leben krönen wollte, hat er plötzlich kein Fortune mehr. Angesichts dieser Entwicklung wird er nachdenklich:

> Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte?
> Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte
> Die Tat v o l l b r i n g e n, weil ich sie g e d a c h t,
> Nicht die Versuchung, von mir wies – das Herz
> Genährt mit diesem Traum, auf ungewisse
> Erfüllung hin die Mittel mir gespart,
> Die Wege bloß mir offen hab' gehalten? – (Schiller 2005: 160)

Ganz ausweglos ist seine Situation indes noch nicht: Statt den Bruch mit dem Kaiser zu vollziehen, könnte er Reue zeigen, ein Gnadengesuch an ihn richten und Vermittlungsangebote annehmen. Dass dies aussichtsreich wäre, wird ihm nachfolgend noch dreimal bedeutet werden, und zwar von so unterschiedlichen Figuren wie Gräfin Terzky, Max Piccolomini und Gordon, dem Kommandanten von Eger (Schiller 2005: 171, 181f., 283). Beinahe scheint Wallenstein selbst schon zu der Einsicht gekommen zu sein, dass es das Beste wäre aufzugeben. In dem berühmten Achsenmonolog reflektiert er:

Und was ist dein Beginnen? Hast du dir's
Auch redlich selbst bekannt? Du willst die Macht,
Die ruhig, sicher thronende erschüttern,
Die in verjährt geheiligtem Besitz,
In der Gewohnheit festgegründet ruht,
Die an der Völker frommem Kinderglauben
Mit tausend zähen Wurzeln sich befestigt. (Schiller 2005: 161)

Warum aber hat er trotz dieser realistischen Einschätzung dann doch den Pakt mit den Schweden unterschrieben und damit formell den Bruch mit dem Kaiser vollzogen? Etwa, weil er, der sich als Mann einer neuen Zeit sieht, sich trotz schlechter Erfolgsaussichten gegen das Überkommene stemmen möchte, was dann geradezu heroisch wäre? Nein, weil Gräfin Terzky, eine raffinierte Psychologin, es verstanden hat, seinen inneren Zwang noch einmal anzustacheln, alles nur nicht eine nochmalige Abdankung hinzunehmen, die (worüber keine noch so schöne Hofhaltung hinwegtäuschen könnte) sein politisches Aus wäre. Süffisant führt sie ihm, würde er vom Bruch mit dem Kaiser noch einmal Abstand nehmen, das Szenario aus:

Auf seinen Schlössern wird es nun lebendig,
Dort wird er jagen, bau'n, Gestütte halten
Sich eine Hofstatt gründen, goldne Schlüssel
Austeilen, gastfrei große Tafel geben,
Und kurz ein großer König sein – im Kleinen!
Und weil er klug sich zu bescheiden weiß,
Nichts wirklich mehr zu gelten, zu bedeuten,
Läßt man ihn scheinen, was er mag, er wird
Ein großer Prinz bis an sein Ende scheinen. (Schiller 2005: 172)

Gedemütigt von der gar nicht so übel *scheinenden* Aussicht, genau das ein zweites Mal zu erleben, was er auf keinen Fall noch einmal erleben will, jetzt aber ohne Chance auf nochmalige Rückkehr, ist Wallenstein an seinem Tiefpunkt angekommen. Und die Gräfin rührt weiter in der Wunde ihres an seiner Achillesverse, dem Trauma seiner Abberufung, getroffenen Schwagers:

Ei nun! der Herzog ist dann eben auch
Der neuen Menschen einer, die der Krieg
Emporgebracht; ein übernächtiges
Geschöpf der Hofgunst, die mit gleichem Aufwand
Freiherrn und Fürsten macht. (Schiller 2005: 172)

Mit dem Schicksal so vieler Emporkömmlinge, allenfalls eine Gestalt der Tagespolitik gewesen zu sein, will er sich auf keinen Fall abfinden. Lieber noch als sang- und klanglos von der politischen Bühne zu verschwinden, möchte er aufgrund einer Untat in die Geschichte eingehen:

> Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet;
> Nicht Opfer, nicht Gefahren will ich scheu'n
> Den letzten Schritt, den äußersten, zu meiden;
> Doch eh' ich sinke in die Nichtigkeit,
> So klein aufhöre, der so groß begonnen,
> Eh' mich die Welt mit jenen Elenden
> Verwechselt, die der Tag erschafft und stürzt,
> Eh' spreche Welt und Nachwelt meinen Namen
> Mit Abscheu aus, und Friedland sei die Losung
> Für jede fluchenswerte Tat. (Schiller 2005: 172)

Nunmehr ist alle Rationalisierung zusammengebrochen, hier geht es Wallenstein einzig um seine Person und deren Beachtung und sei es nur als ein auf immer perhorresziertes Scheusal. Das Allgemeinwohl, die viel beschworene Einheit des Reichs in Frieden, kommt hier nicht mehr vor. Unter allen Umständen ist er nun entschlossen, sich mit den Schweden zu verbünden und unter Hintanstellung von Ansehen, Anstand und Moral mit ihrer Hilfe König von Böhmen zu werden. An dieser Stelle ist Wallenstein in Rage, er tobt. Die Gräfin, die ihn so weit gebracht hat, versucht ihn im Weiteren wieder zu beruhigen. Nüchtern betrachtet, so ihre abschließende Argumentation, sei das Bündnis mit den Schweden nicht „wider die Natur" (Schiller 2005: 172) und damit auch nicht verwerflich. Überhaupt sei es der falsche Ansatz, in diesem Konflikt mit dem Kaiser moralische Maßstäbe anzulegen. Das Ganze sei pragmatisch als ein Machtkampf zu sehen, bei dem jeder berechtigt sei, seinen Vorteil wahrzunehmen. So lautet ihr Fazit:

> Gestehe denn, daß zwischen dir und ihm
> Die Rede nicht kann sein von Pflicht und Recht,
> Nur von der Macht und der G e l e g e n h e i t ! (Schiller 2005: 175)

Es ist ein durchaus moderner Gedanke. Die Gräfin zieht alle Register. Am Ende lässt Wallenstein Wrangel rufen, um das Bündnis mit den Schweden zu unterschreiben. Die Gräfin triumphiert, Wallenstein aber ahnt, dass er sich falsch entschieden hat und verweist auf die noch nicht bekannte Zukunft, von der aber eher nichts Gutes zu erwarten ist:

Frohlocke nicht!
Denn eifersüchtig sind des Schicksals Mächte.
Voreilig Jauchzen greift in ihre Rechte.
Den Samen legen wir in ihre Hände,
Ob Glück, ob Unglück aufgeht, lehrt das Ende. (Schiller 2005: 176)

Octavio, dem Wallenstein wie keinem Zweiten vertraut, dürfte der Erste gewesen sein, den er über die neue Frontstellung (zusammen mit den Schweden gegen den Kaiser) informiert hat. Dieser geht nun umgehend daran, die im Pilsener Revers nur noch auf Wallenstein eingeschworenen Offiziere noch einmal ‚umzudrehen'. Relativ leichtes Spiel hat er bei Opportunisten vom Schlage Isolanis. Ihnen muss er nur das kaiserliche Patent zeigen, das Wallenstein für geächtet erklärt und Octavio zum neuen Oberbefehlshaber des Heeres ernennt. – Schwieriger sind Figuren wie Buttler, die in scheinbar unverbrüchlicher Treue zu Wallenstein stehen. Doch auch hier weiß Octavio, wie der Mann zu nehmen ist. Er lässt ihn wissen, dass es Wallenstein war, der seine Ernennung zum Grafen hintertrieben hat, während er sich den Anschein gab, sie zu fördern. Ab diesem Moment ist Buttler Wallensteins erbittertster Feind.

Octavios Sohn Max versucht Wallenstein unter allen Umständen zu halten – vergeblich. Auch unter dem Einfluss von Wallensteins Tochter Thekla, die Max liebt und die ihm rät, kaisertreu zu bleiben, wendet sich Max von Wallenstein ab, womit dieser nicht nur seinen besten Mann, sondern auch seine Elitetruppe der Pappenheimer verliert, die sich bereits unabhängig von Max, ihrem Truppenführer, von Wallenstein abgesetzt hatten. Wallensteins vermeintliche Machtbasis ist gewissermaßen über Nacht erodiert.

Mit den ihm verbliebenen Regimentern Terzkys und seinen letzten Getreuen, beziehungsweise, was er dafür hält, zieht sich Wallenstein in die Festung Eger zurück. Hier will er in Sicherheit die Schweden erwarten. Doch der vermeintlich sichere Rückzugsort soll zur Falle werden. Buttler, der von Octavio die Funktion übernommen hat, im Geheimen Wallenstein unter Kontrolle zu halten, lässt, nach dem Wallenstein mit seinem Tross durchs Stadttor eingezogen ist, das Fallgitter herunter und die Zugbrücke hochziehen. Wie in der von Wallenstein missverstandenen Konstellation des Himmels angezeigt ist Mars / Feldherr / Wallenstein nun Gefangener, aber er weiß es nicht.

Ab jetzt deuten alle Zeichen auf sein nahes Ende, auch die Sterne. Da sie jedoch nicht mehr zweideutig sind und sich nicht mehr entsprechend seinen Wünschen auslegen lassen, interessieren sie ihn nicht mehr. Alle Warnungen seines Sterndeuters Seni schlägt Wallenstein in den Wind. Buttler, der nicht, wie von ihm erwartet wird, Wallenstein bis zur Überstellung an ein ordentliches Gericht bewachen, sondern ihn aus persönlichem Racheverlangen

morden will, stellt für Wallenstein, der bereits zu Bett gegangen ist, eine Todesschwadron zusammen – ebenso für Illo und Terzky, die von ihren Mördern bei einer Festivität zu Fastnacht überrascht werden sollen. Gräfin Terzky wird sich selbst töten, nachdem sie zuvor gegenüber Octavio formell die Kapitulation erklärt, die Burg übergeben und für die Gefolgschaft Wallensteins um Gnade gebeten hat. Den Freitod hat auch Wallensteins Tochter Thekla gesucht: am Grab ihres geliebten Max.

Der Feldherr hat den Machtkampf mit seinem Kaiser desaströs verloren, freilich ohne dass der Gegenseite der Sieg ihres Machterhalts zur Ehre gereicht hätte. Es war ein unseliger Konflikt zweier böser Geister, wie es Wallenstein in seinem luziden Moment unmittelbar vor seinem Verrat auf den Punkt bringt (Schiller 2005: 176). Und was ist aus der Hoffnung auf die Einheit des Reichs in Frieden geworden, was in der Epoche, da Schiller seinen *Wallenstein* schrieb, erneut ein Thema war? In der Welt des *Wallenstein* sollte diese Hoffnung Utopie bleiben, für die sich letztlich keiner der beiden großen Kontrahenten innerhalb des katholischen Lagers, das für die Einheit des Alten Reichs offiziell stand, ernstlich eingesetzt hatte. Wallenstein, dieser Stratege mit Merkmalen, die an moderne Populisten erinnern, hat davon gesprochen und damit Welt, Nachwelt und auch Forschung für sich eingenommen. Was sich aber im Gegensatz zu seinem Reden in der Handlung effektiv durchgesetzt und in die Katastrophe geführt hat, war kruder Egoismus: Verrat aus Rache.

Und was ist in der realen Welt aus der Hoffnung auf die Einheit des Reichs in Frieden geworden? Hier war acht Jahre nach dem Erscheinen des *Wallenstein* auch die Idee der Reichseinheit zu begraben: Das Heilige Römische Reich deutscher Nation fiel auseinander, weil Napoleon einen Teil der Reichsfürsten auf seine Seite zu ziehen verstand und damit den Kaiser politisch isolierte, der dann konsequenterweise als Kaiser des Reichs abdankte. Was Wallenstein, wie von Schiller dargestellt, noch nicht gelingen sollte, ist historische Realität geworden: Ein neuer Kaiser, ein selbstgekrönter, hat dem alten römischen den Rang abgelaufen. Ein neues Friedensreich ist daraus, auch wenn sich das mancher erhofft haben mag, nicht geworden. Im Gegenteil war die Napoleonische Zeit eine Zeit nicht endender Kriege.

Das formelle Ende des Alten Reichs sollte Schiller nicht mehr erleben, wohl aber den Anfang seines Endes: Die Jahre 1797 bis 1799, die letzten beiden Jahre, während derer er an seinem *Wallenstein* schrieb, waren auch die Jahre des Rastatter Kongresses, in denen Napoleon, damals noch der Revolutionsgeneral Bonaparte, mit dem Reich die Abtretung der linksrheinischen Gebiete an Frankreich verhandelte. Die sich von dort zurückziehenden Landesherren sollten rechtsrheinisch durch mediatisierte Gebiete entschädigt werden. Diese Auflösung ehemals reichsunmittelbarer kleiner Fürstentümer, eine traditionelle

Stütze des Kaisers, zugunsten der großen war für das zu Ende gehende Reich und seinen Kaiser ein weiterer Sargnagel.

Wollte Schiller mit seinem *Wallenstein* im zeitgeschichtlichen Bezug vor den Umtrieben Bonapartes warnen, vor einem populären Egomanen, der Massen begeistern, aber auch skrupellos instrumentalisieren konnte, der – aufgestiegen aus dem Militär – noch zu den höchsten weltlichen Würden gelangen sollte (per Plebiszit) und die Welt, wie sie war, aus den Angeln hob? Auch mit neueren Forschungsergebnissen zu Schillers Verhältnis zu Napoleon würde sich diese Schlussfolgerung stützen lassen: Schiller, so Walter Müller-Seidel in seinem Buch über *Schiller und die Politik* habe dieser dominanten Figur seiner Zeit, im Gegensatz zu Goethe von Anfang an mit größter Skepsis und Ablehnung gegenübergestanden, sich mit öffentlichen Äußerungen aber – mit Rücksicht auf Goethe – zurückgehalten (Müller-Seidel 2009, dort insbesondere das fünfte Kapitel *Napoleon ante portas: Das Verschweigen einer Gegnerschaft*).

5. Schluss

Ich komme auf die Ausgangsfragen zurück, wie ich sie im Titel meines Beitrags gestellt habe, und wie sie nun abschließend beantwortet werden können.

War Wallenstein ein Kriegstreiber? Für die Zeit seines ersten Generalats kann das kaum bestritten werden. Allerdings ist dieses aus heutiger Sicht vernichtende Urteil insoweit zu relativieren, als es in der frühen Neuzeit vor allem der große, eine ganze Generation bestimmende Krieg war, der einem ambitionierten Individuum in Abweichung von der festgefügten, mittelalterlichen Ständehierarchie nie gekannte Entfaltungs- und Aufstiegschancen bot. Nicht nur, aber vor allem Wallenstein wusste dies konsequent zu nutzen.

Wurde der vormalige Kriegstreiber bei seinem zweiten Generalat zum Verräter oder wurde er, ganz im Gegenteil, spät noch zu einem Mann des Friedens, der als solcher aber tragischer Weise scheiterte? Dies war und ist umstritten. Die, wie ich meine, differenzierteste Antwort darauf ist in der dichterische Fiktion von Schillers *Wallenstein* zu finden, die – wie Schillers Geschichtsdramen generell – als Versuch der Geschichtsschreibung in alternativer Form gesehen werden kann. In dieser Position sehe ich mich in Übereinstimmung mit Anna Nalbandyan (Nalbandyan 2008: 11, dort besonders Anm. 1). Nach dieser Deutung wurde Wallenstein zum Verräter an Kaiser und Reich, woran es nichts zu beschönigen gibt. Er versuchte dies zwar, indem er seinen Verrat aus Rache mit der Legendenbildung eines ausgeprägten Ich-Ideals überspielte. Andererseits ist ihm zugute zu halten, dass er den Verrat, den er im geheimen Pakt mit den Feinden des Reichs beging, der durch seine Ermordung aber nicht mehr zum

Tragen kam, eigentlich nicht wollte. Entsprechend zögerte er ihn hinaus, so lange er konnte. Dass er durch inneres Getriebensein (im Drama manipulativ ausgereizt durch die psychologische Raffinesse einer Gräfin Terzky) letztlich nicht mehr anders konnte, als sich dazu hinreißen zu lassen, ist von historischen Umständen bedingt, deren Opfer er ebenso war wie, wie dass er sie selbst mit vorangetrieben hat. Die Entlassung auf dem Kurfürstentag zu Regenburg musste zum folgenschweren Trauma werden, insofern sie ein eklatanter Bruch des Treue- und Ehrenkodexes der alten Lehnsgesellschaft war, wie sie das Mittelalter prägte, mentalitätsgeschichtlich auch noch in der frühen Neuzeit nachwirkte und den ehrgeizigen und leicht reizbaren Emporkömmling empfindlich treffen musste. So gesehen war der ingeniöse Aufsteiger und gnadenlose Karrierist Wallenstein in seinem Denken und Handeln nicht nur ein Vorreiter der Moderne, sondern auch der letzte Vasall. In dieser Hinsicht kann diese wohl markanteste Figur des Dreißigjährigen Kriegs als Symbolfigur des von tiefgreifenden Verwerfungen begleitenden Übergangs vom Mittelalter in eine neue Zeit gesehen werden. Diese neue Zeit ist auch noch Schillers und unsere Neuzeit.

Über diesem Fazit sollten wir nicht vergessen, was jeder Reflexion vorausgehen muss: Nicht mit parteiischem Vorurteil, sondern mit offenem Herzen sollte das Schicksal der kunstvoll in Szene gesetzten historischen Figur mit allen ihn be- und entlastenden Aspekten empathisch nachvollzogen werden, um ihr auf diesem Weg Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Wie es im Prolog des Werkes heißt:

> Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt,
> Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte,
> Doch euren Augen soll ihn jetzt die Kunst,
> Auch eurem Herzen, menschlich näher bringen. (Schiller 2005: 16)

Bibliographie

Aristoteles (1982): Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam.

Borchmeyer (1988): Dieter Borchmeyer: Macht und Melancholie: Schillers Wallenstein. Frankfurt/M.: Athenäum.

Glück (1976): Alfons Glück. Schillers Wallenstein. München: Fink.

Koopmann (2011): Helmut Koopmann: Forschungsgeschichte. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner, S. 864–1076.

Leber (2013): Manfred Leber: Mentalitätsgeschichtliche Zeitenwende. Zur Bedeutung von Schillers „Wallenstein“ als Geschichtstragödie. In: Tragödie.

Die bleibende Herausforderung. Hg. v. Ralf Bogner u. Manfred Leber. Saarbrücken: Universaar (Saarbrücker literaturwissenschaftliche Ringvorlesungen 3), S. 61–98.

Mann (1971): Golo Mann: Wallenstein. Sein Leben erzählt von Golo Mann. Frankfurt / M.: S. Fischer.

Müller-Seidel (2009): Walter Müller-Seidel: Friedrich Schiller und die Politik. München: C. H. Beck.

Nalbandyan (2008): Anna Nalbandyan: Schillers Geschichtsauffassung und ihre Entwicklung in seinem klassischen Werk. Hamburg: Dr. Kovač.

Pikulik (2004): Lothar Pikulik: Der Dramatiker als Psychologe. Figur und Zuschauer in Schillers Dramen und Dramentheorie. Paderborn: Mentis.

Pelzer (1997): Barthold Pelzer: Tragische Nemesis und historischer Sinn in Schillers Wallenstein-Trilogie. Eine rekonstruierende Lektüre. Frankfurt / M. (u. a.): Peter Lang.

Pötzl (2012): Norbert F. Pötzl: Griff nach den Sternen. In: Der Dreißigjährige Krieg. Europa im Kampf um Glaube und Macht. Hg. v. Dietmar Pieper u. Johannes Salzwedel. Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt, S. 123–135.

Schiller (1976): Friedrich Schiller: Geschichte des Dreyssigjährigen Kriegs. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Achtzehnter Band. Historische Schriften. Zweiter Teil. Hg. v. Karl-Heinz Hahn. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger.

Schiller (2005): Friedrich Schiller: Wallenstein. Text und Kommentar. Hg. v. Frithjof Stock. Frankfurt / M.: Deutscher Klassiker Verlag.

Wittkowski (1972): Wolfgang Wittkowski: Octavio Piccolomini. Zur Schaffensweise des „Wallenstein“-Dichters. In: Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen. Hg. v. Klaus L. Berghahn u. Reinhold Grimm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 407–465.

Wittkowski (1980): Wolfgang Wittkowski: Theodizee oder Nemesistragödie? Schillers „Wallenstein“ zwischen Hegel und politischer Ethik. Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, S.177–237.

Von der Pflugschar zum Schwert. Wehrpflicht, Kriegsdienst und Desertion in der österreichischen Dorfgeschichte

Ralf Bogner

1. Einleitung

1856 publiziert Gottfried Keller (1819–1890) erstmals die Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* im ersten Band seiner Erzählsammlung *Die Leute von Seldwyla.* Der Text ist das im deutschsprachigen Raum heute bekannteste Beispiel für die Dorfgeschichte, eine in der zweiten Hälfte des 19. und im frühen 20. Jahrhundert bei den Autorinnen und Autoren wie auch beim Publikum ungemein beliebte epische Gattung (vgl. zusammenfassend Baur 1997; Hein 1976; vgl. an neueren Untersuchungen z. B. Czapla 2016; Neumann / Twellmann 2014; Reiling 2015; Seidenspinner 1994). Die Anfänge der Dorfgeschichte liegen im Vormärz (vgl. Baur 1978). Innerhalb weniger Jahre erlebt sie eine fast beispiellose Erfolgsgeschichte und avanciert unglaublich rasch zu einem europaweiten Phänomen. Es erscheinen in allen Sprachen des Kontinents Dorfgeschichten, die in den unterschiedlichsten ländlichen Regionen angesiedelt sind, beispielsweise *Erzgebirgische Dorfgeschichten* (Wildenhahn 1848–1850), *Ungarische Dorfgeschichten* (Eötvös 1862), *Sicilianische Dorfgeschichten* (Verga 1895), *Schwedische Dorfgeschichten* (Bondeson 1909) oder *Mährische Dorfgeschichten* (David 1910). Darunter befinden sich auch zahlreiche Texte renommierter Autoren wie Henryk Sienkiewicz (1846–1916), Lev Tolstoj (1828–1910), Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910), Paul Heyse (1830–1914), Marie von Ebner-Eschenbach (1830–1916) oder Karl May (1842–1912).

Als Begründer der Gattung gilt – trotz einiger ähnlicher Vorläufertexte – unumstritten der deutsch-jüdische Autor Berthold Auerbach (1812–1882; vgl. zu Auerbach Hamann / Scheffel 2013). Er veröffentlicht ab 1843 die insgesamt zehn Bände seiner *Schwarzwälder Dorfgeschichten* (vgl. dazu v. a. Wild 2011), die zu einem der meistverkauften und meistgelesenen Werke der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts avancieren (vgl. Bunyan 2012) und darüber hinaus auch in mehreren Übersetzungen international eine breite Rezeption erlangen. Hier wie in den ungezählten nachfolgenden Texten dieser literarischen ‚Mode'-Gattung bewegen sich in der Regel ländliche Figuren in einem zumeist klar regional fixierten ruralen Raum innerhalb von stadtfernen Konflikten. Die Gattung wird demnach primär über das spezifische Personal und den

Ort der Handlung definiert. Die Erzählformen hingegen sind breit ausdifferenziert und vielgestaltig und reichen von der Novelle über den Roman oder das Genrebild bis hin zur Schwankerzählung und Groteske.

Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* nun ist die novellistisch gestaltete, tragische Geschichte eines jugendlichen Liebespaares vom Dorf, das aus zwei bis zum Ruin miteinander prozessierenden Familien entstammt. Der Bankrott der Elterngeneration verhindert die bürgerliche Existenzgründung der Nachkommen. Nach einem miteinander verbrachten Feiertag und einer Liebesnacht wählen die beiden den gemeinsamen Freitod im Wasser. Keller verweist zwar mit dem Titel seiner Novelle explizit auf William Shakespeares (1564–1616) Tragödie *Romeo and Juliet,* übernimmt daraus jedoch nur wenige Handlungselemente und bloß einen Teil der Figurenkonstellation. Er konstruiert stattdessen, basierend auf einer aktuellen Zeitungsnotiz, eine tragische Liebesgeschichte im Schweizer Dorfmilieu seiner Zeit. Dabei adelt er – typisch für die Dorfgeschichte – die Dorfbewohner und ihre Schicksale durch die explizite Referenz auf den klassischen Stoff und verleiht den Landbewohnern und ihren Konflikten Tragikfähigkeit und Fallhöhe.

Kellers jugendliche Protagonisten Sali und Vreni erörtern nun, bevor sie freiwillig aus dem Leben scheiden, allerlei Alternativen zum Suizid. So wäre eine Auswanderung möglich, könnten sie sich fahrendem Volk anschließen oder getrennt voneinander als Dienstboten arbeiten. Nicht zuletzt ruft Sali einmal verzweifelt aus: „‚Ich wollte auch schon hundert Mal Soldat werden […]'" (Keller 1989: 113).

Was Kellers Romeo als Wahlmöglichkeit erwägt, wird gerade in der Zeit der ersten Publikation dieser Dorfgeschichte in vielen europäischen Staaten nach und nach zur Pflicht, der sich junge Männer überhaupt nicht mehr entziehen können. Im Laufe des 19. Jahrhunderts vollzieht sich sukzessive der Wandel von stehenden Heeren zu mobilisierbaren Armeen. Grundlage dafür ist die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht, die Ableistung des Militärdienstes durch alle männlichen Wehrfähigen und der Aufbau umfangreicher Reservetruppen aus den ehemaligen Wehrdienstleistenden. Hätte also beispielsweise der ‚Realist' Keller seine Erzählung im Österreich-Ungarn nach 1868 – dem Jahr der Einführung der allgemeinen Wehrpflicht in der gerade entstandenen Doppelmonarchie – situiert, hätte Sali selbst demnach gar keine Entscheidung für oder gegen den Militärdienst treffen können.

Das ist nur ein Gedankenexperiment, aber tatsächlich stellt die Einführung und allgemeine Durchsetzung der Wehrpflicht ein außerordentlich wichtiges Thema in der Gattung Dorfgeschichte dar. Die Texte befassen sich vielfach, facettenreich und in den verschiedensten literarischen Gestaltungsweisen mit dem Wehrdienst. Natürlich geht es dabei um die Konsequenzen dieses neuen

staatlichen Eingriffs in das Leben seiner Bürger für die Bevölkerung am Land als obligatorischem Personal der Gattung. Die Dorfgeschichten literarisieren diverse Fragen, Probleme und Konflikte, die sich aus der Verpflichtung der jungen Männer ergeben, einen erheblichen Zeitraum in ihrem jugendlichen Leben für den Dienst an der Waffe, in der Regel in Kasernen weit von der Heimat entfernt, einzusetzen. Die Wehrpflicht ist damit genauso ein wichtiges Thema in der Gattung wie vielfältige andere Innovationsprozesse und Modernisierungstendenzen – insofern sie den ruralen Raum betreffen – wie beispielsweise die massiven Schulreformen jener Jahre, die Professionalisierung der medizinischen Versorgung abseits der Städte, die Diskussion um eine staatliche Altenfürsorge, die infrastrukturelle Erschließung der ländlichen Gebiete durch die Eisenbahn oder die Anfänge des Fremdenverkehrs.

Im Folgenden soll die literarische Darstellung und Reflexion der Wehrpflicht in der Dorfgeschichte auf breiter Quellengrundlage systematisch untersucht werden. Um einen einheitlichen rechtlichen Rahmen zu gewährleisten, erfolgt dabei eine Beschränkung auf Dorfgeschichten aus und über Österreich-Ungarn, also von Autoren, die in der Habsburgermonarchie leben und tätig sind und als Schauplätze für ihre Texte ländliche Gegenden in derselben wählen. Die Eingrenzung auf deutschsprachige Texte bedingt zudem, dass fast ausschließlich Erzählungen aus der cisleithanischen Reichshälfte in den Blick kommen, insbesondere Dorfgeschichten aus Tirol, Österreich ob der Enns, Steiermark, Kärnten sowie Böhmen und Mähren. Ihre Verleger und ihre Rezipienten haben die Texte hingegen häufig nicht an den Orten der Entstehung oder der Handlung. Staackmann in Leipzig (vgl. Heydemann 1989) oder Bonz in Stuttgart gehören zu den großen Distributoren solcher ‚Provinzliteratur', und die Leserinnen und Leser dieser Produkte sind größtenteils in einem städtischen Publikum zu suchen (vgl. exemplarisch Wagner 1991).

2. Wehrdienst als Thema in der Dorfgeschichte

Zahlreiche österreichische Dorfgeschichten setzen sich sehr ausführlich damit auseinander, dass ab 1868 jeder männliche wehrfähige Bürger Österreich-Ungarns eine aktive Militärzeit von drei Jahren abzuleisten hat, daraufhin sieben Jahre als Reservist mit regelmäßigen Übungen dienen muss und dann noch zwei weitere Jahre in der Reserve für die Landwehr zur Verfügung zu stehen hat (vgl. zusammenfassend Wandruschka / Urbanitsch 1987: 485–495). Schon allein diese schlichte Aussage – die sich im Weiteren ganz einfach wird belegen lassen – widerspricht gängigen Vorstellungen über die Dorfgeschichte. Sie gilt weithin als Gattung, die vorrangig mit der Idyllisierung des Landlebens und mit

der Erzählung von Liebesgeschichten befasst sei. Ersteres basiert auf Unkenntnis des breiteren Materials (einer Verengung des Untersuchungsgegenstandes auf einige wenige Texte wie Auerbachs *Barfüssele*) und auf mancherlei literaturgeschichtlichen Fehlschlüssen (vgl. dazu exemplarisch Bogner 2010). Zweiteres ist partiell richtig, schließt jedoch die gleichzeitige Thematisierung von Modernisierungsprozessen und ihren fragwürdigen Auswirkungen auf den einzelnen Menschen nicht aus, außerdem finden sich Liebesgeschichten ja auch in den unterschiedlichsten anderen erzählenden Gattungen vom Heldenepos über die klassische Novelle bis hin zum Bildungsroman.

Die dreijährige Wehrpflicht für junge Männer, welche eben das heiratsfähige Alter erreichen, ist in zahlreichen Dorfgeschichten gerade der entscheidende Konfliktstoff innerhalb von Liebesbeziehungen oder spielt eine wesentliche Rolle bei der in den Texten omnipräsenten Anbahnung von Ehen durch die Elterngeneration. Ein charakteristisches Beispiel dafür liefert eine Erzählung von Carl Wolf (1848–1912; vgl. zu Wolf Giebisch / Gugitz 1964: 467). Der Tiroler Hotelier leitet nebenbei die Meraner Volksschauspiele und verfasst etliche Bände mit Dorfgeschichten aus seiner Heimat, die – wie die zahlreichen Auflagen zeigen – großen Anklang beim Publikum finden. Die Sammelbände enthalten Prosatexte kurzen bis mittleren Umfangs in diversen Genres von der Novelle bis hin zur Groteske. *Pecksteiner und Grüner,* eine kurze, mild satirische Erzählung aus der *Vierte[n] Sammlung der Geschichten aus Tirol,* 1898 erschienen, berichtet vom unsinnigen Rechtsstreit zweier benachbarter Bauern um ein Wasserrecht. Zur Charakterisierung der beiden Protagonisten des Zwistes werden einleitend deren sehr unterschiedliche Lebensgeschichten skizziert. Die beiden könnten unterschiedlicher nicht sein, denn der eine ist ein reicher Erbbauer, der andere hingegen, ursprünglich ein Holzknecht, hat in eine Bauernfamilie ohne männlichen Nachkommen und mit nur einer Tochter eingeheiratet. Diese und der Holzknecht versprechen sich am Abend vor dessen Einrücken die Heirat. Die junge Frau tut dies schweren Herzens, weil sie damit noch drei lange Jahre ohne einen Bauern den Hof alleine führen muss – ökonomisch und organisatorisch eine Herausforderung. Das Treuegelöbnis drückt sich dann auch in Lebensmittel- und Geldsendungen der jungen Frau an den Bräutigam am fernen Standort der Stationierung aus. Schnellstmöglich nach dem Ende des dreijährigen aktiven Wehrdienstes heiratet er dann „‚zuwi'" und geht daran, den infolge des Mangels eines Bauern „etwas verkommenen Hof wieder ‚aufzustellen'." (Wolf 1898: 60)

Solche Handlungselemente gehören mit verschiedenen kleineren Variationen zum festen Inventar von Dorfgeschichten und sie führen deutlich vor, welch einen harten Eingriff in das Leben des einzelnen Landbewohners und seiner Familie die Wehrpflicht darstellt. Dabei muss ein solches Eheversprechen

in den Texten keineswegs immer gehalten werden. Die Handlung mancher Dorfgeschichten nimmt hier auch eine unglückliche Wendung. So kann während der Dienstzeit des Verlobten ein durch sein Vermögen sehr attraktiver Konkurrent auftreten und die junge Frau von den Eltern durch erheblichen Druck zur Heirat mit diesem gebracht werden (vgl. z. B. Wallner 1912: 100).

Eine weitere unglückliche Handlungsvariante ist die Enttäuschung eines vom Wehrdienst Zurückgekehrten, der seine Jugendliebe – ohne dass es je ein Eheversprechen gegeben hätte – als Ehefrau eines anderen vorfinden muss. Dies bildet sogar den zentralen Handlungskonflikt in einer der *Ausseer G'schichten* des steirischen Lehrers, Journalisten und Schriftstellers Hans Fraungruber (1863–1933; vgl. ÖBL 1957ff: 1, 355; Kosch 1999ff.: 9, 351–353), die um 1900 in mehreren Fortsetzungen großen Zuspruch beim Publikum finden und schließlich in Auswahl sogar in Reclams *Universal-Bibliothek* aufgenommen werden (Fraungruber 1906–1912). In *Der Thalhofer* wird ein solches spannungsreiches Dreiecksverhältnis mit vielen Details vorgeführt. Der aus dem Wehrdienst zurückgekehrte junge Mann nimmt sich allerlei ungehörige Annäherungsversuche an die verheiratete Frau heraus. Schließlich kommt es zu einer dramatischen Szene mit dem selbstbewussten Ehemann, nach welcher der sich betrogen Fühlende eingeschüchtert zurückzieht (vgl. Fraungruber 1901). Das Verhalten dieses Zurückgekehrten wird dabei von allen Beteiligten als auffällig, anstößig und ungehörig gebrandmarkt und zurückgeführt auf eine sittliche Verrohung beim Militär (vgl. Fraungruber 1901: 44) – ein gerne aufgegriffenes Thema auch in anderen Texten (vgl. z. B. Greinz 1913). In der Regel fügen sich in den Dorfgeschichten jedoch die um ihr Eheglück Geprellten in ihr Schicksal. Dieses Handlungselement findet sich auch gerne eingebettet in das Erzählmuster der fiktiven Autobiographie: Eine alt gewordene Figur rekapituliert ihr Leben – gerne einem Ich-Erzähler, der ihr begegnet und sie um die Mitteilung der Biographie bittet – und kommt dabei auch auf die während der langen Abwesenheit beim Militär aufgelöste Beziehung zur Jugendliebe zu sprechen, so bei Carl Wolf beispielsweise in der Erzählung *Ein Bergler Knecht* (Wolf 1897).

Die Wehrpflicht liefert in der Dorfgeschichte aber auch viel Stoff für humoristisches Erzählen. Ein typisches Beispiel dafür ist ein weiterer Text von Carl Wolf mit dem Titel *Der Gaber ruckt zu die Schützen ein!* Der Held, ein ziemlich plumper Bauernsohn, leidet in vielerlei Hinsicht unter dem Militärdienst in der städtischen Kaserne. Die Uniform findet er unpraktisch, das Exerzieren hat nichts mit den ihm gewohnten Bewegungsabläufen am Hof gemein, die Haare muss er sich abschneiden lassen und die Kost ist ihm auch zu schlecht (vgl. Wolf 1897a: 207f.). Unter diesen Umständen kann er sich natürlich nicht der Mühe unterwinden, seiner auf ihn zuhause wartenden Verlobten gelegentlich

einen Brief zu schreiben. Diese, eine sehr resolute junge Frau, macht sich daher auf den weiten Weg zur Kaserne, dringt gegen jedes Reglement auf den Truppenübungsplatz vor und stellt ihn während des Exerzierens grob zur Rede ob seines Schweigens. Nur mit Mühe kann die Situation von einem Vorgesetzten ohne Skandal bereinigt werden, der Soldat bekommt ein paar Stunden Urlaub und kann dabei sein Eheversprechen erneuern (vgl. Wolf 1897a: 214f.).

Eine weitere Quelle für Humoresken ist die Stellung. So findet sich beispielsweise in den drei Bänden der *Nordböhmischen Dorfgeschichten* des altkatholischen Pfarrers und Schriftstellers Anton Nittel (1826–1907; vgl. ÖBL 1957ff.: 7, 137) eine Erzählung über die Beratungen einer Bauernfamilie, deren Sohn die Stellung vor der Assentierungskommission bevorsteht. Der junge Mann gilt als Muttersöhnchen und man erörtert diverse Möglichkeiten, ihm den Wehrdienst zu ‚ersparen'. Körperliche Schwächen, die für eine Untauglichkeit ins Feld geführt werden könnten, finden sich beim besten Willen nicht und die Diskussion konzentriert sich schließlich auf seine einzige leibliche Schwäche, nämlich seine Kitzligkeit. Dazu trägt nun ein Nachbar eine aberwitzige Geschichte über den tieferen Grund für den Verlust der Schlacht bei Solferino bei, mutmaßlich die Kitzligkeit eines Generals. Auf dieser Grundlage behauptet er, dass seither alle jungen Männer mit diesem Mangel ausgemustert würden. Alle Anwesenden wiegen sich daraufhin in der erleichterten, natürlich völlig lächerlichen, Gewissheit, dass der junge Mann nicht werde einrücken müssen (vgl. Nittel 1896).

Aus den bisherigen Analysen lassen sich bereits einige erste Beobachtungen ableiten. Die Wehrpflicht wird in den österreichischen Dorfgeschichten in unterschiedlicher Form immer wieder dargestellt. Dem Thema kommt einmal eine tragende Rolle innerhalb eines Textes zu, einmal steht es lediglich am Rande und dient etwa der Charakterisierung einer Figur durch deren Vorgeschichte. In jedem Fall aber ergeben sich im fiktionalen Raum der Dorfgeschichte aus der Wehrpflicht massive Konsequenzen für jede einzelne Figur, zudem erweist sie sich als erheblicher staatlicher Eingriff in die individuelle Biographie. Sie birgt in sich ein hohes soziales Konfliktpotential, weil der Militärdienst zwischenmenschliche Beziehungen auf eine harte Probe stellt, ökonomische Belastungen mit sich bringt und Familienplanungen durchkreuzt.

Der harte Eingriff des Staates in das Dasein des Einzelnen mit manchmal lebenslangen Folgen wird von den Erzählern der Dorfgeschichten dabei nicht kommentiert oder bewertet, sondern einfach nur berichtet. Den Texten eignet überhaupt kein wehrdienstkritischer Gestus. Die Militärzeit ist eine existentielle Gegebenheit, die auch von den Figuren in der Regel widerspruchslos, allenfalls mit Unzufriedenheit oder Selbstmitleid, hingenommen wird. Alle in dieser fiktionalen Dorfwelt akzeptieren, dass der Staat hart in das individuelle Leben

eingreift. Obwohl dieser Staat mangels Mobilität der Landbevölkerung und mangels Präsenz im Dorf als weit entfernt und als nicht stark repräsentiert erfahren wird, unterwirft man sich üblicherweise seinen strengen Anordnungen. Für das vorwiegend städtische Publikum der Dorfgeschichten wiederum ergibt sich eine fast unerschöpfliche Quelle der Erheiterung über das Unverständnis, mit welchem die Landbevölkerung den staatlichen Zumutungen gegenübersteht – und sich ihnen dennoch widerstandslos beugt.

3. Befreiung von der Wehrpflicht in der Dorfgeschichte

Allerdings wird die Landbevölkerung in der Dorfgeschichte keineswegs als vollkommen wehrlos gegenüber dem Staat und dessen Anforderungen an seine Bürger dargestellt. Die in den Texten literarisierten Bewohner der ruralen Regionen kennen durchaus ihre Rechte in spezifischen Sonderfällen. Dies gilt insbesondere für die Befreiung von der Wehrpflicht in dem Fall, dass es auf einem Bauernhof nur einen einzigen Sohn gibt oder die Eltern pflegebedürftig sind.

Um solche Fälle ranken sich etliche Dorfgeschichten des außerordentlich erfolgreichen Innsbrucker Schriftstellers Rudolf Greinz (1866–1942; vgl. ÖBL 1957ff.: 2, 1959; Killy 2008–2013: 4, 401f.; Kosch 1999ff.: 12, 347–350). Dabei kann die Befreiung von der Wehrpflicht erneut nur einen Nebenaspekt der Handlung betreffen. *Auf'm Schub* etwa erzählt die Geschichte der Eheanbahnung und Verheiratung eines jungen Einödbauern, der als einziges Kind seiner schwerkranken, verwitweten Mutter nicht einrücken muss (vgl. Greinz 1913a). In Greinz' *Lustige[r] Tirole[r] Geschichte* mit dem Titel *Der Zaderer* hingegen steht die Befreiung von der Wehrpflicht ganz im Mittelpunkt des Textes. Den Texteingang bildet die Rückkehr einer Gruppe junger Männer eines Ortes von der Stellung vor der Assentierungskommission und der anschließende Umtrunk im Dorfwirtshaus. Die männliche Hauptfigur Ferdl ist für tauglich befunden worden und fürchtet um die Liebe der Wirtstochter Leni in der Zeit der bevorstehenden dreijährigen Abwesenheit. Ferdl bittet daher den ämterkundigen Dorflehrer, für ihn schriftlich um die Befreiung vom Wehrdienst anzusuchen. Er ist Halbwaise, muss sich neben der Arbeit als Jungbauer um seine pflegebedürftige Mutter kümmern und hat außer einem körperlich stark beeinträchtigten Stiefbruder keine Geschwister. Der titelgebende Zaderer nun, Kesselflicker und Nachtwächter des Dorfes, zudem offenkundig Alkoholiker, redet Ferdl ein, dass das Gesuch an die Staatsinstanzen noch unterfüttert werden müsse durch geistlichen Beistand. Gegen ein beträchtliches Honorar unternimmt der Zaderer für Ferdl eine Wallfahrt und holt die Unterstützung von zwei Heiligen ein. Nach der alsbald schriftlich bestätigten Freistellung Ferdls beauftragen, so

schließt der Text, zahlreiche weitere Dorfbewohner den Zaderer mit ähnlichen Bittgängen, sodass die finanzielle Basis für seine alkoholischen Ausschweifungen erheblich erhöht wird (vgl. Greinz 1911).

Während Rudolf Greinz eine große Zahl an schwankartigen Dorfgeschichten verfasst, folgen die *Dorfgänge* des Wiener Autors Ludwig Anzengruber (1839–1889; vgl. Killy 2008–2013: 1, 178–180) zumeist den Gattungsmustern der Novelle. Im Mittelpunkt der späten Erzählung *Der reiche Haidbauer* steht ein harter und arroganter Patriarch, der seinen Sohn zum Militärdienst zwingt, obgleich dieser als einziger männlicher Nachkomme eines verwitweten Mannes leicht davon hätte befreit werden können. Der Haidbauer instrumentalisiert die Wehrpflicht für seine Heiratspolitik, um die Liebesbeziehung seines Sohnes zu einer in der streng hierarchischen Landgesellschaft nicht gleichrangigen Kleinhäuslertochter durch die dreijährige Abwesenheit zu zerstören. Der Sohn kann sich dem Befehl des Vaters, sich nicht vom Militärdienst befreien zu lassen, nicht widersetzen, ohne die Enterbung durch den jähzornigen alten Mann zu riskieren – was zwangsläufig seinen Abstieg zum Dienstboten zur Folge hätte. Das Taktieren mit den Regelungen für die Wehrpflicht um der Verhinderung einer Liebesbeziehung willen geht jedoch tragisch aus, weil der Sohn bei einem Kriegseinsatz ums Leben kommt (vgl. Anzengruber 1920: 571 u. ö.).

Genau dieses Thema gestaltet der Steirer Peter Rosegger (1843–1918; vgl. zu Rosegger Wagner 1991), der seinerzeit erfolgreichste Autor von Dorfgeschichten, in seiner Erzählung *Der Feuerbart* von 1875 gänzlich anders. Ein wandernder Ich-Erzähler begegnet hier dem titelgebenden Protagonisten in dessen Hütte in völliger Einöde und erfährt nach und nach im Gespräch seine Lebensgeschichte. Feuerbart ist gleichfalls von seinem Vater zum Wehrdienst gepresst worden, um die Heirat mit einem armen Mädchen zu verhindern. Er kommt vom Militär schwer beschädigt als ‚Krüppel' zurück. Mit seiner Geliebten, die weiterhin zu ihm steht, zieht er in ‚wilder Ehe' in die von aller menschlichen Gesellschaft weit entfernte Hütte (vgl. Rosegger 1875).

Es zeigt sich, dass die Landbevölkerung keineswegs in den Dorfgeschichten bloß zum wehrlosen Opfer der Wehrpflicht als einer staatlichen Zwangsmaßnahme stilisiert wird. Die Figuren in den Texten wissen darum, dass es Ausnahmeregelungen für bestimmte familiäre Fallkonstellationen gibt und dass sie diese gegebenenfalls nutzen können. Das Leben am Dorf wird in den Geschichten als stark bestimmt von den ökonomischen Interessen etwa eines Bauernhofes als kleinem Wirtschaftsunternehmen dargestellt, und die Möglichkeit, eine junge Arbeitskraft für drei Jahre nicht an das Militär abtreten zu müssen, wird in der Regel genau kalkuliert und genutzt.

Allerdings zeichnen viele Texte auch die stark hierarchische Gesellschaftsstruktur und das unerbittliche patriarchalische Regiment im Haus, die auch zu

einem taktischen Umgang mit der Wehrpflicht durch die Elterngeneration führen. Die Last haben die von der Wehrpflicht Betroffenen nicht nur emotional zu tragen – ihre Liebesbeziehungen werden durch die dreijährige Abwesenheit auf eine schwere Probe gestellt –, sondern unter Umständen auch existentiell, indem sie entweder nach der Militärzeit aufgrund ihrer bitteren Erfahrung sich weitgehend aus der menschlichen Gesellschaft zurückziehen oder aber beim Dienst mit der Waffe oder im Krieg umkommen. Erneut nehmen die Erzähler dieser Texte die dargestellten Vorgänge nicht zum Anlass, um explizit gegen die Wehrpflicht zu argumentieren oder bestimmte Regelungen, etwa zur Befreiung Wehrdienstfähiger in bestimmten Fällen, zu kritisieren. Weit eher legen die Texte – ohne dass die Erzähler dies explizit so sagen – vor allem durch die Handlungsführung eine kritische Reflexion der Rezipienten auf die problematischen hierarchisch-patriarchalischen Machtstrukturen in den fiktionalen Familienverhältnissen am Dorf nahe. Erheiterung wiederum mag das primär städtische Publikum aus dem dargestellten Aberglauben der Landbevölkerung gezogen haben, welche meint, staatliche Entscheidungen auf klarer gesetzlicher Grundlage durch fragwürdige religiöse Praktiken beeinflussen zu können.

4. Die Versorgung von Versehrten nach dem Militärdienst in der Dorfgeschichte

Roseggers misanthropisch gewordener ‚Krüppel' Feuerbart verweist bereits auf die Versorgung von Versehrten nach dem Militärdienst als problematische Konsequenz der Wehrpflicht, die in den österreichischen Dorfgeschichten etliche Male thematisiert wird. Rein rechtlich gesehen erhalten die leiblich durch einen Unfall während der Wehrpflicht oder durch eine schwere Verwundung in einem Kriegseinsatz Geschädigten keine Unterstützung vom Zentralstaat. Die Verantwortung für ihre Versorgung wird vielmehr in die Hände der Gemeinde gelegt, aus der sie stammen und in welcher sie das in Österreich 1849 eingeführte Heimatrecht besitzen. Dieses garantiert jedem Hilfsbedürftigen – sei er geistig behindert oder im Alter arbeitsunfähig und ohne Familie, die sich um ihn kümmern kann, oder eben ein Kriegsinvalide – die Armenfürsorge aus den Mitteln der Dorfgemeinschaft. Auch wenn es sich dabei grundsätzlich um eine soziale Errungenschaft handelt, kann auf der anderen Seite in einer kleinen Gemeinde ohne jede Anonymität ein erheblicher gruppendynamischer Druck entstehen oder der Hilfsbedürftige seine Unterstützung als Demütigung erleben.

Die Nebenfigur Ignaz ‚Natz' Lader aus Roseggers Erzählung *Der Waldprozeß* von 1873 kann dies illustrieren. Vom Militärdienst kommt der junge Mann aus ärmlichen Verhältnissen als „ein Krüppel, ein Bettler" (Rosegger

1873: 155) heim: Er hat seine rechte Hand verloren. Bei seiner Rückkehr muss er zudem erfahren, dass beide Eltern inzwischen verstorben sind und ihm nichts hinterlassen haben. Die Gemeinde sorgt für ihn als „‚Einleger'":

> Je nach Größe der Wirthschaft pflegten und verkösteten ihn die Bauern, je einer acht oder vierzehn Tage oder auch länger; der Kramppmeier [!] und der Laubmüller, als die zwei größten Bauern der Gemeinde, behielten ihn jedesmal, wenn die Reihe an sie kam, vier bis sechs Wochen, und Natz war dankbar und arbeitete dafür, was er eben mit seiner linken Hand thun konnte. (Rosegger 1873: 156f.)

Ludwig Anzengruber greift das Thema in seiner Dorfgeschichte *Diebs-Annerl* von 1876 auf. Der Text erzählt von einem Bauernsohn, der kurz vor dem Einrücken eine Tagelöhnerin verführt und schwängert. Eine schwerwiegende Verletzung beim Militär kostet ihn ein Bein, und als ‚Krüppel' kehrt er zurück in sein Heimatdorf. Darüber hinaus sind in der Zwischenzeit die Eltern verstorben und ist der überschuldete Hof, den er hätte erben sollen, versteigert worden. Der Weg in die dörfliche Armenfürsorge erscheint dem trotz seines Unglücks stolzen Bauernsohn unmöglich, und so wendet er sich an die Tagelöhnerin, die er beim ersten Betreten des Dorfes in Unkenntnis seiner unglücklichen ökonomischen Situation noch ignoriert hat. Im Zentrum des Textes steht nun der in vielerlei Hinsicht schwierige Prozess der Annäherung zwischen dem Invaliden und der sozial geächteten, alleinerziehenden Mutter mit dem kleinen Kind des Kriegsheimkehrers. Sie entscheiden sich letztendlich für die Heirat und bauen sich langsam als Tagelöhner eine bescheidene Existenz auf (vgl. Anzengruber 1920a).

Die Versorgung der aus ihrer Militärzeit als Invaliden auf das Land Zurückgekehrten zeigt erneut, dass die Texte durchaus auch die negativen Konsequenzen des Dienstes an der Waffe darstellen, dass die Erzähler deswegen aber die Wehrpflicht keineswegs in Frage stellen. Als viel problematischer wird ein weiteres Mal der massive soziale Druck in der engen dörflichen Gemeinschaft beschrieben, weil die Versorgung der Versehrten nicht durch eine anonyme Instanz, sondern durch die Dorfgemeinschaft – und das heißt durch die reichen Bauern – zu gewährleisten ist. Diese können erhebliche Pressionen ausüben und den Fürsorgeberechtigten peinliche Demütigungen zufügen.

5. Wehrpflichtentziehung durch Täuschung in der Dorfgeschichte

Eine weitere wichtige Facette des Umgangs mit der Wehrpflicht thematisiert Peter Rosegger in seiner Erzählung *Der Hinterschöpp.* Hier presst der Vater

dieses Namens nicht seinen Sohn zum Militärdienst, sondern versucht ihn diesem vielmehr zu entziehen, da er – ohne dies im Text wirklich genau und differenziert zu erläutern – die Wehrpflicht als ungehörigen Eingriff des Staates in das Leben des Einzelnen ansieht. Der alleinstehende Kleinhäusler verbündet sich dabei mit seiner Haushälterin in der festen Absicht, dass sie gemeinsam den Buben „‚nicht […] lassen fortschleppen wie ein Schlachtvieh'" (Rosegger 1913: 256). Die Frau meint ihrerseits gute Gründe dafür haben zu dürfen, um einem jungen Menschen den Dienst an der Waffe zu ersparen. Ihre Motivation liegt im Schicksal ihres Sohnes:

> „Mein Hansel, der beim Soldatenleben ist, der ist jetzt wieder so viel geschlagen worden." […] Sie hatte den Brief bald zur Hand; er war zerknittert und feucht. Der ihn schrieb, hatte geweint; der ihn las, hatte auch geweint. Das Regiment liegt in Ungarn; der Hansel hatte es nicht mehr ausgehalten, war in einer Nacht aus der Kaserne geflohen, hatte heim wollen. Sie nahmen ihn gefangen und schickten ihn dreimal durch die schlagende Gasse, aber das Heimweh haben sie nicht erschlagen. (Rosegger 1913: 253)

Die Strategie, die der Hinterschöpp und seine Haushälterin anwenden, um den Buben dem Wehrdienst zu entziehen, greift – typisch für viele Dorfgeschichten und oben bereits anhand von *Romeo und Julia auf dem Dorfe* exemplifiziert – wichtige Motive der Weltliteratur auf und transferiert sie in die kleine dörfliche Welt. Hier ist es das Motiv des Geschlechtertauschs, indem das Kind vor der Bevölkerung und den Behörden als Mädchen ausgegeben und erzogen wird, um ihm später den Wehrdienst zu ersparen. Doch in der Pubertät nimmt das unvermeidliche Unglück natürlich seinen Lauf: Bartwuchs und Stimmbruch setzen ein, das vermeintliche Mädchen verliebt sich in eine Freundin etc. In der überschaubaren und geschwätzigen ländlichen Welt gibt es keine Anonymität und kann niemand auf die Dauer ein Geheimnis verbergen. Nach allerlei Verwicklungen entflieht der Bursche den nicht mehr lösbar scheinenden Konflikten, offenbart sich vor den Behörden als Mann, stellt sich der Wehrpflicht, wird gerne Soldat und sagt sich von seinem betrügerischen Vater los, der nun seinerseits gerichtlich belangt wird (vgl. Rosegger 1913).

Erneut zeigt sich, dass in der Dorfgeschichte zwar durchaus gewisse Probleme thematisiert werden, die sich für die Landbevölkerung aus der Wehrpflicht ergeben. Dazu gehören etwa die weite Entfernung der militärischen Dienststellen von zuhause und die damit einhergehende Sehnsucht nach der Heimat, die eingeschränkten Möglichkeiten der Kommunikation der Soldaten mit der Familie und der Drill in der Kaserne. Die Handlungsführung im *Hinterschöpp* aber belegt wieder einmal, dass die Dorfgeschichten keineswegs die Wehrpflicht

als solche in Frage stellen, ja dass sie – hier illustriert durch das illegitime Verhalten des Hinterschöpp und seiner Haushälterin – den Versuch, einen jungen Mann derselben zu entziehen, sogar deutlich ablehnen.

6. Desertion in der Dorfgeschichte

Von der Wehrdienstentziehung ist es nicht mehr weit zur Desertion. Auch sie ist ein immer wieder aufgegriffenes Thema in den österreichischen Dorfgeschichten. Ein typisches Beispiel dafür ist die novellistische Erzählung *Heimweh* von Carl Wolf, die im Titel bereits das Motiv für die Flucht eines jungen Tirolers aus dem Militärdienst benennt. Im Zentrum des Textes steht Ehrenbrecht, der Sohn eines Schlossers im Passeiertal, der das Handwerk seines Vaters erlernt und daher während seiner Wehrdienstzeit im Wiener Arsenal als Büchsenmacher eingesetzt wird. Der junge Mann erledigt seinen Dienst immer ordentlich, leidet aber in der Großstadt zunehmend an Heimweh nach Tirol und wird immer unglücklicher. Anschaulich erzählt der Text – passagenweise in erlebter Rede, teils in direkter Rede – von den Leiden des Soldaten:

> Der arme Junge hatte in Wien eine schlimme Zeit durchgemacht. Er war wegen seines stillen Wesens, seines Fleißes und seiner außerordentlichen Geschicklichkeit bei seinen Vorgesetzten sehr beliebt, aber das unglückliche Heimweh faßte ihn täglich mit schärferen Krallen.
> Wenn er zur Nachtzeit auf seinem harten Strohsack lag, hörte er im Traume das Rauschen der Passer, das Wehen des Windes durch die schönen Fichtenwaldungen. Er sah die Dorfkirche auf sonniger Höhe und hörte das Läuten der Glocken. Dann war ihm wieder, als schwebe eine lichte Gestalt über das Thal und winke ihm, zu kommen.
> Das großstädtische Wesen und Treiben widerte ihn unsäglich an. Stundenlang lag er oben auf den Linien-Wällen in seiner freien Zeit und sah unverwandt hinüber auf das ferne Gebirge. Einmal hatte ihn dort ein mitleidiger Kamerad aufgesucht. Auch er war ein Gebirgsländer, aus der schönen grünen Steiermark.
> Er wollte den armen Kameraden trösten, aber abweisend erwiderte Ehrenbrecht: „Schau, Freund, mir ist nicht zu helfen. Wenn ich nicht bald wieder meine heimathlichen Berge sehe, die Luft meines Tiroler-Landes athme, muß ich vergehen vor Sehnsucht, muß ich sterben wie die Forelle, welche von dem schäumenden Wildbach auf den Sand geworfen wird. Tag und Nacht, ob ich wache oder träume, ob ich müßig gehe oder arbeite, immer stehen die Bilder meiner Heimath vor meiner Seele. […]

> Dieses Weh, diese unendliche Sehnsucht, dieses brennende Verlangen nach meiner Heimath, es ist mein Unglück, aber es treibt mich von dannen und wenn tausendfacher Tod darauf stünde. O, ich weiß freilich, zu welchem Verbrechen es mich drängt, man hat uns die Kriegs-Artikel oft genug vorgelesen. Aber haben die Menschen ein Recht, mich hier wie einen Gefangenen zurückzuhalten, weil sie mir einen Eid der Treue abgelockt, ohne daß ich wußte, daß mir die Trennung von meiner Heimath schlimmer sei, als der Tod! […]" (Wolf 1897b: 169f.)

Tags darauf desertiert er. In seiner Heimat wird kurz darauf sein Steckbrief ausgehängt, woraufhin der Vater ihn verflucht. Während Ehrenbrecht für sich in Anspruch nimmt, sich nicht an einen Eid halten zu müssen, dessen volle Konsequenzen er beim Schwur gar nicht habe absehen können, pocht der Vater auf die unbedingte Verpflichtung zur Einhaltung des Diensteides. Der junge Mann flüchtet auf eine Almhütte in seiner Heimat, lehnt eine Emigration in ein anderes Land, z. B. die Schweiz, ab, weil er dann ja wieder von zuhause fortgehen müsste, lebt noch einige Monate in den Bergen im vollen Bewusstsein, das Leben verwirkt zu haben, und geht schließlich im Winter in seinem Versteck zugrunde (vgl. Wolf 1897b).

Eine ganz ähnliche Konfliktsituation eines Wehrpflichtigen erzählt Hans Fraungruber in seiner Novelle *Gehetzt.* Die Handlung setzt ein bei der Ankunft des Deserteurs Sepp in seiner Heimat, dem steirischen Gesäuse. Der entflohene Soldat sucht Schutz bei seiner Mutter, einer Kleinhäuslerin. Als Grund für die Fahnenflucht gibt er wie Wolfs Protagonist unbezwingbares Heimweh an. Die Mutter weigert sich aber strikt, ihm Unterschlupf zu gewähren, weil sie – wie der Vater bei Wolf – eine Desertion als Bruch eines Diensteides schroff ablehnt. Der Entsprungene verteidigt sich gegen die Vorwürfe seiner Mutter:

> Er lachte stöhnend auf. „G'schworen! Ja, wie an armer Sünder, den ma's Messer an d'Gurgel setzt […] was ih ausg'standen han! […] Mit'n Gwehrkolben haben s' mir mei' kopfhängade Weis', in der ih all's vakehrt gmacht han, austreiben wollen; in Arrest haben s' mih g'steckt – mein Gott, sie haben ah nit anderst kinna – aber s' war all's umsist [!], sie haben nix vermögen über mein blutende Seel […]." (Fraungruber 1901a: 67)

Sepp flieht weiter auf eine entlegene Alm, wo seine Geliebte als Sennerin tätig ist und ihn aufnimmt. Er verbringt einen idyllischen Sommer in den Bergen, hilft seiner Geliebten und anderen Almbewohnern bei ihren Arbeiten und bleibt völlig unbehelligt. Der Dorfgendarm, der längst nach dem Deserteur sucht, dringt nicht zu der entlegenen Alm vor und deren Bewohner verraten den Fahnenflüchtigen aus Mitleid nicht.

Bei der unvermeidlichen Schließung des Almbetriebs im Herbst allerdings gerät Sepp in existentielle Not. Auf der einen Seite ist es für ihn unmöglich, alleine in den Bergen den Winter zu überleben, andererseits ist er als steckbrieflich Gesuchter aus aller menschlichen Gesellschaft im Tal ausgeschlossen. In dieser Lage trifft er unglücklicherweise mit dem in dienstlichem Auftrag das Gebirge überquerenden Dorfgendarmen zusammen. Er rettet diesem, der in Bergnot geraten ist, das Leben und erwartet von dem staatlichen Organ, das ihn natürlich als den steckbrieflich gesuchten Deserteur erkennt, dafür Schonung. Den Höhe- und Wendepunkt der Novelle nun bildet die dialogische Konfrontation zwischen Sepp und dem Gendarmen. Der Staatsdiener definiert die Rettung seines Lebens hier als Menschenpflicht, die Verhaftung des Fahnenflüchtigen hingegen als Dienstpflicht, und er leugnet, dass es zwischen diesen beiden einen Konnex gebe. Er habe selbst einst als Soldat das „Parier'n" (Fraungruber 1901a: 85) gelernt und erfülle auf jeden Fall seine dienstlichen Obliegenheiten. Sepp denunziert das Denken des Gendarmen als Mentalität eines „dressierten Fanghund[es]" (Fraungruber 1901a: 86), woraufhin dieser an seine Vaterlandstreue appelliert. Hier spielt Sepp nun die Liebe zu seiner unmittelbaren steirischen Heimat aus gegen die Verbundenheit zur Habsburgermonarchie:

> „Was hoaßts Oes Vaterland? Da is mein Vaterland, der Hoamatboden, der mih großzogen hat, wo mein Vater in Müah und Noth sein täglichs Brot aus der stoanigen Erden graben hat, da is's! Und an den Landl hängt mein ganz's Herz, und ihm ghör ih mit Bluat und Leben. Laßts 'n Feind kemma, mir brauchen koane Trumpeten und koa Feldmusi – wie's Dunnawetter wird an iads, der jüngste Bursch und 's älteste Mandl […], ja selbn die Weiberleut, fürarumpeln […]. Brauchts mih dazua in d' Kasern z'schleifen, daß ih mit glanzadi Stiefeln und weiße Fäustling drei bittere Jahr auf'n Exercierplatz die Füaß beuteln lern oder n' Hauptmann d' Schuach putz und sein Hund ausführ!" (Fraungruber 1901a: 67)

Bei dem folgenden Handgemenge tötet Sepp den Gendarmen, auf der nun folgenden wirren Flucht gerät er in eine Verfolgungsjagd, an deren Ende er sich das Leben nimmt (vgl. Fraungruber 1901a).

Es zeigt sich, dass Deserteure in den Dorfgeschichten ohne Kritik oder gar Verurteilung durch den Erzähler in ihren Leiden dargestellt werden. Die Figuren, welche Fahnenflucht begehen, äußern explizit und differenziert ihre Einwände gegen die staatliche Wehrpflicht. Insbesondere sprechen sie sich gegen deren zentralistische Organisation und die ortsferne Stationierung während der Militärzeit aus und äußern eine massive Entfremdung gegenüber den Repräsentanten und Instanzen der staatlichen Macht in den Städten. Teile der Landbevölkerung unterstützen in geschützten Arealen wie den im Sommer

bewirtschafteten Almen die Deserteure ohne Distanzierung oder gar Verrat und opponieren damit bis zu einem gewissen Grad gegen den Staat. Die Dorfgemeinschaft als Ganze aber nimmt sich eines Fahnenflüchtigen nicht an. Zu ihr gehören auch Vertreter der Staatsmacht, die unbedingt loyal agieren, und zudem wird von vielen Dörflern die Desertion als ungehöriger Bruch eines Diensteides schroff abgelehnt. Der Wehrdienst als Pflicht eines tauglichen jungen Mannes wird demnach als im Wertekanon der breiten Landbevölkerung fest internalisiert dargestellt, mittelfristig bedeutet die Desertion somit den Ausstoß aus der menschlichen Gesellschaft. Die Vernachlässigung der Verbundenheit des einzelnen Landbewohners mit seiner Heimatregion zugunsten eines Appells an die Treue zum viel größeren, vielleicht viel zu abstrakten Vaterland Österreich-Ungarn wird allerdings dem städtischen Lesepublikum als ernstzunehmende Gefährdung der zentral organisierten Wehrpflicht vermittelt.

7. Der Erste Weltkrieg in der Dorfgeschichte

Auch seit dem Beginn des Ersten Weltkriegs erscheinen weiterhin kontinuierlich neue Sammlungen von Dorfgeschichten. In diesen Texten lassen sich keine ganz grundsätzlichen Änderungen in Gestaltung, Gattungen, Erzählhaltung und zentralen Motiven erkennen. Als aktuelles Thema werden freilich gegenüber den früheren Sammlungen Texte zum Ersten Weltkrieg ergänzt, ohne dass dieser aber in der Regel inhaltlich dominieren würde.

Wieder werden die unterschiedlichsten Aspekte von Krieg und Kriegsdienst in den Dorfgeschichten aufgegriffen, zuallererst natürlich die Einberufung zum Kriegsdienst. Davon erzählen viele, aber keineswegs alle Texte mit dem patriotischen Ernst, den man eigentlich erwarten würde. Vielmehr bieten allerlei skurrile Vorgänge um Männer, die sich, obwohl hierzu gar nicht verpflichtet, dennoch zum Dienst an der Waffe drängen, Stoff für etliche humoristische Erzählungen. Ein typisches Beispiel dafür ist Rudolf Greinz' Schwank *Der Meisterschütz* aus dem Jahr 1915 (Greinz 1915). In dessen Mittelpunkt steht ein 75jähriger, äußerst eigensinniger Bergbauer, der gemeinsam mit seiner Frau und einem deutlich jüngeren Knecht in ständigem Zank seinen Hof bewirtschaftet. Bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs wird nun der Knecht trotz Plattfüßen und Krampfadern eingezogen, der Bauer jedoch aufgrund seines Alters natürlich nicht. Er, der unter den genannten körperlichen Einschränkungen nicht leidet und sich zudem viel auf seine Treffsicherheit als Wilderer einbildet, fühlt sich vom Staat gegenüber seinem Dienstboten zurückgesetzt und in seinem Stolz gekränkt. Er provoziert allerlei groteske Auseinandersetzungen mit den Behörden, um ebenfalls eine Einberufung zu erhalten, woran er freilich

scheitert. Schließlich lässt er sich bei der Wilderei festnehmen, woraufhin er strafweise rekrutiert wird und seinen Willen doch noch durchsetzt. Der Text endet mit den Worten:

> In gerechter Würdigung seines echten Patriotismus und seiner trotz des hohen Alters erwiesenen Tauglichkeit ist der Archel Naz einberufen worden als Soldat des Kaisers und steht jetzt gegen die Wälschen an der Tiroler Grenze. Ingrimmig, verbissen und voll befriedigten Stolzes, daß ihn der Kaiser auch noch geholt hat. Mit fünfundsiebzig Jahren am Buckel. Meisterschütz wie ehedem. Und ohne Plattfüß' und Krampfadern. Besonders die letzte Tatsache kann der Naz nicht oft genug und eindringlichst genug versichern. (Greinz 1915: 279)

Wie in den früheren Dorfgeschichten enthält der Erzähler sich auch hier eines wertenden Kommentars zu den dargestellten Ereignissen. Allerdings ist an dieser Stelle schon eine ironische Brechung des aberwitzigen „Patriotismus" des alten Mannes zu erkennen, der in Wahrheit nur Eigensinn ist und primär auf einem absurden Konkurrenzdenken gegenüber seinem Untergebenen, dem Knecht, beruht. In dieser Ironisierung äußert sich natürlich kein Pazifismus, aber durchaus eine skeptische Haltung gegenüber mancherlei Motiven einzelner Männer für ihren begeisterten Marsch zum Heer.

Der Versuch von Landbewohnern, die staatliche Wehrpflicht für die ureigensten persönlichen Interessen – welche auch immer – zu instrumentalisieren, wird wie in den älteren Sammlungen aus Friedenszeiten auch in den Texten, die während des Weltkriegs entstehen und erscheinen, noch des Öfteren thematisiert. Nun geht es aber nicht um Söhne, die man etwa zur Beendigung einer Liebesbeziehung nicht vom Wehrdienst befreien lässt, sondern suchen beispielsweise ältere, eigentlich nicht mehr wehrdienstfähige Männer ihr Heil im Kriegsdienst, um dem Gefängnis einer wegen der bösen, dominanten Gattin als unerträglich empfundenen Ehe zu entrinnen. So erzählt es Rudolf Greinz in der 1916 erschienenen Dorfgeschichte über *Die Einberufung des Tschurtschen Luis*. Die Frau allerdings macht auf den Behörden erfolgreich die Unabdingbarkeit des Mannes auf dem Hof geltend, und sie hat Erfolg damit – nicht zuletzt deswegen, weil die Ämter sich mit den beiden ohnehin nur einen Scherz erlaubt haben: Der Tschurtschen Luis hat einen Einberufungsbefehl zur ‚Gebirgsmarine' erhalten. Wieder aber folgt der dörfliche Schwank einem klassischen Motiv aus der Weltliteratur. Denn die Einberufung, welche die Frau nicht als Scherz durchschaut, bewirkt der Widerspenstigen Zähmung, führt zu einer nunmehr umgekehrten Hierarchie unter den Eheleuten und Frieden im Haus zu Kriegszeiten (vgl. Greinz 1916).

In etlichen weiteren Dorfgeschichten aus der Zeit des Ersten Weltkriegs treten weibliche Figuren auf, die ebenfalls den Patriotismus und die Begeisterung für den Waffengang abwägen gegen dessen wirtschaftliche Folgen für die eigene Existenz. Insbesondere der Arbeitskräftemangel in den landwirtschaftlichen Betrieben infolge der Einberufung vieler Männer wird regelmäßig thematisiert. Erneut kritisiert kein auktorialer Erzähler die staatlichen Eingriffe in das ökonomische Gleichgewicht der Bauernhöfe. Aber die Texte stellen die Konsequenzen des Kriegs am Land durch den Mangel an arbeitsfähigen Männern in aller radikalen Konsequenz deutlich vor Augen und lassen manche betroffene Frauen in direkter oder erlebter Rede Einwände gegen den Waffengang, der von einer fernen Zentralmacht zu verantworten ist, formulieren. Ein Beispiel dafür ist die 1916 erschienene Dorfgeschichte *Der Friede auf Erden* von Rudolf Greinz (vgl. Greinz 1916a). Die Erzählung spielt in der Exposition alle Familienmitglieder und Hausbewohner eines Tiroler Einödhofes in der aktuellen Kriegslage durch: Die drei Töchter des Hauses sind seit etlichen Jahren weit entfernt verheiratet, der einzige Knecht ist längst einberufen, und nun müssen auch die beiden Söhne in den Krieg ziehen. Zurück bleibt allein das Elternpaar, der Knollenbauer mit seiner Ehefrau Lies. Sie beschließen, „alles […] allein zu schaffen. Es gab saure Arbeit, aber es mußte eben gehen." (Greinz 1916a: 137) Durch eine Predigt wird aber nun auch noch der alte Bauer dazu animiert, in den Krieg zu ziehen. „‚Kriag'", so sagt er sich, „‚muaß g'führt werden, daß wieder a Fried' wird auf Erden … Kämpfen und bluaten müssen wir alle um den Frieden auf Erden.'" (Greinz 1916a: 144) „Und dann würde ja der Friede auf Erden eher kommen, wenn mehr in den Krieg zögen […]." (Greinz 1916a: 146) Der Erzähler gibt die Gedanken des alten Bauern wieder, ohne sie zu bewerten. Jeder Leser aber kann sich sein Urteil über diese doch recht paradoxen und unfreiwillig lächerlichen Überlegungen bilden.

Der Knollenbauer ist dabei nicht ohne Sorgen um seinen Hof, kommt in dieser Frage aber zu dem Ergebnis, dass ihn seine Frau Lies wohl auch alleine bewirtschaften könne – ein Trugschluss angesichts der oben mitgeteilten Schwierigkeiten der beiden Alten, die Arbeit zu zweit zu erledigen. Doch der Knollenbauer redet sich dieses Problem mit der Aussicht schön, dass der Krieg ja dann durch seine Mitwirkung weniger lang dauern würde und er und seine Söhne dann umso schneller wieder zurück sein würden. Seine Frau wiederum kalkuliert ökonomisch die schwerwiegenden Folgen seines Entschlusses, kann ihn davon aber nicht abbringen. Beim Blick des Erzählers in erlebter Rede in ihre Gedanken – der ebenfalls unkommentiert bleibt – offenbart sich alles andere denn Begeisterung für die Meldung ihres Mannes als Freiwilliger:

> Dann nahm sie heulend von ihm Abschied. Im Grunde ihrer Seele war sie doch fest davon überzeugt, daß der Bauer verruckt [!] worden sei. Alles wegen dem verflixten Krieg. Was der noch alles anstiftete! (Greinz 1916a: 149)

Freilich löst sich der Konflikt dadurch auf, dass der alte Knollenbauer von den Stellungsbehörden für untauglich befunden und auf seinen Hof zurückgeschickt wird.

Auch andere Dorfgeschichten vermitteln dem Publikum fiktional die unterschiedlichsten Positionierungen von Landbewohnern zum Ersten Weltkrieg ohne Wertungen durch die Erzählinstanz. Ein Beispiel dafür ist die Erzählung *Gott mit uns* von Rudolf Greinz von 1915 (Greinz 1915a). Der Text fächert – erneut durch das Mittel der erlebten Rede – ein breites Spektrum an unterschiedlichen Bedenken eines Tiroler Bergbauern namens Radföler gegen den Ersten Weltkrieg auf. Der alte Landwirt beugt sich zwar letztlich dem Druck, nach seinem Sohn auch seine guten Pferde und Wagen für den Krieg zur Verfügung stellen zu müssen, befragt jedoch aus seiner bäuerlichen Sicht außerordentlich kritisch die Kriegsideologie und -propaganda und veranschaulicht eine immense Distanz vieler Dorfbewohner zur ‚großen' Politik, die in der fernen Stadt gemacht wird:

> Den lahmen Schimmel hatten sie dem alten Radföler Bauern gelassen und dazu zwei zerlatterte Leiterwagen. Die beiden Braunen, den Scheck und die vier neuen besten Wagen hatten sie mitgenommen. Für das Heer requiriert. […] Die drei starken derbknochigen Ackergäule und die herrlichen Wagen, um die ihm das ganze Dorf neidig war. […] Der alte Radföler hätte es sich niemals auch nur im Traum einfallen lassen, daß ihm so etwas widerfahren konnte. […].
>
> Der Bauer hatte diesen staatlichen Eingriff in seinen Besitz keineswegs ohne Widerspruch über sich ergehen lassen. Der große Krieg war gekommen. Das Reich brauchte Roß und Wagen. Aber es gab doch so viele Rösser und so viele Wagen im Land. Warum sie gerade ihm genommen werden mußten. Wahrscheinlich weil er die schönsten hatte.
>
> Der Herr Feldwebel mußte es dem harten Schädel des Bauern erst mühsam begreiflich machen, daß es da eben keinen Widerstand gab und daß Kriegsrecht ein anderes Recht sei als die Rechte im Frieden. Trotzdem hätte der alte Radföler noch länger gewaltig aufgemuckt, wenn ihm der Feldwebel nicht schließlich erklärt hätte, daß halt der Kaiser Roß und Wagen vom Radföler brauche.
>
> Da war der Radföler eine Weile still und nachdenklich worden. Dann zog er ehrfürchtig den Hut von seinem Kopf und meinte: „Dös hättet's glei sagen können. Nachher wären wir schleuniger überort kommen. Wenn der Kaiser von mir Roß und Wagen braucht, hab' i nix dawider. Für mein' kaiserlichen Herrn zieh' i 's Hemd

> aa aus, wenn's sein muaß." Darauf fügte er mit einem verschmitzten Lachen hinzu: „Schau, schau, is do koaner auf Erden so hoch g'setzt, daß er nit amal von an Bauern was braucht. Braucht sogar der Kaiser uns Bauern. Aber iatz g'freut's mi, daß i dem Kaiser auf meine alten Tag' no an G'fallen tuan kann!" (Greinz 1915a: 7–9)

Der Einblick in die Befindlichkeiten des alten Bauern veranschaulicht, wie unerbittlich die Landbevölkerung – wie bereits in Friedenszeiten – den eigenen ökonomischen Nutzen gegen die Zumutungen der Staatsmacht abwägt, gerade wenn es um die eigenen Arbeitsmittel geht. Deswegen lässt sich der Bauer die Pferde und Wagen auch nach ihrem Marktwert ordentlich bezahlen (vgl. Greinz 1915a: 7). Der Erzähler korrigiert die Haltung des Bauern, dem es offenkundig völlig an Begeisterung für den Krieg fehlt, mit keinem einzigen kommentierenden Wort. Mehr noch, der Text bricht gar noch die Kaisertreue des Bauern ironisch, weil der Verkauf von Pferden und Wagen auf dem Missverständnis beruht, diese würden vom Kaiser selbst gebraucht.

Die Distanz des Bauern zum Krieg, ja sein Unverständnis dafür kommt noch deutlicher zum Ausdruck, als er den letzten Brief seines Sohnes – der kurz darauf an der Front fällt – mit der Schlussformel „‚Gott mit uns!'" erhält. Diese provoziert bei ihm die Frage nach der Rolle von Religion und Kirche im Krieg:

> Der Spruch „Gott mit uns!" ging dem alten Radföler nimmer aus dem Kopf, verfolgte ihn tagelang. Mußte immer darüber nachdenken, der alte Radföler.
> Mit wem war nun Gott? War der auch mit den Feinden? Würden wohl auch den Herrgott anrufen die Sakra! […] Freund wie Feind, alle wollten sie, daß ihnen Gott helfe. Alle wollten sie Gott vom Himmel her mit sich haben. Alle zerrten sie an den Falten seines Gewandes, um ihn auf ihre Seite zu bringen. (Greinz 1915a: 18)

Dorfgeschichten wie diese sind natürlich keinesfalls als pazifistisch zu bezeichnen. Sie artikulieren aber Skepsis gegenüber dem Ersten Weltkrieg, indem sie ihre dörflichen Figuren Zweifel und Kritik an dem Waffengang und seiner offiziellen Legitimation aus ihrer spezifischen ländlichen Situation heraus formulieren lassen. Ähnliche Passagen wie bei Greinz lassen sich in verschiedenen anderen Texten der Zeit finden, auch in Sammlungen von Dorfgeschichten, die in großen Teilen oder zur Gänze den Auswirkungen des Ersten Weltkriegs auf die Landbevölkerung gewidmet sind. Hierzu zählen etwa die *Tiroler Bauern anno 1915* (Greinz 1916b) des in Reutte tätigen Richters Hermann Greinz (1879–1938; zu Hermann Greinz vgl. Kosch 1999ff.: 12, 346), des Kremser Lehrers und Schriftstellers Josef Wichner (1852–1923; zu Wichner vgl. Thurnher 1941) *Kriegsgeschichten* mit dem Titel *Für Heimat und Herd* (Wichner 1915) und die *Tiroler Nagelen* (Pölt-Nordheim 1918) der

Innsbrucker Schriftstellerin Klara Pölt-Nordheim (1862–1926; zu Pölt-Nordheim vgl. ÖBL 1957ff: 8, 142).

Die Palette an Themen, welche in solchen Sammlungen verarbeitet werden, ist groß. Sie reichen von den Schwierigkeiten der Frauen und Kinder, ohne Männer die harte Landarbeit zu bewältigen (vgl. z. B. Pölt-Nordheim 1918: 50 u. ö.; Wichner 1915: 18f.), über Lebensmittelknappheit und Hunger selbst auf dem Dorf (vgl. z. B. Pölt-Nordheim 1918: 164f.), über die Entfremdung zwischen den Eheleuten, wenn der Mann für wenige Tage Urlaub vom Militärdienst erhält und nach Hause kommt (vgl. z. B. Greinz 1916b: 73–84; Pölt-Nordheim 1918: 82–88) und über Rekrutierte, die unverheiratete schwangere Frauen zurücklassen (vgl. z. B. Greinz 1916b: 60–72), bis hin zum staatlich geforderten Einschmelzen der Kirchenglocken, das der Landbevölkerung große Sorgen bereitet, weil dadurch ein existentiell wichtiges Warnsystem vor Unwettern verlorengeht (vgl. z. B. Pölt-Nordheim 1918: 26–34). Natürlich geht es auch um die drückende Lage von Kriegerwitwen (vgl. z. B. Greinz 1916b: 52–59; Pölt-Nordheim 1918: 85). In Tiroler Texten spielen zudem die Gewissenskonflikte der Italiener auf österreichischem Boden, insbesondere in Trento, eine wichtige Rolle (vgl. z. B. Pölt-Nordheim 1918: 65–76).

Als besonders problematisch wird die Lage von versehrten Kriegsheimkehrern dargestellt, so z. B. in Pölt-Nordheims Erzählung *Wieder daheim* (Pölt-Nordheim 1918: 134–138). Der Bauernsohn Joggl kommt hier als ‚Krüppel' nach Hause zurück, nachdem ihm in Serbien ein von einem Schuss zertrümmertes Bein hat amputiert werden müssen. Er ist sich nicht bloß im Klaren darüber, dass er für den elterlichen Hof eine erhebliche wirtschaftliche Belastung darstellen wird, weil er keine vollwertige Arbeitskraft mehr zu bieten hat. Insbesondere quälen ihn die unterschiedlichsten Erinnerungen an traumatisierende Kriegserlebnisse, die in einen schneidenden Kontrast zu seiner anfänglichen Kriegsbegeisterung gestellt werden. Er kann nicht anders, als das von ihm im Weltkrieg Erlebte als die denkbar schlimmste Hölle zu bezeichnen, und erneut wird ihm – erstaunlicherweise – vom Erzähler nicht widersprochen:

> Da bin i wieder! Beinahe hätt er einen Lacher getan, aber nicht aus Freude, denn das hellfrohe Lachen hat er verlernt.
> Wie im Traume schaut er um sich, die Stube kommt ihm kleiner vor als sonst, enger.
> […]
> Na, gar so lang ists no nit her, nur ein paar Jahrlen, seitdem wir jauchzend und blumengeschmückt da hinuntergesprungen sind:
> Hellau, juhuhui! Jetzt gehts Serben erschlagen!
> Und wir haben erschlagen! […] Schädel krachen, Blut rinnt in Bächlein, spritzt in

weiten Bogen, donnerähnliches Getöse ist und Menschenteile fliegen in der Luft herum.
„Teufel, Teufel, hab i das alles bloß geträumt?“
Der Joggl wischt mit der flachen Hand quer über die Stirn, als ob er unliebsame Gedanken verscheuchen möchte. Sie lassen sich aber nicht fortjagen, ein Bild um das andere tritt in den Vordergrund.
Die einsame Gegend, wo er nach erlittener Verwundung in bitterer Winterkälte hilflos gelegen, das flatternde Oellichtlein in der armseligen Holzbaracke, wo man ihm unter unsäglichen Schmerzen das Bein abgenommen hat. […]
Gibt es eine Hölle, die noch ärger ist wie diese? (Pölt-Nordheim 1918: 135–137)

Bibliographie

Quellen

Anzengruber (1920): Ludwig Anzengruber: Der reiche Haidbauer In: ders.: Dorfgänge. 2. Tl. In: ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Rudolf Latzke und Otto Rommel. Kritisch durchges. Gesamtausg. in 15 Bdn. Bd. XII. Wien: Schroll, S. 559–586.

Anzengruber (1920a): Ludwig Anzengruber: Diebs-Annerl. In: ders.: Dorfgänge. 1. Tl. In: ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Rudolf Latzke und Otto Rommel. Kritisch durchges. Gesamtausg. in 15 Bdn. Bd. XI. Wien: Schroll, S. 44–106.

Bondeson (1909): August Bondeson: Schwedische Dorfgeschichten. Autorisierte Übersetzung aus dem Schwedischen v. Emilie Stein. Leipzig: Reclam (Universal-Bibliothek 5097).

David (1910): Jakob Julius David: Mährische Dorfgeschichten. Mit einer Einl. v. Alexander v. Weilen. Hamburg: Deutsche Dichter-Gedächtnis-Stiftung.

Eötvös (1862): József Eötvös: Ungarische Dorfgeschichten. Deutsch v. Adolf Dux. Bde. 1–2. Pest, Wien u. Leipzig: Hartleben.

Fraungruber (1901): Hans Fraungruber: Der Thalhofer. In: ders.: Neue Ausseer G’schichten. Linz, Wien u. Leipzig: Österreichische Verlagsanstalt [1901], S. 41–53.

Fraungruber (1901a): Hans Fraungruber: Gehetzt. In: ders.: Neue Ausseer G’schichten. Linz, Wien u. Leipzig: Österreichische Verlagsanstalt [1901], S. 63–97.

Fraungruber (1906–1912): Hans Fraungruber: Ausseer G’schichten, Erzählungen und Schwänke. Bde. 1–3. Leipzig: Reclam (Universal-Bibliothek 4850, 4887, 5386).

Greinz (1911): Rudolf Greinz: Der Zaderer. In: ders.: Auf der Sonnseit'n. Lustige Tiroler Geschichten. Leipzig: Staackmann, S. 171–181.
Greinz (1913): Rudolf Greinz: Der herrische Jöml. In: ders.: Unterm roten Adler. Lustige Tiroler Geschichten. Leipzig: Staackmann, S. 120–133.
Greinz (1913a): Rudolf Greinz: Auf'm Schub. In: ders.: Unterm roten Adler. Lustige Tiroler Geschichten. Leipzig: Staackmann, S. 205–222.
Greinz (1915): Rudolf Greinz: Der Meisterschütz. In: ders.: Die kleine Welt. Tiroler Dorfgeschichten. Leipzig: Staackmann, S. 263–279.
Greinz (1915a): Rudolf Greinz: Gott mit uns. In: ders.: Die kleine Welt. Tiroler Dorfgeschichten. Leipzig: Staackmann, S. 2–26.
Greinz (1916): Rudolf Greinz: Die Einberufung des Tschurtschen Luis. In: ders.: Rund um den Kirchturm. Lustige Tiroler Geschichten. Leipzig: Staackmann, S. 80–96.
Greinz (1916a): Rudolf Greinz: Der Friede auf Erden. In: ders.: Rund um den Kirchturm. Lustige Tiroler Geschichten. Leipzig: Staackmann, S. 135–150.
Greinz (1916b): Hermann Greinz: Tiroler Bauern anno 1915. Novellen. Stuttgart: Bonz.
Keller (1989): Gottfried Keller: Romeo und Julia auf dem Dorfe. In: ders.: Sämtliche Werke in sieben Bdn. Bd. IV: Die Leute von Seldwyla. Hg. v. Thomas Böning. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek deutscher Klassiker 43), S. 69–144.
Nittel (1896): Anton Nittel: Wenn man kitzlich ist. In: [ders.:] Nordböhmische Dorfgeschichten. II. Folge. Vom Verfasser der „Geschichten vom Hockewanzel". 2. Aufl. Warnsdorf: Strache, S. 19–24.
Pölt-Nordheim (1918): Klara Pölt-Nordheim: Tiroler Nagelen. Erzählungen. Innsbruck: Tyrolia [1918].
Rosegger (1873): P[eter] Rosegger: Der Waldprozeß. In: ders.: Geschichten aus den Alpen. Bd. II. Pest: Heckenast, S. 143–185.
Rosegger (1875): P[eter] Rosegger: Der Feuerbart. Eine Geschichte aus meiner Wanderzeit. In: ders.: Aus Wäldern und Bergen. Stille Geschichten. Braunschweig: Westermann, S. 181–213.
Rosegger (1913): Peter Rosegger: Der Hinterschöpp oder die Geschichte dreier zweifelhafter Personen. In: ders.: Gesammelte Werke. Vom Verfasser neubearbeitete und neueingeteilte Ausg. Bd. II: Das Buch der Novellen. 1. Bd. Leipzig: Staackmann, S. 249–341.
Verga (1895): Giovanni Verga: Sicilianische Dorfgeschichten. Deutsch v. Otto Eisenschitz. Dresden (u. a.): Pierson.
Wallner (1912): Susi Wallner: Der Landbriefträger. In: dies.: Gestalten aus Oberösterreich. 2. Aufl. Linz: Fink, S. 96–101.

Wichner (1915): Josef Wichner: Für Heimat und Herd. Kriegsgeschichten. Stuttgart: Bonz [1915].
Wildenhahn (1848–1850): Karl August Wildenhahn: Erzgebirgische Dorfgeschichten. Bde. 1–2. Leipzig: Gebhardt & Reisland.
Wolf (1897): Carl Wolf: Ein Bergler Knecht. In: ders.: Geschichten aus Tirol. Dritte Sammlung. Innsbruck: Edlinger, S. 39–47.
Wolf (1897a): Carl Wolf: Der Gaber ruckt zu die Schützen ein! In: ders.: Geschichten aus Tirol. Mit einem Vorw. v. P. K. Rosegger. 5. und 6. Tausend. Innsbruck: Edlinger, S. 197–216.
Wolf (1897b): Carl Wolf: Heimweh. In: ders.: Geschichten aus Tirol. Mit einem Vorw. v. P. K. Rosegger. 5. und 6. Tausend. Innsbruck: Edlinger, S. 162–178.
Wolf (1898): Carl Wolf: Pecksteiner und Grüner. In: ders.: Geschichten aus Tirol. Vierte Sammlung. Innsbruck: Edlinger, S. 58–64.

Forschung

Baur (1978): Uwe Baur: Dorfgeschichte. Zur Entstehung und gesellschaftlichen Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz. München: Fink.
Baur (1997): Uwe Baur: Art. Dorfgeschichte. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Klaus Weimar. Bd. I: A–G. Berlin u. New York: Walter de Gruyter, S. 390–392.
Bogner (2010): Ralf Bogner: Demaskierte ländliche Idylle. Berthold Auerbachs Dorfgeschichte „Der Lehnhold“. In: Von der Spätaufklärung zur Badischen Revolution. Literarisches Leben in Baden zwischen 1800 und 1850. Hg. v. Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann u. Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Freiburg / Br. (u. a.): Rombach (Rombach Wissenschaften), S. 597–606.
Bunyan (2012): Anita Bunyan: Berthold Auerbach’s „Schwarzwälder Dorfgeschichten“. Political and religious contexts of a nineteenth-century bestseller. In: The German Bestseller in the Late Nineteenth Century. Hg. v. Charlotte Woodford u. Benedict Schofield. Rochester / New York: Camden House (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 126–143.
Czapla (2016): Ralf Georg Czapla: Etablierte und Außenseiter. Soziale Figurationen und ihre narrative Inszenierung in „Dorfgeschichten“ von Karl May, Ludwig Ganghofer und Kuni Tremel-Eggert. In: Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft 2016, S. 213–240.
Giebisch / Gugitz (1964): Hans Giebisch u. Gustav Gugitz (Hg.): Bio-bibliographisches Literaturlexikon Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wien: Hollinek.

Hamann / Scheffel (2013): Christof Hamann u. Michael Scheffel (Hg.): Berthold Auerbach. Ein Autor im Kontext des 19. Jahrhunderts. Trier: Wissenschaftlicher Verlag (Schriftenreihe Literaturwissenschaft 88).

Hein (1976): Jürgen Hein: Dorfgeschichte. Stuttgart: Metzler. (Sammlung Metzler E, 145.)

Heydemann (1989): Klaus Heydemann: Im Windschatten Roseggers. Neue österreichische Autoren bei Ludwig Staackmann, 1904–1914. In: Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880–1980). Tl. 1. Hg. v. Herbert Zeman. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte 17 / 18), S. 157–203.

Killy (2008–2013): Walter Killy (Hg.): Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. 2. vollst. überarb. Aufl. hg. v. Wilhelm Kühlmann. 13 Bde. Berlin u. New York: Walter de Gruyter.

Kosch (1999ff.): Deutsches Literatur-Lexikon. Das 20. Jahrhundert. Biographisch-bibliographisches Handbuch. Begr. v. Wilhelm Kosch. Hg. v. Konrad Feilchenfeldt, Lutz Hagestedt u. Carl Ludwig Lang. Bde. 1ff. Bern (u. a.): Saur u. Walter de Gruyter 1999ff.

Neumann / Twellmann (2014): Michael Neumann u. Marcus Twellmann: Dorfgeschichten. Anthropologie und Weltliteratur. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 88 / 1, S. 22–45.

ÖBL (1957ff.): Österreichisches Biographisches Lexikon. Hg. v. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Bde. 1ff. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Reiling (2015): Jesko Reiling: Die Nation im Dorf. Dorfgeschichten im 19. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 9 / 2, S. 29–38.

Seidenspinner (1994): Wolfgang Seidenspinner: Spuren alltäglichen Erzählens im 18. und 19. Jahrhundert. ‚Dorfgeschichten' als sozial definierte, offene Form von Kommunikationsprozessen. In: Fabula 35, S. 63–80.

Thurnher (1941): Eugen Thurnher: Josef Wichner, Mensch und Werk. Vorarlberg und die Wachau, Wesen und Gestalt im dichterischen Werk. München: Diss. phil.

Wagner (1991): Karl Wagner: Die literarische Öffentlichkeit der Provinzliteratur. Der Volksschriftsteller Peter Rosegger. Tübingen: Niemeyer. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 36.)

Wandruschka / Urbanitsch (1987): Adam Wandruschka u. Peter Urbanitsch (Hg.): Die Habsburgermonarchie 1848–1918. Bd. V: Die bewaffnete Macht. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Wild (2011): Bettina Wild: Topologie des ländlichen Raums. Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten und ihre Bedeutung für die Literatur des Realismus. Mit Exkursen zur englischen Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann. (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 723.)

Lev N. Tolstojs *Война и мир* (*Krieg und Frieden*)

Roland Marti

Eine literaturwissenschaftliche Ringvorlesung, die sich dem Thema „Krieg und Frieden“ widmet, kommt nicht an Tolstojs Roman *Война и мир* (*Krieg und Frieden*) vorbei; immerhin hat Tolstoj das Begriffspaar erstmals und in dieser Reihenfolge als Romantitel gewählt und der russischen, darüber hinaus aber auch der Weltliteratur mit seinem Werk einen „großen“ Roman geschenkt. Es war deshalb auch nur folgerichtig, dass die Ringvorlesung mit einem Vortrag zu diesem Roman eröffnet wurde, eine Ehre, die russischen oder anderen slavischsprachigen Werken sonst nur selten zuteil wird.

Es stellt sich natürlich die Frage, wie ein so umfangreicher Roman, der außerdem in den hundertfünfzig Jahren seit seinem Erscheinen eine längst nicht mehr überschaubare Flut an Sekundärliteratur hervorgebracht hat, in einer Vorlesung bzw. einem Aufsatz angemessen gewürdigt werden kann. Die Antwort ist klar: Das ist nicht möglich. Man kann nur auf einzelne Aspekte eingehen. Weiterführend zu Tolstoj und zu *Война и мир* (*Krieg und Frieden*) sind unter vielen anderen die Standardwerke Braun 1978 (darin speziell zum Roman S. 118–164), Troyat 1965 (speziell S. 366–386), Эйхенбаум 1968 und (nur zum Buch) Zelinsky 2007.

Unter Berücksichtigung des Rahmens, in dem Vorlesung und Aufsatz stehen, wird Folgendes zur Sprache kommen: Nach einer kurzen Einleitung zur Stellung des Romans in der Literatur wird der Titel problematisiert und daran anschließend die Frage der Entstehung des Textes und der Übersetzungen ins Deutsche behandelt. Nach einer kurzen Inhaltsübersicht, die eher die private Seite des Erzählten in den Mittelpunkt stellt, folgen schließlich Überlegungen dazu, wie Krieg und Frieden im Roman behandelt werden.

1. Es ist unbestritten, dass Tolstojs *Война и мир* (*Krieg und Frieden*) zu den großen Texten der Weltliteratur gehört. Es mag genügen, die Ansicht von zwei Schriftstellerkollegen zu zitieren, zum einen William Somerset Maugham:

> War and Peace is surely the greatest of all novels. […] It has been justly called an epic. I can think of no other work of fiction in prose that can with truth be so described. (Maugham 1954: 261)

zum andern Romain Rolland:

> Guerre et paix est la plus vaste épopée de notre temps, une Iliade moderne. (Rolland 1947: 61)

In diesem Zusammenhang verdient auch Erwähnung, dass Tolstoj, will man der Erinnerung von Maksim Gor'kij glauben, selbst sein Werk in den Kontext der *Ilias* gestellt hat:

> О «В. и М. » он сам говорил: «Без ложной скромности – это как Илиада». (Горький 1973: 294)
> *Über K*[*rieg*] *und F*[*rieden*] *sagte er selbst: „Ohne falsche Bescheidenheit – das ist wie die Ilias".* (Übersetzung R. M.)

Anderseits hat Georg Lukács in seiner Typologie des Romans auch durchaus kritische Worte zu Tolstojs Romanen und insbesondere zu dem hier behandelten gefunden. Im letzten Abschnitt seiner Typologie, „Tolstoj und das Hinausgehen über die gesellschaftlichen Formen des Lebens", schreibt er:

> Darum ist die Stimmung des Epiloges von »Krieg und Frieden«, die beruhigte Kinderstubenatmosphäre, in der alles Suchen ein Ende gefunden hat, von einer tieferen Trostlosigkeit, als das Ende des problematischsten Desillusionsromans. Hier ist von allem, was früher da war, nichts übriggeblieben; wie der Sand der Wüste die Pyramiden bedeckt, ist alles Seelische vom animalisch Naturhaften aufgesogen und zu nichts gemacht. […]
> Das Hinausgehen über die Kultur hat nur die Kultur verbrannt, kein gesichertes, wesenhafteres Leben an seine Stelle gesetzt; das Transzendieren der Romanform macht sie noch problematischer – rein künstlerisch sind Tolstois Romane übersteigerte Typen der Desillusionsromantik, ein Barock der Form Flauberts – ohne dem ersehnten Ziel, der problemjenseitigen Wirklichkeit der Epopöe in konkreter Gestaltung näher zu kommen als andere. Denn die ahnend erblickte Welt der wesenhaften Natur bleibt Ahnung und Erlebnis, also subjektiv und für die gestaltete Wirklichkeit reflexiv; sie ist – rein künstlerisch – jeder Sehnsucht nach einer angemesseneren Realität dennoch gleichartig. (Lukács 1920: 162, 166)

Für Tolstoj brachte *Война и мир* (*Krieg und Frieden*) den Durchbruch in der Weltliteratur; in der russischen Literatur hatte er sich schon mit seinen früheren Werken einen Namen gemacht. Seine Berühmtheit zeigte sich im Zusammenhang mit seinem Sterben in einer kleinen Bahnstation, das wohl zum ersten

weltweit beachteten Medienereignis in Russland wurde. Mit seinem Roman etablierte er gleichzeitig „die Russen“ als prominente Vertreter des Realismus.

Wie erwähnt, hat Tolstoj als erster diesen einprägsamen Titel für ein literarisches Werk gewählt. Man nimmt an, dass er sich dabei vom Titel einer Abhandlung des berühmten Sozialisten Pierre-Joseph Proudhon, den er persönlich kennengelernt hatte, inspirieren ließ. Diese trug den Titel *La guerre et la paix* und erschien 1861 (Proudhon 1861) , die russische Übersetzung unter dem Titel *Война и мир* (*Krieg und Frieden*) 1864 (Прудон 1864).

2. Damit sind wir auch schon beim Problem des Titels. Wie auch in anderen Fällen bei Tolstoj stand der Titel des Werks nicht von Anfang an fest. Der Roman erschien zunächst in Fortsetzungen in zwei Blöcken in der Zeitschrift *Русский вестник* (*Russischer Bote*) unter den jeweiligen Titeln *Тысяча восемьсот пятый год* [*1805*] 1865 I–II (entspricht nach der heutigen Standardzählung, die im folgenden bei Zitaten immer mit angegeben wird, [Band] I [Teil] 1 [Kapitel] I–XXV) bzw. *Война* (*Krieg*) 1866 II–IV (I 2 I–XXI). Zwischenzeitlich scheint Tolstoj ein weiterer Titel für das Gesamtwerk vorgeschwebt zu haben, nämlich *Все хорошо, что хорошо кончается* (*Ende gut, alles gut*), wie aus einem Brief an A. A. Fet vom Mai 1866 hervorgeht (Толстой (1928–1958) [d. h. die 91-bändige russische Jubiläumsausgabe, im folgenden zitiert als ПСС] 61: 139).

Der endgültige Titel erscheint erst im Frühjahr 1867, allerdings noch in einer orthographisch anderen Form, nämlich *Война и міръ* (in damaliger Rechtschreibung; mit *і* geschrieben). So steht es in einem Briefentwurf an M. N. Lavrov vom März 1867, wo Tolstoj eigenhändig den alten Titel *Тысяча восемьсот пятый год* [*1805*] korrigierte (ПСС 61: 163–165, Faksimile in Зайденшнур 1983, 52). Die *editio princeps* vom Dezember 1867 und März 1868 trägt dann aber den Titel *Война и миръ* (in damaliger Rechtschreibung; mit *и*). Die orthographische Varianz *миръ/міръ* ist dabei, wie gesagt, durchaus bedeutungsrelevant:

Война и миръ	Война и міръ
Krieg und Frieden	*Krieg und Welt (Universum, Menschheit, Gemeinschaft)*

Alle vorrevolutionären Druckausgaben haben, mit Ausnahme derjenigen von 1913 (die aber ausgerechnet Tolstojs Vertrauter Birjukov veranstaltete), immer *миръ*, d. h. *Frieden*. (Seit der Rechtschreibereform von 1917 schreibt man in beiden Fällen nur noch *мир*, d. h. die unterschiedlichen Bedeutungen sind auch graphisch nicht mehr erkennbar; lautlich war ohnehin kein Unterschied zu hören.)

Das wirft natürlich die Frage auf, was Tolstoj mit seinem Titel wirklich meinte: *Krieg und Frieden* oder *Krieg und Welt*. Beide Interpretationen sind in der Forschung wortreich vertreten worden (vgl. dazu Бочаров 1985, 229–248). Mir scheint allerdings, dass Tolstoj die möglichen unterschiedlichen Bedeutungen absichtsvoll nutzt. Das wird besonders deutlich in der Szene, in der Nataša sich zum ersten Mal nach ihrer skandalösen Beinahe-Entführung bzw. -Flucht in der Öffentlichkeit zeigt, und zwar beim Besuch des Gottesdienstes. Bei der Großen Fürbitte (Ektenie) rezitiert der Geistliche:

> — «Миром Господу помолимся».
> *„Lasset uns in Frieden zum Herrn beten!“*

(Hier ist eindeutig vom Frieden die Rede, denn der griechische Text der Chrysostomos-Liturgie lautet: Ἐν εἰρήνῃ τοῦ Κυρίου δεηθῶμεν.)
Der Text wird aber von Nataša so interpretiert:

> «Миром, все вместе, без различия сословий, без вражды, а соединенные братскою любовью — будем молиться», думала Наташа.
> *„Alle zusammen, alle, ohne Unterschied des Standes, ohne Feindschaft, vereint in brüderlicher Liebe, so wollen wir beten“, dachte Natascha.*

Dann psalmodiert der Geistliche:

> — «О свышнем мире и о спасении душ наших!»
> *„Um den Frieden von oben und um das Heil unserer Seelen!“*

was Nataša so deutet:

> «О мире ангелов и душ всех бестелесных существ, которые живут над нами», молилась Наташа. (ПСС 11: 74; III 1 XVIII)
> *„Für die Welt der Engel und der Seelen aller körperlosen Wesen, die über uns leben“, betete Natascha.* (II 108; zitiert wird hier und im folgenden nach Tolstoj 1942, d. h. nach der Übersetzung von Erich Boehme, s. u.)

Mit anderen Worten: Nataša, ganz eindeutig die Lieblingsfigur des Autors, vermischt, absichtlich oder unbewusst, die beiden Bedeutungen. Noch deutlicher wird das in einer Variante, die nicht in den endgültigen Text aufgenommen wurde:

> Наташа «любила слушать «міром господу помолимся», думая, как и она соединяет себя в одно с міром курьеров и прачек»; «Міром значит наравне со всеми, со всем міром» (ПСС 16: 101, n. 8)
> *Nataša „hörte gerne ‚Lasset uns mit der Welt zum Herrn beten' und stellte sich dabei vor, wie sie sich mit der Welt der Boten und Wäscherinnen vereint"; „Міром bedeutet auf gleicher Ebene mit allen, mit der ganzen Welt".* (Übersetzung R. M.)

Tolstoj spielt also offenbar mit der Homophonie *миръ/міръ*, die für ihn (und übrigens auch etymologisch gesehen) Polysemie bzw. sogar partielle Synonymie ist, denn der natürliche Zustand der Welt ist der Frieden; der Krieg und auch das Militär stehen außerhalb dieses natürlichen Zustands. (Man fühlt sich dabei an die lateinische Formel *belli domique* (Livius) bzw. *domi militiaeque* erinnert, wo auch das häusliche Leben in der Welt und im Frieden dem Krieg gegenübergestellt wird.) Diese Vorstellung wird noch an einer anderen Stelle im Roman deutlich, wo Nikolaj über den Unterschied zwischen zivilem und militärischem Leben nachdenkt:

> Ростов […] решился […] быть прекрасным человеком, что представлялось столь трудным *в миру*, а в полку столь возможным. (ПСС 10: 125; II 2 XV; Kursiv im Original)
> *Rostov* […] [*hatte*] *den Vorsatz gefaßt* […] *ein vortrefflicher Mensch* [*zu sein*]*, was ihm in der großen Welt so schwer vorkam, im Regiment aber sehr wohl möglich schien.* (I 701)

Das heißt, dass Tolstoj bei der Titelwahl wohl beide Bedeutungen nebeneinander bestehen lassen wollte, was nach damaliger Rechtschreibung graphisch nicht möglich war. Seine Vorstellung von *миръ/міръ* bringt er dafür im Roman selbst durch Natašas Gedanken zum Ausdruck. (Um diese Doppeldeutigkeit zum Ausdruck zu bringen, werde ich im folgenden auf den Roman mit *Война и мир* verweisen und nicht mit der deutschen Übersetzung *Krieg und Frieden*, die sich für eine Bedeutung entschieden hat.)

3. Außerhalb der Literaturwissenschaft (z. T. leider auch in ihr) herrscht die Vorstellung, ein Roman sei etwas in Form und Inhalt unveränderlich Feststehendes. Tatsächlich hat jeder Text eine Entstehungsgeschichte und in der Regel auch eine Geschichte danach, d. h. nach der Erstveröffentlichung. Im Falle von *Война и мир* gilt das auch, und gerade letztere ist besonders bemerkenswert (vgl. zum folgenden Wedel 1961, Зайденшнур 1966).

Ursprünglich plante Tolstoj, einen Roman über einen zurückkehrenden Dekabristen zu schreiben. (Als Dekabristen, wörtlich „Dezembristen“, bezeichnet man Teilnehmer bzw. Unterstützer des Dekabristenaufstands in Sankt Petersburg anlässlich der geplanten Truppenvereidigung auf Nikolaus I. am 14. Dezember 1825, vor allem Liberale bzw. Anhänger einer konstitutionellen Monarchie. Nach misslungenem Aufstand wurden sie zumeist nach Sibirien verbannt und erst anlässlich der Krönung Alexanders II. 1856 amnestiert.) Erste Überlegungen zu einem Werk über dieses Thema gab es 1856/57, ein Fragment entstand 1860. Tolstoj nahm die Arbeit daran 1862/63 wieder auf, führte sie aber nicht zu Ende; der unvollendete Text wurde schließlich 1884 veröffentlicht (ПСС 17: 7–55).

Bei der Arbeit an diesem Thema verspürte Tolstoj die Notwendigkeit, die Vorgeschichte des Dekabristenaufstandes zu erforschen, und das führte ihn in die Regierungszeit Alexanders I. (1801–1825), d. h. in die Zeit der napoleonischen Kriege und damit zum Stoff von *Война и мир*. [Eine bemerkenswerte Parallele dazu gibt es bei A. I. Solženicyn: sein historischer Romanzyklus *Красное колесо* (*Rotes Rad*), der, wie der Titel andeutet, die russischen Revolutionen und letztlich den Sieg des „Kommunismus“ zum Thema haben sollte, wird eröffnet mit *Август Четырнадцатого* (*August Vierzehn*).]

Die eigentliche Arbeit an *Война и мир* beginnt 1863 und verläuft grob in drei Etappen: 1. Tastende Anfänge: II 1863 – erste Hälfte 1864; 2. „Urfassung“: zweite Hälfte 1864 – Ende 1867; 3. Umarbeitung: Ende 1867 – Dezember 1869 (Зайденшнур 1983, 7). Jede dieser Etappen ist durch intensive Textarbeit bzw. -überarbeitung charakterisiert. Das Manuskript wird immer wieder umgeschrieben und ergänzt (und regelmäßig von S. A. Tolstaja, der Ehefrau, nachts ins Reine geschrieben, weil sie die einzige gewesen sein soll, die sich in den Korrekturen zurechtfand). Selbst die Druckfahnen erfahren noch, wie immer bei Tolstoj, eine intensive Überarbeitung (vgl. etwa Aufnahmen einer Manuskriptseite und einer Druckfahne in ПСС 16: 180, 208): Er hat die Nerven seiner Verleger (nicht nur in diesem Fall) in selbst für russische Verhältnisse ungewöhnlich hohem Maße strapaziert und sprang mit ihnen auch nicht gerade zimperlich um. Der erste Verleger von *Война и мир*, der in Moskau ansässige Oldenburger Theodor Ries, der für ihn anfangs noch „молодчина, практический и ак(к)уратный немец“ (ein Mordskerl, ein praktischer und genauer Deutscher) (ПСС 83: 147, Brief vom 22. Juni 1867) war, wurde noch im selben Jahr zum „Распросукин сын Рис“ (Erzhundesohn Ries) (ПСС 61: 190, Brief vom 23. Dezember 1867)!

Außerordentlich kompliziert ist bei *Война и мир* die Editionsgeschichte. Dies soll folgende tabellarische Übersicht verdeutlichen:

Jahr / Monat	*Titel*	*Zeitschrift / Bände / Auflage*	*heutige Zählung**
1865 I–II	*1805 г.*	*Русский вестник* 1–2	I 1
1866 II–IV	*Война*	*Русский вестник* 2–4	I 2
1867 / 8	*Война и мир*	1. Auflage I–III, IV	I–III 2
1868 X		2. Auflage I–III, IV	**
1869 II		1. / 2. Auflage V	III 3–IV 2
1869 XII		1. / 2. Auflage VI	IV 3–4; E
1873	(in *Сочинения* [*Werke*])	3. Auflage	***
1880	(in *Сочинения*)	4. Auflage (wie 3.)	
1886	(in *Сочинения*)	5. Auflage	****

Zu Lebzeiten Tolstojs erscheinen noch weitere Auflagen, immer im Rahmen von Werkausgaben:

1886 (6. Auflage, textlich ungefähr wie die 5., aber Fremdsprachiges übersetzt im Text), 1887 (7., wie 6.), 1889 (8., wie 6.), 1893 (9., wie 5.), 1897 (10., wie 6.), 1903 (11., wie 5.), 1911. Da sich der Schriftsteller selbst nicht mehr um diese Ausgaben kümmerte und, wie gesagt, sein Anteil am Standardtext unbekannt ist, gibt es von *Война и мир* faktisch keine echte Ausgabe letzter Hand.

---

* Die heutige Zählung bezieht sich auf die Jubiläumsausgabe (ПСС) mit vier Bänden und einem Epilog (I 1–4; II 1–5; III 1–3; IV 1–4; Epilog 1–2), die sich von der Zählung und Einteilung der 1. / 2. Auflage (6 Bände) unterscheidet.

** Die 2. Auflage wurde wegen des Verkaufserfolgs der 1. notwendig und war textlich leicht verändert. Die Bände V–VI erschienen für die 1. und 2. Auflage gemeinsam.

*** Veröffentlicht im Rahmen der Werkausgabe (wie alle weiteren Ausgaben, die zu Tolstojs Lebzeiten erschienen). Sie war gegenüber der 1. / 2. Auflage stark verändert, vermutlich unter dem Einfluss des Philosophen und Literaturkritikers N. N. Strachov, dem er außerdem für weitere Änderungen freie Hand ließ. Fremdsprachiges war übersetzt, Geschichtsphilosophisches getilgt bzw. in den Anhang verbannt. Der Text war statt der bisherigen sechs aufgeteilt auf vier Bände ohne Untergliederung in Teile. Es handelte sich offensichtlich um einen Versuch, den Text auch weniger gebildeten Lesern zugänglich zu machen.

**** Die Ausgabe wurde besorgt von Tolstojs Ehefrau, S. A. Tolstaja. Inwieweit Tolstoj selbst textgestaltend mitgewirkt hat, ist unklar. Die Struktur entsprach der heutigen, der Text war im wesentlichen derjenige der 2. Auflage. Die Übersetzung fremdsprachiger Texte wurde in Fußnoten beigegeben. Dies wurde der Standardtext, der für die folgenden Auflagen verbindlich war.

Mit diesem Problem sahen sich auch die Herausgeber der Jubiläumsausgabe konfrontiert, die ja vom eigenen Anspruch her einen „kanonischen“ Text bieten sollte. Und hier setzt sich die problematische Editionsgeschichte fort. Von den Bänden 9–12 der Jubiläumsausgabe, die den Text von *Война и мир* enthalten (dazu kommen Band 13–16 mit Varianten, Materialien und Kommentaren), gibt es nämlich ebenfalls zwei „Varianten“. Die erste, erschienen 1930–1933 und besorgt von A. E. Gruzinskij (bei 11–12 unter Mitarbeit von M. A. Cjavlovskij), basiert auf dem Standardtext, d. h. der 5. Auflage. Die zweite, erschienen 1937–40 und besorgt von G. A. Volkov und M. A. Cjavlovskij, geht zwar auch von der 5. Auflage aus, berücksichtigt aber Textvarianten der 3. Auflage, weil Tolstoj nachweislich an dieser noch mitgewirkt habe. Diese Variante galt, weil in der großen Jubiläumsausgabe abgedruckt, als kanonischer Text und wird deswegen auch hier verwendet, obwohl sie bestenfalls als hybrid bezeichnet werden kann („текст […] является в силу необходимости кантаминированным [sic!]“ ПСС 9 (zweite Auflage): XIII [der Text […] ist gezwungenermaßen kontaminiert]). Selbst diese Ausgabe ist aber, auch abgesehen vom grundsätzlichen Problem des hybriden Textes, nicht fehlerfrei, so dass für die 20-bändige Ausgabe der Text noch einmal mit den Handschriften verglichen und verbessert wurde (Толстой 1963: 435–436). Aber auch hier wurde kontaminiert.

Zusammenfassend muss man also festhalten, dass es von *Война и мир* weder eine verlässliche Ausgabe erster oder letzter Hand noch einen gegen den Vorwurf des herausgeberischen Eklektizismus gefeiten kanonischen Text gibt. Es wird interessant sein zu sehen, wie die Herausgeber der neuen großen Tolstoj-Ausgabe in hundert Bänden diesmal bei *Война и мир* verfahren werden (vorgesehen sind dafür die Bände 5–8: http://old.old.imli.ru/tolstoy/prospekt_pss.php; zuletzt aufgerufen am 16. Januar 2016).

Vielleicht ist es als Reaktion auf diese unbefriedigende Situation zu sehen, dass versucht wurde, eine „Urfassung“ des Romans zu rekonstruieren. Die verdiente Tolstoj-Forscherin Ė. E. Zajdenšnur hat sich der Mühe unterzogen, aus den Manuskripten mit ihren zahllosen Korrekturen den ursprünglichen Text herauszuziehen, und ihn in wissenschaftlich einwandfreier Form in einer höchst angesehenen Reihe veröffentlicht (Зайденшнур 1983). Daraus wurde dann ein für ein weiteres Publikum bestimmter Text destilliert und ziemlich marktschreierisch angepriesen:

> Впервые: Настоящий Лев Толстой. Настоящая «Война и Мир». Первая полная редакция великого романа, созданная к концу 1866 года, до того, как Толстой переделал его в 1867–1869 годах. Пять главных отличительных достоинств: 1 В два раза короче и в пять раз интереснее. 2 Почти нет философических отступлений. 3 В сто раз легче читать: весь французский текст заменен

русским в переводе самого автора. 4 Гораздо больше «мира» и меньше «войны». 5 Князь Андрей и Петя Ростов остаются живы. (Толстой 2000: 3; eine zweite Auflage erschien 2007)

Erstmals: Der wirkliche Lev Tolstoj. Der wirkliche „Krieg und Frieden". Die erste vollständige Fassung des großen Romans, geschaffen bis Ende 1866, bevor Tolstoj ihn 1867–69 überarbeitete. Fünf wichtige hervorstechende Vorzüge: 1 Zweimal kürzer und fünfmal interessanter. 2 Fast keine philosophischen Exkurse. 3 Hundertmal leichter zu lesen: alle französischen Texte durch russische Übersetzungen des Autors ersetzt. 4 Wesentlich mehr „Frieden" und weniger „Krieg". 5 Fürst Andrej und Petja Rostov bleiben am Leben. (Übersetzung R. M.)

Diese „Urfassung" ist auch in deutscher Übersetzung zugänglich (Tolstoi 2003). 4. Für die Weltgeltung des Romans war aber nicht die russische Fassung entscheidend, sondern die Übersetzungen. Die erste Übersetzung erfolgte ins Deutsche, und sie erschien in Fortsetzungen ab der ersten Nummer der neu begründeten *Moskauer Deutschen Zeitung* (vgl. zu dieser Zeitung Kratz 2005) vom 15./27. (nach julianischem bzw. gregorianischem Kalender) Januar 1870, d. h. fast zeitgleich mit der Veröffentlichung des letzten Bandes der 1./2. Auflage. Das war nicht weiter verwunderlich, denn die Zeitung wurde vom selben Drucker und Verleger herausgegeben wie der Roman, nämlich Theodor Ries (s. o.). Der Abdruck war aber nicht vollständig, sondern endete mit Band III 2 8 (II 4 VIII nach der Standardzählung). Diese Erstübersetzung blieb aber fast unbeachtet.

Erst 1879 erschien eine erste französische Übersetzung unter dem Titel *La Guerre et la Paix* „traduit par une Russe" (gedruckt in Petersburg bei Trenké & Fusnot, aber in Frankreich vertrieben vom renommierten Verlag Hachette), die ab 1884 fast jährlich eine Neuauflage erlebte. Sie bildete, wie damals nicht unüblich, die Grundlage für Übersetzungen in weitere Sprachen. (Später kam dieses „Relais-Übersetzen" aus der Mode, und man nahm das russischsprachige Original als Vorlage.) Schon zu Lebzeiten Tolstojs gab es über ein Dutzend Übersetzungen seines Werks.

In diesem Zusammenhang ist ein weiteres Phänomen zu erwähnen, nämlich die Tatsache, dass es von *Война и мир* Mehrfachübersetzungen gibt. Allein ins Deutsche wurde der Text von 1870 bis 2010 mindestens zwölfmal übertragen bzw. wurden bestehende Übersetzungen überarbeitet (die Übersetzung der „Urfassung" nicht eingerechnet), unter anderen von Werner Bergengruen; die letzte von Barbara Conrad (2010) erhielt den Preis der Leipziger Buchmesse (vgl. die nicht vollständigen Angaben bei Tolstoj Bibliographie 1958, Зайденшнур 1988 und de.wikipedia.org/wiki/Krieg_und_Frieden).

Die hier benutzte Übersetzung stammt von Erich Boehme (1925) und wird nach der Ausgabe von 1942 im Berner Scherz-Verlag zitiert, die ein Vorwort des Schweizer „Literatur-Papstes“ Eduard Korrodi vom März 1942 enthielt, in dem dieser u. a. ausführte:

> Es sind die Kriege, die seit bald achtzig Jahren das gewaltige Werk „Krieg und Frieden“ Generation um Generation in die Hand drängen. Und jede liest es anders. [Korrodi zitiert dann Napoleons auch im Roman angeführte Äußerung, dass die große Zahl von Kirchen und Klöstern in Moskau ein Beweis für Zurückgebliebenheit seien] Wie anders ist das heutige Moskau, von dem wir nur das eine ahnen, daß ein Eroberer wieder ein brennendes Moskau wie in „Krieg und Frieden“ erleben müßte. Wir können bei weltgeschichtlichen Peripetien nicht vorauswissen, ob der berühmte Klassiker der Kriegsgeschichte, General Clausewitz, der im September 1812 zwischen Moskau und Kaluga schrieb: „Ich sehe die Bezwingung Rußlands für eine Unmöglichkeit an“ noch einmal recht haben wird, wir wissen nur, daß der Dichter in „Krieg und Frieden“ dieses selben Glaubens war. (Tolstoi 1942: 5)

5. Kommen wir nun zum Inhalt. Es ist zwar völlig illusorisch, den Inhalt der vier Bände auch nur annähernd und in groben Umrissen in diesem Rahmen zusammenzufassen und dabei dem Werk gerecht zu werden. Soviel lässt sich aber sagen, dass *Война и мир* die Geschichte Russlands im Zeitraum von 1805–1820 zum Thema hat, d. h. ungefähr von der Schlacht bei Austerlitz bis zu den liberalen Regungen in der russischen Gesellschaft, die schließlich zum Dekabristenaufstand führen sollten. Diese Geschichte wird vor allem am Schicksal von vier fiktiven Familien als Protagonisten und vielen Nebenfiguren sowie zahlreichen historischen Personen dargestellt. Die fiktiven Personen haben zwar viele reale Vorbilder in Tolstojs Familie und in der Gesellschaft, die er kannte; gleichwohl ist *Война и мир* nicht ein Schlüsselroman.

Die vier zentralen Familien sind: 1. die auf großem Fuß lebenden, freigebigen und verschuldeten Rostovs mit Graf und Gräfin, den heranwachsenden vier Kindern Vera, Nikolaj, Nataša, Petja und der jungen „armen Verwandten“ Sonja; 2. die Bolkonskijs mit dem der Zeit Katharinas II. verbundenen alten Fürsten, den (erwachsenen) Kindern Mar’ja und Andrej, dessen erster Ehefrau Lise und dem Sohn Nikoluška, die auf dem Gut Lysye Gory (Kahle Berge) [der Bezug des Namens zu demjenigen von Tolstojs eigenem Gut, Jasnaja Poljana (Lichtes Feld) ist recht deutlich] in der Provinz leben; 3. die Bezuchovs mit dem alten Grafen, dem unehelichen Sohn und Erben Pierre und den Fürstinnen; 4. die Kuragins mit dem Fürsten Vasilij (Basile) und den drei erwachsenen Kindern Hyppolite, Anatole und Hélène. Dazu kommen eine kaum überschaubare Zahl von Nebenrollen. Darunter sind die wichtigeren die Hofdame Anna

Pavlovna Šerer, die wegen ihrer Direktheit gefürchtete Moskauer Matrone Mar'ja Dmitrievna Achrosimova, der Bräutigam und spätere Ehemann von Vera Rostova Al'fons Berg, die verarmte Anna Michajlovna und ihr karrierebewusster Sohn Boris Drubeckoj, die Armeeangehörigen Dolochov und Denisov und der einfache Bauer Platon Karataev.

Der offensichtliche Liebling des Autors ist Nataša, deren Entwicklung vom vorpubertären Mädchen zur mehrfachen Mutter (vgl. die kritische Anmerkung zur „Kinderstubenatmosphäre" von Lukács oben) er mit besonderer Anteilnahme und Sympathie verfolgt, denn diese Entwicklung entspricht seiner Idealvorstellung eines „guten" Lebens im moralischen Sinne. Als positive Hauptpersonen stehen neben ihr Pierre, Andrej, und Nikolaj. Pierre ist trotz seines Namens „typisch russisch", halb tolpatschiger Bär, halb Oblomov, begeisterungsfähig, aber wenig ausdauernd, ein gutmütiger Idealist. Andrej verkörpert einen Vertreter des Adels, der zwar noch in der russischen Tradition wurzelt, aber (im Gegensatz zu seinem Vater) gegenüber der neuen Zeit offen ist und seine Verpflichtungen als Guts- und Leibeigenenbesitzer ernst nimmt, während Nikolaj sich erst in einem langen Prozess aus einem typischen Husarenoffizier in diese Richtung entwickelt.

Dazu kommt als Sonderfall, da nicht zur guten Gesellschaft oder zu den Offizieren gehörig, von den Nebenfiguren noch Platon Karataev, der für Pierre trotz des Standesunterschieds von besonderer Bedeutung ist:

> […] Платон Каратаев остался навсегда в душе Пьера самым сильным и дорогим воспоминанием и олицетворением всего русского, доброго и круглого. (ПСС 12: 48; IV 1 XIII)
> *Platon Karataev blieb ihm für immer eine seiner stärksten und teuersten Erinnerungen, die Verkörperung alles Russischen, alles Guten und Runden.* (II 634)

Es ist auffällig, dass alle positiven Hauptpersonen letztlich, wenn auch auf sehr unterschiedliche Art, „echt russisch" sind, wie die Familien Rostov und Bolkonskij insgesamt. Im krassen Gegensatz dazu steht die Familie der Kuragins, deren Frankophilie schon an den Vornamen zu erkennen ist und deren Mitglieder durchgehend negativ gezeichnet sind: der Fürst Basile als typischer Höfling, der eine Sohn Hyppolite als Hohlkopf, Anatole als gewissen- und verantwortungsloser Schürzenjäger, Hélène einerseits als bewunderter Salonmittelpunkt, anderseits als große Verführerin (sogar eine inzestuöse Beziehung zu Anatole wird angedeutet).

Die positiven Hauptfiguren sind durch mannigfache Beziehungen untereinander und mit anderen verbunden. So will Nataša als Mädchen Boris Drubeckoj heiraten, schwärmt als Backfisch für den Husarenoffizier Denisov,

der erfolglos um ihre Hand anhält, verlobt sich mit dem verwitweten Andrej, lässt sich aber während der Verlobungszeit von Anatole dazu verleiten, mit ihm durchzubrennen. Das wird zwar im letzten Moment verhindert, macht aber die Heirat mit Andrej nach damaligen Vorstellungen unmöglich. Nataša wird später gleichwohl den bei der Schlacht von Borodino verwundeten, todkranken Andrej pflegen und schließlich dessen besten Freund Pierre heiraten. Nikolaj hat zwar Sonja versprochen, sie zu heiraten, wird aber, zunächst hauptsächlich aus wirtschaftlichen Gründen, Mar'ja ehelichen und sich zu einem pflichtbewussten Gutsbesitzer entwickeln. (Mar'ja hätte nach den Plänen von Fürst Basile seinen Sohn Anatole heiraten sollen, doch der lässt sich unmittelbar vor den entsprechenden Entscheidungen *in flagranti* mit Mar'jas Gesellschafterin, Mlle Bourienne, erwischen.) Pierre wird, nachdem er ein Riesenvermögen geerbt hat, von Fürst Basile in eine Ehe mit seiner Tochter Hélène manövriert, indem dieser vorgibt, einen Heiratsantrag von Pierre gehört zu haben. Die Ehe ist aber eine rein formale Angelegenheit (was Pierre nicht hindert, einen der Verehrer seiner Gattin, Dolochov, zum Duell zu fordern und zu verwunden), und Hélène umgibt sich in ihrem Salon mit immer neuen Verehrern (u. a. auch Boris Drubeckoj), wobei nicht klar ist, wie weit die Verehrung jeweils geht. Während der Zeit seiner Gefangenschaft bei den Franzosen, in der er als verschollen gilt, erwägt Hélène, gleichzeitig mit zweien ihrer Verehrer eine offizielle Verbindung einzugehen. Ihr früher Tod verhindert dies, und der Witwer Pierre ist damit frei, Nataša zu heiraten.

Dieses an und für sich schon sehr reiche fiktive Personentableau, das nur in sehr beschränktem Maße präsentiert werden konnte, wird nun erweitert um ein fast ebenso umfangreiches historisches Pendant, und diese beiden Gruppen treten ebenfalls vielfach miteinander in Verbindung. Auch hier kann nur eine kleine Auswahl präsentiert werden.

An erster Stelle steht, allein schon vom Umfang seiner Präsenz, Napoleon, die Lieblingszielscheibe Tolstojs (siehe dazu später), am Anfang, als *parvenu*, in der russischen Gesellschaft „B(u)onaparte" (ПСС 9: 3; I 1 I; I 17) genannt, ab Tilsit (ПСС 10: 139; II 2 XIX; I 721) erstmals (vom Karrieristen Boris) „l'empereur Napoléon", am Schluss nur noch „Napoleon". Es kommt schon sehr früh im Roman zu einer Begegnung zwischen ihm und dem für tot gehaltenen Andrej, und zwar auf dem Schlachtfeld von Austerlitz:

> – Voilà une belle mort, – сказал Наполеон, глядя на Болконского. […] Он знал, что это был Наполеон — его герой, но в эту минуту Наполеон казался ему столь маленьким, ничтожным человеком в сравнении с тем, чтó происходило теперь между его душой и этим высоким, бесконечным небом с бегущими по нем облаками. (ПСС 9: 356–7; I 3 XIX)

> *„Voilà une belle mort! Ein schöner Tod!“ sagte Napoleon, Bolkonskij betrachtend.* […] *Er wußte, daß das Napoleon war – sein Held; aber in diesem Augenblick erschien ihm Napoleon als ein so kleiner, nichtiger Mensch im Vergleich mit dem, was jetzt zwischen seiner Seele und diesem hohen, unendlichen Himmel mit den darüber hintreibenden Wolken vorging.* (I 514)

Sowohl Nikolaj als auch Boris sehen Napoleon in Tilsit (ПСС 10: 139–151; II 2 XIX–XXI; I 721–738). Hélène fällt in Erfurt im Theater Napoleon durch ihre Schönheit dermaßen auf, dass er sich nach ihrem Namen erkundigt (ПСС 10: 178; II 3 IX; I 778–780). (In der ersten Auflage und in der hier benutzten Übersetzung wird, abweichend vom kanonischen Text, Napoleon mit der Äußerung zitiert: „C'est un superbe animal!“ [ПСС 10: 394; I 778].)

Aus saarländischer Perspektive ist erwähnenswert, dass auch der aus Saarlouis gebürtige Marschall Michel Ney, „duc d'Elchingen“, „prince de la Moskowa“ (der Titel, verliehen 1813 nach dem desaströsen Rückzug der *Grande Armée* aus Russland, erinnert an die Schlacht von Borodino, französisch „la bataille de la Moskova“), in *Война и мир* vorkommt, allerdings eher kritisch gesehen wird:

> Ней, шедший последним, потому что (несмотря на несчастное их положение или именно вследствие его, им хотелось побить тот пол, который ушиб их) он занялся взрыванием никому не мешавших стен Смоленска — шедший последним, Ней, с своим 10-ти тысячным корпусом, прибежал в Оршу к Наполеону только с тысячью человеками, побросав и всех людей, и все пушки и ночью, украдучись, пробравшись лесом через Днепр. (ПСС 12:163; IV 3 XV1I)
>
> *Ney marschierte als letzter (weil er trotz der unglücklichen Lage der Franzosen oder gerade infolge derselben die Diele hatte schlagen wollen, an die sie sich gestoßen hatten, und sich damit abgab, die Mauern von Smolensk in die Luft zu sprengen, die doch niemand störten), – Ney marschierte mit seinem ursprünglich zehntausend Mann starken Korps als letzter und erreichte Napoleon mit nur tausend Mann, nachdem er alle übrigen Mannschaften und alle Kanonen verloren und, heimlich bei Nacht, unter Benutzung von Waldwegen den Übergang über den Dnepr bewerkstelligt hatte.* (II: 802)

Daneben kommen zahlreiche weitere Angehörige der *Grande Armée*, französische Politiker und Diplomaten vor.

Wesentlich zahlreicher sind bei den historischen Personen allerdings die Vertreter der russischen Seite, und bei ihnen sind auch die Kontakte mit den fiktiven Protagonisten, was wenig überrascht, viel häufiger. Hierarchisch gesehen,

ist zuerst der Feind, später (seit Tilsit) Verbündete und noch später wiederum Feind Napoleons zu nennen: der russische Imperator Alexander I., der nicht nur von Nikolaj verehrt wird, sondern in Moskau allgemein „ангел во плоти“ (ПСС 10: 11; II 1 II) [„Engel in Menschengestalt“, I 534] genannt wird. Unter der großen Anzahl von Militärs, Ministern sowie Beamten und Diplomaten sticht insbesondere der militärische Gegenspieler Napoleons, Feldmarschall Kutuzov, hervor. Er ist im Roman auch eindeutig die positive Gegenfigur zum französischen Feldherrn. Sein abwartendes Verhalten lässt ihn für seine Kritiker zu einem zweiten *Cunctator* werden, vgl. die negative Bewertung der „опытность старых кунктаторов“ (ПСС 9: 317; I 3 XI) [Erfahrung der alten Kunktatoren, I 456] durch einen russischen Diplomaten noch vor der Schlacht bei Austerlitz. Für Kutuzov dagegen war dies das Grundprinzip seiner Kriegsführung:

> Да, не мало упрекали меня, – сказал Кутузов, – и за войну и за мир … а всё пришло вò-время. Tout vient à point à celui qui sait attendre. […] Взять крепость не трудно, трудно кампанию выиграть. А для этого не нужно штурмовать и атаковать, а нужно *терепение и время*. (ПСС 11: 173; III 2 XVI)
> Терпенье и время, бот мои воины-богатыри! (ПСС 12: 111; IV 2 XVII)
> *„Ja, man hat mir viele Vorwürfe gemacht“, sagte er, „wegen des Krieges und auch wegen des Friedens … aber alles kam zur rechten Zeit. Tout vient à point à celui qui sait attendre.* […] *Eine Festung zu nehmen ist nicht schwer; aber es ist schwer, einen Feldzug zu gewinnen. Dazu muß man aber nicht stürmen und attackieren, dazu sind ‚Geduld und Zeit‘ nötig.“* (II 252)
> *Geduld und Zeit, das sind meine Kämpen und Recken!* (II 725)

Diese Position macht sich auch Tolstoj zu eigen und erhebt die Bezeichnung „медлитель“ (Zauderer) zu einem Ehrentitel:

> Он, тот медлитель Кутузов, которого девиз есть терпение и время […] (ПСС 12: 185; IV 4 V)
> *Er, dieser Zauderer Kutusow, dessen Devise Geduld und Zeit war* […] (II 832)

Neben den Personen ist auch der Raum, d. h. vor allem Russland, im Roman von hervorragender Bedeutung. Russland ist dabei nicht als einheitliches Ganzes gesehen, sondern es lassen sich drei Bereiche unterscheiden: Petersburg, Moskau und das ländliche Russland. Das wird in der ersten Fassung des Romans von 1865 / 66 besonders deutlich: ein erster Teil (dort Kapitel I–XIII, heute I 1 I–VI) ist überschrieben mit *В Петербурге* (*In Petersburg*) , ein zweiter (Kapitel XIV–XXXII = I 1 VII–XXI) mit *В Москве* (*In Moskau*), ein dritter

schließlich (ab Kapitel XXXIII = I 1 XXII) mit *В деревне* (*Im Dorf* bzw. *Auf dem Land*) (vgl. die Abbildung in Зайденшнур 1983, 35). Die Personen, obwohl zum Teil außerordentlich mobil (so bewegt sich Andrej problemlos zwischen Petersburg, Moskau und Lysye Gory, dem Landgut der Familie, hin und her), sind gleichwohl grundsätzlich bestimmten Bereichen zugeordnet: Petersburg ist die Domäne der Kuragins und aller, die mit dem Hof verbunden sind, zu Moskau gehören die Familie Rostov und Pierre, zum Land die Familie Bolkonskij. Dabei stehen Moskau und das Land einander näher, während Petersburg abgehoben ist:

> Несмотря на то, что в Москве Ростовы принадлежали в высшему обществу […] в Петербурге общество их было смешанное и неопределенное. В Петербурге они были провинциалы […] (ПСС 10: 186; II 3 XI)
> *Obwohl Rostows in Moskau zur besten Gesellschaft gehörten* […] *war in Petersburg ihr Kreis etwas gemischter und unbestimmter. Für Petersburg blieben sie eben Provinzler* […] (I 788)

Die Bereiche sind zum Teil auch sprachlich definiert: während in Petersburg das Französische dominiert, und zwar auch während der Kriege mit Napoleon, schwankt Moskau zwischen adeligem Französisch und patriotischem Russisch (was soweit führt, dass man für die Verwendung des Französischen eine Buße bezahlen muss), während die Landbevölkerung natürlich nur Russisch spricht und versteht.

Beachtenswert ist insgesamt, wie gekonnt Tolstoj das Fiktive mit dem Historischen verbindet. Er konnte für seinen Roman einerseits auf familiäre Überlieferungen und seine Kenntnis der russischen Gesellschaft zurückgreifen, anderseits hat er in großem Maße russische und französische Quellen sowie historiographische und militärhistorische Untersuchungen ausgewertet (und er hat sich sogar vor Ort, etwa auf dem Schlachtfeld von Borodino, kundig gemacht). Auch wenn ihm in Details sachliche Fehler nachweisbar sind und insbesondere seine Interpretationen kritisiert werden, ist ihm eine überzeugende Darstellung jener Zeit gelungen.

6. *Война и мир* erzählt aber nicht nur eine Geschichte (bzw. Geschichten) im Kontext von Geschichte, sondern beschäftigt sich auch mit dem im Titel angeführten Begriffspaar im allgemeinen und hier insbesondere mit dem Krieg. Es sei an die oben zitierte Äußerung von Korrodi erinnert, dass es „die Kriege“ seien, die das Werk „Generation um Generation in die Hand drängen.“ Auch für Tolstoj selbst ist das Problem des Krieges zentral, und es tritt im Verlauf der Entstehung des Romans immer mehr in den Vordergrund. Das sieht man allein schon daran, dass die Exkurse über den Krieg bzw. über geschichtsphilosophische

Überlegungen im Zusammenhang mit dem Krieg immer häufiger werden, je weiter die Erzählung fortschreitet: ab dem dritten Band finden sie sich fast obligatorisch zu Beginn eines jeden Teils, um schließlich im zweiten Teil des Epilogs allein zu herrschen. Das ist vielfach kritisiert worden, und die dritte und vierte Auflage (s. o.) stellen einen offensichtlichen Versuch dar, der Kritik entgegenzukommen und den Text in einen „normalen", geradlinig erzählten Roman zu verwandeln (gleiches gilt für die „Urfassung"). Die „theoretischen" Teile von *Война и мир* bilden aber m. E. mit den erzählenden ein Ganzes, und sie auszusparen wäre ein schwerwiegender Eingriff in das Werk. Außerdem sind gerade diese Teile im vorliegenden Zusammenhang von Interesse.

Den Dichter beschäftigt vor allem die Frage, wie es zu etwas aus seiner Sicht so Widernatürlichem wie Kriegen kommen kann und wie es sein kann, dass Menschen an Kriegen teilnehmen. Um seine Ausführungen zum Thema Krieg zu verstehen, muss man sich bewusst machen, was Tolstojs Hintergrund war. Tolstoj war zum einen ein „Praktiker" des Krieges. Er hatte in der russischen Armee gedient, und zwar im Kaukasus und im verlorenen Krimkrieg, und er hatte seine Erfahrungen schon vor *Война и мир* literarisch verarbeitet. Sein Kenntnisreichtum wird immer dort deutlich, wo er den Militärhistorikern Fehler vorwirft, ist aber am auffälligsten im Plan der Schlacht bei Borodino, welcher dem Romantext beigegeben ist (ПСС 11:188; III 2 XIX; in der hier benutzten deutschen Übersetzung fehlt der Plan). Zum zweiten wirkt Tolstoj schon in diesem Roman als „Prediger": Er will bestimmte Botschaften übermitteln, die in einem christlichen Humanismus wurzeln, und wiederholt sie deshalb immer wieder in mannigfachen Abwandlungen. Und schließlich schreibt Tolstoj als „Patriot". (In seiner späteren Entwicklung wird er sich vom Patrioten zum Pazifisten wandeln.)

Welches sind nun die grundlegenden Botschaften, die Tolstoj dem Publikum vermitteln will? Sie lassen sich auf drei Punkte zurückführen, die miteinander zusammenhängen. Zum einen sind Kriege Elementar-Ereignisse, die durch Tausende von Faktoren bedingt sind. Zum andern sind Kriege und auch die einzelnen Schlachten nicht steuerbar. Und zum dritten sind im Krieg Einzelpersonen und ihr Wollen völlig irrelevant.

6.1. Zum ersten Punkt: für Tolstoj sind Kriege (und hier speziell die napoleonischen, die im Russlandfeldzug kulminieren) Bewegungen von Völkern, in diesem Fall die Bewegung europäischer Völker (nicht nur des französischen) nach Osten und als Antwort darauf die Bewegung des russischen Volkes nach Westen:

> С конца 1811-го года началось усиленное вооружение и сосредоточение сил западной Европы, и в 1812 году силы эти – миллионы людей (считая тех,

> кторые перевозили и кормили армию), двинулись с Запада на Восток, к границам России, к которым точно так же с 1811-го года стягивались силы России. (ПСС 11: 3; III 1 I)
> *Seit Ende des Jahres 1811 war verstärktes Rüsten und Zusammenziehen der Streitkräfte Westeuropas im Gange, und im Jahre 1812 rückten diese Streitkräfte – Millionen von Menschen (wenn man alle die mitzählt, die mit dem Transport und der Verpflegung der Truppen zu tun hatten), von Westen nach Osten vor, an die Grenzen Rußlands, wo seit 1811 genau so die Streitkräfte Rußlands zusammengezogen wurden.* (II 7)
> За движением народов с запада на восток, должно было последовать движение народов с востока на запад (ПСС 12: 203; IV 4 XII)
> *Der Bewegung der Völker von Westen nach Osten mußte eine Bewegung der Völker von Osten nach Westen folgen* (II 859)
> Основной, существенный факт европейских событий начала нынешнего столетия есть воинственное движение масс европейских народов с запада на восток и потом с востока на запад. (ПСС 12: 240; Э 1 III)
> *Der wirkliche Grundsinn der europäischen Ereignisse zu Anfang des Jahrhunderts ist die kriegerische Massenbewegung der europäischen Völker von Westen nach Osten und dann von Osten nach Westen.* (II 910)

Tolstoj weitet diese Konzeption sogar noch aus, indem er die Bewegung 1789 in Paris beginnen lässt. Sie führt dann 1812 bis nach Moskau und schwingt bis 1815 wieder zurück zu ihrem Ausgangspunkt Paris (ПСС 12: 240–246; Э 1 III–IV; II 910–919).

Unklar ist allerdings, warum und wie es zu dieser Bewegung kommt. Tolstoj scheint eine multifaktorielle Begründung zu bevorzugen, wenn er von „миллиарды причин“ (ПСС 11: 5; III 1 I) [Milliarden von Ursachen, II 10] spricht. In diesem Zusammenhang führt er sogar den Begriff des „Differentials der Geschichte“ ein:

> Только допустив бесконечно-малую единицу для наблюдения – дифференциал истории, т. е. однородные влечения людей и достигнув искусства интегрировать (брать суммы этих бесконечно-малых), мы можем надеяться на постигновение законов истории. (ПСС 11: 267–268; III 3 I)
> *Nur wenn wir einen unendlich kleinen Einzelteil – das Differential der Geschichte, das heißt die gleichartigen Bestrebungen der Menschen – zum Gegenstande der Betrachtung machen und die Kunst der Integralrechnung verstehen (die Summe dieser unendlich kleinen Einzelteile zu berechnen), können wir hoffen, die Gesetze der Geschichte verstehen zu lernen.* (II 385)

Andererseits verwirft er es, nach Ursachen (im Plural) für geschichtliche Ereignisse suchen zu wollen:

> Причин исторического события — нет и не может быть, кроме единственной причины всех причин. (ПСС 12: 66; IV 2 I)
> *Für ein historisches Ereignis gibt es keine Ursachen und kann es keine Ursachen geben – außer der einzigen Ursache aller Ursachen.* (II 661)

Vielfach nennt er dieses Letzte ganz einfach „история“ (Geschichte), an einer anderen Stelle „провидение“ (ПСС 11: 99; III 2 I) [Vorsehung, II 148] oder, schließlich „Божество“ (ПСС 12: 316; Э 2 VI) [Gottheit, II 1020]. Ihr sind die vermeintlich handelnden Personen ausgeliefert, denn sie sind nur ihre Werkzeuge. Das gilt für die bei ihm vorkommenden historischen Akteure und bemerkenswerterweise sogar für die Romangestalt Nikolaj, die ja eigentlich das Geschöpf des Autors ist:

> Наполеон […] Александр […] Барклай де Толли […] Ростов […] Они боялись, тщеславились, радовались, негодовали, рассуждали, полагая, что они знают то, что̀ они делают, а все были непроизвольными орудиями истории и производили скрытую от них, но понятную для нас работу. (ПСС 11: 99; III 2 I)
> *Napoleon* […] *Alexander* […] *Barclay de Tolly* […] *Rostow* […] *Sie hatten Angst, waren eitel, freuten sich, waren unzufrieden und stellten Überlegungen an, immer in der Meinung, sie wüßten, was sie täten, und sie täten es um ihrer selbst willen; aber sie alle waren doch nur unfreiwillige Werkzeuge der Geschichte und verrichteten eine ihnen selbst verborgene, uns jetzt aber verständliche Arbeit.* (II 147)

6.2. Zweitens lassen sich deswegen Kriege und Schlachten nicht steuern, man kann sie höchstens ihren Lauf nehmen lassen. Strategische und taktische Pläne sind für den Ausgang von Kriegen und Schlachten irrelevant: beim Krieg ist Elementares entscheidend, bei Schlachten herrscht Chaos, und es kann nur das geschehen, was Geschichte / Vorsehung / Gottheit vorherbestimmt haben. Erfolg kann daher nur der haben, der dies versteht und sich dem zu Geschehenden nicht in den Weg stellt. Am besten versteht dies Kutuzov, dessen Zaudern eigentlich ein „Geschehenlassen“ ist, aber auch andere „Kommandierende“ im russischen Heer, z. B. Bagration in der Schlacht bei Schöngraben 1805:

> Князь Андрей тщательно прислушивался к разговорам князя Багратиона с начальниками и к отдаваемым им приказаниям и к удивлению замечал, что приказаний никаких отдаваемо не было, а что князь Багратион только старался делать вид, что́ всё, что́ делалось по необходимости, случайности и воле

частных начальников, что всё это делалось хоть не по его приказанию, но согласно с его намерениями. (ПСС 9: 222; I 2 XVII)
Fürst Andrej verfolgte mit gespanntester Aufmerksamkeit Fürst Bagrations Gespräche mit den einzelnen Kommandeuren und die ihnen erteilten Befehle, und machte zu seinem Erstaunen die Wahrnehmung, daß eigentlich gar keine Befehle gegeben wurden, sondern daß Fürst Bagration nur den Anschein zu erwecken suchte, daß alles, was gezwungenermaßen, zufällig oder nach dem Willen der einzelnen Kommandeure geschah, – wenn auch nicht gerade nach seinen Befehlen, so doch in Übereinstimmung mit seinen Absichten geschehe. (I 316)

Diese und spätere Erfahrungen führen dazu, dass Andrej, obwohl oder gerade weil er sowohl Erfahrungen in Armeestäben als auch als Kommandeur im Feld hatte, seinen Glauben an die Kriegsführung als Wissenschaft verliert, und zwar ausgerechnet während einer (vielsprachigen) Beratung des kaiserlichen Stabes:

Те, давно и часто приходившие ему, во время его военной деятельности, мысли, что нет и не может быть никакой военной науки, и поэтому не может быть никакого, так называемого, военного гения, теперь получили для него совершенную очевидность истины.» (ПСС 11: 52; III 1 XI)
Der Gedanke, der ihm bei seiner militärischen Tätigkeit schon längst und oft gekommen war, daß es überhaupt keine Kriegswissenschaft und daher auch kein sogenanntes kriegerisches Genie gebe und geben könne, wurde jetzt für ihn zu einer offenbaren, unumstößlichen Tatsache. (II 76)

Um dies zu belegen, beschäftigt Tolstoj sich sehr ausführlich mit der Schlacht bei Borodino. Und hier zeigen sich sowohl seine Stärke als Praktiker des Krieges als auch die des Predigers, der seine Vorstellung, wie Kriege und Schlachten funktionieren, vermittelt. Zunächst analysiert er Napoleons Disposition für die Schlacht und weist nach, dass nichts davon ausgeführt wurde und auch nicht hätte ausgeführt werden können (ПСС 11: 217–220; III 2 XXVII; II 312–317). Der Grund dafür ist, so Tolstoj, dass die wirklichen Positionen der beiden Armeen gänzlich anders waren als die angenommenen, was er mit dem bereits erwähnten Plan zu belegen sucht. Auch die während der Schlacht von Napoleon erteilten Befehle konnten nicht ausgeführt werden (unter anderem, weil er zu weit von der Schlacht entfernt gewesen sei). Die Schlacht selbst wird dann aus drei unterschiedlichen Perspektiven geschildert: zunächst aus derjenigen von Pierre, der als „Schlachtenbummler“ im buchstäblichen Sinne zuschaut (ПСС 11: 227–238; III 2 XXX–XXXII; II 325–342), dann so, wie sie sich für Napoleon darstellte (ПСС 11: 239–247; III 2 XXXIII–XXXIV; II 342–354), und schließlich noch aus der Sichtweise von Kutuzov (ПСС 11: 247–251; III 2

XXXV; II 354–359). Das ergibt zusammen ein Panorama, das in der Dichte der Beschreibung seinesgleichen sucht und traditionelle Beschreibungsformen („objektive“ Darstellung und literarische Schlachtprosa) mit verfremdender Präsentation (die Wahrnehmung Pierres) mischt.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang übrigens, dass sich Tolstoj trotz seiner intensiven Beschäftigung mit dieser Schlacht nicht entscheiden kann, wer der eigentliche Sieger ist. Einerseits heißt es:

> После Бородинской победы французов […] (ПСС 12:119; IV 3 I)
> *Nach dem Siege der Franzosen bei Borodino* […] (II 740)

andererseits aber:

> […] русское войско, которое с слабейшими силами одержало победу под Бородиным над неприятелем во всей его силе […] (ПСС 12:166; IV 3 XIX)
> […] *das russische Heer, das mit schwächeren Kräften bei Borodino einen Feind auf der Höhe seiner Kraft besiegte* […] (II 805)

6.3. Ein letztes wichtiges Anliegen Tolstojs, das oben schon anklang, ist es, nachzuweisen, dass das Individuum und sein Wollen im Krieg völlig irrelevant sind, da das, was geschieht, von Geschichte / Vorsehung / Gottheit abhängt. Diesen Nachweis sucht er auf zwei Wegen zu erbringen, gleichsam positiv und negativ. Positiv zeigt er das am Beispiel des Verhaltens von Heerführern, die dies verstanden haben und das, was zu geschehen hat, einfach geschehen lassen. Solche findet er vor allem auf russischer Seite und in reinster Form bei Kutuzov, dessen „Zaudern“ letztlich nichts anderes ist als Geschehenlassen (siehe aber auch das Zitat zu Bagration oben). Bei der negativen Beweisführung hat Tolstoj natürlich fast die gesamte Geschichtsschreibung gegen sich (v. a. die französische, konkret Thiers, aber auch die russische), die den Verlauf des Russlandfeldzuges als Ergebnis von Entscheidungen der wichtigsten Akteure, d. h. der beiden Kaiser und ihrer Militärs, darstellen. Dem setzt er sein Geschichtsverständnis entgegen:

> Чем выше стоит человек на общественной лестнице, чем с бо̀льшими людьми он связан, тем больше власти он имеет на других людей, тем очевиднее предопределенность и неизбежность каждого его поступка.
> «Сердце царево в руце Божьей».
> Царь – есть раб истории.
> История, т. е. бессознательная, общая, роевая жизнь человечества, всякой минутой жизни царей пользуется для себя, как орудием для своих целей. (ПСС 11: 6; III 1 I)

> *Je höher ein Mensch auf der sozialen Stufenleiter steht, zu je mächtigeren Menschen er Beziehungen hat, je mehr Macht er selbst über andere Menschen besitzt, um so klarer erkennbar ist es, daß alle seine Taten vorausbestimmt und unausbleiblich sind.*
> *„Das Herz des Königs ist in Gottes Hand."*
> *Der König ist ein Sklave der Geschichte.*
> *Die Geschichte, das heißt das unbewußte, allgemeine Herdenleben der Menschheit, benutzt jede Minute im Leben der Könige für sich, als ein Werkzeug zur Erreichung ihrer Ziele.* (II 11–12)

Um das zu belegen, nimmt er sich v.a. Napoleon vor. Man kann ohne Übertreibung sagen, dass eines der Ziele seiner Exkurse ist, Napoleon und sein „Genie" zu demontieren. Abfällige Bemerkungen über ihn finden sich überall im Text verstreut und sind so zahlreich, dass sie hier nicht aufgeführt werden können. Gerne bedient sich Tolstoj dabei französischer Quellen, um sein Opfer als selbstgefällig, ein- und ungebildet darzustellen und insgesamt lächerlich zu machen. Das beginnt schon bei der ersten ausführlichen Beschreibung seines Opfers anlässlich einer Audienz, die Napoleon zu Beginn des Russlandfeldzugs dem Abgesandten des russischen Kaisers, Balašev, gewährt (ПСС 11: 22–32; III 1 VI–VII; II 33–47). Das ganze Verhalten Napoleons wird dabei ins Lächerliche gezogen: seine Unbeherrschtheit, die sich in einem Temperamentsausbruch ebenso wie im Zittern seiner linken Wade äußert, aber auch in der im diplomatischen Kontext unpassenden imperialen Angewohnheit, sein Gegenüber am Ohr zu zupfen:

> Avoir l'oreille tirée par l'Empereur считалось величайшею честью и милостью при французском дворе. (III 1 VII; 11: 32)
> *Vom Kaiser am Ohre gezogen zu werden, galt am französischen Hof für die größte Ehre und Gnade.* (II 47)

Seine Ungebildetheit wird besonders bei seinen Äußerungen über Moskau deutlich:

> Moscou avec ses innombrables églises en forme de pagodes chinoises! (ПСС 11: 132; III 2 VII)
> la Mosquée (так Наполеон назвал церковь Василия Блаженного) (ПСС 12: 88; IV 2 X)
> *Moscou mit seinen unzähligen Kirchen in Gestalt chinesischer Pagoden* (II 194)
> *„la mosquée" (so nannte Napoleon die Wasilij-Blashennyj-Kirche)* (II 693)

Noch stärker wird die Demontage bei der Beschreibung von Napoleons Verhalten in Moskau (ПСС 12: 82–92; IV 2 VIII–X; II 685–697). Gerade hier häufen sich die negativen Beurteilungen:

> Наполеон, этот гениальнейший из гениев […] глупее и пагубнее того, что сделал Наполеон […] глупее этого, пагубнее для войска ничего нельзя было придумать […] Гениальный Наполеон сделал этого. (ПСС 12: 82–83; IV 2 VIII)
> *Napoleon, dieser genialste aller Genies* […] *nichts Dümmeres und für das ganze Heer Verderblicheres als das, was er wirklich tat* […] *Etwas Dümmeres und Verderblicheres für das Heer konnte er sich nicht ausdenken* […] *Das hat der geniale Napoleon getan.* (II 685–686)

Anderseits, und das relativiert, wohl eher ungewollt, Tolstojs Kritik, ist auch Napoleon nur ein Werkzeug, das anordnet bzw. ausführt, was zu geschehen hat:

> […] личная деятельность его, не имевшая больше силы, чем личная деятельность каждого солдата, только совпадала с теми законами, по которым совершалось явление. (ПСС 12: 83–84; IV 2 VIII)
> […] *seine persönliche Tätigkeit, die keine größere Kraft besaß, als die persönliche Tätigkeit jedes Soldaten,* [*fiel*] *mit jenen Gesetzen zusammen, nach denen sich das Ereignis vollzog.* (II 686–687)

Vernichtend ist schließlich das Résumé von Napoleons Karriere im dritten Kapitel des ersten Epilogs. Es wird von Tolstoj geschickt aufgebaut, indem zunächst gar kein Name genannt wird. Das geschieht erst gegen Schluss des Kapitels, aber aufgrund der aufgezählten Ereignisse ist rasch zu erkennen, wer gemeint ist:

> Человек без убеждений, без привычек, без преданий, без имени, даже не француз […] ребяческая дерзость и самоуверенность приобретают ему военную славу […] одурманенный совершенными им счастливыми преступлениями […] с своим выработанным в Италии и Египте идеалом славы и величия, с своим безумием самообожания, с своею дерзостью преступлений, с своею искренностью лжи […] *Случайность*, миллионы *случайностей* дают ему власть […] (ПСС 12: 240–244; Э 1 III)
> *Ein Mann ohne Überzeugungen, ohne Gewohnheiten, ohne Überlieferungen, ohne Namen, nicht einmal ein Franzose* […] *seine kindliche Dreistigkeit und sein Selbstbewußtsein gewinnen ihm kriegerischen Ruhm* […] *betäubt von den so glücklich begangenen Verbrechen* […] *mit seinem in Italien und Ägypten ausgearbeiteten Ideal von Ruhm und Größe, mit seiner unsinnigen Selbstvergötterung, mit seiner*

> *Dreistigkeit bei Verbrechen, mit seiner Aufrichtigkeit in der Verlogenheit* […] *Ein „Zufall", Millionen von „Zufällen" geben ihm die Macht* […] (II 910–913)

Sein Urteil über Napoleon hatte er allerdings schon früher gefällt, und zwar beim Beginn des Russlandfeldzuges, anlässlich des Übergangs der *Grande Armée* über den Njemen:

> Quos vult perdere – dementat. (ПСС 11: 11; III 1 II)
> Quos deus vult perdere, dementat. (II 19)

(Bemerkenswerterweise fehlt im Original das Agens, nämlich „deus", das hier vom Übersetzer stillschweigend ergänzt wurde.)

Bei seinen Bemühungen, Napoleon zu diskreditieren, verwendet Tolstoj übrigens gerne französische Quellen, die er zum Teil sehr ausführlich zitiert. Besonders oft greift er dabei auf den *Mémorial de Sainte-Hélène* zurück (Las Cases 1999). Das ist nicht erstaunlich, da sich in diesem Werk die Larmoyanz und retrospektive Rechtfertigungssucht des verbannten Napoleon mit der anbetungsvollen Ehrfurcht des Autors mischt. Das führt zu Aussagen und Formulierungen, die in historischer Perspektive geradezu grotesk anmuten. Ein gutes Beispiel dafür ist Napoleons Vision, wie er den Russlandfeldzug siegreich beendet und Europa nach seinem Sieg gestaltet hätte (Las Cases 2005: I 1073–1076), die von Tolstoj in die Beschreibung der Schlacht von Borodino eingefügt wird (ПСС 11: 260–261; III 2 XXXVIII; II 373–375). Im selben Kapitel verwendet Tolstoj auch Napoleons Versuch, die Bilanz des Russlandfeldzuges schönzurechnen, indem er einerseits darauf hinweist, dass in der *Grande Armée* von den 400 000 Mann kaum 140 000 französisch gesprochen hätten und insgesamt weniger als 50 000 Franzosen umgekommen seien, und anderseits die viermal höheren Verluste der Gegenseite erwähnt (Las Cases 2005: II 222, der seinerseits auf die *Mémoires de Napoléon* zurückgreift; ПСС 11: 262; III 2 XXXVIII). Tolstoj kommentiert beide Auszüge:

> Он, предназначенный Провидением на печальную, несвободную роль палача народов, уверял себя, что цель его поступков была благо народов и что он мог руководить судьбами миллионов и путем власти делать благодеяния! […]
> Он воображал себе, что по его воле произошла война с Россией, и ужас совершившегося не поражал его душу. Он смело принимал на себя всю ответственность события, и его помраченный ум видел оправдание в том, что в числе сотен тысяч погивших людей было меньше французов, чем гессенцев и баварцев. (ПСС XI: 262–263; III 2 XXXVIII)

> *Er, den die Vorsehung zu der traurigen, unfreien Rolle eines Henkers der Völker bestimmt hatte, redete sich ein, das Ziel seines Handelns sei das Wohl der Völker gewesen, er hätte das Schicksal vieler Millionen leiten und ihnen durch seine Macht Wohltaten erweisen können!* […]
> *Er bildete sich ein, den Krieg mit Rußland habe sein Wille veranlaßt; aber Entsetzen über das, was da geschehen war, konnte seine Seele nicht erschüttern. Kühn nahm er alle Verantwortung für das Ereignis auf sich, und sein umdüsterter Geist sah seine Rechtfertigung in der Tatsache, daß unter den Hunderttausenden umgekommener Menschen weniger Franzosen als Hessen und Bayern gewesen seien.* (II 374–375)

Eigentlich verwundert, dass Tolstoj, der die Bedeutung des Individuums (und zumal der „Großen" der Geschichte) gering schätzt, sich regelrecht in Napoleon verbeißt. Aber auch hier spielen wieder alle drei genannten Aspekte von Tolstojs Persönlichkeit eine Rolle. Als „Praktiker" beurteilt er Napoleons militärische Leistungen, insbesondere diejenigen auf dem Russlandfeldzug, durchaus negativ. Als „Patriot" wehrt er sich gegen die etablierte Geschichtsschreibung, die den Feldzug wesentlich aus französischer Perspektive schildert und Kutuzov schlecht macht, weil er immer wieder gegen Traditionen und Regeln des Kriegshandwerks verstieß (vor allem durch die mehrfache Weigerung, eine „Schlacht anzunehmen"). Selbst russische Historiker erlagen dieser Sichtweise. Und schließlich muss er sich als „Prediger" gegen Napoleon stellen, da seine Konzeption des Gangs der Geschichte durch das von der Mehrheit der Historiker postulierte „Genie" Napoleons in Frage gestellt ist. In diesem Zusammenhang sei nicht verschwiegen, dass Tolstoj neben Napoleon noch ein weiteres Feindbild hat, das er ähnlich vernichtend beurteilt und mit beißendem Spott überzieht, nämlich die Geschichtsschreibung und damit Historiker jeder Couleur (er nennt u. a. ausdrücklich Universalhistoriker, Einzelhistoriker (Biographen), Kulturhistoriker, vgl. ПСС 12: 296–313; Э 2 I–IV; II 991–1015).

6.4. Insgesamt offenbart sich bei Tolstoj hinsichtlich der Beurteilung des Krieges eine eigenartige Ambivalenz. Einerseits steht er in einer militärischen und literarischen Tradition. Als alter Praktiker kennt und verwendet er die Versatzstücke der traditionellen Kriegs- und Schlachtenschilderungen: die Hervorhebung individueller Tapferkeit, die Beschreibung des Kriegs als Handwerk, das ohne Rücksicht auf die Folgen mit höchster Professionalität betrieben wird, und nicht zuletzt das Tableau des Schlachtfelds nach geschlagener Schlacht. Andererseits verfremdet er sie aber. Deutlich wird das in der bereits erwähnten „Schlachtenbummler"-Perspektive von Pierre, aber auch in anderen Schlachtszenen, wo Protagonisten plötzlich statt des Feindes den Menschen sehen und sich der Tatsache bewusst werden, dass sie töten (müssen), um zu überleben.

Der Horror vor dem Töten wird noch augenfälliger dort, wo für die eigene Person keine Gefahr besteht, etwa bei der Schilderung der Exekution von Brandstiftern in Moskau (ПСС 12: 40–43; IV 1 XI; II 621–626) oder der Erschießung von Platon Karataev, der mit dem Gefangenentreck nicht mehr mithalten kann, durch Soldaten der Wachmannschaft (ПСС 12: 157–158; IV 3 XIV; II 793–794). Das verweist schon deutlich auf Tolstoj als Pazifisten.

7. Was ist nun die Botschaft, die Tolstoj in *Война и мир* vermitteln will? Es ist zum einen die Erkenntnis, dass der Krieg die Grundsätze der menschlichen Gemeinschaft aufhebt, insbesondere die Ehrfurcht vor dem Leben. Insofern steht er im Gegensatz zu dieser Gemeinschaft und der „humanen" Welt. Darauf verweist die Schreibung *Война и міръ*. Gleichwohl wird der Krieg von Menschen(massen) gemacht, wenngleich nicht, so Tolstoj, von (einzelnen) Menschen geführt. Er ist also, obwohl unmenschlich, eine menschliche Erfahrung, und insofern steht er im Gegensatz zum Frieden (*Война и миръ*). Freilich bleibt Tolstoj eine Antwort auf die Frage schuldig, wie sich das erklären lässt.

Die Erzählung endet mit einer Zeit des Friedens (1820), und auch die Abfassung des Romans fällt in eine Zeit des relativen Friedens für Russland (Sechzigerjahre des 19. Jahrhunderts, nach dem verlorenen Krimkrieg 1853–1856 und vor dem siegreichen russisch-osmanischen Krieg auf dem Balkan 1877–1878). Und gerade in dieser Zeit gab es Bemühungen, den Krieg „humaner" und „friedlicher" zu machen: die Genfer Konvention wurde 1864 beschlossen, und Russland unterzeichnete sie 1867.

Bei *Война и мир* stellt sich auch immer die Frage des Verhältnisses der eigentlichen Romanerzählung und der Exkurse. Ursprünglich dürfte Tolstoj wohl einen „klassischen" Roman mit eher kurzen und „hemdsärmeligen" Exkursen geplant haben; insofern macht auch die Rekonstruktion der „Urfassung" grundsätzlich Sinn. Später scheinen sich für ihn die Verhältnisse fast umgekehrt zu haben: der Epilog legt die Deutung nahe, *Война и мир* solle ein (geschichts-) philosophisches Werk mit exemplifizierender Erzählung sein.

Wie dem auch sei: der Roman hat sich, wie das immer der Fall ist, von seinem Autor emanzipiert und wurde und wird immer wieder neu und unterschiedlich gelesen: als früher Ausdruck des Tolstojschen Pazifismus oder als patriotisches Werk (während des zweiten Weltkriegs erschienen vier Auflagen, darunter eine 1943 im belagerten Leningrad mit 100.000 Exemplaren [Зайденшнур 1966: 385]), als Portrait des „alten" Russlands, als historischer Roman, als Familien- und/oder Liebesgeschichte, aber eben auch nicht zuletzt als Auseinandersetzung damit, was Krieg für die Menschen bedeutet.

Nachbemerkung

Als ich von den Organisatoren die Einladung zur Teilnahme an der Ringvorlesung *Erkundungen zwischen Krieg und Frieden* erhielt, überlegte ich mir, was zu diesem Thema aus slavistischer Perspektive angeboten werden könnte. Aufgrund des Themas konnte ich mir zwar leicht vorstellen, was von mir erwartet wurde. Gleichwohl bot ich zunächst alternativ die Behandlung eines Textes an, der sogar einen ausdrücklichen Ortsbezug gehabt hätte: das Werk *So zwoni měr* (*Friedensglocken läuten*) (1871) des obersorbischen Schriftstellers Handrij Zejler (Andreas Seiler, 1804–1872), das nach dem Ende des preußisch-französischen Krieges 1870–1871 geschrieben und 1891 als Oratorium von Korla Awgust Kocor (Karl August Katzer, 1822–1904) vertont wurde. Dort heißt es in der dritten Strophe des *Planctus* der trauernden Mutter:

Na horach pola Spicherna	*Auf den Hügeln bei Spichern*
su hórku nasypali,	*hat man einen kleinen Hügel aufgeschüttet,*
pod tej kam'raći wojersce	*darunter haben Kriegskameraden*
třo w jednej wuskej komorce	*zu dritt in einem engen Kämmerchen*
swój ćichi dom su wzali.	*ihre stille Heimstatt gefunden.*
(Zejler 1987: 186)	(Übersetzung R. M.)

Wie von mir erwartet, bevorzugten die Organisatoren allerdings einen Vortrag zu Tolstojs *Война и мир*, und ich bin ihrem Wunsch gerne nachgekommen.

Bibliographie

Braun (1978): Maximilian Braun: Tolstoj. Eine literarische Biographie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Sammlung Vandenhoeck).

Kratz (2005): Gottfried Kratz: „Die Moskauer Deutsche Zeitung" (1870–1914). Eine „Deutsche Zeitung aus dem Herzen Russlands" und die „Östlichste deutsche Zeitung Europas". In: Newspapers in Central and Eastern Europe. Zeitungen in Mittel- und Osteuropa. Papers presented at an IFLA conference held in Berlin, August 2003. Hg. v. Hartmut Walravens u. Marieluise Schilling. München: Saur (IFLA Publications 10), S. 55–64.

Las Cases (1999): Emmanuel comte de Las Cases: Le Mémorial de Sainte-Hélène. 3 Bde. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade 28–29).

Tolstoj Bibliographie (1958): L. N. Tolstoj. Bibliographie der Erstausgaben deutschsprachiger Übersetzungen und der seit 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz in deutscher Sprache erschienenen Werke. Mit

einem einleitenden Artikel von Anna Seghers. Leipzig: Deutsche Bücherei (Neujahrsgabe der Deutschen Bücherei 1959).
Lukács (1920): Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Berlin: Cassirer.
Maugham (1954): William Somerset Maugham: Ten Novels and Their Authors. London: Heinemann.
Proudhon (1861): Pierre-Joseph Proudhon: La guerre et la paix: recherches sur le principe et la constitution du droit des gens. Paris: Dentu.
Rolland (1947): Romain Rolland: Vie de Tolstoï. Paris: Librairie Hachette (Vie des hommes illustres).
Tolstoi (1942): Leo Tolstoi: Krieg und Frieden. Mit einem Geleitwort von Eduard Korrodi. Bern: Scherz.
Tolstoi (2003): Leo Tolstoi: Krieg und Frieden. Die Urfassung. Aus dem Russischen von Dorothea Trottenberg. Mit einem Nachwort von Thomas Grob. Berlin: Eichborn.
Troyat (1965): Henri Troyat: Tolstoï. Paris: Fayard (Les grandes études littéraires).
Wedel (1961): Erwin Wedel: Die Entstehungsgeschichte von L. N. Tolstojs „Krieg und Frieden“. Wiesbaden: Harrassowitz (Bibliotheca Slavica).
Zejler (1987): Handrij Zejler: Zhromadźene spisy VI: Lyrika, libreto, fragmenty. Budyšin: Nakł. Domowina.
Zelinsky (2007): Bodo Zelinsky: „Lev Tolstoj: Vojna i mir (Krieg und Frieden)“. In: Der russische Roman. Hg. v. Bodo Zelinsky. Köln (u. a.): Böhlau (Russische Literatur in Einzelinterpretationen 2), S. 186–223 u. S. 510–516.

Бочаров (1985): Сергей Георгиевич Бочаров: О художественных мирах. Москва: Советская Россия.
Горький (1973): Максим Горький: Полное собрание сочинений 16: Повесть. Рассказы, очерки, стихи. Москва: Наука.
Зайденшнур (1966): Эвелина Ефимовна Зайденшнур: «Война и мир» Л. Н. Толстого. Создание великой книги. Москва: Книга.
Зайденшнур (1983): Эвелина Ефимовна Зайденшнур (ред.): Первая завершенная редакция романа «Война и мир». Москва: Наука (Литературное наследство 94).
Прудон (1864): Пьер Жозеф Прудон: Война и мир: Исследования о принципе и содержании международного права 1–2. Москва: Черенин.
Толстой (1928–1958): Лев Николаевич Толстой: Полное собрание сочинений 1–91. Москва (Ленинград): ГИХЛ (zitiert als ПСС).
Толстой (1963): Лев Николаевич Толстой: Собрание сочинений в двадцати томах. Том седьмой. Москва: ГИХЛ.

Толстой (2000): Лев Николаевич Толстой: Война и мир. Москва: Захаров.
Толстой (2007): Лев Николаевич Толстой: Война и мир. Первый вариант романа. Москва: Захаров (elektronisch unter az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0073.shtml).
Эйхенбаум (1968): Эйхенбаум, Борис Михайлович: Лев Толстой. Nachdruck der Ausgabe Leningrad 1928/31. München: Fink (Slavische Propyläen 54).

https://de.wikipedia.org/wiki/Krieg_und_Frieden (zuletzt aufgerufen am 19. September 2016)
http://old.old.imli.ru/tolstoy/prospekt_pss.php (zuletzt aufgerufen am 16. Januar 2017)

Der Erste Weltkrieg in der französischen Literatur damals und heute: Volker Schlöndorff, Marcel Proust und Jean Echenoz

Patricia Oster

1. Volker Schlöndorff: Gedenken an den Ersten Weltkrieg in Deutschland und Frankreich

Der Erste Weltkrieg ist in Frankreich das einschneidende Ereignis im zwanzigsten Jahrhundert. Quatorze-dix-huit – 14/18 – für jeden Franzosen ist klar, dass es sich um den Ersten Weltkrieg handelt. Der 11. November, der Tag des Waffenstillstands, des Armistice 1918 ist in Frankreich ein gesetzlicher Feiertag. In Deutschland ist das nicht im gleichen Maße der Fall.

Die Gedenkfeier zum 100. Jahrestag der Schlacht von Verdun, die am 21. Februar 1916 begann und am 19. Dezember 1916 endete, fand am 29. Mai 2016 mit dem französischen Staatspräsidenten und der deutschen Kanzlerin in Verdun statt. Es ist als eine große Geste der deutsch-französischen Versöhnung zu deuten, dass François Hollande den deutschen Regisseur Volker Schlöndorff, der freilich eine große Affinität zu Frankreich hat, persönlich darum bat, die Feierlichkeiten zu gestalten. Schlöndorff berichtet: „Es gab einen Termin mit dem Präsidenten und er hat gesagt, er möchte gerne eine Zeremonie, die anders ist als die anderen. Dafür gibt es zwei Patentrezepte, sagte ich: keine Militärs und keine Reden." (Kostolnik 2016). In Frankreich wurde die Gedenkveranstaltung live übertragen und mit größtem Interesse wahrgenommen; in Deutschland wurden nur kurze Ausschnitte gezeigt. Die deutsche Bundeskanzlerin und der französische Präsident hatten die Repräsentanten der deutsch-französischen Institutionen eingeladen, so konnte ich als Präsidentin der deutsch-französischen Hochschule an der Zeremonie teilnehmen, bei der sich 4000 deutsche und französische Jugendliche engagierten. Schlöndorff wollte vor allem das Genre der „Gedenkveranstaltung" dekonstruieren. So äußerte er bei einem Interview des SWR2: „Es geht ja nicht darum, sich mit Originalität auszuzeichnen, sondern unter der ganzen Kruste von Zeremonien dahin durchzudringen, worum es eigentlich geht: 300.000 junge Menschen, die innerhalb von 300 Tagen abgeschlachtet worden waren, ohne jeden Sinn und Verstand. Daran musste man mit den Jugendlichen aus Frankreich und Deutschland arbeiten, damit sie einen Bezug dazu herstellen, dass das ihre Geschichte ist." (Brault

2016). Im Vorfeld hatte Schlöndorff deshalb die Jungen und Mädchen auf Handys die *Rue de Verdun*, die es in jeder französischen Stadt gibt – es gibt in Frankreich 36.000 Straßen von Verdun – und in Deutschland Kriegsdenkmäler fotografieren lassen. Als interessant erwies sich für ihn, wie er mir im persönlichen Gespräch mitteilte, dass fast alle französischen Jugendlichen in ihren Familien Erinnerungsstücke an die *Grande Guerre* vorfanden, während in den Familien der deutschen Jugendlichen die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg weitgehend verblasst war.

Nach der Choreographie seiner Inszenierung gefragt, antwortet er: „Choreographie ist ein zu großes Wort, sie werden erst mal nicht über das Schlachtfeld, sondern was davon übrig geblieben ist, nämlich ein Friedhof mit 16.000 Gräbern und einem Beinhaus, in dem noch mal die Gebeine von Zwanzigtausend liegen, gehen. Sie kommen aus dem Wald, der rundherum liegt, der Rote Wald genannt, weil er gewachsen ist aus dem blutgetränkten Boden, seit den letzten hundert Jahren. [...] es gibt eine Trommler-Rap-Gruppe, die das ganze begleitet – es ist ein Geräusch, was halb Krieg, halb Tanz ist, Totentanz natürlich.“ (Brault 2016)

Die Gedenkveranstaltung setzte mit einem Konzert ein, dann sah man zunächst auf großen Leinwänden Jugendliche in bunten T-Shirts durch den sogenannten Roten Wald laufen.

Dann erreichen sie das Schlachtfeld und 4000 deutsche und französische junge Menschen, im Alter der vor hundert Jahren Gefallenen, laufen durch die schier unendlich erscheinenden Reihen von Gräbern:

Abbildung 1 und 2: Volker Schlöndorff, *Verdun 1914–1918*

Ein wahrhaft atemberaubendes Schauspiel, das wirklich jeden Gedanken an ein verkrustetes Zeremoniell verfliegen ließ. Es folgt der Auftritt einer riesigen, den Tod symbolisierenden Figur in Erinnerung an die vernichtenden Folgen der Schlacht:

Abbildung 3: Volker Schlöndorff, *Verdun 1914–1918*

In der von Schlöndorff mit Mut und großer Sensibilität ausgerichteten Gedenkveranstaltung in Verdun trifft Gegenwart auf Vergangenheit – junge Franzosen und Deutsche laufen gemeinsam zwischen den Gräbern – das ist ein Bild, das sich jedem Zuschauer für immer tief eingeprägte – auch als Bild der Hoffnung.

2. Der Erste Weltkrieg in Marcel Proust Roman *Auf der Suche nach der Verlorenen Zeit* und seiner filmischen Transposition bei Raoul Ruiz

Gegenwart trifft Vergangenheit. Dies trifft auch auf den Autor Marcel Proust zu, der in seinem großen Werk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* Vergangenheit vergegenwärtigen will – zugleich aber auch während der Arbeit an *A la Recherche du temps perdu* vom Ersten Weltkrieg überrascht wurde. Er selbst war nicht im Krieg, da er schwer an Asthma litt, aber der Erste Weltkrieg findet Einzug in seinen Roman, denn die Passagen über den Krieg – das wurde bisher noch kaum beachtet – verändern die strukturelle Konzeption des ganzen Werks (vgl. dazu Oster 2016: 197; Mahuzier 2014: 174). Der Roman beginnt mit einem unübersetzbaren Satz: „Longtemps, je me suis couché de bonne heure“ – lange Zeit bin ich früh zu Bett gegangen oder „habe ich mich zu früher Stunde schlafen gelegt.“ (Proust 1987: 3) In dem Wort „bonne heure“ – „früh“ – klingt im Französischen das Wort „bonheur“ – „Glück“ an. Das Glück ist mit der wiedergefundenen Zeit verbunden – auch das letzte Wort des Romans ist mit Majuskel hervorgehoben: das Wort „Temps“ – „Zeit“. Dazwischen entfaltet sich auf tausenden von Seiten das Zeitkunstwerk Prousts. Die Frage nach der Zeit, das Staunen über die Zeit, der Zerfall der Zeit in eine Vielzahl von Zeiterfahrungen prägen sein Werk. Zeit ist als solche nicht fassbar, sie bleibt ein reines Abstraktum. Sie muss sich manifestieren oder zur Manifestation genötigt werden. Proust hat von der Notwendigkeit, Zeitgestalten zu schaffen, um der Zeit ansichtig zu werden, die klarste Ansicht: „[…] die Zeit, die gewöhnlich nicht sichtbar, um es zu werden nach Körpern verlangt und, wo sie auf solche

stößt, sich ihrer bemächtigt, um den Schein ihrer Laterna Magica über sie gleiten zu lassen." (Proust 2002: 343) Diese Körper haben keine materielle Realität, es sind Gestalten des Bewusstseins, die erst im Medium der Sprache zu ihrer Ausdrücklichkeit gelangen.

Der Erzähler Marcel – nicht zu verwechseln mit Marcel Proust – sucht nach der Möglichkeit, einen unverfälschten, unmittelbaren Zugang zur vergangenen, sich ihm entziehenden Zeit zu finden. Er erinnert sich an Kindheitserlebnisse – an das Zubettgehen – erleichtert durch eine Laterna Magica, die während die Großmutter dem Kind vorliest, Bilder auf die Wände des Kinderzimmers wirft, die das Kind eher erschrecken als beruhigen. Dies jedoch ist eine bewusst hervorgerufene Erinnerung an die Kindheit.

Einen authentischen Zugang zur Vergangenheit gewährleistet erst die sogenannte „mémoire involontaire" – die unwillkürliche Erinnerung, die nicht durch eine willentliche Erinnerungsanstrengung herbeigeführt wurde. In der berühmten ‚Madeleine Episode', von der Marcel gleich am Anfang des ersten Bandes berichtet, bekommt er von seiner Mutter an einem kalten Wintertag einen Lindenblütentee angeboten – und dazu reicht sie ihm ein Stück Gebäck – Madeleine genannt. Er taucht es in den Tee – und plötzlich entspringt dieser Tasse Tee die Erinnerung an seine Kindheit, die durch den Aufenthalt in Combray bei seiner Tante geprägt war, und bei der er immer in Lindenblütentee getauchte Madeleine gegessen hatte. Wichtig ist weniger die Madeleine selbst, als der Tee (denn Lindenblütentee entsteht ja, indem Blüten getrocknet und mit heißem Wasser übergossen werden); so wird die Blüte wieder zum Leben erweckt und strömt von neuem ihren Duft aus. Hervorgerufen durch den Geschmack der Tasse Tee entspringt die heile Welt der Kindheit einer Tasse Tee. Plötzlich sieht Marcel das Dorf Combray und das Haus der Tante wieder, die geliebte Weißdornhecke, die seine Liebe zu Gilberte und die kindlichen Spaziergänge mit den Eltern begleitete, die Stätten seiner Kindheit, Roussainville und Méséglise. Auch Gilberte, die aus der Ferne bewunderte Tochter des Freundes seiner Eltern Swann.

Diese Welt aber – und dies wird häufig in der Proust-Lektüre übersehen – wird im letzten Band der Recherche vollständig durch den Krieg zerstört. In einem Brief berichtet Gilberte von der Zerstörung Combrays durch den Krieg:

> Sie haben gar keine Vorstellung, was dieser Krieg ist, mein lieber Freund, und welche Wichtigkeit jetzt eine Straße, eine Brücke, eine Anhöhe bekommt. Wie oft habe ich an die dank Ihnen so köstlichen Spaziergänge zurückgedacht, die wir zusammen in dieser heute verwüsteten Gegend unternommen haben, in der um irgendeinen Weg, irgendeinen Hügel, den Sie liebten und den wir oft zusammen aufgesucht haben, jetzt so erbittert gekämpft wird! Wahrscheinlich haben Sie sich

> ebensowenig wie ich vorgestellt, daß aus dem unbekannten Roussainville und dem langweiligen Méséglise, von wo uns die Post gebracht wurde und man den Doktor holen ließ, wenn es Ihnen schlecht ging, jemals berühmte Orte werden würden. Und dabei, mein lieber Freund sind beide mit gleich gutem Grund wie Austerlitz oder Valmy zu ewigem Ruhm gelangt. Die Schlacht bei Méséglise hat mehr als acht Monate gewährt, die Deutschen haben dort mehr als sechshunderttausend Mann verloren, sie haben Méséglise zerstört, aber nicht eingenommen. Der kleine Pfad, den Sie so sehr liebten und den wir immer den Weißdornpfad nannten – Sie behaupteten damals, in Ihrer Kindheit hätten Sie sich dort in mich verliebt, während ich Ihnen doch wahrhaftig versichern kann, daß ich in Sie verliebt gewesen bin –, hat eine Bedeutung erlangt, die ich gar nicht in Worte fassen kann. Das riesige Kornfeld, an das er stößt, ist die berühmte Kote 307, deren Namen Sie immer wieder in den Frontberichten finden konnten. Die Franzosen haben die kleine Brücke über die Vivonne gesprengt, die, wie Sie sagten, Sie nicht ganz so sehr in Ihre Kindheit zurückgeführt hat, wie Sie es sich wünschten, doch die Deutschen haben andere geschlagen; eineinhalb Jahre lang hatten sie die eine Hälfte von Combray besetzt, und die Franzosen hielten die andere. (Proust 2002: 94)

Ganz offensichtlich hat Proust hier Combray in ein zweites Verdun verwandelt und damit einen geographischen Palimpsest, eine *géographie cauchemaresque*, eine Albtraumlandschaft erzeugt (zum Begriff der géographie magique vgl. Richard 1976). Jedes Detail der frühen Kindheitserinnerungen an Combray, die im ersten Band der *Recherche* evoziert werden, erscheint gleichsam überlagert von den Bildern der Zerstörung. Méséglise ist zu einem Schauplatz des Ersten Weltkriegs geworden. Die Weißdornhecke, die Marcel an die erste Begegnung mit Gilberte erinnert, wurde zur im Stellungskrieg heiß umkämpften *cote 307*, die sich nördlich von Ornes bei *Verdun* befindet und im September 1914 von den deutschen Truppen eingenommen und im Dezember von den Franzosen zurückerobert wurde. Während sich im ersten Band der *Recherche* das Dorf Illiers in ein imaginäres Combray verwandelt, stellt der letzte Band der *Recherche* dieses Combray in den realistischen Kontext des Ersten Weltkriegs. Dies wird in dem Brief Gilbertes sehr deutlich, weil sie die Opposition zwischen dem von ihr und Marcel „raidillon des aubépines“ (Weißdornpfad) getauften Weg und der technizistischen Bezeichnung *cote 307* herausstellt (vgl. auch Brami 2008: 70).

Offenbar ging es Proust darum, eine transversale Beziehung zwischen den Kindheitserlebnissen in Combray und der Erfahrung bzw. Nicht-Erfahrung der *Grande Guerre* an eben diesem Schauplatz zu suggerieren. Gerade dies hat der chilenisch-französische Regisseur Raoul Ruiz in seinem 1999 erschienenen Film *Le temps retrouvé – Die wiedergefundene Zeit* als genauer Leser Prousts

erkannt (vgl. Oster 2005). Ja, er hat mit Blick auf den Krieg gerade diese Transversale unter dem Vorzeichen von *sehen* und *nicht-sehen* im Werk Prousts mit dem Medium des Films reflektiert. Es ist dabei nur konsequent, wenn die Laterna Magica als Vorstufe des Kinos einen großen Stellenwert in seinem Film erhält. Am Anfang des Films steht deshalb eine durch geschickte Schnitte realisierte Transversale, in der Ruiz die frühkindliche Erinnerung Marcels an die Laterna Magica aus dem ersten Band der *Recherche* mit einer Szene aus *Le temps retrouvé*, dem letzten Band der *Recherche* zusammenführt.

Ruiz nimmt auf dieses Bild Bezug, wenn Mme de Guermantes in einer der ersten Szenen des Films eine festliche Gesellschaft auffordert, in einen Raum zu blicken, der erfüllt ist von den Bildern der Laterna Magica, die das Kind Marcel in der Hand hält. Mit den Worten „venez voir", die das Sehen eigens thematisieren, wird die Szene eingeleitet. Die Laterna Magica lässt die Wände des Kinderzimmers zur Projektionsfläche für Bilder des Imaginären werden, die sich unaufhaltsam fortbewegen.

Abb. 4: Raoul Ruiz: *Le Temps retrouvé*

Die Technik der Laterna Magica entspricht den bewegten Bildern des kinematographischen Mediums. Ruiz versucht mit den Mitteln des Films die imaginäre Synthese zwischen der kindlichen Erinnerung an die Laterna Magica und den puppengleich erscheinenden Gästen der Soirée zu realisieren, indem er die imaginären Bilder, die auf der Tonspur von der die Geschichte vorlesenden Stimme der Großmutter unterlegt sind, auf die zu weißen Statuen erstarrten Gäste projiziert. Es wird deutlich, dass er hier auch dem Text Prousts eine Gestalt verleiht: „Puppen waren sie [die Gäste der Soirée], […] Puppen, die die Zeit sichtbar werden ließen, die Zeit, die gewöhnlich nicht sichtbar, um es zu werden nach Körpern verlangt und, wo sie auf solche stößt, sich ihrer bemächtigt, um den Schein ihrer Laterna Magica über sie gleiten zu lassen." (Proust 2002: 343)

In der Geschichte, die auf der Tonspur erzählt wird, geht es um Geneviève de Brabant, die von dem bösen Ritter Golo auf einem Pferd verfolgt wird. Ruiz verwendet nun das Bild des Pferdes im Übergang zur nächsten Szene, die einen Zusammenhang zum Ersten Weltkrieg herstellt. Wurde vorher mit dem Ruf „venez voir"– „Kommt und seht" die Tür zu dem kleinen Gehäuse der kindlichen

Erinnerung aufgestoßen, so steht nach einem Schnitt jetzt Marcel seinerseits vor einer Tür. Er öffnet sie und begegnet seinem späteren Freund Saint Loup in Offiziersuniform, der seinerseits durch ein Stereoskop schaut und Marcel anspricht: „Du spielst nicht mehr? Du langweilst Dich. Ich fürchte, Du bist zu zart besaitet, um diese Schlachterei anzusehen." Das Kind Marcel nimmt daraufhin das Stereoskop, sieht hindurch – und mit ihm der Zuschauer –, man erblickt ein sterbendes Pferd und hört auf der Tonspur sein verzweifeltes Stöhnen.

Abb. 5: Raoul Ruiz: *Le Temps retrouvé*

Die Lektüre der Großmutter wird auf der Tonspur durch die Todesschreie des Pferdes ersetzt. Ruiz betont die Verweigerung des Blicks, den Selbstschutz des Kindes, wenn Marcel seine Augen mit der Hand verdeckt. Saint Loup kommentiert: „Siehst Du, ich habe mich nicht geirrt". Ganz offensichtlich komponiert Ruiz die beiden Szenen um das Thema *sehen*, das beide Episoden in einer imaginären Synthese verbindet. Das Pferd aus der Kindheitserinnerung an die märchenhafte Projektion der *lanterne magique* in Combray wird mit Hilfe des Stereoskops (zur Bedeutung optischer Geräte in der *Recherche* vgl. Nitsch 2004: 252–258) dem realistischen Bild eines im Ersten Weltkrieg sterbenden Pferdes gegenübergestellt (zum Vergleich mit dem surrealistischen Film vgl. Beugnet / Schmidt 2004: 147). Der sich in dem Wort „Combray" verbergende Palimpsest Illiers / Verdun findet bei Ruiz in dem verdoppelten Bild des Pferdes eine neue Gestalt (zur Poetik des Palimpsests bei Proust vgl. Oster 2016: 114f.; Oster 2015: 280–311). Ruiz kann sich hier auch auf den Text Prousts beziehen, in dem Marcel realisiert, dass seine Vorstellungskraft nicht ausreicht, sich das Grauen des Krieges, das sein Freund Saint Loup erlebt, zu vergegenwärtigen:

> In gewissem Sinne lag in diesem Urlaub für die Frontsoldaten etwas Grausames. Zu Beginn sagte man sich: Sie werden nicht zurückkehren wollen, sie werden desertieren: Tatsächlich kamen sie ja nicht nur von Stätten, die uns unwirklich erschienen, weil wir einzig durch die Zeitungen von ihnen gehört hatten und uns nicht vorstellen konnten, daß man aus Gigantenschlachten mit nur einer Prellung an der Schulter hervorgehen könne; nein, sie kamen von den Gestaden des Todes, zu denen sie zurückkehren würden; sie waren einen Augenblick in unsere Mitte getreten, unbegreiflich für uns und Gefühle der Zärtlichkeit, Grauen und Geheimnis

> uns mitteilend wie jene Toten, die wir beschwören und die uns nur für eine Sekunde erscheinen, ohne daß wir ihnen Fragen vorzulegen wagen, und die im übrigen höchstens ein „Ihr würdet es euch nicht vorstellen können“ als Antwort hätten. (Proust 2001: 96)

Im Medium des Films wird diese Szene in einem Akt des Sehens – und Wegsehens – mit den „instruments optiques“ der *lanterne magique* und des Stereoskops konkretisiert (zur Bedeutung des Sehens bei Proust vgl. Fraisse 1999–2000). Ruiz lässt in der folgenden Szene das Kind Marcel zu einem Fenster gehen – es erfolgt ein Perspektivenwechsel durch einen harten Schnitt. Jetzt sieht man nicht mit Marcel aus dem Fenster, sondern man sieht von außen in das Fenster, in dem Marcel steht – es folgt mit einem neuen Schnitt ein neuer Perspektivenwechsel und nun schaut der Zuschauer mit Marcel in den Park seiner Kindheit und erblickt Gilberte als junges Mädchen. Der Schatten des Krieges ist bei Ruiz bereits auf die Kindheit gefallen, bevor sich Marcel ihr wieder im wahrsten Sinne des Wortes zuwendet.

Abb. 6: Raoul Ruiz: *Le Temps retrouvé*

Ruiz zeigt, dass auch der Film die Erinnerung von Sukzession befreien kann. Immer wieder scheinen die Bilder aus den Tiefen der Erinnerung an die Oberfläche des Bewusstseins zu dringen.

Eine weitere Szene, in der die Auseinandersetzung mit dem Krieg im Werk Prousts deutlich wird, ist Marcels Ausflug in das nächtliche Paris:

> Die Nacht war ebenso schön wie 1914, als Paris ebenso bedroht gewesen war. Der Mondschein war wie mildes stetes Magnesiumlicht, das uns erlaubte, ein letztes Mal nächtliche Bilder jener schönen Stadtansichten, der Place Vendôme, der Place de la Concorde, aufzunehmen, an denen ich in meinem Grauen vor den Granaten, die sie vielleicht zerstören würden, gerade infolge des Kontrastes zu ihrer noch intakten Schönheit besondere Fülle wahrnahm, als ob sie sich vordrängten, um ihre wehrlose Architektur den Einschlägen darzubieten. (Proust 2002: 163)

Besonders eindrucksvoll sind die Flugzeuge am Nachthimmel:

> Die Aeroplane, die ich vor wenigen Stunden noch insektengleich als braune Flecken vor dem blauen abendlichen Firmament hatte erscheinen sehen, zogen nun in der Dunkelheit dahin, die noch tiefer war wegen der zum Teil gelöschten Straßenlaternen, so dass sie jetzt nur mehr wie leuchtende Signalschiffe wirkten. Der größte Eindruck von Schönheit, den diese menschlichen Sternschnuppen uns boten, war vielleicht, dass sie uns veranlassten, zum Himmel aufzuschauen, zu dem man sonst nur selten die Augen hebt. Dieses Paris, das ich im Jahr 1914 in fast wehrloser Schönheit die Bedrohung durch den nahenden Feind hatte erwarten sehen, war jetzt wie seinerzeit in den ewig alten, unwandelbaren Glanz eines grausam geheimnisvollen heiter-klaren Mondes getaucht, der über die noch intakten Bauwerke die zweckfreie Schönheit seiner Lichtflut ergoss: und wie im Jahre 1914, mehr noch als 1914, gab es auch etwas anderes, Lichter von anderer Art, intermittierende Feuer, von denen man wusste, dass sie durch Menschenwillen gelenkt waren – sei es von diesen Flugzeugen, sei es von den Scheinwerfern auf dem Eiffelturm her – […] (Proust 2002: 160f.)

Proust evoziert das nächtliche Paris rückblickend auf das Jahr 1914. Aber er zeigt auch die Pariser Salons in ihrer Sorglosigkeit und konfrontiert die Grausamkeit des Krieges mit der heiteren Eleganz der Abendgesellschaften (vgl. Mahuzier 2014: 93). Hier werden in der Dunkelheit Aufführungen der Laterna Magica gezeigt oder Filme, die zum ersten Mal Bilder von der Front zeigten.

Ruiz nimmt auf den Text Prousts Bezug, indem er eine surrealistische Szene evoziert. Der Raum ist verdunkelt und gleicht einem Salon, den man in einen Kinosaal verwandelt hat. Diener tragen Gläser und Champagnerflaschen herum, die Gäste unterhalten sich angeregt und im Hintergrund wird ein Film gezeigt, eine Wochenschau, in der die grausame Realität des Krieges gleich am Anfang mit den Bildern toter Soldaten, die wiederum das Bild des toten Pferdes aufnehmen, vor Augen geführt wird. Die im Werk Prousts vorherrschende Spannung zwischen der mit sich selbst und ihrem Vergnügen beschäftigten Pariser Gesellschaft und der Realität des Krieges, die Marcel nur imaginieren, aber nicht sehen kann, wird von Ruiz nunmehr mit dem ihm eigenen Medium zur Darstellung gebracht. Die Gäste des Salons scheinen durch die Bilder des Krieges in keiner Weise aufgeschreckt, die Musik ist heiter, man trinkt und führt Konversation – und im Hintergrund, für den Zuschauer deutlich sichtbar, läuft die Wochenschau. Ruiz greift hier ganz offensichtlich auf authentisches Filmmaterial aus dem Ersten Weltkrieg zurück.

Gerade die Filme in den Wochenschauen wurden zensiert, weil man die Soldaten und auch die Zivilbevölkerung nicht durch erschreckende Bilder

demoralisieren wollte. Auch auf Grund der schwierigen Bedingungen der Filmaufnahmen auf dem Schlachtfeld wurde oftmals lieber auf fiktionale Filme über den Krieg oder artifizielle Arrangements zurückgegriffen. Hier jedoch zeigt Ruiz authentisches Material, um den Kontrast zur eleganten Pariser Gesellschaft stärker akzentuieren zu können. Doch er belässt es nicht bei dieser Konfrontation zwischen Vergnügen und Krieg – das Nicht-Sehen und die Rolle Marcels in diesem Kontext werden noch einmal eigens thematisiert.

Denn nun erhebt sich Marcel plötzlich wie von Zauberhand mit seinem Sessel in die Luft. Er liest den Brief Gilbertes, in dem sie ihm von der Zerstörung Combrays berichtet. Dieser Brief wird im Wortlaut auf der Tonspur von Gilberte gesprochen – während der Lesende über den Salon auf sein kindliches Alter Ego zu schwebt, das vor der Leinwand sitzt, auf die das authentische Filmmaterial aus dem Ersten Weltkrieg projiziert wird. Indessen richtet der kindliche Marcel selbst eine Kamera auf den Salon und die Zuschauer.

Abb. 7 und 8: Raoul Ruiz: *Le Temps retrouvé*

Der schwebende Sessel übersetzt zugleich Prousts Metapher eines magischen Sessels, der zu einer Reise durch Raum und Zeit einlädt, in eine kinematographische Sequenz von großer Poesie. Die Laterna Magica, die Marcel in der Eingangssequenz in der Hand hielt, ist nunmehr durch eine Filmkamera ersetzt. Im Hintergrund sieht man die Landschaft aus der Perspektive eines vermutlich deutschen Jagdfliegers vorbeiziehen, der Bomben über Frankreich abwirft. Für einen Augenblick sieht man das Steuer des Flugzeugs zwischen dem erwachsenen und dem kindlichen Alter Ego Marcels aufscheinen.

Der altmodische Brief, den Marcel liest und die modernste Technik des Flugzeugs, der Bomben und der Filmkamera kommen hier in einem Bild zusammen. Wie das Flugzeug scheint Marcel als Kind und Erwachsener hoch über den anderen Gästen im Salon zu fliegen, aber im Gegensatz zu dem Piloten, der auf die Erde sieht, um sein Ziel zu identifizieren, sieht er nicht auf die Kriegslandschaft. Hielt sich Marcel in der Eingangssequenz die Augen zu, als ihn Saint Loup mit dem Grauen des Krieges konfrontiert, so hat er nunmehr eine Kamera in der Hand, mit der er selbst, ganz offenbar freudig und in keiner

Weise traumatisiert, filmt. Denn er filmt nicht den Krieg, sondern die Menschen im Salon und sein Objektiv ist auf die Zuschauer gerichtet. Zugleich sieht man den erwachsenen Marcel den Brief Gilbertes lesen. Lesen und Schreiben werden hier mit der Arbeit des Kameramanns konfrontiert, der seinerseits vor dem Hintergrund von authentischem Filmmaterial seinen eigenen Film dreht. Zuweilen werden die Bilder des Krieges sogar vergleichbar mit dem Effekt der Laterna Magica auf die beiden Protagonisten projiziert. Sie selbst werden wie das von der Laterna Magica auf die Wände des Zimmers projizierte Pferd Golos Teil einer von Ruiz erzeugten „transvertébration" (Proust 1987: 10). Luzius Keller übersetzt „transvertébration" mit „Entrückung". Proust verwendet den Neologismus vor dem Hintergrund der Mystik und Religion, um die komplexe Überlagerung von projizierten Figuren und der Zimmereinrichtung zu charakterisieren (vgl. Proust: 2001: 644, note 1). Die Filmaufnahmen gewinnen im Verlauf der Szene eine immer größere Eigenwirklichkeit, während zugleich auf der Tonspur die Stimme Gilbertes erlischt. Am Schluss der Sequenz sieht man einzig die stummen Bilder von fallenden Bomben aus der Perspektive eines Flugzeugs:

Abb. 9 und 10: Raoul Ruiz: *Le Temps retrouvé*

Hier wird gleichsam auf das Medium des Stummfilms angespielt. Die Zerstörungskraft der Bomben wird der Imagination des Zuschauers überlassen, der zuvor bereits von Gilberte gehört hat, wie viel Schaden angerichtet wurde, wie viele Menschenleben geopfert wurden. Das Medium des Films tritt hier ganz eindeutig an die Stelle der Schrift und des Zeugenberichts Gilbertes. Ruiz zeigt, dass die Realität des Krieges, von der die beiden Inkarnationen des Autors – der lesende Erwachsene und der filmende kindliche Marcel – sich abwenden, erst im Medium des Films vor Augen geführt werden kann. Zugleich macht er aber auch deutlich, dass es erst die Ästhetik Prousts dem Film erlaubt, die Realität in ihrer ganzen Verdichtung in einen Palimpsest der Bilder zu übersetzen, der dem kinematographischen Medium ganz neue Dimensionen eröffnet.

3. Jean Echenoz und sein Roman *14*. Der Erste Weltkrieg aus der Distanz von einhundert Jahren

Jean Echenoz hat sich in seinem kleinen Band über den Ersten Weltkrieg *14* (Echenoz 2012) auch an Proust orientiert. Sehr eindrucksvoll beschreibt er in seinem Buch, wie sein Held ebenfalls ein Flugzeug sieht:

> So eine Mücke taucht um dreizehn Uhr in der normalerweise blauen Spätsommerluft im Department Marne auf.
> Eilen wir diesem Insekt entgegen: Je näher wir ihm kommen, desto dicker wird es, bis es sich am Ende als ein kleines Flugzeug entpuppt, als ein zweisitziger Doppeldecker des Modells Farman F 37 mit zwei Mann Besatzung, einem Piloten und einem Beobachter, die hintereinander auf harten Sitzen hocken und durch zwei Windschilde notdürftig geschützt sind. (Echenoz 2014: 50)

Diese Beschreibung kann als Beispiel für die Zugangsweise des Autors zum Ersten Weltkrieg dienen. War schon Proust vom Krieg im eigentlichen Sinne entfernt, weil er nicht selbst kämpfte, so nähern sich jetzt der Autor des 21. Jahrhunderts und sein Leser aus weiter, hundertjähriger Entfernung dem Ersten Weltkrieg – leicht kann man aus dieser Entfernung ein Flugzeug für eine Mücke am Himmel halten. Zugleich erkennt man beim Näherkommen, wie fragil sich der Schutz der beiden Piloten darstellt (zur Auseinandersetzung französischer Autoren mit dem Ersten Weltkrieg vgl. Offenstadt 2010).

Der Erzähler in Echenoz' Roman erklärt gleich am Anfang, dass er weiß, dass der Erste Weltkrieg schon „tausendfach beschrieben worden [ist]" und man sich nach dem Sinn seines Unterfangens fragen kann: „Vielleicht lohnt es gar nicht weiter, sich bei dieser stumpfsinnigen, stinkenden Oper aufzuhalten." (Echenoz 2014: 78) Hat es einen Sinn, diesen Krieg noch einmal zu erzählen, in all seiner Gewalt, seinem Lärm und Gestank, seinem Stumpfsinn und den quälenden Längen, diese Erschöpfung, diese Angst? Er muss also einen neuen Weg der Evokation des Ersten Weltkriegs finden (vgl. Schontjes 2012: 964; Oster 2016: 133f.).

Echenoz bringt den Ersten Weltkrieg auf die kürzeste Formel, die man sich vorstellen kann. Er zeigt zwei Brüder und eine junge Frau, in die sie beide verliebt sind. Der eine, Charles, ist mit ihr verlobt, aber er verliert sein Leben im Krieg. Sein Bruder Anthime verliert seinen Arm, doch er kommt zurück und wird die Verlobte seines Bruders heiraten. Der Roman beginnt an einem unbeschwerten Sommermorgen. Anthime radelt am 1. August 1914 durch die Vendée und betrachtet die Landschaft:

> Da das Wetter sich ganz ausgezeichnet dafür eignete und es Samstag war, ein Tag, an dem seine Tätigkeit ihm erlaubte, nicht arbeiten zu müssen, war Anthime nach dem Mittagessen zu einer Radtour aufgebrochen. Seine Pläne: die pralle Augustsonne genießen, sich ein wenig ertüchtigen und die Landluft tief einatmen, wahrscheinlich auch, im Gras liegend, lesen, denn er hatte an seinem Fahrzeug mit einem Gummispanner ein Buch befestigt, das für den Drahtgepäckträger zu voluminös war. (Echenoz 2014: 5)

Das Interesse des Lesers wird auf das Buch auf dem Gepäckträger des Fahrrads gelenkt, das „trop massif" (Echenoz 2012: 7), zu voluminös für den Gepäckträger erscheint: Weder der Titel noch der Autor des Buchs werden genannt, und ohne dass der Radfahrer und Held des Romans es bemerkt, fällt es zu Boden: „ein plötzliches Rumpeln, und ohne dass Anthime es bemerkte, fiel das dicke Buch vom Fahrrad, öffnete sich während des Falls und blieb für immer und ewig allein am Straßenrand liegen, auf dem Bauch, auf der ersten Seite eines mit *Aures habet, et non audit* überschriebenen Kapitels." (Echenoz 2014: 9) Das Buch, dessen Titel der Autor immer noch nicht nennt, wird personifiziert. Es fällt auf den Bauch und öffnet sich im Fall. Aber der Blick des Erzählers dringt durch das Buch und kann das Motto des zweiten Kapitels lesen: „*Aures habet, et non audit*" – ein intertextuelles Augenzwinkern, das es erlaubt, den Roman als Werk Victor Hugos zu identifizieren. Auch der Roman Hugos *Quatrevingt-treize – 93*, dessen zweites Kapitel dieses Motto in der Tat trägt, spielt 1793 während der Französischen Revolution ebenfalls in der Vendée (Hugo 1989: 839f.). Wie im Roman Hugos sieht auch der Held des Romans *14* zunächst die Bewegung der Glocken – bevor er sie hören kann – und bevor er verstehen kann, dass der Krieg ausgebrochen ist und er am nächsten Morgen eingezogen wird:

> Wie seine Augen so zerstreut von einem Weiler zum andern schweiften, bot sich Anthime ein ihm bis dato unbekanntes Phänomen. An der Spitze eines jeden Glockenstuhls, im selben Moment auf allen zugleich, begann eine Bewegung, eine winzige, aber regelmäßige Bewegung: regelmäßig sich abwechselnde schwarze und weiße quadratische Vierecke, die alle zwei, drei Sekunden aufeinanderfolgten, waren aufgetaucht, wie ein Wechsellicht, ein zweiphasiges Blinken, das an die automatischen Klappen gewisser Maschinen in der Fabrik erinnerte: Ohne sie zu begreifen, betrachtete Anthime diese mechanischen Impulse, die daherkamen wie Auslöser oder wie Augenzwinkern, von ein paar Unbekannten aus der Ferne an ihn gerichtet.
>
> Dann brach das betäubende Grollen des Windes ebenso jäh ab, wie es aufgekommen war, und wich dem Geräusch, das es bislang übertönt hatte: nämlich den

> Glocken, die hoch auf den Türmen zu läuten begonnen hatten und unisono in einem ernsten, bedrohlichen, schweren Durcheinander erklangen, in dem Anthime, obgleich er über wenig Erfahrung verfügte, denn er war zu jung, um schon viele Beerdigungen erlebt zu haben, sogleich instinktiv die Sturmglocke erkannte – die man nur selten betätigt und deren Anblick ihn vor dem Ton erreicht hatte.
> Angesichts des gegenwärtigen Zustands der Welt konnte das Sturmgeläut nur eines bedeuten: Mobilmachung. (Echenoz 2014: 7f.)

„Aures habet, et non audit" – schon Hugo bezieht sich auf ein Bibelzitat aus dem Matthäus-Evangelium (Mt 13,9). Echenoz nimmt also Bezug auf den Roman Hugos, zugleich inszeniert er aber auch den Fall des dicken historischen Romans vom Gepäckträger des Fahrrads am Anfang seines schmalen Romans. Das ist Programm. Er selbst wird keinen historischen Roman schreiben, sondern er findet einen Weg, dem Leser immer die Entfernung vom historischen Ereignis bewusst zu machen. Er liest zwar den Roman, aber ein Abgrund trennt ihn vom wirklichen Geschehen. So wird er zwar mit den beiden Helden Charles und Anthime konfrontiert – und sieht sie in den Krieg ziehen – doch erst nach der Hälfte des Romans wird ihm klar, dass es sich um Brüder handelt.

Eine weitere Strategie, diese hundertjährige Entfernung vom Geschehen zu vermitteln, ist die Kriegsverletzung Anthimes. Er verliert seinen rechten Arm, doch dieser nicht mehr existierende Arm entwickelt ein Eigenleben: Nach einigen Monaten fühlte er einen imaginären rechten Arm nachwachsen, der so wirklich erschien wie der linke. Die Existenz dieses Arms, seine Autonomie, manifestiert sich mehr und mehr. Der Eindruck von Realität wird intensiv – der nicht anwesende Arm wird sogar präsenter als der andere, Anthime kann ihn „manche willkürliche Geste vollführen lassen, lächerliche oder entscheidende Gesten, die aber niemand sah: So war er felsenfest überzeugt, sich auf ein Möbelstück stützen, die Faust ballen oder sämtliche Finger einzeln kontrollieren zu können, ja er ging sogar so weit, das Telefon abnehmen zu wollen oder die Hand zum Abschied zu heben – er winkte oder meinte mit der Rechten zu winken, und er galt bereits bei denen, die da Abschied nahmen, als gefühllos." (Echenoz 2014: 120) Der konsultierte Arzt erklärte ihm dass es sich um ein „membre fantôme" – einen Phantomarm handele (Echenoz 2012: 120).

Auch die Kriegsverletzung Anthimes ist ein intertextuelles Signal. Der Schweizer Schriftsteller und Abenteurer Blaise Cendrars meldete sich gleich bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Sommer 1914 als Freiwilliger bei der französischen Fremdenlegion. In seiner Dienstzeit verlor er seine rechte Hand. Er hat seine Erlebnisse und den Schrecken des Krieges in dem Buch *La main coupé* – die abgetrennte Hand – festgehalten (Cendrars 1960: 542).

Sollte der Phantomarm Anthimes nicht das Bild für einen Autor des 21. Jahrhunderts sein, der vergeblich versucht, sich einer Geschichte zu bemächtigen, die nicht die seine ist, die den Eindruck von einer intensiven Realität vermittelt, die nur eine Phantom-Realität ist? Und die dem Leser nur vermittelt werden kann, indem man ihm den illusorischen Phantom-Charakter dieses Versuchs mit Hilfe der Phantomhand des Erzählers vor Augen führt?

Bibliographie

Beugnet / Schmidt (2004): Martine Beugnet / Marion Schmidt: Proust and the Movies. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.

Brami (2008): Josef Brami: La Guerre de 14–18 dans Le Temps retrouvé. In: Mémoires et Antimémoires littéraires au XXe siècle. Hg. v. Annamaria Laserra, Nicole Leclercq u. Marc Quaghebeur. 2 Bde. Brüssel: Peter Lang, Bd. I, S. 65–94.

Brault (2016): Elske Brault: Das SWR2 Kulturgespräch mit Volker Schlöndorff über die Gedenkfeier zur Schlacht von Verdun, 27. Mai 2016 um 7.45 Uhr. (http://www.swr.de/swr2/kultur-info/volker-schloendorff-plant-verdun-gedenken/-/id=9597116/did=17497550/nid=9597116/1ge0yd4/index.html, zuletzt abgerufen am 2. Januar 2017)

Cendrars (1960): Blaise Cendrars: La Main coupée. In: Œuvres complètes. Bd. V. Paris: Denoël.

Echenoz (2012): Jean Echenoz: 14. Roman. Paris: Edition de Minuit.

Echenoz (2014): Jean Echenoz: 14. Roman. Aus dem Französischen von Hinrich Schmidt-Henkel. Berlin: Hanser.

Fraisse (1999–2000): Luc Fraisse: Proust au royaume des images: De Vermeer au cinéma. In: Le nouveau recueil: Images et Icones 53, S. 105–115.

Hugo (1989): Victor Hugo: Quatrevingt-treize. In: Œuvres complètes. Hg. v. Yves Gohin. Bd. XII. Paris: Robert Laffont.

Kostolnik (2016): Barbara Kostolnik: Schlöndorffs Plan für das Verdun Gedenken. ARD-Tagesschau vom 29. Mai 2016 (http://www.tagesschau.de/ausland/verdun-gedenken-101.html, zuletzt abgerufen am 2. Januar 2017)

Mahuzier (2014): Brigitte Mahuzier: Proust et la Guerre. Paris: Champion.

Nitsch (2004): Wolfram Nitsch: Vom Panorama zum Stereoskop. Medium und Metapher bei Proust. In: Marcel Proust und die Künste. Hg. v. Wolfram Nitsch u. Rainer Zaiser. Frankfurt / M. u. Leipzig: Insel, S. 240–262.

Offenstadt (2010): Nicolas Offenstadt: 14–18 Aujourd'hui. Paris: Odile Jacob.

Oster (2005): Patricia Oster: Zeit-Schrift. Zu den filmischen Transpositionen der „Recherche“ von Percy Adlon und Raoul Ruiz. In: Proust und die Medien. Hg. v. Uta Felten u. Volker Roloff. München: Fink, S. 103–118.

Oster (2015): Patricia Oster: Palimpseste, faux palimpseste et pastiche dans l'œuvre de Proust et dans la réalisation cinématographique de Raul Ruiz. In: Palimpsestes poétiques. Fragment et superposition. Hg. v. Patricia Oster u. Karlheinz Stierle. Paris: Champion, S. 269–311.

Oster (2016.1): Patricia Oster: Der Krieg in der filmischen Transposition von Le Temps retrouvé. Mediale Selbstreflexion. In: Proust und der Krieg. Hg. v. Uta Gelten, Kristin Mlynek-Theil u. Kerstin Küchler. Frankfurt/M.: Peter Lang, S. 193–210.

Oster (2016.2): Patricia Oster:„Vous ne pourriez pas vous figurer.“ La guerre dans la „Recherche“. In: Revue d'études proustiennes 3, S. 107–125.

Oster (2016.3): Patricia Oster: La Grande Guerre et après? Jean Echenoz et Michèle Audin face au savoir historique. In: Le savoir historique du roman contemporain. Hg. v. Wolfgang Asholt u. Ursula Bähler (Revue des Sciences Humaines 321/1), S. 133–146.

Proust (1987): Marcel Proust: À la recherche du temps perdu. Hg. v. Jean-Yves Tadié. 4 Bde. Bd. I. Paris: Gallimard.

Proust (1989): Marcel Proust: À la recherche du temps perdu. Hg. v. Jean-Yves Tadié. 4 Bde. Bd. IV. Paris: Gallimard.

Proust (2001): Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Aus dem Französischen übersetzt v. Eva Rechel-Mertens, revidiert v. Luzius Keller. Bd. VII. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Richard (1979): Jean-Pierre Richard: Géographie magique de Nerval. In: ders.: Poésie et profondeur. Paris: Seuil, S. 15–89.

Schlöndorff (2016): Volker Schlöndorff: Dokumentation der Inszenierung Verdun 1914–1918. O. O.

Schoentjes (2012): Pierre Schoentjes: „14“ de Jean Echenoz. Un dernier compte à régler avec la Grande Guerre. In: Critique 68, S. 964–981.

Viart (2001): Dominique Viart: Ecrire au présent: l'esthétique contemporaine. In: Le Temps des lettres. Hg. v. Michèle Touret u. Francine Dugast-Portes. Rennes: Presses universitaires, S. 317–336.

Fluchtgeschichten. Erzählen vom Zweiten Weltkrieg bei Irène Némirovsky und Anna Seghers

Christiane Solte-Gresser

1. Flucht erzählen: Aktualität und Historizität des Themas

Vor meinen Augen strömte[n] sie an, […], die Vorhut der Flüchtlinge. Sie hatten ganz Europa durchflüchtet, doch jetzt, vor dem schmalen, blauen Wasser, das unschuldig zwischen den Häusern glitzerte, war ihre Weisheit zu Ende. Denn keine Schiffe, nur eine schwache Hoffnung auf Schiffe bedeuteten die mit Kreide notierten Namen, die auch immer sofort ausgelöscht wurden, weil irgendeine Meerenge vermint oder eine neue Küste beschossen wurde. Schon rückte der Tod immer dichter nach mit seiner immer noch unversehrten, knarrenden Hakenkreuzfahne. (Seghers 2007: 69)

Alles war auf der Flucht, alles war nur vorübergehend, aber wir wußten noch nicht, ob dieser Zustand bis morgen dauern würde oder noch ein paar Wochen oder Jahre oder gar unser ganzes Leben. Unaufhörlich strömte es weiter in den einzigen Hafen des Landes […]. Die Menschen, die diesen Erdteil verlassen wollten, hätten jede Woche eine gigantische Flotte bemannen können. (Seghers 2007: 247)

Sie hatten alle möglichen Vorbereitungen getroffen […], um in dem richtigen Zustand vor dem unbeweglichen Gesicht des Konsuls [der Vereinigten Staaten] zu erscheinen, in dessen Land sie sich niederlassen oder durch das sie wenigstens ziehen wollten, um in ein anderes Land zu gelangen, in dem sie sich vielleicht niederließen, falls sie es je erreichten. Ich aber, ganz elend von dem Transitgeflüster, ich staunte sehr, wenn ich derer gedachte, die in den Flammen der Bombardements und in den rasenden Einschlägen des Blitzkrieges zugrunde gegangen waren, zu Tausenden, zu Hundertausenden […] Und selbst, wenn […] einige sich bis hierher gerettet hatten, an Leib und Seele noch blutend, sich in dieses Haus hier doch noch geflüchtet hatten, was konnte es einem Riesenvolk schaden, wenn einige dieser geretteten Seelen zu ihm stießen, würdig, halbwürdig, unwürdig, was konnte es einem großen Volk schaden? (Seghers 2007: 198–199)

Was ist das für ein Roman, in dem Flüchtlinge unterschiedlichster Herkunft zu Tausenden in der überfüllten Hafenstadt ausharren; in dem sie ihr letztes Geld und ihre verbleibende Kraft in Schlepperdienste und eine schier aussichtslose Jagd auf Visa, Durchreiseformulare, kurzfristige Aufenthaltserlaubnisse und Schiffsbillets investiert haben und nun feststecken in einem Transit-Raum auf der Grenze Europas, den Blick auf das Exil, auf die andere Seite des Mittelmeeres geheftet?

Die Aktualität dieser Zeilen springt unmittelbar ins Auge. Auf den ersten Blick könnten sie einer Erzählung über die Flüchtlingssituation unserer Gegenwart entstammen; etwa Jenny Erpenbecks Roman *Gehen, ging, gegangen* (Erpenbeck 2015), dem dritten Teil aus Marie NDiayes *Trois femmes puissantes* (NDiaye 2009), den Graphic Novels *Paroles sans papiers* von Alfred und David Chauvel (Chauvel 2007) oder Abbas Khiders Roman *Ohrfeige* (Khider 2016). Und doch lässt sich der spezifische historische Kontext nicht überhören: Von „Blitzkrieg" ist die Rede, und der Tod, der den Flüchtlingen nacheilt, trägt eine „immer noch unversehrte, knarrende Hakenkreuzfahne" (Seghers 2007: 69, 199). Während in den genannten Gegenwarts-Texten Deutschland oder Frankreich das Ziel ist, strömen die Migranten hier gerade von Europa fort, mit allen Mitteln und um jeden Preis. Der Terror geht von den Nationalsozialisten aus, die Verfolgten müssen also den besetzten Gebieten entkommen. Der Ort der Rettung ist dabei so fern wie diffus: Nordafrika, die Vereinigten Staaten, irgendein lateinamerikanisches Land, selbst Martinique, alles erscheint aus diesem Blickwinkel als eine nebulöse Einheit: „Ich werde, [sagt die weibliche Hauptfigur des Romans] wie es andere vor mir getan haben, einen Führer dingen, der mich durch die Berge bringt. Ich werde mir einen Schiffer dingen, der mir einen Winkel gibt in einem Schiff, das nach Afrika fährt" (Seghers 2007: 229).

Die zahlreichen Parallelen dieses Romans zum 21. Jahrhundert sind kein Zufall. Sie sind auch nicht – oder jedenfalls nicht allein – einer Perspektive geschuldet, die unter dem Eindruck der aktuellen Flüchtlingspolitik steht. Sie sind im Text selbst angelegt; einem Roman, der nicht nur von Geflüchteten erzählt, sondern vor allem auch darüber nachdenkt, wie deren Geschichten überhaupt erzählt werden können. Die Rede ist von Anna Seghers *Transit*.

In diesem Werk erscheint die Flucht als etwas Überzeitliches, Über-Individuelles (vgl. Thielking 1995: 127). Ausdrücklich reflektiert der Erzähler, welche Erfahrungen alle Geflüchteten jenseits bestimmter politischer Bedingungen, Kulturräume und historischer Spezifik gemeinsam haben. Das individuelle Schicksal ist zugleich ein kollektives, gesellschaftspolitisches Problem; und das kollektive Phänomen zunächst und vor allem eine subjektive Erfahrung.

> [A]lter Hafentratsch, der nie verstummt ist, so lange es ein mittelländisches Meer gegeben hat, phönizischer Klatsch, und kretischer, griechischer Tratsch und römischer, niemals waren die Tratscher alle geworden, die bange waren um ihre Schiffsplätze und um ihre Gelder, auf der Flucht vor allen wirklichen und eingebildeten Schrecken der Erde. Mütter, die ihre Kinder, Kinder, die ihre Mütter verloren hatten. Reste aufgeriebener Armeen, geflohene Sklaven, aus allen Ländern verjagte Menschenhaufen, die schließlich am Meer ankamen, wo sie sich auf die Schiffe warfen, um neue Länder zu entdecken, aus denen sie wieder verjagt wurden; immer alle auf der Flucht vor dem Tod, in den Tod. Hier mußten immer Schiffe vor Anker gelegen haben, genau an dieser Stelle, weil hier Europa zu Ende war […] Ich fühlte mich uralt, jahrtausendealt, weil ich alles schon einmal erlebt hatte, und ich fühlte mich blutjung, begierig auf alles, was jetzt noch kam, ich fühlte mich unsterblich […] Mich jammerten meine siebenundzwanzig vertanen, in fremde Länder verschütteten Jahre (Seghers 2007: 89).

Gleichzeitig aber weist der Text eine sehr deutliche zeithistorische und politisch konkrete Dimension auf. Was den Rahmen der *Saarbrücker literaturwissenschaftlichen Ringvorlesungen* angeht, lässt sich sogar eine kleine regionalspezifische Verbindung herstellen: Der Ich-Erzähler macht sich nämlich seinen Sonderstatus als vermeintlicher „Saarflüchtling“ (Seghers 2007: 279) zu Nutze, um sich Arbeit zu verschaffen. Er hat sich auf Umwegen einen Flüchtlingsschein besorgen können, der nicht mehr gebraucht wurde, weil sein Besitzer nach der Saarabstimmung aus einem saarländischen Dorf ins Elsass ausgewandert war (Seghers 2007: 40, 109).

Anna Seghers begann mit der Niederschrift des Romans bereits im Jahre 1940, als sie selbst auf der Flucht vor den Nationalsozialisten aus Deutschland war. Diese Flucht verlief 1933 über die Schweiz nach Paris, hat sich nach der Besetzung durch die Wehrmacht im Sommer 1940 über Marseille fortgesetzt und endete 1941 in Mexiko. Fertiggestellt und veröffentlicht wurde der berühmte Marseille-Roman also im Exil: 1944 zunächst in englischer, französischer und spanischer Sprache, 1948 schließlich auf Deutsch. Um welche historische Situation geht es in diesem Text genau?

Die Invasion der Deutschen Wehrmacht in Frankreich, Belgien und den Niederlanden im Mai und Juni 1940 ist als „Westfeldzug“ in die Militärgeschichte eingegangen. Sie beginnt am 10. Mai mit dem sogenannten Ardennenstoß und zählt zu den Kriegsereignissen, die sich tief in das kollektive Gedächtnis der Westeuropäer eingegraben haben (vgl. Diamond 2007: 66–77). Vor allem bei den Franzosen hinterlässt es traumatische Spuren (vgl. Ousby 1998). Die einsetzende Massenflucht der Zivilisten, die Auflösung der französischen Armee und das daraus entstehende Chaos auf den Straßen zwischen Flandern,

Paris (das am 14. Juni durch die Wehrmacht besetzt wird) und Südfrankreich werden von den Betroffenen als historische Ausnahmesituation erlebt (vgl. Burrin 1995, Rousso 1992). Die Erfahrung ist derart einschneidend, dass sie unmittelbar in das Werk zahlreicher Schriftsteller und Künstler eingegangen ist, die sich zum größten Teil selbst auf die Flucht begeben mussten. Der Geschichtswissenschaftler Nathan Bracher vertritt in diesem Zusammenhang sogar die These, dass sich die meisten Schriftsteller sehr viel früher der historischen Tragweite der *années noires* für Frankreich bewusst geworden seien als die Historiker (vgl. Bracher 2010: X).

So haben etwa Romain Rolland und Léon Werth ihre Version der Ereignisse in Berichten und Tagebüchern festgehalten (Rolland 2012: bes. 371–538, Werth 1992). Claude Simon und Robert Merle veröffentlichen Romane (Simon 1960, Merle 1966), Madeleine Bourdouxhe legt eine autobiographische Erzählung vor (Bourdouxhe 1996), Henri Verneuil dreht einen Spielfilm (Verneuil 1964), der seinerseits auf Robert Merles Roman zurückgeht, und Frans Masereel fertigt ein Skizzenbuch an, das seine Flucht dokumentiert (Masereel 1942). Auch Alfred Döblins autobiographisches Werk *Schicksalsjahre. Bericht und Bekenntnis* (Döblin 1993: bes. 17–125) wäre in diesem Zusammenhang zu nennen, ebenso wie der Roman *Die Nacht von Lissabon* von Erich Maria Remarque (Remarque 1962), der ein vergleichbares Emigrantenschicksal erzählt, dessen Handlung jedoch erst 1942 einsetzt. Zwei der umfangreichsten und komplexesten Werke aus genau diesem historisch-politischen Kontext sollen im Zentrum dieses Beitrags stehen: die Romane *Transit* (1944 / 1948) von Anna Seghers (Seghers 2007) sowie *Suite française* (1942) von Irène Némirovsky (Némirovsky 2004).

Um diese Texte nicht nur in einen historischen, sondern auch in einen literaturgeschichtlichen Kontext einordnen zu können, ist zunächst ein kurzer Überblick über die ästhetisch-künstlerische Verarbeitung der Kriegserfahrung notwendig, von der Bracher sagt, sie sei „the most traumatic and decisive event in the history of the French Republic" (vgl. Bracher 2010: XXXIII). Im zweiten Teil werden dann die beiden Romane von Irène Némirovsky und Anna Seghers im Hinblick auf die Wahrnehmungsformen der Flucht und die hier jeweils dargestellten Erfahrungswelten miteinander verglichen. Es geht darum, zu zeigen, auf welche Weise die Texte die Kriegsereignisse in eine komplexe Erzählstruktur einbetten. Beide Romane lassen sich aber auch als grundsätzliche schriftstellerische Erkundungen über Krieg und Frieden verstehen. Denn nicht zuletzt denken beide Erzähler in ihren Texten intensiv darüber nach, welche Konsequenzen die Kriegserfahrungen, vor allem Flucht und Exil der Zivilisten, für das Geschichtenerzählen und für die Literatur insgesamt haben. Daher schließt der Beitrag mit einigen allgemeineren Überlegungen zum Verhältnis von

Literatur und Geschichtsschreibung am Beispiel der Ereignisse von Mai / Juni 1940.

2. Das historische Ereignis in Literatur, Kunst und Film

Einen ersten Eindruck von den Fluchtbewegungen kann das Skizzenbuch von Frans Masereel liefern (Masereel 1942). Das Werk dieses pazifistisch engagierten Holzschneiders, Malers und politischen Karikaturisten ist von höchster Bedeutung für die künstlerische Auseinandersetzung mit den beiden Weltkriegen (Solte-Gresser / Keazor 2017). Er selbst, ein enger Freund von Romain Rolland und Stefan Zweig, hat übrigens nach dem Zweiten Weltkrieg ab 1947 in Saarbrücken gelehrt, nämlich an der damaligen Schule für Kunst und Handwerk. Seine Skizzen bilden endlose Flüchtlingstrecks ab, so dass es für den Betrachter unmöglich ist, einzelne Individuen zu erkennen. Oftmals lässt sich gar nicht entscheiden, in welche Richtung sich die Fliehenden überhaupt bewegen, ob es Zivilisten oder Soldaten sind, deren Einheiten sich aufgelöst haben, ob die Soldaten der deutschen Wehrmacht oder der französischen Armee angehören, wie viele Nationen sich hier auf den Straßen zu einer mehr oder minder homogenen Masse vermengt haben (vgl. Solte-Gresser 2016). Einige Bilder aus diesem Zyklus arbeitet Masereel später, als ihm im Papstpalast von Avignon vorübergehend Zuflucht gewährt wird, in großformatige Ölgemälde um (Masereel 1953).

Für die Entstehung seines Werks *Apokalypse unserer Zeit*, einer eindringlichen pazifistischen Warnung in Form einer Serie von Holzschnitten, beschreibt Frans Masereel recht eindrücklich seine Erfahrung der historischen Ereignisse:

> Das war im Juni 1940. Große Massen bewaffneter Männer überfluteten Städte und Landschaften und brennende Häuser, Tod und Verderben blieben hinter ihnen zurück. […] In größter Eile mußten Gräber geschaufelt werden und in weiten Gebieten unserer Erde füllten sich die Friedhöfe mit beängstigender Geschwindigkeit. […] Mit meiner Frau war ich auf den Landstraßen verloren in einer riesigen Menge von Frauen, Kindern, Männern, Greisen und Soldaten, die mit Fahrzeugen aller Art, Kanonen und Tieren ein chaotisches Durcheinander bildeten. Mit Worten mag ich es nicht beschreiben – mit meinem Zeichenstift versuchte ich es damals zuweilen. Dieser endlose Zug floh vor den Feuersbrünsten, vor den von allen Seiten, von oben und unten, hinten und vorne kommenden Salven, mit denen der Tod großzügig seine Ernte einbrachte. […] so weit mein beschwerlicher Weg mich führte, machte ich, wenn immer ich nur ein wenig Schutz vor dem wütend einschlagenden Geschützfeuer hatte, kleine Skizzen: […], weil es mir darum zu tun war, ein

> gedrängtes Zeugnis dessen, was ich gesehen und verstanden, empfunden und gedacht hatte, auf Papier zu bringen, um, ohne Rücksicht auf künstlerische Erwägungen, wenigstens eine allgemeine Vision dieser verfluchten Zeit unmittelbar zu vermitteln. (Masereel 1953)

Vor dem Hintergrund dieses Kommentars über die Schrecken der Flucht, deren bilderreiche Vergleiche und rhetorische Figuren zweifellos eine eigene Analyse wert wären, mögen die Skizzen der Serie *Juin 40* fast ein wenig ‚harmlos' wirken. Es ist davon auszugehen, dass dieser Eindruck der Fluchtsituation und den damit verbundenen Bedingungen der Bildproduktion geschuldet ist. Masereels Holzschnitte aus *Apokalypse unserer Zeit*, den *Apokalyptische[n] Reiter[n]* oder die Zeichnungen aus den Bilderzyklen *Destins* und *Danse macabre* setzen demgegenüber das Kriegsgrauen zweifellos sehr viel drastischer in Szene – und das mit einfachsten, aber ausgesprochen wirkungsvollen Mitteln.

Der autobiographische Bericht *33 jours* von Léon Werth (Werth 1992) hält genau dieselben Ereignisse in Worten fest. Das Manuskript hierfür hatte er bereits 1940 seinem Freund Antoine de Saint-Exupéry anvertraut, der im Übrigen seinen *Petit Prince* Léon Werth gewidmet hat. Saint-Exupéry wollte den Bericht ursprünglich in den USA publizieren lassen. Es ist nicht ganz klar, weshalb die Veröffentlichung nicht zustande kam (vgl. Renard 1996: 164); Viviane Hamy hat den tagebuchartigen Text jedenfalls erst 1992 publiziert.

Léon Werth arbeitet mit vergleichbaren Motiven wie Masereel und schildert ähnliche Erfahrungen; beispielsweise findet sich der Eindruck, ganz Frankreich hätte sich in jenen Tagen der Flucht in ein einziges wandelndes Matratzenlager verwandelt, in fast allen Werken wieder. Jedoch sind Werths Beschreibungen weniger impressionistisch als betont sachlich und analytisch. Entscheidend ist aber gleichwohl, dass auch hier die Darstellung mehr oder weniger gleichzeitig mit dem Erleben stattfindet: Man vollzieht bei der Lektüre dieser Aufzeichnungen unmittelbar nach, wie es sich anfühlt, auf der Flucht zu sein. Wie die Betroffenen auf den Straßen selbst, so erhalten auch wir als Leser kaum Kenntnisse von den historischen Daten und Fakten der Ereignisse. Wir wissen genauso wenig wie die Flüchtenden über die Pläne der Regierungen, über das Vorrücken der Armee, über den Fort- oder gar den Ausgang des Krieges (vgl. Pilar Saitz-Cerreda 2012: 242).

Auffällig ist an diesem Text der sozial motivierte Blick auf die Umgebung: Es sind weniger nationale Kategorien, in die Werth seine Beobachtungen über die Mit-Flüchtenden einordnet. So taucht der Gegensatz zwischen Feinden und Freunden oder Verbündeten hier so gut wie gar nicht auf, obwohl der Kontakt mit deutschen Soldaten ausführlich beschrieben wird. Im Zentrum stehen

vielmehr gesellschaftlich-moralische Überlegungen. Der Autor erörtert, wie sich das Selbstverständnis unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppierungen durch die Fluchtsituation ändert, welche Werte, Verhaltensweisen und Gesten der Ausnahmezustand hervorbringt, wie sie unter den Bedingungen der Vertreibung und individuellen Verunsicherung verkehrt werden. Eine solche Blickrichtung rückt den Text in die Nähe zu Némirovskys Roman *Suite française*.

Ein wichtiges Moment lässt sich für alle Werke über die Kriegsereignisse vom Mai / Juni 1940 festhalten. Auch für die Romane von Anna Seghers und Irène Némirovsky wird es eine zentrale Rolle spielen – doch bei Léon Werth ist es besonders gut nachzuvollziehen: Es geht den Verfassern immer auch um das grundsätzliche Verhältnis von Geschichte und Geschichten; also um die Beziehungen zwischen Geschichtsschreibung und autobiographischer und / oder literarisch-ästhetischer Gestaltung der individuellen Wahrnehmungen und Erfahrungen. Damit eng verbunden ist die Suche nach einer angemessenen Form: Der Eindruck, dass das, was ausgedrückt werden soll, sich nur schwer in Worte oder Bilder fassen lässt, findet sich in sämtlichen Beispielen. In allen Werken wird mehr oder weniger deutlich gesagt, dass die Schreibenden mit den bisher verwendeten Darstellungsmitteln an ihre Grenzen stoßen. Werth erklärt etwa, wie sehr er sich bewusst ist, dass seine Aufzeichnungen aufgrund uneindeutiger Zeit- und Ortsangaben chaotisch wirken müssen (Werth 1992: 46). Er versucht vergeblich, auch dies ist ein textübergreifendes Moment, die Ereignisse vor dem Hintergrund der Erfahrungen aus dem Ersten Weltkrieg einzuordnen. Er sucht „Bilder und Legenden“ (Werth 1992: 46), mit deren Hilfe sich das Geschehen vergleichen lässt. Die Ungeheuerlichkeit, dass die französischen und belgischen Zivilisten vollkommen ihrem Schicksal überlassen bleiben, wird durch eine bizarre Negation der Fakten (Werth 1992: 46) verzweifelt umgedeutet in einen vorausschauenden Plan der Regierung, von dem nur deshalb niemand etwas weiß, weil er geheim bleiben muss.

Léon Werth blickt selbstkritisch auf seinen eigenen Text, in dem sich Beschreibung und Werturteil vermischen. Aufgrund seines emotionalen Ausnahmezustandes, sagt er, sei es ihm unmöglich, eine „rohe Transkription des Ereignisses“ (Werth 1992: 46, Übersetzung C. S.-G.) zu geben. Er erkennt schließlich, dass er kein organisches, zusammenhängendes Werk schreiben kann, sondern lediglich einzelne, unverbundene Episoden seiner Erlebnisse und Begegnungen aneinanderreihen muss, um die Unmittelbarkeit und Unverständlichkeit des Geschehens festzuhalten. So authentisch und wirklichkeitsgetreu der Bericht auch sein mag – er habe diesen zum Beispiel, ganz entgegen der unmittelbaren Erfahrung, mit einem Anfang und einem Ende versehen, um das Ereignis überhaupt erzählen zu können (Werth 1992: 46) –, beim Schreiben hat er doch

den Eindruck, aus der historischen Wirklichkeit Theater zu machen. Die Erfahrung sperrt sich ihm zufolge gegen jegliche Erklärung, Kommentierung oder andere rationale Annäherungen.

Worum es hier geht, ist letztlich die Frage, wie sich ein einzelnes Schicksal, eine individuelle Geschichte mit hunderttausend weiteren Lebensgeschichten ins Verhältnis setzen lässt. Wie kann es also gelingen, sowohl die individuelle als auch die kollektive Dimension der Fluchterfahrung zur Darstellung zu bringen? Diese Frage ist das entscheidende Thema auch der Romane von Seghers und Némirovsky.

Das Gefühl eines grundlegenden Zweifels an dem, was gerade geschieht, die Vorstellung, es mit einem Film, einem Theaterstück, einer Vision oder auch einem Traum zu tun zu haben, dieser Eindruck prägt auch die Aufzeichnungen des Schriftstellers und Pazifisten Romain Rolland (Rolland 2012: 432). In seinem erst unlängst publizierten Tagebuch *Journal de Vézelay 1938–1944* hält der Nobelpreisträger seine Wahrnehmung der Kriegsereignisse (Rolland 2012: 371–538) übrigens mit genau denselben Motiven fest, die sich in allen bisher genannten Werken finden: am Wegesrand krepierende Pferde, die dunklen Gesichter der Soldaten aus dem Senegal, der groteske Anblick unzähliger sich zwischen den Flüchtlingskolonnen bewegender Matratzen, die wegen Benzinmangels liegen gebliebenen Wagen, die orientierungslos umherirrenden Kinder, die verlassenen Höfe, die besondere Hitze, das Licht und das Blau am Himmel dieses Frühsommers, die in einen irritierenden Kontrast zu den zahllosen Fliegerangriffen von oben treten (Rolland 2012: 428–432). Man gewinnt bei der Lektüre all dieser Texte fast den Eindruck, die Fliehenden hätten sich auf dem Wege treffen müssen, so sehr stimmen ihre Beobachtungen der Lage überein.

Darüber hinaus existieren mindestens zwei wichtige Romane, die die Geschehnisse aus einer Soldatenperspektive gestalten, nämlich Robert Merles *Weekend à Zuuydcote* (Merle 1966) und Claude Simons *La Route des Flandres* (Simon 1960 / 1982). Der Text von Simon ist eindeutig der komplexere, literarisch ambitioniertere. *La Route des Flandres* lässt sich nämlich an erzähltechnischer Radikalität kaum überbieten. Der Roman macht es sich zur Aufgabe, provozierend gegen die Logik der konventionellen Geschichtsschreibung ‚anzuerzählen'. Dies führt den Leser an die Grenzen seiner Kapazitäten und den Text an die Grenzen des Verständlichen. Die Geschichte wird hier zertrümmert in einzelne Wahrnehmungsfetzen, Bruchstücke der Erinnerung, Halluzinationen und Visionen (vgl. Solte-Gresser 2007: 203). Simon webt mehrere Zeitebenen und Generationen ineinander – und immer wird aus einer derart internen, subjektiven Perspektive erzählt, dass alle Versuche einer Orientierung an historischen Daten oder Fakten scheitern müssen. Dies zeigt schon allein die äußerst unübersichtliche räumliche Gestaltung des Romans. Claude Simon hat

in einem komplexen Plan selbst detailliert festgehalten, wie die Bewegung der Figuren mit der erzählten Geschichte verknüpft ist (Calle 1993: 185–201) – sofern man hier überhaupt noch von einem Plot im klassischen Sinne sprechen kann. Unzählige Literaturwissenschaftler haben sich mit diesem Roman beschäftigt (einen Forschungsüberblick liefert Cresciucci 1997: 26ff.), und fast immer geht es dabei um das Problem der Geschichte; nämlich der Weltgeschichte als nachträgliche Rekonstruktion, als Abfolge von Ereignissen und Entscheidungen herausragender, einzelner Gestalten, als abstrakter, systematisierender Zugriff auf die Vergangenheit (vgl. Janssens 1998, Dällenbach 1982: 299–316).

Wir können also feststellen: Beim Versuch, die Kriegsereignisse vom Mai und Juni 1940 festzuhalten, prallen ganz unterschiedliche Konzepte von Geschichte und Geschichtenerzählen aufeinander. Dies ließe sich unter anderem auch durch militärhistorische Quellen zeigen. Hierfür könnte man etwa Heeresberichte zum ‚Westfeldzug' (vgl. Jakobsen 1960: 147–151, 281–288 und Horne 1976: 458–461) mit Simons Roman kontrastieren oder *La Route des Flandres* auch Liddell Harts *Allgemeinem Überblick* aus der *Geschichte des Zweiten Weltkriegs* gegenüberstellen, in dem aus der zeitlichen Distanz heraus der 10. Mai 1940 eindeutig als der Tag identifiziert werden kann, der den Lauf der Geschichte ändert, an dem der Krieg in einen Weltkrieg übergeht, ohne den die „Weltgeschichte einen anderen Lauf" genommen hätte (vgl. Hart 1985: 93). Genau dieses Wissen haben die betroffenen Figuren nicht. Eine lineare Geschichte im klassischen Sinn, die ja auf ein kalkuliertes Ende hin zusteuern müsste, können sie also eigentlich gar nicht erzählen.

Eindeutiger als bei Claude Simon verläuft die Fluchtroute der Hauptfigur eines anderen, sehr viel weniger bekannten Erzähltextes, nämlich *Sous le Pont Mirabeau* der belgischen Schriftstellerin Madeleine Bourdouxhe. Hier lässt sich die Fluchtroute der Protagonistin geographisch relativ konkret nachvollziehen (vgl. Hanoulle 1996: 67–86). Auch diese Erzählung verzichtet auf eine historisch exakte Kontextualisierung zugunsten eines durchgängig internen Blickwinkels. Das Außergewöhnliche, mitunter auch Irritierende dieses Textes liegt eher auf der Ebene der Wahrnehmungsperspektive und der damit verbundenen Atmosphäre.

Die Erzählung handelt davon, wie die Hauptfigur just in jener Mainacht 1940 ihr erstes Kind zur Welt bringt, in der das Brüsseler Krankenhaus wegen der Angriffe der Deutschen evakuiert werden muss. Dass es sich auch hier um einen weitgehend autobiographischen Text handelt, lässt sich anhand diverser Paratexte relativ eindeutig nachvollziehen (vgl. Solte-Gresser 2011, 63–70). Zusammen mit dem Neugeborenen reiht sich die Mutter also in den endlos scheinenden Flüchtlingstreck ein. Beschrieben werden Episoden und Beobachtungen, Eindrücke und Geschehnisse, die den anderen bisher untersuchten

Texten sehr ähneln. Da die Figur sich aber gänzlich dem Glück über die neugeborene Tochter hingibt, ist die Flucht trotz aller Verunsicherungen und Entbehrungen getränkt von dieser neuen Erfahrung. Damit erscheint der ganze Text ein wenig so, als bewege sich die Protagonistin in einer Luftblase vorwärts, in die nur die positiven Momente eindringen: zufällig helfende Soldaten, ein paar Tropfen aufgewärmte Kondensmilch für das Baby, Fragmente aus freundlichen Gesprächen oder ein Camion, der die Wöchnerin einige Kilometer auf der Pritsche mitnimmt. Entscheidend für die Struktur des Textes ist, dass die Flucht mit dem Kind in der Wahrnehmung der Mutter mit der Erinnerung an ein anderes, vergleichbares Ereignis zusammenfällt: ihre Flucht als Kind. Sie selbst war zu Beginn des Ersten Weltkriegs ebenfalls geflohen und hatte damals die Rolle der Tochter inne, die vor allem Unglück gefeit schien. Auch hier vermischen sich also mehrere Zeitebenen zu einer kreisförmigen Struktur – die Zeit der Flucht im Mai und Juni 1940 fällt mit dem Exodus, der durch den Ersten Weltkrieg ausgelöst wurde, zusammen.

Die beiden Romane, um die es nun genauer gehen soll, setzten bei exakt denselben Kriegsereignissen ein: Auch sie beginnen, was die erzählte Zeit betrifft, im Mai und Juni 1940, und auch hier wird der Schock festgehalten, den der Einmarsch der Wehrmacht in Paris auslöst. Es werden ebenfalls genauestens die Qualen, Gefahren und das Chaos der Flucht beschrieben; auch diese Texte suchen nach einer adäquaten Erzählform für die Ereignisse und Erfahrungen. Aber noch etwas anderes haben gerade diese beiden Werke gemeinsam – und dies unterscheidet sie von den meisten anderen bisher genannten: Sie geben der Situation nach der Flucht auf den französischen Landstraßen einen breiten Raum. Wichtigstes Thema ist das ‚transitäre Leben' im unmittelbaren Anschluss an die Fluchtepisode. Im Mittelpunkt steht das Unvorhersehbare der Schicksalswege: Das Übergangsmäßig-Provisorische dieses geschichtlichen Einschnitts wird als Dauerzustand erlebt, in den es sich um des Überlebens willen zu fügen gilt, weil jegliche Zukunftsperspektive abhandengekommen ist. Diese neue Lebenssituation wird als ein vollständiger Bruch mit der Vergangenheit wahrgenommen, als eine Infragestellung alles Gewohnten und Selbstverständlichen, ja als ein Zusammenbrechen des eigenen Selbstverständnisses, ausgelöst durch den historischen Ausnahmezustand.

3. Geschichten in der Geschichte: *Suite française* und *Transit* im Vergleich

Sehen wir uns also die beiden Romane genauer an. Für ihr Verständnis sind einige Hinweise zu den Entstehungsbedingungen und den Autorinnen hilfreich,

deren Leben auffällige Gemeinsamkeiten aufweist und doch so verschieden verläuft. Wie Anna Seghers kann auch Irène Némirovsky in den 1940er Jahren bereits auf ein umfangreiches literarisches *Œuvre* zurückblicken (vgl. Carpet 2010). Némirovsky war mit ihrer aristokratischen Familie während der Russischen Revolution aus Kiew nach Frankreich geflohen (vgl. Lienhardt/Philipponnat 2007). Seitdem gilt die Jüdin als staatenlos und heiratet in den 1920ern einen ebenfalls staatenlosen Juden (hierzu ausführlicher Stemberger 2006). Anna Seghers, auch sie mit einem Juden verheiratet, ist hingegen Kommunistin. Das heißt aber, dass die beiden Frauen im Jahre 1940 nicht nur ‚einfache' fliehende Zivilisten sind. Sie werden von den Nationalsozialisten gleichsam doppelt verfolgt. Beide sind gezwungen, zeitweise unter Pseudonym zu veröffentlichen – und beiden wird man später heftige Vorwürfe aufgrund ihrer zu wenig distanzierten politischen Haltung gegenüber dem Regime machen. Némirovsky wird, wie Nathan Bracher gezeigt hat (vgl. Bracher 2010: XX–XXIII), später auf das Schärfste vorgeworfen, sich während der Besatzungszeit nicht eindeutig genug vom Vichy-Regime distanziert und die Judenverfolgung verharmlost zu haben (vgl. Weiss 2006: 171–172). Man schätzt ihr Werk als amoralisch, zynisch, zu wenig politisch oder gar antisemitisch ein bzw. behauptet, es werde allein aufgrund von Némirovskys Status als Holocaust-Opfer – und daher völlig zu Unrecht – geschätzt (vgl. Franklin 2008: 38–43). Was Anna Seghers angeht, so betreffen die Vorwürfe des Opportunismus ihre Position im Schriftstellerverband der DDR: Sie distanziert sich nicht öffentlich vom Regime, als der Verleger des Aufbau-Verlages, der ihre Werke publiziert, wegen ‚konterrevolutionärer Verschwörung' angeklagt wird (vgl. Cernyak 1982: 278–285).

Auch Seghers und Némirovsky hätten sich, einige geographische Angaben in den Romanen weisen darauf hin, im Frühsommer bei der Flucht auf den Straßen von Paris in die unbesetzte Zone jenseits der Demarkationslinie begegnen können. Doch ihr weiteres Schicksal ist ausgesprochen unterschiedlich. Seghers, deren Bücher verboten und verbrannt werden, kann durch ihre vielfältigen politischen Verbindungen den Ehemann aus einem südfranzösischen Internierungslager befreien; sie wird selbst ‚nur' vorübergehend von der Gestapo verhaftet. Ihr gelingt die Flucht nach Übersee, so dass sie die Zeit zwischen 1941 und 1950 im mexikanischen Exil verbringt. Irène Némirovsky hingegen kommt nach der Flucht provisorisch in einem südfranzösischen Hotel unter. Während ihre Töchter den Krieg in einem Kloster und in Höhlen versteckt überleben, wird sie im Juli 1942 nach Auschwitz deportiert. Als der Ehemann versucht, sie durch einen Brief an Maréchal Pétain zu retten (das eindrückliche Dokument ist abgedruckt in Carroll 2012: 75), wird er ebenfalls deportiert und sofort in den Gaskammern ermordet. Irène Némirovsky stirbt im August 1942 im berüchtigten Krankenbau von Auschwitz-Birkenau.

Ihr Werk *Suite française*, das – ganz dem Titel entsprechend – wie ein Musikstück strukturiert sein sollte (vgl. Delas / Castellani 2012: 93–97), hat sie in höchster Eile und unter der zunehmenden Bedrohung durch die Nationalsozialisten geschrieben. Paratexte zu diesem Roman zeigen: Ihr war sehr bewusst, dass sie das Buch wohl nicht würde fertigstellen können. Konzipiert hatte sie es ursprünglich als eine Abfolge von fünf Romanen mit einem Gesamtumfang von circa tausend Seiten, von denen jedoch nur die ersten beiden vollendet wurden. Zu den anderen Teilen liegen Skizzen und umfangreiche konzeptuelle Vorarbeiten vor (Anissimov in Némirovsky 2004: 518–573). Es gelang Némirovsky, das Manuskript in diesem Zustand an die Töchter zu übergeben. Diese jedoch hielten es für Tagebuchnotizen, die bis zum Tod einer der beiden Schwestern unangetastet blieben (vgl. Jaillant 2010: 359–379). Erst 2004 beginnt die Tochter Denise Epstein das Manuskript zu entziffern und entdeckt den Roman, der im selben Jahr, also mehr als 60 Jahre nach dem Tod der Autorin, publiziert wird. Némirovsky wird unmittelbar nach dem Erscheinen des Romans mit dem Prix Renaudot geehrt – das erste und bisher einzige Mal, dass der Preis posthum vergeben wurde. Seitdem hat die zwar zu ihren Lebzeiten hoch geschätzte, doch dann über ein halbes Jahrhundert vergessene Schriftstellerin allerdings eine außerordentliche Popularität erlangt, wovon zahlreiche Übersetzungen und Sonderausgaben ihrer Werke zeugen.

Anna Seghers hingegen kehrt 1950 nach Deutschland zurück, ist lange Zeit Präsidentin des Schriftstellerverbandes der DDR und zählt seitdem zu den anerkanntesten deutschen Schriftstellerinnen nach dem Zweiten Weltkrieg. In diesem Falle haben wir es also mit einer renommierten ‚Großschriftstellerin' zu tun, der zu Lebzeiten alle nur denkbaren Ehrungen und Auszeichnungen zuteil wurden. Die Forschungsliteratur zu ihrem Werk ist daher kaum noch zu überblicken. Die wissenschaftlichen Arbeiten über Némirovsky sind hingegen alles andere als zahlreich. Doch sowohl *Transit* als auch *Suite française* können relativ unstrittig als die jeweiligen Hauptwerke der Autorinnen gelten.

Halten wir also fest: Die Romane verarbeiten dasselbe Thema (die Ereignisse vom Mai / Juni 1940 und die unmittelbaren Folgen), sie behandeln eine vergleichbare Problematik (wie lassen sich Weltgeschichte, einzelne Lebensgeschichten und das Geschichtenerzählen als solches zusammenbringen?), sie wurden mehr oder weniger gleichzeitig auf der Flucht und im Exil verfasst – und doch haben wir es hier mit zwei Romanen zu tun, die unterschiedlicher kaum sein könnten.

Für die folgenden Überlegungen zu *Suite française* konzentriere ich mich vor allem auf den ersten Teil, *Tempête de juin* (*Sturm im Juni*). Dieser kann mit seinen 300 Seiten und 31 Kapiteln als eigener, in sich abgeschlossener Roman gelten, auch wenn die Handlung mit dem zweiten Text, *Dolce*, noch einmal in

22 Kapiteln auf 200 Seiten fortgesetzt wird. Dieser Teil wurde 2014 in einer britisch-kanadisch-französischen Produktion unter der Regie von Saul Dibb verfilmt und Anfang 2015 auch in den deutschen Kinos gezeigt. Sein deutschsprachiger Titel *Suite française. Melodie der Liebe* sagt bereits einiges über diesen Versuch, die Komplexität des literarischen Textes in eine kommerziell-konventionelle Filmsprache, nämlich ein Kriegsmelodram, zu übersetzen. *Tempête de juin* beginnt mit dem Einmarsch der Deutschen in Paris (genauer: seiner Bombardierung) und endet neun Monate später, im März 1941. Der zweite Teil erzählt von der Besatzung Frankreichs durch die Deutschen während der folgenden Kriegsjahre. Beide Teile sind über den historischen Zeitraum hinweg durch mehrere Figuren miteinander verbunden. Aufgrund dieser konkreten historischen Verortung und der programmatischen Fokussierung der Erzählung auf die Wahrnehmung und Erfahrung wird der Roman unmittelbar nach seinem Erscheinen fast ausschließlich als historisches Dokument gelesen (man bezeichnet den Text deshalb mitunter auch als historischen Roman, z. B. Kersaw 2013). Infolgedessen sind seine literarischen Gestaltungsverfahren bis heute kaum erforscht (vgl. Bracher 2010: VII).

Was an der literarischen Konstruktion von *Tempête de juin* als erstes ins Auge sticht: In den 31 Kapiteln werden die Schicksale einer großen Anzahl verschiedener Personen und Personengruppen erzählt, die allesamt denselben historischen Ereignissen ausgesetzt sind. Der Roman ist heterodiegetisch-extradiegetisch konstruiert, das heißt, der Erzähler befindet sich außerhalb der Welt, die er beschreibt, und richtet den Blick auf die unterschiedlichsten Figuren in alternierender Fokalisierung. Die Perspektive springt also in unregelmäßiger Reihenfolge von Kapitel zu Kapitel zwischen im Wesentlichen vier zentralen Figurenkonstellationen hin und her. Diese Figuren repräsentieren ganz unterschiedliche soziale Klassen, Familienzusammenhänge, Berufsgruppen und moralische Haltungen. Wir rücken beispielsweise zu Beginn ganz nahe an die großbürgerliche Familie Péricand heran und erleben den chaotischen Aufbruch der vier Kinder, des Großvaters und des Dienstpersonals aus der Perspektive der resoluten, standesdünkelnden Mutter mit. Ihr ältestes Kind soll als Pfarrer in der Auvergne eine Horde verrohte Jugendliche eines Waisenhauses in Sicherheit bringen, während sich ein anderer Sohn in einem Anflug naiver illusionär-patriotischer Heldenhaftigkeit heimlich den französischen Truppen anschließt – die jedoch längst in Auflösung begriffen sind.

Ein weiterer Fokus ist auf ein älteres Angestelltenehepaar einer Bank gerichtet, das sich zu Fuß unter den Fliegerangriffen hindurch gen Süden aufmacht und um seinen im Krieg verletzten Sohn bangt, von dem jegliche Nachricht ausbleibt. Der Ästhet und Aristokrat Langelet wiederum versucht, Europa den Rücken zu kehren, indem er sich mitsamt seiner kostbaren

Porzellansammlung in seiner Limousine auf den Weg Richtung Spanien macht. Die Erzählinstanz verfolgt zahlreiche weitere Figuren auf ihrer Flucht, lässt einzelne davon aufeinandertreffen und verknotet ihre Lebensgeschichten kunstvoll miteinander: So wird der snobistische Porzellansammler, nach dem Ende der Flucht zurück in Paris, versehentlich von der Geliebten des Bankdirektors überfahren. Diese hatte zuvor so viele Hüte und Kosmetikkoffer in den Fluchtwagen gepackt, dass das alte Angestellten-Ehepaar dort keinen Platz mehr gefunden hatte. Dessen verletzter Sohn wiederum, der mit seiner weiteren Lebens- und Liebesgeschichte zu einer Hauptfigur im zweiten Romanteil wird, fährt auf einem von Bomben getroffenen Sanitätskonvoi mehr oder weniger neben den fliehenden Eltern her, ohne dass diese voneinander wüssten. Darüber hinaus beginnt der später als Soldat gescheiterte Großbürgers-Sohn eine Affäre mit jener Tänzerin, die die Unübersichtlichkeit der Kriegswirren zugleich geschickt zur Flucht von ihrem Bankdirektor nutzt.

All diese Figuren bewegen sich also gleichzeitig miteinander, nebeneinanderher und vor allem durcheinander in Richtung Süden. Insofern könnte man hier, zumindest aus größerer Distanz betrachtet, durchaus von einer linear fortschreitenden Erzählung sprechen. Indem aber all diese unterschiedlichen Erzählstränge ineinander verflochten werden, entsteht ein multiperspektivisch angelegtes, serielles Erzählen: Die Schicksale von Deutschen und Franzosen, Soldaten und Zivilisten, Aristokraten und Bauern, Großindustriellen und Künstlern, Tätern und Opfern, von rührend aufrecht-aufrichtigen, solidarisch handelnden Menschen werden mit denen von Egozentrikern und korrumpierten Persönlichkeiten zu einem regelrechten Episodenroman zusammenfügt. Dieser ist ausgesprochen spannend und – bei aller Tragik der Ereignisse – auch sehr unterhaltsam zu lesen. Die Perspektive ist auf den Wahrnehmungshorizont der jeweiligen Hauptfiguren beschränkt und gleicht sich auch sprachlich an ihre jeweiligen Figuren an. Dies sorgt für ironische Brüche, groteske Kontrastierungen, überraschende Pointen und satirische Überspitzungen. Der Humor dieses Werkes reicht von augenzwinkernder Ironie bis zu beißendem Sarkasmus, von feinen Zweideutigkeiten bis hin zu ätzender Kritik (vgl. Baudelle 2012). Durch die immer wieder abgerissenen und von anderen Geschichten durchkreuzten Erzählfäden, die Némirovsky an späterer Stelle wieder aufnimmt und fortspinnt, werden über die 300 Seiten hinweg scheinbar mühelos große Spannungsbögen aufrecht erhalten. Wäre das historische Geschehen nicht so eindeutig mitten im Zweiten Weltkrieg verortet, könnte man fast den Eindruck gewinnen, es mit einem Roman aus dem 19. Jahrhundert zu tun zu haben. Das literarische Anliegen ist vergleichbar mit dem berühmten realistischen Romanzyklus Honoré de Balzacs. Dieser verstand sich mit seinen über 90 Romanen aus der *Comédie Humaine*, wie er in seinem programmatischen Vorwort

ausführt, ausdrücklich als Sekretär der Geschichte (Balzac 1951: I, 7). Ganz ähnlich werden auch bei Némirovsky die einzelnen Figuren bei aller liebens- oder hassenswerten Individualität als Typen konstruiert: Sie repräsentieren jeweils ein Mosaiksteinchen der französischen Gesellschaft in den 1940er Jahren. Was Némirovskys Projekt jedoch von dem ihres Vorgängers unterscheidet: Innerhalb der alles umfassenden Kriegswirren existiert keine einzelne Hauptperson mehr, deren Geschichte zu einem eigenständigen Roman wird, wie dies bei Balzac so häufig der Fall ist.

Alle narrativen Bausteine aus *Suite française* zusammengefügt, ergibt sich ein schillerndes und vielstimmiges Mosaik über die Erfahrung des Krieges und die Sehnsucht nach Frieden; ein Mikrokosmos der Franzosen im historischen Ausnahmezustand (vgl. Bracher 2010: 28ff.). Dieses Moment rückt das Romanprojekt gar in die Nähe einer naturalistischen Erzählkonzeption, wie sie Emile Zola seinem Romanzyklus *Les Rougon-Macquard* zugrunde legt (Zola 1960–1966). Einem naturwissenschaftlichen Experiment gleich, werden einzelne Figuren unter bestimmten zeithistorischen, milieuspezifischen und sozialbiologischen Bedingungen in eine Extremsituation versetzt, um ihr individuelles Verhalten zu erproben und zu beobachten (vgl. Berthier 2012: 99). Denn in der Tat bringen der Kriegszustand und die Flucht sämtliche Figuren an ihr Limit; an moralische, religiöse, soziale, familiäre, ideologisch-politische und nicht zuletzt ästhetische Grenzen. Und stets wird mit solchen Grenzsituationen und Grenzerfahrungen auch ein Stück von der Auflösung des Selbst erzählt, vom Zusammenbruch des Individuums (vgl. Grégoire 2011: 37–52), der durch die Flucht in Gang gesetzt wird. Eine solche Fluchterfahrung wird von Némorivsky, so die Einschätzung Alexandra Königs, durch eine spezifisch weibliche Perspektive gefiltert, mit der sich die Autorin einer historiographisch orientierten Ereignisgeschichte der Staatsmänner und Militärs entgegenstellt (vgl. König 1999: II, 99).

> On sait bien que l'être humain est complexe, multiple, divisé, à surprises, mais il faut un temps de guerre ou de grandes bouleversements pour le voir. C'est le plus passionnant et le plus terrible spectacle […]; on ne peut se flatter de connaître la mer sans l'avoir vue dans la tempête comme dans le calme. Celui-là seul connaît les hommes et les femmes qui les a observés en un temps comme celui-ci. (Némirovsky 2004: 511)

> Man weiß doch, dass der Mensch ein komplexes, vielschichtiges, gespaltenes Wesen voller Überraschungen ist, aber es bedarf einer Zeit des Kriegs oder großer Umwälzungen, um es zu erkennen. Es ist das erregendste und schrecklichste Schauspiel […]; man kann sich nicht rühmen, das Meer zu kennen, ohne es bei

> Sturm wie bei Windstille erlebt zu haben. Nur der kennt die Menschen, der sie in einer Zeit wie dieser beobachtet hat. (Némirovsky 2009: 622)

Dies lässt sich am Beispiel einer einzigen Figur illustrieren: So beobachtet man als Leser dieses Romans etwa die arrogante, auf Etikette bedachte Gattin eines staatlichen Museumsverwalters dabei, wie sie zu Beginn der Flucht die Entbehrungen der Mitflüchtenden als willkommene Gelegenheit betrachtet, den Kindern eine Lektion in christlicher Nächstenliebe und solidarischer Mildtätigkeit zu erteilen. Werden diese zunächst angehalten, ihre Süßigkeiten mit anderen, bereits ausgehungerten Flüchtlingskindern christlich zu teilen, bricht sie nur wenige Kapitel später hysterisch zusammen, als sie sieht, wie die Kinder ihre letzten Bonbons verteilen. Denn sie hat mittlerweile erkannt, dass sich auch mit ihrem reichlich vorhandenen Geld schlichtweg nirgendwo mehr Lebensmittel auftreiben lassen. Darüber hinaus stets ihre unbedingte Liebe zum siechen Schwiegervater betonend, schleppt sie ihn unter Überwindung aller nur vorstellbaren Hindernisse auf der Flucht vor den Deutschen mit. Nachdem ihr allerdings das Erbe des vermögenden, gebrechlichen Alten doch nicht mehr sicher scheint, wird er, als die Unterkunft durch eine Bombe in Brand gerät, in der Panik der Evakuierung ‚vergessen' – wobei der Text kunstvoll in der Schwebe lässt, ob er absichtlich oder versehentlich zurückgelassen wird.

Der Krieg bringt also die Brüchigkeit der Werte, Prinzipien und Normen zum Vorschein, an denen sich die Figuren bislang orientiert haben. Durch den Ausnahmezustand wird ihr Verhalten regelrecht ins Gegenteil verkehrt. Er demontiert das sorgfältig nach außen hin gewahrte Bild und entlarvt erbarmungslos den Schleier aus Scheinheiligkeit und Selbsttäuschung. Potenziert wird diese bittere Erkenntnis noch dadurch, dass es mitunter Figuren des Romans selbst sind, die andere (und nicht zuletzt auch sich selbst) bei diesem Wandel beobachten. Der junge Soldat etwa drückt seine Desillusionierung folgendermaßen aus:

> Ceux qui l'entouraient, sa famille, ses amis, éveillaient en lui un sentiment de honte et de fureur. Il les avait vus sur la route, ceux-là et leurs pareils, il se rappelait les voitures pleines d'officiers qui fuyaient avec leur belles malles jaunes et leurs femmes peintes, les fonctionnaires qui abandonnaient leurs postes, les policiers qui dans la panique semaient sur la route les pièces secrètes, les dossiers, les jeunes filles qui après avoir pleuré comme il convenait le jour de l'Armistice se consolaient à présent avec les Allemands. „Et dire que personne ne le saura, qu'il aura autour de ça une telle conspiration de mensonges que l'on en fera encore une page glorieuse de l'Histoire de France. On se battra les flancs pour trouver des actes de dévouement, d'héroïsme. Bon Dieu ! ce que j'ai vu, moi ! Les portes closes où l'on

> frappait en vain pour obtenir un verre d'eau, et ces réfugiés qui pillaient les maisons; partout, de haut en bas, le désordre, la lâcheté, la vanité, l'ignorance ! Ah! nous sommes beaux!" (Némirovsky 2004: 236)

> Diejenigen, die um ihn waren, seine Familie, seine Freunde, weckten in ihm ein Gefühl von Scham und Wut. Er hatte sie und ihresgleichen auf der Landstraße gesehen, er erinnerte sich an die Wagen voller Offiziere, die mit ihren schönen gelben Koffern und ihren angemalten Frauen flohen, an die Beamten, die ihre Posten im Stich ließen, an die Politiker, die in der Panik die Geheimdokumente, die Aktenordner auf der Landstraße verstreuten, an die jungen Mädchen, die, nachdem sie am Tag des Waffenstillstandes geziemend geweint hatten, sich heute mit den Deutschen trösteten. „Wenn man bedenkt, dass niemand es erfahren wird, dass es mit einem solchen Lügengespinst umwoben werden wird, dass es am Ende als ein weiteres ruhmvolles Kapitel der Geschichte Frankreichs erscheinen wird. Man wird sich abmühen, Beispiele der Selbstlosigkeit, des Heldenmuts zu finden. Großer Gott, was habe ich nicht alles gesehen! Verschlossene Türen, an die man vergeblich klopfte, um ein Glas Wasser zu bekommen, und all diese Flüchtlinge, die Häuser ausraubten; überall, von oben bis unten, Unordnung, Feigheit, Eitelkeit, Ignoranz! O ja, schön sehen wir aus!" (Némirovsky 2009: 270–271)

Diese Textpassage ist bereits ein deutlicher Hinweis darauf, dass den Figuren selbst die historische Tragweite ihrer Erlebnisse sehr bewusst ist. Noch während des Erlebens denken sie über das Verhältnis von Weltgeschichte und ihrer eigenen Geschichte nach. Sie blicken auf die Ereignisse, als läsen sie „ein Kapitel der Geschichte Frankreichs" und erkennen eine unüberbrückbare Kluft zwischen der Geschichtsschreibung und der individuellen Wahrnehmung der Ereignisse, die so gar nicht zur Darstellung in einem Geschichtsbuch passen mag. Interessanter Weise sind es genau diese Innenansichten des zivilen Exodus von 1940, und hier etwa auch die ambivalente Haltung der französischen Frauen den deutschen Soldaten gegenüber sowie die in den *dark years* aufbrechenden Klassenkonflikte während der Besatzung, die nach Ansicht von Nathan Bracher in der geschichts- und sozialwissenschaftlichen Forschung bislang vernachlässigt wurden und gerade in der fiktionalen Literatur besonders zum Vorschein kommen (vgl. Bracher 2010: X–XII).

Eine besondere selbstreflexive bzw. metaliterarische Dimension erhält dieser Roman dadurch, dass eine der vielen Figuren dieses Erzähluniversums ein Schriftsteller ist. Der Text verweist damit auch auf die Entstehungsbedingungen des Romans, den wir als LeserInnen vorliegen haben. Der Poet Gabriel Corte ist gerade dabei, ein neues Werk zu verfassen, als er durch die Kriegsereignisse abrupt unterbrochen und in seinem literarischen Selbstverständnis in

Frage gestellt wird. In der Romanwelt nimmt seine Geliebte und Muse das Manuskript mit auf die Flucht und rettet es bis in ein Hotel in Südfrankreich, in welchem dem Schriftsteller, ganz wie Némirovsky selbst, zusammen mit anderen Autoren Asyl gewährt wird. Wenn man bedenkt, wie ironiedurchtränkt die Beschreibung seines elitären Schriftstellergebarens ist (der Einmarsch der Deutschen in Paris ist für ihn beispielsweise auch deshalb so unangenehm, weil er die Hoffnungen des Autors auf einen Sitz in der *Académie Française* durchkreuzt), so weist der Roman durchaus eine selbstkritische Facette auf. Schließlich gehört die Autorin Némirovsky eben jener gesellschaftlichen Schicht an, die im Roman von ihr als snobistisch, ruhmsüchtig und gänzlich weltfremd inszeniert wird. Diese Figurenkonzeption bietet der Autorin aber vor allem Gelegenheit zur autopoetischen Reflexion: Der Schriftsteller Corte hält an einer unzeitgemäßen und weltfremden Literaturauffassung fest. Romane, sagt er, müssen ein wohltönendes und durch und durch harmonisches Universum bilden. Literatur soll ihren Autor von der Welt abschotten und helfen, die Augen vor der unschönen Wirklichkeit zu verschließen. Der Krieg allerdings macht nun dieses Konzept zunichte:

> Il haïssait la guerre, elle menaçait bien plus que sa vie ou son bien-être ; elle détruisait à chaque instant l'univers de la fiction, le seul où il se sentît heureux, comme le son d'une trompette discordante et terrible qui faisait crouler les fragiles murailles de cristal élevées avec tant de peine entre lui et le monde extérieur […]. Il ne voulait rien voir. Il repoussait la réalité du geste effrayé et ennuyé d'un dormeur éveillé en plein rêve. (Némirovsky 2004: 53)

> Er hasste den Krieg, denn er bedrohte weit mehr als sein Leben oder sein Wohlbefinden; er zerstörte in jedem Augenblick die Welt der Fiktion, die einzige, in der er sich glücklich fühlte, so wie der Klang einer schrecklichen, schrillen Trompete, der die zerbrechlichen, mit soviel Mühe zwischen ihm und der Außenwelt errichteten Kristallmauern zum Einsturz brachte. […] Er wollte nichts sehen. Er verscheuchte die Wirklichkeit mit der erschreckten, verärgerten Geste eines mitten im Traum aufgewachten Schläfers. (Némirovsky 2009: 35)

Doch das Verhältnis von Schriftstellerei und historischer Wirklichkeit ist hier ambivalent; ebenso ambivalent wie der Roman selbst. Némirovsky macht aus der grausigen, niederträchtigen und in ihrer Gewalt sinnlosen Wirklichkeit eine packende und wohl konstruierte Erzählung. Es gelingt ihr also durchaus, der Realität ihre poetischen Momente abzutrotzen. Lässt man sich aber auf diese Poetik ein, so zeigt sich: Die Erzählung entführt einen zwar in die Welt der Fiktion. Diese soll aber die historische Wirklichkeit gerade nicht verklären,

sondern mithilfe ästhetischer Mittel so unmittelbar und schonungslos wie möglich abbilden. Der Roman ist eine scharfe Kritik an der elenden Kriegswirklichkeit und ihren gesellschaftspolitischen Ursachen; und er ist zugleich die kritische Infragestellung einer heroischen, alltagsfernen Literatur: „Das Leben war wie bei Shakespeare", möchte der Soldat Hubert glauben, „wunderbar und tragisch. Und sie […] würdigten es herab. […] Minderwertige Kreaturen, die weder Heldenmut noch Größe besaßen, weder Glauben noch Opferbereitschaft." (Némirovsky 2009: 137, „La vie était shakespearienne, admirable et tragique, et elles la rabaissaient à plaisir. […] Créatures inférieures, elles n'avaient ni héroïsme ni grandeur, ni foi ni esprit de sacrifice", Némirovsky 2004: 133) Der Soldat erkennt am Schluss des Romans, dass die Kriegsrealität keinerlei Heldentum zulässt und keinen Stoff mehr für Tragödien bietet. Der Schriftsteller Corte macht eine ganz ähnliche Feststellung: Er sieht ein, dass seine eigenen Texte angesichts der historischen Umwälzungen nicht mehr zeitgemäß sind und überlässt das Feld der Dichtung der jüngeren Generation. Insofern schreibt der Roman zusammen mit seiner aus vielen Einzelschicksalen bestehenden Geschichte und einem Ausschnitt aus der Weltgeschichte zugleich auch ein Stückchen moderne Literaturgeschichte.

Was Némirovsky einer solchen ‚Literatur der großen Helden' entgegensetzt, speist sich direkt aus der Erfahrung der Flucht. Sie ist Zeitzeugin eines historischen Moments, der keine großen Gestalten hervorbringt, sondern unzählige einzelne Individuen, Soldaten, aber vor allem auch Zivilisten, ins kollektive Unglück stürzt. Daher lässt sie ihre Schriftstellerfigur einen vielsagenden Satz über Marcel Proust und Tolstojs *Krieg und Frieden* aussprechen. In diesem Zusammenhang formuliert sie mit den Worten des Schriftstellers Corte zugleich ihre eigene Romankonzeption:

> Je te l'ai toujours dit, tu n'attaches pas assez d'importance aux comparses. Un roman doit ressembler à une rue pleine d'inconnus où passent deux ou trois êtres, pas davantage, que l'on connaît à fond […]. Rien de plus salutaire dans un roman que cette leçon d'humilité donnée aux héros. (Némirovsky 2004: 52–53)

> Ich habe es dir schon immer gesagt, du misst den Komparsen zu wenig Bedeutung bei. Ein Roman muss einer Straße voll Unbekannter gleichen, auf der sich nur zwei oder drei Menschen befinden, die man von Grund auf kennt. […] Nichts ist heilsamer in einem Roman als diese den Helden erteilte Lektion in Demut. (Némirovsky 2009: 34)

Das Prinzip der Umkehrung im Krieg sowie der biographischen, autobiographischen und historiographischen Unordnung durch den Krieg, lässt sich auch

an Anna Seghers Roman *Transit* erkennen. Allerdings geht der Text von Seghers noch einen Schritt weiter: Die Umkehrung ist nämlich nicht nur eine der erzählten Ereignisse oder der Ideen und Erfahrungen einer Schriftstellerfigur; sie prägt die gesamte Erzählstruktur des Romans.

Anders als *Suite française*, ist Seghers *Transit* autodiegetisch konstruiert; das heißt, die Hauptfigur erzählt hier ihre eigene Fluchtgeschichte. Diese Geschichte ist gerahmt von der aktuellen Erzählsituation, in die auch wir als Lesende ausdrücklich mit einbezogen werden. Der Text beginnt und endet in Marseille; jener Stadt, in welche die Flüchtlinge zu Hundertausenden fliehen in der Hoffnung auf ein Schiff, das sie außerhalb des kriegsgebeutelten Landes bringt. Hier sitzt der Erzähler zwischen zahllosen anderen Wartenden in einer Pizzeria fest und spricht einen fiktiven Mitflüchtling oder Stadtbewohner an – und damit zugleich uns Leserinnen und Leser:

> Ich möchte gern einmal alles erzählen, von Anfang an bis zu Ende. Wenn ich mich nur nicht fürchten müsste, den anderen zu langweilen. Haben Sie es nicht gründlich satt, diese aufregenden Berichte? Sind Sie nicht ihrer vollständig überdrüssig, dieser spannenden Erzählungen von knapp überstandener Todesgefahr, von atemloser Flucht? [...] Ich müsste mich furchtbar schämen, wenn ich die andren langweilte. Ich möchte trotzdem einmal alles von Anfang an erzählen. (Seghers 2007: 6,7)

Wie diese zitierte Passage selbst, so besitzt auch der gesamte Roman eine kreisförmige Struktur (vgl. Placke 2011: 160). Auf der extradiegetischen Ebene, der Rahmenhandlung, ist die ganze Geschichte ausschließlich an jenem Restaurant-tischchen angesiedelt. Die Erzählung von der ungeheuerlichen Flucht und von der Ankunft in der Hafenstadt spielt sich auf einer intradiegetischen Ebene ab: als Geschichte in der Geschichte. Sie endet dort, wo sie bereits begonnen hatte, nämlich in der Pizzeria und vor einem Glas billigem Rosé, der den Text leitmotivisch durchzieht (vgl. Cohen 2006: 290).

Der namenlose Sprecher berichtet in einer komplizierten und kaum linear zu rekonstruierenden Erzählung, wie ihm die Flucht aus Deutschland nach Frankreich gelungen ist. Dort wird er verhaftet und in einem Arbeitslager interniert. Er entkommt auf spektakuläre Weise und flüchtet sich nach Paris, das bereits von den Deutschen besetzt ist. Auf Umwegen gerät er hier an das politisch brisante Manuskript eines deutschen Schriftstellers, der sich in Paris beim Einmarsch der Wehrmacht das Leben genommen hatte. Mit dessen Text reiht er sich in den endlosen Flüchtlingstreck ein. Bei der Ankunft in Marseille gerät er in jenen unübersichtlichen Transit-Dschungel, in dem man der bürokratischen Logik zufolge nicht bleiben kann, von dem man aber auch nicht aufbrechen darf; genauer: an dem man nur bleiben darf, wenn man nachweisen kann, nicht

bleiben zu wollen, und von dem aus die Flucht nur gelingen kann, wenn alle notwendigen Papiere zum Nachweis des ordnungsgemäßen Bleibendürfens vorliegen. Der auch realgeschichtlich verbürgte administrationspolitische Wahnsinn dieser Situation (Walter 1984: 11–28) stellt also offensichtlich eines der überzeitlich relevantesten Probleme des Fluchtraums Europa dar, unabhängig davon, ob man kommt oder geht.

Auch dieser Roman erzählt demnach von einem (allerdings abwesenden, nur in den Gesprächen der Geflüchteten präsenten) Schriftsteller und von einem Manuskript, das auf der Flucht gerettet wurde. Auch hier geht es um zeitgemäße und unzeitgemäße Literatur und vor allem um das Verhältnis zwischen einzelnen Lebensgeschichten, Weltgeschichte und literarischem Geschichtenerzählen. Aussagekräftig ist in diesem Zusammenhang Seghers Position in der „Realismus-Debatte", innerhalb derer Georg Lukács eine entscheidende Rolle spielt: Nicht um Widerspiegelung der Realität gehe es, sondern um deren Gestaltung, die sich der „Krisenzeit" anpassen und mit neuen Erzählformen experimentieren müsse (zit. nach Hilzinger 2007: 285). In *Transit* geschieht dies nicht nur episodisch anhand bestimmter Figuren und Situationen, wie dies in *Suite française* der Fall ist, sondern geradezu programmatisch. Das Erzählen ist, wie der Beginn schon gezeigt hat, das durchgängige Thema des Textes (vgl. Barkhoff 1991: 218). Er kann neben der Fluchtgeschichte zugleich auch als Liebesroman, als eine groteske Verwechslungsgeschichte, als Autobiographie-Versuch und als eine Erzählung über verlorene, verheimlichte, vervielfältigte oder verfälschte Identitäten gelesen werden (vgl. Loster-Schneider 2003: 377–385; Haas 1977: 81–88).

Die Gesamtstruktur ist äußerst konsequent angelegt. Was zunächst wirkt wie ein gänzlich undurchsichtiges Geflecht aus Zufällen und zusammenhanglosen Fragmenten, gehorcht im Grunde einem einzigen Prinzip, dem der Umkehrung und der fragmentierten Identität der Hauptfigur (vgl. Müller 2001: 267). Der Krieg hat dem Erzählen des eigenen Lebens einen Strich durch die Rechnung bzw. durch das Skript gemacht. Geschehnisse und Ereignisse lassen sich kaum mehr kausal verknüpfen und zu einer kohärenten Lebensgeschichte zusammenfügen: Das Dasein im Kriegszustand ist unberechenbar; nichts lässt sich planen oder vorhersehen. Jeder Versuch, zu einer vernünftigen Entscheidung zu gelangen, entbehrt einer verlässlichen Grundlage, jeder in Gedanken noch so genau kalkulierte Schritt kann sich als der falsche erweisen. Wer überlebt und wer zugrunde geht, dies unterliegt keiner Logik. Schicksalsschläge und abrupte Wendungen ergeben keinen Sinn, Intention und Motivation für bestimmte Handlungen haben schon am nächsten Tag keine Bedeutung mehr. Das Zeiterleben gerät durcheinander (z. B. Seghers 2007: 246, 226), eine räumliche Verortung oder gar Orientierung wird unmöglich.

Dies führt in *Transit* zu geradezu irrwitzigen Situationen: Ausgerechnet jener Tanker, für den sich einige Geflüchtete scheinbar mühelos und als erste ein Billet nach Übersee verschaffen konnten, darf am anderen Ufer nicht anlegen, so dass die Flüchtenden wieder zurückkehren und ihre Odyssee von neuem beginnen müssen. Ausgerechnet dem einbeinigen Kameraden aus dem Arbeitslager, den die Flüchtenden erst über den Stacheldrahtzaun gehievt und dann wochenlang auf den Schultern mitgeschleppt haben, ist es zu verdanken, dass sie auf den letzten Drücker noch die Loire überqueren können, und ausgerechnet er kommt schließlich, einer Hase- und Igel-Geschichte gleich, als erster in Marseille an. Marie, in die sich der Erzähler verliebt hat, hat ihren Mann (eben jenen toten Schriftsteller) auf der Flucht verlassen, will aber das letzte Schiff nicht ohne ihn betreten. Daher schiebt sie, die „Abfahrtssüchtige" (Seghers 2007: 130), die Fahrt immer wieder auf, ohne zu ahnen, dass der Schriftsteller sich umgebracht und ihr Gegenüber – nämlich unser Erzähler – dessen Identität angenommen hat, um selbst an ein Visum zu gelangen. Und ausgerechnet der Erzähler, der seinem Schicksal nach allem, was er inzwischen erlebt hat, mehr oder weniger gleichgültig gegenüber steht – ausgerechnet der einzige also, der gar nicht den Plan hat, auszureisen – erhält auf den absurdesten Umwegen einen Saargebiets-Flüchtlingsschein, ein *sauf-conduit*, ein Transit, ein Visum, eine Schiffsplatzreservierung und schließlich ein Billet – bevor er sich ironischerweise dazu entscheidet, Frankreich gar nicht zu verlassen. Dass er sich damit tatsächlich „entschließt […], gegen die Faschisten zu kämpfen" und daher der Roman den „Widerstandswillen den gemeinsamen Verfolgern gegenüber" zum Ausdruck brächte, wie dies Domenico Mugnolo behauptet, lässt sich allerdings aufgrund des offenen Endes kaum eindeutig belegen (vgl. Mugnolo 2010: 225).

Entscheidend für unser Thema ist aber noch etwas anderes: Der Erzähler, der in uns endlich jemanden gefunden zu haben scheint, der ihm zuhört, erzählt zwar seine eigene Fluchtgeschichte. Aber hierin verknotet finden sich unzählige weitere. Die Stationen, Wendepunkte und Umschlagplätze seiner Erlebnisse sind zugleich diejenigen seiner Mitgefangenen, Mitflüchtenden, Mitwartenden. Um jeden rankt sich eine eigene Geschichte; und jede Geschichte für sich ist ebenso singulär wie repräsentativ, ebenso existenziell wie banal, ebenso sinnhaft wie irrsinnig. In dieser verkehrten Welt will jede einzelne gehört, verstanden und ernst genommen werden. Jedes Fragment steht für das Schicksal einer ganzen Epoche und eines gesamten Kontinents. Aufgrund dieser Prämissen unternimmt Caroline Delfau in ihrem überzeugenden Beitrag über die Poetik des Transitorischen in Anna Seghers' Roman eine Analyse der räumlichen Gestaltung des Textes: Die hier entfalteten Gestaltungsverfahren des Transitären machen die literarische Erzählung als eine Gegenwelt sichtbar, die „die

Wirklichkeit gleichzeitig repräsentiert, bestreitet und wendet“ (vgl. Delfau 2010: 54).

Hatten andere Erzähler wie Léon Werth oder Romain Rolland bereits das Gefühl, nicht der Wirklichkeit, sondern einem Film, einem biblischen Gleichnis oder einem Theaterstück beizuwohnen, so geht der Erzähler in *Transit* noch einen Schritt weiter: Er macht sich diese Situation des Unkontrollierbaren, Unvorhersehbaren und Transitorischen zu eigen, indem er sie als eine Art Spiel begreift. Wem die Gestaltung seines Lebens entgleitet, der resigniert entweder, oder aber er tritt in Distanz zu sich selbst, um nicht wahnsinnig zu werden. Der Protagonist von *Transit* tut beides: Pläne, Wünsche, Hoffnungen, Ideen und Schritte zu deren Realisierung gibt er auf; er sieht sich gewissermaßen von außen. Die Jagd nach einem Visum wird für ihn zu einem Spiel, dessen Regeln undurchsichtig sind und das um des Spielens willen gespielt wird (Seghers 2007: 154). Das Warten hat sich gewissermaßen verselbständigt, ein anvisiertes Ziel regelrecht verflüchtigt.

Was nun jenen ominösen Schriftsteller angeht, der eine (nie auftauchende, aber dennoch zentrale) Figur des *Transit*-Universums darstellt, so ist seine Rolle ähnlich vielschichtig wie die des Corte aus Némirovskys Roman. Politisch und sozial wohl eher eine Kontrastfigur, scheint jedoch auch er aus der Zeit gefallen: „Er gibt ja was auf das Treiben der Menschen, auf das Stoffliche. Verwicklungen alten Stils, die grobe Fabel“ (Seghers 2007: 157), sagt man in Marseille über ihn. Letztlich überstehen deshalb weder er noch sein Text die Kriegszeit. Eine Geschichte alten Stils ist nur noch *ex negativo* präsent; sie durchgeistert die Stadt ebenso phantomhaft wie ihr Verfasser. Zugleich wird aber auch sehr konkret benannt, weshalb dieses ‚Buch im Buch‘ keine Chance hat: Es ist zu eng mit dem Krieg verknüpft, zu nahe an der Wirklichkeit erzählt und daher verboten. Für seinen Autor hat das existenzielle Konsequenzen. Ein politisches Buch zu schreiben, ist eine Angelegenheit auf Leben und Tod:

> Im spanischen Bürgerkrieg. Kommt ausgerechnet dem Weidel irgend so ein Brigadenmajor auf die Bude, erzählt ihm Greuelgeschichten und beeindruckt den armen Kerl, der nun mal zugänglich ist für Absurditäten, Blut und Grauen, und das Ergebnis: eine Novelle à la Weidel über eine Massenerschießung in einer Arena vor einem Inquisitorengericht. Diese Novelle versandte der spanische Pressedienst. Ich hab ihn damals gewarnt […]. Er hat mir geantwortet, das Motiv locke ihn. (Seghers 2007: 158)

Nicht nur politisch ist das Buch also riskant. Auch als Literatur ist es zum Scheitern verurteilt. Denn von seinen möglichen Lesern wird ein Text, der versucht, die Kriegsrealität in all ihrem Schrecken abzubilden, für eine effekthascherische

Novelle gehalten. Damit gerät sie zur unerhörten Begebenheit, die so beeindruckt, dass sie erfunden worden sein muss.

4. Herausforderungen des historischen Erzählens

Wie aber sollen Schriftsteller erzählen, wenn das reale Grauen überhaupt nicht zu Papier gebracht werden kann; entweder, weil sein Verfasser damit sein Leben aufs Spiel setzt, oder es aber zur klischeehaften Greuelgeschichte gerinnt? Und wie können Schriftstellerinnen erzählen, wenn das Einzelschicksal, hunderttausendfach vervielfältigt, langweilt? Wie sollten sie aber *nicht* erzählen, wenn dies die einzige Möglichkeit ist, das Erlebte überhaupt zu verarbeiten? Der Literatur kommt in beiden Romanen eine doppeldeutige Rolle zu. Das Erzählen ist einerseits (über-)lebensnotwendig:

> Ich wusste [sagt der Erzähler des Romans gegen Ende hin über einen Mit-Transitär], dass er erst jetzt, in dieser Minute, an diesem Tisch, sein vergangenes Leben abschloss. Denn abgeschlossen ist, was erzählt wird. Erst dann hat er diese Wüste für immer durchquert, wenn er seine Fahrt erzählt hat. (Seghers 2007: 215)

Andererseits reduziert die Erzählung die tatsächliche Erfahrung aber auch auf eine schlichte Anekdote und negiert damit ihren traumatischen Kern: Der Erzähler kritisiert nämlich ebenso jene

> Schreibenden, die mit [ihm] in einem Lager steckten, die mit [ihm] flohen, für die sind plötzlich die furchtbarsten und die seltsamsten Strecken unseres Lebens bloß durchlebt, um darüber zu schreiben: das Lager, der Krieg, die Flucht. (Seghers 2007: 240)

Der ‚Wüstendurchquerer', vom dem oben die Rede ist, greift für seine Lebensgeschichte auf eine andere Erzählung zurück: „Ich weiß nicht mehr, wie lange wir in diese Wüste hineinzogen. Mir dünkte es vierzig Jahre lang wie in der Bibel" (Seghers 2007: 216). Dieses Motiv verweist, zusammen mit vielen weiteren, auf ein Erzählverfahren, das beide Romane gemeinsam haben und das auch in all den anderen Texten über Mai / Juni 1940 zu finden ist: Sie verwenden auffällig häufig biblische, mythologische oder auch literarische Bezüge. Diese dienen dazu, die eigene Erfahrung in Worte zu fassen, sie zu verstehen und in einen größeren Deutungshorizont einzubetten (Walter 1984: 92–100). Hans-Albert Walter weist darauf hin, dass das Identitätsspiel des namenlosen Protagonisten, der als listenreicher Niemand in einem Transitraum unterwegs ist,

eine bedeutsame Referenz auf Homer darstellt (Walter 1984: 46–51). In Seghers' Roman ist etwa auch von der Diana der Konsulate die Rede (Seghers 2007: 200), davon, dass das ewige Warten eine biblische Strafe darstellt oder als Höllenqual erlebt wird (Seghers 2007: 209) und ein Platz auf dem Schiff der Rettung durch die Arche Noah gleichkommt (Seghers 2007: 63), davon dass Elend und Mühsal im Gefangenenlager dem Schicksal des Sisyphus entspricht (Seghers 2007: 214; vgl. Dubrowska 2013). Die Ziellosigkeit des Wartens wird mit Worten beschrieben, die sich in auffälliger Nähe zu Becketts *Warten auf Godot* bewegen (Seghers 2007: 119), die Macht des politischen Schriftstellers mit dem Geist aus *Aladins Wunderlampe* in Beziehung gesetzt (Seghers 2007: 134). Klaus Müller-Salget vertritt sogar die These, dass der gesamte Roman „unter dem Leitmotiv des Acheron steht" (Müller-Salget 1977: 34). Bei Némirovsky wird die Situation zunächst mit der Sintflut verglichen, um dann zugleich die biblische Geschichte um- und weiterzuschreiben, damit sie zu den aktuellen Erfahrungen passt (Némirovsky 2009: 320–321). Eine Passage von der Ankunft der Deutschen zeigt, wie sehr solche überzeitlich gültigen Geschichten die Wahrnehmung der aktuellen, geschichtspolitischen Realität formen: „Sens bien s'en rendre compte, elles étaient prêtes à quelque vision de l'Apocalypse" (Némirovsky 2004: 164, „Ohne sich dessen recht bewusst zu sein, waren sie auf irgendeine Version der Apokalypse [...] gefasst", Némirovsky 2009: 176).

Bibel und Mythos auf der einen, ein „Kapitel in einem Geschichtsbuch", also die Geschichtsschreibung, auf der anderen Seite: Seghers und Némirovsky bewegen sich mit ihren Romanen zwischen diesen beiden Polen. Damit loten sie einen Weg zwischen Fiktion und Authentizität aus, der zugleich die Möglichkeiten der Literatur für das Verständnis historischer Vergangenheit zum Vorschein bringt (und die Ansgar Nünning systematisch untersucht hat, vgl. Nünning 1995). Hayden White, selbst Historiker und Literaturwissenschaftler, plädiert dafür, die Grenzen zwischen Historiographie und literarischem Erzählen immer wieder erneut auf ihre Gültigkeit hin zu befragen (White 2006 und White 2004). Das Potenzial der Literatur sieht er dabei in folgenden Punkten: Die kollektive Wirkung der Erzählung von historischen Ereignissen entsteht nicht allein durch die dort genannten Tatsachen, sondern vor allem durch die Bilder, die in den Texten evoziert werden. Den Eindruck von Authentizität erzielen sie nicht nur, weil die Ereignisse objektiv beschrieben werden, sondern, weil sie dies in einer bestimmten, poetischen Sprache tun. Weil die Texte erzählen und einzelne Schicksale beispielhaft in Szene setzen, wirken sie realistisch. Nicht allein aufgrund der genannten Fakten, sondern indem sie zeigen, wie es sich anfühlt, diesen Fakten ausgesetzt zu sein, können die Texte Wahrhaftigkeit für sich in Anspruch nehmen. Moralisch und historisch-politisch überzeugen

sie deshalb, weil wir für einen Moment lang gezwungen sind, in diese erzählte Welt einzutauchen. Nathan Bracher äußert sich im ersten Kapitel seiner Monographie über *Suite française* ganz ähnlich: Die Autorin erkläre nicht, sondern sie vermittle die Historie anhand erzählter Erfahrungen und weigere sich aufgrund der multiperspektivischen Erzählweise, eine moralische Lektion zu erteilen, eine ideologische Position zu beziehen oder eine eindeutige Lehre nahezulegen (vgl. Bracher 2010: 125f.). Für Anna Seghers Roman stellt Hans-Albert Walter Vergleichbares fest (Walter 1984: 11–29).

Fünf Gründe und Bedingungen ließen sich abschließend also für die Problematik des Erzählens im und vom Krieg anführen: Die Fluchtgeschichte lässt sich kaum kollektiv erzählen, weil hierfür ein sinnstiftender, übergeordneter Deutungsrahmen nötig wäre, in den sie sich einfügen ließe. Dieser aber lässt, sich, wenn er denn existiert – wenn dem Kriegsleid also überhaupt irgendein ‚Sinn' zugesprochen werden kann –, allenfalls nachträglich konstruieren. Ein großer Teil der Betroffenen kann aber seine Geschichte schon deshalb nicht erzählen, weil er oder sie die Flucht nicht überlebt hat. Die einem Zufall geschuldete Publikationsgeschichte von *Suite française*, deren Autorin in Auschwitz ermordet wurde, liefert ja ein eindrückliches Beispiel dafür. Daher sind die Kriegsopfer auf Zeugen, auf Stellvertreter angewiesen, die für sie die Stimme ergreifen, ohne sie als Opfer zum Schweigen, zum Verschwinden zu bringen (vgl. Rumler 2004). Damit bewegt sich die Geschichte notgedrungen auf einem sehr schmalen Grat zwischen Quellenzeugnis und literarischer Erfindung. Sobald die Erzählung aber ‚objektiv', also rückwirkend und aus historiographischer Perspektive erfolgt, überlagert die große Geschichte zwangsläufig das Einzelschicksal, die *Histoire* die *histoire*, so dass dieser Einzelne seine Geschichte nicht wiedererkennt – oder sich in dieser Geschichte nicht wiedererkennt (vgl. Goertz 2001: bes. 103–118).

Die eigene subjektive Version der Geschichte zu erzählen, ist aber auch deshalb so schwer, weil dies eine Kohärenz des eigenen Erlebens, die Sinnhaftigkeit einer Erfahrung, die Umrisse einer zu erzählenden Identität voraussetzen würde. Eben dies wird aber durch die Kriegserfahrungen radikal in Frage gestellt. Genau hier setzt die Problematik des Traumas ein und die literatur- und kulturwissenschaftliche Traumaforschung an. Nicht als kohärente Erinnerung verfügbar (vgl. Caruth 1995), entzieht sich das traumatische Ereignis einer stringenten, konventionellen Narration (vgl. Assmann 2006: 258–264). Für eine solche Geschichte müssten Worte und Narrative zur Verfügung stehen, die einerseits kollektiv sind, damit sie kommuniziert und verstanden werden. Sie müssen aber andererseits so eigen und originell sein, dass sie das Besondere der individuellen Geschichte erfassen können (vgl. Kühner 2008, v. a. 252–256). Und das schließt auch das Ringen um die angemessene Form ein, den Vergleich

mit bestehenden und bekannten Texten, den Zweifel an bewährten Erzählmustern sowie die mühsame Suche nach den treffenden Worten. Daher erfindet Seghers' Erzähler etwa ganz neue Begriffe. Der Roman ist durchzogen von Wortneuschöpfungen wie „Abfahrtssüchtige", „Transitgeflüster", „Schattenschwärme", „Platzabtreter", „Transitberatung", „Abfahrtskrankheit"„Visentanz", „Konsulatszauber" oder „Dossierphantom" (Seghers 2007: 130, 150, 172, 199, 262, 238, 229); von Ausdrücken also, die der ganz speziellen historischen Situation, dem bürokratischen Irrsinn gerecht werden sollen, der mit der Flucht aus Europa einhergeht.

Und schließlich ist das Erzählen auch deshalb schwierig, weil es eines aufmerksamen Zuhörers bedarf, der das Gehörte beglaubigt und auf diese Weise das Mitgeteilte teilt. Seghers *Transit* und Némirovskys *Suite française* könnten als unterschiedliche Antworten auf dieses Problem gelesen werden (vgl. Hilzinger 2007: 290). Sie fügen zahllose einzelne Geschichtchen zu einer großen Geschichte zusammen, die gleichwohl nicht die Historie ist. Sie bewegen sich zwischen autobiographischer Authentizität und poetischer Konstruktion. Wenn es schon nicht gelingen kann, die Realität so abzubilden, wie sie ist, so loten sie doch konsequent die Möglichkeiten aus, zu erzählen, wie sie sein könnte oder wie es hätte sein können, ohne sich damit von der historischen Faktizität zu lösen. In diesem Zusammenhang lohnt es sich, noch einmal daran zu erinnern, dass gerade aus der Perspektive der Geschichtswissenschaften oder der historisch orientierten Literaturwissenschaft besonders die Korrektheit und Konkretheit der in Némirovskys und Seghers Texte eingeflochtenen historischen Daten betont werden (vgl. Bracher 2010: XXIII; Walter 1984, 11–28; Hoffman 1985: 22–37).

Um das Anliegen der Autorinnen mit den Worten der beiden Schriftstellerfiguren in den Romanen zu umreißen: Sie wollen erzählen; sie müssen erzählen, um mit der Vergangenheit abzuschließen. Doch dabei verzichten sie auf tragische Helden, auf den „alten Stil" oder eine „grobe Fabel". Nur: Abgeschlossen ist die Geschichte – dies dürfte uns heute nur allzu bewusst sein – damit noch keinesfalls.

Bibliographie

Assmann (2006): Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C. H. Beck.

Balzac (1951): Honoré de Balzac: Avant-propos. In: La Comédie Humaine. Bd. I: Etudes des mœurs, Scènes de la vie privée, texte établi et préface par Marcel Bouteron. Paris: Pléiade, S. 3–16.

Barkhoff (1991): Jürgen Barkhoff: Erzählung als Erfahrungsrettung. Zur Ich-Perspektive in Anna Seghers Exilroman „Transit“. In: Exilforschung 9, S. 218–235.

Baudelle (2012): Yves Baudelle: L’asiette à bouillie de bonne-maman et le râtelier de rechange de papa. Ironie et comique dans „Suite française“. In: Roman 20–50. Revue d’étude du roman zu XXe siècle 54, S. 109–123.

Berthier (2012): Philippe Berthier: Sous le soulier de Satan. In: Roman 20–50. Revue d’étude du roman zu XXe siècle 54, S. 99–107.

Bracher (2010): Nathan Bracher: After the Fall: War and Occupation in Irène Némirovsky’s „Suite française“. Washington: Catholic University of America Press.

Bourdouxhe (1996): Madeleine Bourdouxhe: Sous le pont Mirabeau [1943]. Bruxelles: Labor.

Burrin (1995): Philippe Burrin: La France à l’heure allemande. Paris: Seuil.

Calle (1993): Mireille Calle: Claude Simon. Chemins de la mémoire. Textes, entretiens, manuscrits. Sainte-Foy u. Québec: Le Griffon d’argile.

Carpet (2010): Olivier Carpet: Irène Némirovsky, un destin en images. Paris: Editions Denoel.

Carroll (2012): David Carroll: Excavating the Past: „Suite française“ and the German Occupation of France. In: Yale French Studies 121, S. 69–98.

Caruth (1995): Cathy Caruth: Trauma: Explorations in Memory. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Cernyak (1982): Susan E. Cernyak: Anna Seghers: Between Judaism and Communism. In: John M. Bell u. Robert F. Spalek (u. a.): Exile: The Writer’s Experience. Chapel Hill: North Carolina University Press, S. 278–285.

Chauvel (2007): Alfred u. David Chauvel: Paroles sans papiers. Paris: Delcourt.

Cohen (2006): Robert Cohen: „Viele Cafés und eine Pizzeria.“ Signifikanz des Insignifikanten in Anna Seghers’ „Transit“. In: Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft 15, S. 289–302.

Cresciucci (1997): Alain Cresciucci: Claude Simon. La Route des Flandres. Paris: Klincksieck.

Dällenbach (1982): Lucien Dällenbach: Le tissu de mémoire. In: Claude Simon: La Route des Flandres. Paris: Minuit, S. 299–316.

Delas / Castellani (2012): Dominique Delas u. Marie-Madeleine Castellani: Une symphonie inachevée: structure de „Suite française“ de Irène Némirovsky. In: Roman 20–50. Revue d’étude du roman zu XXe siècle 54, S. 87–97.

Delfau (2010): Carolin Delfau: Zwischen den Welten. Zur Poetik des Transitorischen in Anna Seghers’ Roman „Transit“ und ihrer Novelle „Überfahrt“. In: Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation

nach 1933. Hg. v. Sabina Becker u. Robert Krause. München: Edition Text + Kritik, S. 38–56.

Diamond (2007): Hanna Diamond: Fleeing Hitler. New York: Oxford University Press.

Döblin (1993): Alfred Döblin: Schicksalsreise: Bericht und Bekenntnis. Solothurn u. Düsseldorf: Walter.

Dubrowska (2013): Malgorzata Dubrowska: Die mythische Welt Anna Seghers': Literarische Bilder aus dem französischen Exil. In: Etudes Germaniques 269, 1, S. 133–145.

Erpenbeck (2015): Jenny Erpenbeck: Gehen, ging, gegangen. München: Knaus.

Franklin (2008): Ruth Franklin: Scandale Française (sic!): The Nasty Truth about a New Literary Heroine. New Republic, 30. Januar 2008, S. 38–43.

Goertz (2001): Jürgen Goertz: Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referentialität. Stuttgart: Reclam.

Grégoire (2011): Vincent Grégoire: Le ‚séisme' de mai-juin 1940 dans „Suite française" de Irène Némirovsky. In: Delhousie French Studies 96, S. 37–52.

Haas (1977): Erika Haas: Dauer als Durchhalten der Person. Zur Identitätsproblematik in „Transit". In: Peter Roos u. Friederike J. Hassauer-Roos: Anna Seghers. Materialienhandbuch. Berlin: Luchterhand, S. 81–88.

Hanoulle (1996): Marie-Julie Hanoulle: Lecture de „Sous le Pont Mirabeau." In: Madeleine Bourdouxhe: Sous le Pont Mirabeau [1943]. Bruxelles: Labor, S. 67–86.

Hart (1985): Liddell Hart: Geschichte des Zweiten Weltkriegs. Wiesbaden: Fourier.

Hilzinger (2007): Sonja Hilzinger: Nachwort. In: Anna Seghers: Transit. Berlin: Aufbau, S. 283–290.

Hoffmann (1985): Stanley Hoffmann: Le Désastre de 1940. In: Etudes sur la France de 1939 à nos jours. Paris: Seuil, S. 22–37.

Horne (1976): Alistair Horne: Über die Maas, über Scheide und Rhein. In: ders.: Der Frankreichfeldzug 1940. Wien u. München: MTV, S. 458–461.

Jaillant (2010): Lise Jaillant: A Masterpiece Ripped from Oblivion: Rediscovered Manuscripts and the Memory of Holocaust in Contemporary France. In: Clio 39: 3, S. 359–379.

Jakobsen (1960): Hans-Adolf Jakobsen: Dokumente zum Westfeldzug 1940. Göttingen: Musterschmid.

Janssens (1998): Peter Janssens: Faire l'Histoire. Claude Simon. Paris: Septentrion.

Kersaw (2013): Angela Kersaw: „Suite française": un roman historique du XXIe siècle. In: Marc Dambre (Hg.): Mémoires occupées. Fictions

françaises et Seconde Guerre Mondiale. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, S. 85–92.

Khider (2016): Abbas Khider: Ohrfeige. München: Carl Hanser.

König (1999): Alexandra König: Pour redonner à la vie ce goût âpre et fort. Irène Némirovsky. Autorin der dreißiger Jahre. In: Gender Studies in den romanischen Literaturen. 2 Bde. Hg. v. Renate Kroll. Frankfurt/M.: Dipa. Bd. II, S. 95–113.

Kühner (2008): Angela Kühner: Trauma und kollektives Gedächtnis. Gießen: Psychosozialverlag.

Lienhardt/Philipponnat (2007): Patrick Lienhardt u. Olivier Philipponnat: La vie d'Irène Némirovsky. Paris: Grasset-Denoel.

Loster-Schneider (2003): Gudrun Loster-Schneider: „Unwünschbar fremd?" Zu Anna Seghers' „anderem" Identitätsroman „Transit". In: Und dennoch leben sie. Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. Zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik. Hg. v. Reiner Wild. München: Edition Text+Kritik, S. 377–385.

Masereel (1942): Frans Masereel: Juin 40. Trente deux planches de Frans Masereel précédées de „Fragments d'un Journal de Guerre" par Henry de Montherlant. Paris: Pierre Tisné.

Masereel (1953): Frans Masereel: Über die Entstehung der „Apokalypse unserer Zeit". In: Frans Masereel: Die Apokalypse unserer Zeit. Wiesbaden 1953. Zit. nach der biographischen Rekonstruktion der Frans Masereel Stiftung (http://www.frans-masereel.de/15249_1940.html, zuletzt abgerufen am 6. September 2016).

Merle (1966): Robert Merle: Weekend à Zuuydcote [1949]. Paris: Gallimard.

Müller (2001): Maik Martin Müller: Das Verschwinden des Erzählers hinter der Sprache. Zu Anna Seghers' Roman „Transit". In: Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna–Seghers-Gesellschaft 10, S. 261–272.

Müller-Salget (1977): Klaus Müller-Salget: Totenreich und lebendiges Leben. Zur Darstellung des Exils in Anna Seghers' Roman „Transit". In: Wirkendes Wort 27, S. 32–44.

Mugnolo (2010): Domenico Mugnolo: Exil als Modell. Von Anna Seghers „Transit" zu Volker Brauns „Transit Europa". In: DDR-Theater. Theater der DDR. Hg. v. Paola Chiarini (u. a.). Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici, S. 219–239.

NDiaye (2009): Marie NDiaye: Trois Femmes puissantes. Paris: Gallimard.

Némirovsky (2004): Irène Némirovsky: Suite française. Hg. v. Myriam Anissimov. Paris: Denoel.

Némirovsky (2009): Irène Némirovsky: Suite française. Aus dem Französischen v. Eva Modenhauer. München: btb.

Nünning (1995): Ansgar Nünning: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Ousby (1998): Ian Ousby: Occupation: The Ordeal of France 1940–1944. New York: St. Martins Press.

Pilar Saitz-Cerreda (2012): Maria Pilar Saitz-Cerreda: Le journal de guerre de Werth, discours intime ou témoignage public? In: Les Journaux d'écrivains. Enjeux génériques et éditoriaux. Hg. v. Hélène de Meynard u. C. Jacquelot. Bern: Peter Lang, S. 237–247.

Placke (2011): Heinrich Placke: Fluchtpunkt Marseille. Das Elend der Réfugiés. In: Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft 20, S. 151–170.

Remarque (1962): Erich Maria Remarque: Die Nacht von Lissabon. Köln u. Berlin: Kiepenheuer & Witsch.

Renard (1996): Paul Renard: Léon Werth: Un romancier qui rejette le roman. In: Roman 20–50. Revue d'étude du roman zu XXe siècle 21, S. 163–172.

Rolland (2012): Romain Rolland: Journal de Vézélay 1938–1944. Édition établie, présentée et annotée par Jean Lacoste. Paris: Bartillat.

Rousso (1992): Henry Rousso: Les Années noires: Vivre sous l'Occupation. Paris: Gallimard.

Rumler (2004): Jana Rumler: „Sie sind mir noch eine Geschichte schuldig". Anna Seghers „Transit", eine Instanz gegen das Vergessen. In: Argonautenschiff 13, S. 310–322.

Seghers (2007): Anna Seghers: Transit. 11. Aufl. Berlin: Aufbau.

Simon (1960/1982): Claude Simon: La Route des Flandres. Paris: Minuit.

Solte-Gresser (2007): Christiane Solte-Gresser: Entre expérience historique et refus historiographique. La perception subjective de la Seconde Guerre Mondiale chez Claude Simon et Madeleine Bourdouxhe. In: Histoire(s) inventée(s). La représentation de du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones. Hg. v. Elisabeth Arend, Dagmar Reichardt u. Elke Richter. Berlin (u. a.): Peter Lang, S. 197–210.

Solte-Gresser (2011): Christiane Solte-Gresser: „Sous le Pont Mirabeau." Grande Histoire – petite histoire. In: Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son oeuvre littéraire. Hg. v. Cécile Kovacshazy u. Christiane Solte-Gresser. Bruxelles (u. a.): Peter Lang, S. 63–70.

Solte-Gresser (2016): Christiane Solte-Gresser: Autobiographische Geschichtsdarstellung in Literatur und Bildender Kunst. In: Autobiographie et textualité de l'évènement au XXe siècle dans les pays de langue allemande (Mimesis 3). Hg. v. Françoise Lartillot (u. a.). Frankfurt/M. (u. a.): Peter Lang, S. 103–127.

Solte-Gresser/Keazor (2017): In Bildern erzählen. Frans Masereel im intermedialen Kontext. Hg. v. Christiane Solte-Gresser u. Henry Keazor. Bielefeld: transcript [im Druck].

Stemberger (2006): Martina Stemberger: Irène Némirovsky. Phantasmagorien der Fremdheit. Würzburg: Königshausen und Neumann.

Thielking (1995): Sigrid Thielking: Warten – erzählen – überleben: vom Exil aller Zeiten in Anna Seghers Roman „Transit". In: Argonautenschiff 4, S. 127–138.

Verneuil (1964): Henri Verneuil [Reg.]: Week-end à Zuydcoote. Frankreich/Italien.

Walter (1984): Hans-Albert Walter: Anna Seghers' Metamorphosen. Transit. Erkundungsversuche in einem Labyrinth. Frankfurt/M.: Büchergilde Gutenberg.

Weiss (2006): Jonathan Weiss: Irène Némirovsky. Her Life and Works. Stanford University Press.

Werth (1992): Léon Werth: 33 jours. Paris: Viviane Hamy.

White (2004): Hayden White: Figural Realism in Whitness Literature. In: Parallax 10,1, S. 113–124.

White (2006): Hayden White: Historical Discourse and Literary Writing. In: Tropes for the Past: Hayden White and the History/Literature Debate. Hg. v. Kuisma Korhonen. Amsterdam: Rodopi, S. 25–33.

Zola (1960–1966): Emilie Zola: Les Rougon-Macquart. 5 Bde. Hg. v. Armand Lanoux u. Henri Mitterand. Paris: Pléiade.

Vom Krieg in den Frieden: Traum und Trauma in der Heimkehrerliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg

Romana Weiershausen

Die Soldaten, die nach dem Zweiten Weltkrieg in den Frieden zurückkehrten, kamen in ein Deutschland der Trümmer – und das auch in übertragenem Sinne: persönlich und gesellschaftlich. Die Heimat, die man verlassen hatte, fand man so nicht wieder. Angesichts der Unfassbarkeit der Kriegserlebnisse und einer oft als unwirklich empfundenen Realität nach dem Krieg, ist es kein Zufall, dass in vielen literarischen Texten über Kriegsheimkehr der Traum eine wichtige Rolle spielt. Die hier ausgewählten Textbeispiele verschiedener Gattungen – Gedichte von Heinrich Kurschat und Wolfgang Lohmeyer, der dramatische Text *Draußen vor der Tür* von Wolfgang Borchert und der Erzähltext *Nekyia* von Hans Erich Nossack – haben hierin ihr verbindendes Merkmal. Bevor die literarischen Beispiele behandelt werden, beginne ich zunächst auf doppelte Weise mit der umgekehrten Perspektive: nicht mit Literatur, sondern mit Erlebnisberichten und nicht mit den Heimkehrern selbst, sondern mit denen, zu denen heimgekehrt wurde.

1. Familienberichte: Als Vater heimkehrte, „war's vorbei mit dem Frieden" (Bruns 1991: 89)

> Von dem Tag, an dem mein Vater aus dem Krieg kam, ist mir eine Szene mit aller Deutlichkeit in Erinnerung geblieben, aber wenn ich mit meiner Mutter darüber rede, sagt sie: „Nein! So war es nicht. […] Vaters erster Tag zu Hause war für uns alle ein ganz glücklicher, schöner Tag." […] [Aber] ich [erinnere] mich an folgende Szene […]: Es ist Abend. Es dunkelt schon, und Vater, Mutter und ich stehen im Treppenhaus, jeder mutterseelenallein. […] meine Mutter […], indem sie sich gegen das offene Fenster lehnt, die Schultern hochgezogen, den Kopf gesenkt, ratlos auf ihre Füße starrend. Der Vater, in einer Geste des Sichwegwendens, einen Fuß schon auf der Treppe, kaut auf den nach innen gezogenen Lippen. (Bruns 1991: 10)

In der Sammlung *Als Vater aus dem Krieg heimkehrte* von Erinnerungen anonym bleibender Zeitzeuginnen werden Szenarien von gegenseitiger Fremdheit, von Missverständnissen und übergroßen Erwartungen und Enttäuschungen

erzählt. So liest man von der Begegnung, die so lange erträumt worden war und dann von Beklemmung geprägt ist; von der Tochter, die sich nicht von dem ihr unbekannten Mann umarmen lassen will; vom kargen Festmahl, dessen Opfer nicht erkannt wird; vom unterdrückten gegenseitigen Vorwurf. Die Rede ist wiederholt auch von unkontrollierbarem Jähzorn, von Vätern, die aus nichtigen Anlässen und in blinder Wut ihre Kinder schlagen (vgl. Bruns 1991: 90).

In all den Erzählungen ist aber der vielleicht bedrückendste Befund die Unfähigkeit, miteinander zu reden. Unvermittelbar erscheint das Erlebte, unvergleichbar mit den Erfahrungen des Gegenübers, unvermittelbar auch die Beweggründe eigenen Handelns im Krieg: Schweigen, falsche Fragen, Abwehr, Worte, die Missverständnisse erzeugen.

Das, worüber der Vater nicht sprechen kann, bleibt ein Abgrund, der sich auf das Familienleben überträgt. In mehreren der Erlebnisberichte ist davon die Rede: von einem Riss in der Familie, der sich etwa in der Bindungsunfähigkeit der Tochter fortsetzt und sie mutmaßen lässt, der Selbstmord ihres eigenen Sohnes könne noch damit zusammenhängen. Und eine andere Zeitzeugin berichtet:

> Ich habe das Gefühl, von dem Tag an, als mein Vater da war, ist etwas in mir gestorben. Es gab so vieles, was einfach zu schlimm für mich war […] [, so dass] ich mich geweigert [habe], überhaupt etwas zu spüren […]; es war der totale Verdrängungsprozeß. Das ist schwer zu beschreiben, weil es nicht *etwas* war, sondern *nichts*. Einfach *nichts*. (Bruns 1991: 94)

Nicht fassbar, nicht benennbar ist es, und doch ist dieses Nichts destruktiv wirksam im weiteren Leben. Der Psychoanalytiker Dori Laub spricht im Rahmen seiner therapeutischen Arbeit mit Trauma-Patienten vom ‚leeren Kreis‘: „Der ‚leere Kreis‘ ist nicht wirklich leer, sondern enthält etwas, das nicht gewußt oder psychisch repräsentiert werden darf – Leerstellen in der Struktur der Seele.“ (Laub 2000: 863)

Es ist das Charakteristikum von Trauma-Erzählungen, dass ihnen ein grundlegendes und strukturbildendes Paradoxon zugrunde liegt: Erzählt werden soll das Nicht-Erzählbare. In diesem Zusammenhang gewinnt der erweiterte Darstellungsraum des uneigentlichen, literarischen Sprechens eine besondere Wichtigkeit.

Hier ist noch einmal auf den Erlebnisbericht zurückzukommen, den ich eingangs zitiert habe, denn an ihm wird erkennbar, dass das berichtende Erzählen angesichts des Widersprüchlichen und nicht Fassbaren schnell an seine Grenzen kommt. Dies hängt auch damit zusammen, dass die eigenen Erinnerungen unsicher erscheinen: verfälscht und überlagert von Wünschen und Ängsten.

Im Rückblick werden die großen Diskrepanzen, die die Tochter zwischen ihren eigenen Erinnerungen und denen der Mutter ausmacht, zum Thema und zum Strukturmoment. Im Zuge ihres Versuchs, einem Ereignis gerecht zu werden, auf das es keinen eindeutigen Blick gibt, nutzt sie erzählerische Strategien, die man schon literarisch nennen kann. „Warum muß ich ein solch mißliches Bild aus der Erinnerung heraufholen und kann nicht, wie es meine Mutter tut, eine freundliche Geschichte von der glücklichen Heimkehr meines Vaters erzählen?" (Bruns 1991: 10), eröffnet die Erzählerin und lässt ein dialogisches Erzählen entstehen, das so nur im fiktionalen Raum möglich ist. Sie wird Zuhörerin – „So will ich hören, was meine Mutter erzählt" –, Kommentatorin und schließlich Gesprächspartnerin:

> Freilich, Mutter, denke ich und schweige, freilich kann ich's mir vorstellen. Aber ich glaube dir nicht, daß sich nicht auch bange Erwartungen eingeschlichen haben. Du wußtest doch, wie sie zurückkamen und welche Erinnerungen sie mit sich schleppten! (Bruns 1991: 11)

Und die Mutter antwortet, „als könne sie meine Gedanken lesen" (Bruns 1991: 11). In diesem imaginierten Gespräch zwischen Mutter und Tochter über die verschiedenen Zeitebenen hinweg bleibt der Vater eine Größe, die außerhalb steht. Wie monolithische Fremdkörper wirken die eingefügten Block-Zitate aus seinen Briefen und Eintragungen in das Erinnerungsbuch seiner Tochter: Mühsam „entziffer[t]" in ihrer „steile[n] gothische[n] Schrift", bleiben sie distanziert an der Oberfläche der benannten Sachverhalte, erklären nichts: „Am 24. 7. morgens gegen acht Uhr bin ich aus der Kriegsgefangenschaft zurückgekehrt. Euch zwei Kinder und die Oma traf ich gesund an." (Bruns 1991: 12) Was er erlebt hat, was er fühlt, was seine Beweggründe für sein Handeln waren und sind, bleibt unausgesprochen. Auf die zunehmend wütenden Fragen der Tochter erhält sie keine Antworten; auch nicht in den wenigen stattgehabten Gesprächen, von denen sie berichtet.

Hier ist die zweite Ebene, auf der das Literarische wichtig wird. Denn die Leerstelle füllt die Literatur. „Als ich mit 17 Jahren in der Schule Wolfgang Borcherts ‚Draußen vor der Tür' las," so schildert die Tochter, „erkannte ich in Beckmann mit den hängenden Schultern unter der verschlissenen Uniform meinen Vater." (Bruns 1991: 14) Literatur wird in diesem Beispiel in einen direkten Bezug zum persönlich erfahrenen Alltag gesetzt. Dies korreliert mit einer veränderten Haltung zur Literatur, die den Literaturbetrieb der direkten Nachkriegszeit – neben dem Weiterbestehen traditioneller Schreibweisen – kennzeichnet.

2. Neuanfang? Literatur nach dem Krieg

Die Schlagworte von der „Trümmerliteratur“ und der Literatur „des Nullpunkts“ machten schnell die Runde. Angesichts der humanitären Katastrophe, die man erlebt und an der man aktiv und in unterschiedlichem Ausmaß schuldhaft teilhatte, geriet die literarische Tradition unter Vorbehalt. So weiterzumachen wie bisher, schien nicht nur unmöglich, sondern geradezu unmoralisch. Angesichts von Faschismus, Weltkrieg, vor allem aber dem organisierten Massenmord an den europäischen Juden hatte sich erwiesen, dass wesentliche Ideale der Aufklärung, hohe Bildung und Kultur, die deutsche Gesellschaft nicht vor dem Rückfall in die Barbarei hatten bewahren können (wegweisend: Horkheimer / Adorno 1947, erste Manuskriptfassung 1944).

Nach dem Krieg wurde die Forderung laut, keine Dichtung als überzeitliche Kunstwerke zu schaffen, sondern Literatur, die sich der konkreten Wirklichkeit in der eigenen Zeit stellt. Heinrich Böll beschreibt im Rückblick:

> Wir schrieben also vom Krieg, von der Heimkehr und dem, was wir im Krieg gesehen hatten und bei der Heimkehr vorfanden: von Trümmern; das ergab drei Schlagwörter, die der jungen Literatur angehängt wurden: Kriegs-, Heimkehrer- und Trümmerliteratur. (Böll 1952: 31)

In seiner Überblicksdarstellung zur frühen Nachkriegslyrik konstatiert Alexander von Bormann:

> Für die späten vierziger Jahre ist Heinrich Bölls Votum für einen engagierten Realismus von Gewicht: Den gab es auch, selbst in der Lyrik, wo er zu einem spezifischen Gestus geführt hat. Bölls *Bekenntnis zur Trümmerliteratur* (1952) betont den veränderten Blick, das Festhalten an den jüngsten Erfahrungen, die Bedeutung des zeitgenössischen Sujets […]. (Bormann 2006: 77)

Es ist dies der Anspruch, der die Gründung der *Gruppe 47*, der vielleicht einflussreichsten Schriftstellervereinigung der Bundesrepublik, begleitete. Der Bruch mit der Literaturtradition ist dabei ein wichtiger Faktor. Aufbauend auf der These des ‚Nullpunkts‘ für die deutsche Literatur nach 1945, prägte Wolfgang Weyrauch das programmatisch gemeinte Schlagwort vom „Kahlschlag“, das er mit einem neuen lakonischen, geradezu anti-lyrischen Ton in Verbindung brachte: Die „Methode der Bestandsaufnahme“ und die „Intention der Wahrheit“ sei nur „um den Preis der Poesie“ zu haben. „Die Kahlschlägler fangen in Sprache, Substanz und Konzeption von vorn an. […] Wo der Anfang der Existenz ist, ist auch der Anfang der Poesie.“ (Weyrauch [1949] 1977: 51)

In Weyrauchs Worten wird deutlich, dass er nur eine Gruppe im Blick hatte, die nicht den gesamten zeitgenössischen Literaturbetrieb ausmachte. Die Literaturproduktion der direkten Nachkriegszeit stellt sich im Ganzen nicht als solch kompromissloser Neuanfang dar. Es ist längst dargelegt worden, dass man es nach dem Krieg mit vielfältigen Kontinuitäten zu tun hatte. (Vgl. zusammenfassend: Geschichte der deutschen Literatur 2006: XXIII. Selbst für Günter Eichs Gedicht *Inventur*, das Weyrauch als Anlass und exemplarischer Text für seine „Kahlschlag"-These diente, lässt sich ein intertextueller Bezug zu einem früheren Gedicht herstellen, vgl. Richard Weiners Gedicht *Jean Baptiste Chardin* von 1916; siehe hierzu Karnick 2014: 332–336, mit Verweis auf Neumann 1981: 63.)

Drei Sachverhalte sind dem Postulat eines „Kahlschlags" in der Literatur entgegenzuhalten. Zu nennen sind zunächst die affirmativen Fortführungen. Rein faktisch beanspruchte die traditionsbezogene Literatur weiterhin einen großen Teil des Literaturmarktes. Ein Beispiel ist die Naturlyrik in Verlängerung der naturmagischen Schule der Zwischenkriegszeit, der ihre Gegner Eskapismus vorwarfen, was ihrer Beliebtheit aber keinen Abbruch tat.

Daneben sind subversive Formen des Traditionsbezugs zu betonen. Funktional erfüllten traditionelle Muster und Stoffe eine wichtige Aufgabe, indem sie Anlässe und Orientierungshilfen lieferten, um die Probleme der eigenen Zeit überhaupt gestalten zu können: Die Variation des Bekannten ermöglichte, eigene Verhältnisse durch den kontrastiven Vergleich zu akzentuieren. Ich verweise exemplarisch auf den Mythos, der gerade in der Nachkriegszeit eine besondere Renaissance erfuhr, etwa die Irrfahrt des Odysseus, die der Erfahrung der Entwurzelung eine erzählerische Folie bot (vgl. Resch 2012).

Hinsichtlich der Forderung, den Neuanfang mit einem radikalen Bekenntnis zur Wirklichkeit zu verbinden, ist noch ein dritter Aspekt zu nennen. Im Kontext des Traumas, das in der Heimkehrerliteratur allgegenwärtig ist, ist dieser Aspekt womöglich noch wesentlicher: Die Absicht, wirklichkeitsbezogen zu erzählen, setzt voraus, dass man auch tatsächlich einen klaren Zugriff auf ‚die Wirklichkeit' hat. Genau dies stellt sich im Fall von Trauma-Literatur als Problem dar. Traumatische Erlebnisse führen dazu, auf der einen Seite der eigenen Wahrnehmung des Vergangenen zu misstrauen und auf der anderen Seite vom gegenwärtigen Alltag entfremdet zu bleiben. Zwischen diesem Alltag, den die anderen Menschen als selbstverständlich hinnehmen, und den traumatisierenden Erfahrungen lässt sich kein sinngebender Zusammenhang herstellen. Welches ist die ‚wahre' Wirklichkeit? „Derealisierung" ist das Stichwort, unter dem dieser Befund in der Forschung zu posttraumatischen Syndromen gefasst wird. Die *American Psychiatric Association* definiert den Begriff: „Derealization: Persistent or recurrent experiences of unreality of surroundings (e. g.,

the world around the individual is experienced as unreal, dreamlike, distant, or distorted).“ (American Psychiatric Association 2013: 272) Es lässt sich bereits erahnen, warum der Traum als Motiv und das traumartige Darstellen in diesem Kontext eine besondere Bedeutung erlangen.

3. Heimkehrerlyrik: Kurschat und Lohmeyer

Eine Betrachtung literarischer Auseinandersetzungen mit der Rückkehr aus dem Krieg (vgl. für einen Überblick über weitere Heimkehrerliteratur z. B.: Vaillant 1991; Winter 1997, 2001, 2008; Trinks 2002; Agazzi / Schütz 2010) soll mit der Lyrik beginnen, da dies die bevorzugte literarische Gattung war, in der Betroffene – gerade auch, wenn sie keine professionellen Schriftsteller waren – eigenen Erfahrungen Ausdruck verliehen. In diesem Umfeld wird die Wichtigkeit traditioneller Formen besonders greifbar: Die Ordnung stiftende Form eines Versmaßes und eines Reimschemas konnte auch als Hilfe dienen, um das empfundene Chaos einzudämmen. Bormann konstatiert für dieses Segment der Nachkriegsliteratur allgemein: „Nur selten findet sich in der Heimkehrer-Lyrik ein neuer Ton, der den Bruch mit den poetischen deutschen Traditionen vollzieht.“ (Bormann 2006: 82)

Als „[z]entrales Zeugnis für die Heimkehrer-Lyrik“ (Bormann 2006: 82) gilt die Sammlung *Deine Söhne, Europa. Gedichte deutscher Kriegsgefangener*, die Hans Werner Richter 1947 herausgegeben hat. Auf zwei Gedichte aus dieser Sammlung möchte ich eingehen, wobei die Auswahl nicht nach stilistischen Kriterien getroffen wurde, sondern allein nach inhaltlichen: dem Thema der Heimkehr. Beide Gedichte bewahren den Endreim und eine weitestgehend metrische Gestaltung.

Das Gedicht *Der Heimkehrer* des aus Ostpreußen stammenden Dichters Heinrich Albert Kurschat (1918–1984) besteht aus vier Strophen (mit vier, jeweils abwechselnd langen und kurzen Versen), von denen nur die letzte der Heimkehr gilt: In der ersten Strophe geht es um die Situation unmittelbar vor dem Eintritt in den Krieg und in den beiden Mittelstrophen um die Angst im Feld. Das Gedicht setzt antithetisch ein: Dem Beginn des Lebens wird der Beginn des Krieges entgegengestellt.

> Du wolltest gerade das Leben beginnen –
> da zog man dich ein.
> Du glaubtest: Ganz kurz nur – zum Krieggewinnen;
> es müsse sein. (Kurschat 1947: Str. 1)

Zugleich bewirkt die Metrik eine Gegenbewegung zur eröffnenden Antithese, denn die Doppelsenkungen, die über die Versgrenzen zwischen Lang- und nachfolgender Kurzzeile gefugt hinweggehen, erzeugen einen rhythmischen Zwang, beide Zeilen in einem zu lesen. Dies entspricht der inhaltlichen Aussage: Das Geschehen vollzieht sich unabhängig von eigenen Wünschen und Gefühlen des „Du" im Gedicht, in dem sich – liest man es als Selbstanrede – das Schicksal des Sprechers spiegelt. Der Sprechrhythmus, der von der Metrik der ersten Verse vorgegeben wird, erzeugt eine Eigendynamik, so dass man verleitet wird, auch die jeweils letzte Zeile der Strophen, deren Wechsel in eine alternierende Metrik einen irritierenden Bruch des Leseflusses erfordern würde, durch eine unwillkürliche Sprechpause an die Doppelsenkungen anzugleichen. Dies zieht sich durch bis zur letzten Strophe über die Rückkehr aus dem Krieg:

> Zerbrochen und müde – so kehrst du nun wieder,
> am Boden den Blick.
> Versäumt hast du Leben und Liebe und Lieder,
> versäumt das Glück. (Kurschat 1947: Str. 4)

Inhaltlich hervorzuheben ist insbesondere die Verzögerung im Sprechfluss ganz am Ende des Gedichts: Betont wird so das verpasste Leben, über das man nicht hinweglesen kann, sondern das als Bruch im Rhythmus spürbar bleibt.

Das, was dazwischensteht, ist die Kriegserfahrung. Sie wird in den beiden Mittelstrophen auf auffallend indirekte und irreal anmutende Weise beschrieben, wobei Nacht und Alptraum den Hintergrund abgeben: Der Sprecher, „erschauernd in Nächten und Toden" (Kurschat 1947: Str. 2, Z. 1), sieht sich seinen unbeantwortbaren Fragen ausgesetzt und seiner „Angst" (Kurschat 1947: Str. 2, Z. 4): „Im Traum hast du nach der Mutter geschrien / in mancher Nacht." (Kurschat 1947: Str. 3, Z. 3f.)

Auch wenn der Sprecher aus dem Krieg zurückkehrt, ist die Folge, die in der letzten Strophe ausgedrückt wird, nämlich das Leben „versäumt" zu haben, unaufhebbar: Ein wirkliches Leben mit „Liebe" und „Glück" scheint dem Sprecher auch für die Zukunft verloren zu sein.

Das zweite Gedicht-Beispiel hat eine ähnliche Aussage und enthält ebenfalls einen Bezug zum Traum: *So war die Heimkehr* von Wolfgang Robert Lohmeyer. Der Autor, 1919 in Berlin geboren und über neunzigjährig erst vor wenigen Jahren in Bayern gestorben (2011), zählt – wie Kurschat – zur Generation Wolfgang Borcherts, für die nach der Schulzeit direkt der Krieg begann. Das aus sechs Strophen à acht Versen bestehende Gedicht ist ebenfalls traditionell gestaltet, was sich vor allem im Wortmaterial zeigt, im durchkomponierten Reimschema und im Versmaß des Endecasillabo. In diesem Gedicht werden

wiederkehrende nächtliche Alpträume thematisiert, in denen sich traumatische Kriegserlebnisse in die Gegenwart hinein transportieren.

In der Eröffnung wird die vom Titel aufgebaute Lesererwartung „So war die Heimkehr“ sogleich enttäuscht, denn die ‚Antwort‘ darauf ist eine Negation:

> So war die Heimkehr nicht, wie viele wähnen,
> die noch im Kargen lauern, daß sie werde:
> Ein großes Staunen, Jubeln, Freudentränen,
> ein fröhlich Werken auf befreiter Erde!
> […]
> So war die Heimkehr nicht: ein Neuerfassen
> der bunten Welt, die wir zurückgelassen. (Lohmeyer 1947: Str. 1)

Statt der erhofften glücklichen Rückkehr ins Leben zeichnet der Sprecher ein Bild von Entfremdung, Einsamkeit und Bedrückung innerhalb einer leblos und kalt anmutenden Umgebung. Die „bunte Welt“ wandelt sich zu „Farbenschatten“:

> Wie schob ich mich in wunderlicher Kälte
> durch Farbenschatten, […]
> […]
> und in den Nächten jäh das unverstellte
> eigne Gesicht im Raum: kalkweiß und irr! –
> O Angst und Scham allein in toten Mauern! –
> Herz, du mein Herz! – Wie wirst du’s überdauern?! (Lohmeyer 1947: Str. 2)

Die erste Erwähnung der „Nächte“ geht mit einem massiven Bruch im Versmaß und einem harten Zeilensprung einher: „und in den Nächten jäh das unverstellte / eigne Gesicht im Raum: kalkweiß und irr! –“ In der Beschreibung eines der nächtlichen Traumbilder setzt sich dies fort: „und sehe noch in niemals abgeschwächten / grellen Gesichtern Frau und Kind und Greis / hintaumeln […]“ (Lohmeyer 1947: Str. 4, Z. 3–5). Im Zentrum steht die Frage „Wie sich der Heimkehr freuen, wenn die Bilder / allnächtlich aufstehn, wüster nur und wilder?!“ (Lohmeyer 1947: Str. 4, Z. 7f.) In einer Alliteration wird die „Freiheit“ als „fremd“ und „furchtbar“ attribuiert (Lohmeyer 1947: Str. 5, Z. 6) – eine irritierende Verbindung, die für den Sprecher erlebte Realität ist.

Verschlossen bleibt ihm die Welt der anderen, zu denen er zurückkehrt. Das sich in der Heimkehrerliteratur häufig findende Motiv der geschlossenen Tür wird hier noch gesteigert: „Wo fände dann das Tor sich, dran zu pochen? – / Da sind nur Mauern, starr und ungerührt!“ (Lohmeyer 1947: Str. 6, Z. 1f.) Das Bild

ist statisch, und dies ist folgerichtig: Denn die Situation wird als eine dargestellt, die zukunftslos ist und keine Entwicklung mehr zulässt.

Beide behandelten Gedichte thematisieren den Krieg als eine Zäsur, die nachhaltig noch das Leben nach der Heimkehr bestimmt. In beiden Fällen wird das Trauma des Krieges spürbar und als Derealisierung erfahren. Der Traum spielt dabei allerdings eine jeweils andere Rolle. In Kurschats Gedicht hat der Sprecher Alpträume, während er als Soldat im Krieg ist. Sie fungieren als Platzhalter für die in dieser Zeit erfahrenen Schrecken: Ihre Inhalte werden nicht geschildert, nur die Angst, die der Sprecher empfunden hat. Bei Lohmeyer geht es demgegenüber um Alpträume in der Zeit danach: In ihnen dauert der Krieg im Frieden fort. Konkrete Schreckensszenarien scheinen auf, die den Heimkehrer nicht mehr loslassen. In beiden formal konventionell gestalteten Gedichten gewinnt das Traumartige keine strukturelle Dimension, etwa im Sinne einer Traumlogik, sondern der Traum bleibt ein konkretes inhaltliches Motiv.

4. Szenen der Heimkehr: Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür*

Die Grundaussage der Zukunfts- und Entwicklungslosigkeit trifft auch auf den dramatischen Text *Draußen vor der Tür* von Wolfgang Borchert (1921–1947) zu, wobei die gewählte Form problematisch erscheint, denn das Drama – wie auch das Hörspiel (als welches Borcherts Text zuerst veröffentlicht wurde; die Erstsendung erfolgte am 13. Februar 1947 im Nordwestdeutschen Rundfunk Hamburg) – lässt qua Gattungskonvention die Interaktion von Personen in einer fortschreitenden Handlung erwarten.

Bereits im Jahr nach Kriegsende schrieb der 25-jährige Borchert, Schauspieler und Dichter aus Hamburg, der als Soldat an der Ostfront war, seinen dramatischen Text über den Kriegsheimkehrer Beckmann, der keinen Platz mehr in der Gesellschaft findet. Seine Frau hat einen anderen Mann; bei der Frau, die ihn bei sich aufnehmen will, kann er nicht bleiben, denn er würde sie seinerseits ihrem in Russland verschollenen Mann wegnehmen. Dieser Mann tritt auch auf, kriegsversehrt mit Holzbein, wobei ungewiss bleibt, ob er real ist oder eine Einbildung Beckmanns. Schließlich sucht Beckmann Zuflucht bei den Eltern, doch die elterliche Wohnung gehört inzwischen anderen, und er erfährt, dass seine Eltern Selbstmord begangen haben. Seine Versuche, eine Arbeit aufzunehmen, schlagen fehl. Und seine Geschichten von den Gräueln des Krieges und wechselseitiger Schuld will niemand hören: Weder stellt sich der Oberst, den er aufsucht, seiner Verantwortung, noch will ihn der Kabarettdirektor im Raum der Kunst die bittere Wahrheit aussprechen lassen.

Bereits der Prolog macht dabei deutlich, dass es um einen ganz alltäglichen Fall geht: Kein Tragödienheld mit einem besonderen Schicksal ist Beckmann, sondern Stellvertreter – „[e]iner von denen, die nach Hause kommen und die dann doch nicht nach Hause kommen, weil für sie kein Zuhause mehr da ist. Und ihr Zuhause ist dann draußen vor der Tür." (Borchert 2013: 118)

„Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will", lautet der Untertitel, den Borchert seinem Stück mitgab. Er mochte dies erwartet haben angesichts des unbequemen Themas – eine Erwartung, die nicht abwegig war angesichts einer gesamtgesellschaftlichen Tendenz, auf Wiederaufbau und Neuanfang zu setzen und nicht auf die Aufarbeitung der Vergangenheit. Es ergab sich eine paradoxe Konstellation. Man warf gerade der jungen Generation, die den Krieg erlebt hatte und von der man aufgrund ihrer Jugend Impulse für die Zukunft erhoffte, vor zu schweigen. Aber für unbequeme Wahrheiten gab es zugleich keine gesamtgesellschaftliche Akzeptanz, wie Ernst Schnabel in der Einführung zur Hörspielsendung in zeitgenössischer Wahrnehmung schildert. Es gebe Leute, so betont er,

> die von dieser Jugend […] ein Feuerwerk von Jugend, Gläubigkeit, edlen Sturm und Drang und eine milde Revolution im Geiste erwarten. Diese Leute werden enttäuscht sein. […] aus […] [Borcherts] Stimme ist nichts von Gläubigkeit und Glanz und Milde herauszuhören, er will nur Wahrheit. Die allerdings hatte man von der Jugend gar nicht so sehr erwartet. (Schnabel 2005 [1947])

Nicht zu schweigen bedeutete, sich dem Trauma, das ein kollektives Trauma war, zu stellen.

Was Borchert für sein Stück formulierte – niemand werde es spielen oder sehen wollen – bestätigte sich allerdings nicht, vielmehr war das Gegenteil der Fall. Ganz allgemein gab es gerade an der Heimkehrer-Problematik ein breites Interesse in der Bevölkerung. Hans-Ulrich Wagner berichtet in seiner Studie von einem Hörspielpreisausschreiben des Berliner Rundfunks 1946, dass die weitaus größte Anzahl unter den 1200 Einsendungen dem Thema des Heimkehrers galt (vgl. Wagner 1996: 37). Bis heute die nachhaltigste Wirkung hatte Borcherts – bald in den Kanon der Schullektüre aufgenommenes – Stück, und dies zeichnete sich bereits früh ab. Zwar hatten zunächst einige Theater das Stück abgelehnt, mit der ersten Ausstrahlung als Hörspielfassung im Februar 1947, die Schnabel als Chefdramaturg des Senders befördert hatte, sorgte es jedoch schnell für Furore. Der Erfolg setzte sich auf den Theaterbühnen und sogar im Medium des Films fort. Für das Theater überarbeitete Borchert den Text noch einmal. Diese etwas erweiterte Dramenfassung erschien bereits 1947 als Buch und ist die Version, die heutigen Ausgaben zugrunde liegt. Das

ursprüngliche Manuskript, noch unter dem Titel *Ein Mann kommt nach Deutschland* (vgl. Weckel 2003: 125f.), das bereits für die Hörfunkaufnahme überarbeitet wurde, ist verschollen, so dass man nicht mehr eindeutig klären kann, ob Borchert das Stück ursprünglich sogar für die Bühne geplant hatte, wie die neuere Forschung annimmt, oder direkt für den Hörfunk, wie sein Vater berichtete (vgl. Weckel: 125, Anm. 3).

Von der Uraufführung als Theaterstück an den Hamburger Kammerspielen im November 1947, die Borchert nicht mehr erlebt hat (Borchert war einen Tag vor der Aufführung, am 20. November 1947, in einer Klinik in Basel gestorben), berichtet die damalige Intendantin Ida Ehre: „Es war ein ungeheurer Erfolg, wenn man es Erfolg nennen kann, dass ein Publikum so ergriffen ist, dass es nicht applaudiert hat nach der Vorstellung, sondern es ganz schweigend im Saal geblieben ist.“ (Ehre im Interview: Bohn 1993) Als Hans Quest, der Darsteller des Beckmann, der auch bereits im Hörspiel die Rolle gesprochen hatte, dem Publikum vom Tod Borcherts Mitteilung machte, habe es sich erhoben: „[N]ach einer ziemlich langen Zeit fing es wahnsinnig an zu applaudieren und Bravo zu schreien. Es war ein sehr, sehr erschütternder Theaterabend für uns alle.“ (Ebd.)

Jürgen Schröder fasst zusammen, dass das Stück eine „riesige Resonanz erhielt“, „weil es die Erfahrung und das Existenzgefühl einer ganzen verlorenen, verratenen Generation melodramatisch zum Ausdruck brachte.“ (Schröder 2006: 111) Es war das Stück der Stunde, das viele als Ausdruck der Wirklichkeit empfanden, die einen umgab. Ich erinnere an die vorhin zitierte Aussage der anonymen Zeitzeugin, die in Beckmann den eigenen heimgekehrten Vater erkannte. In der Fernsehdokumentation *Deutsche Literatur seit 1945. Nachrichten von Büchern und Menschen* resümiert Volker Bohn im Rückblick: „Das Kriegsheimkehrerdrama ‚Draußen vor der Tür‘ von Wolfgang Borchert erfüllte die Erwartungen auf literarisch verarbeitete Erfahrung, auf das Authentische.“ (Bohn 1993)

Dass der Text als so realitätsnah, so authentisch wahrgenommen wurde, ist bei näherem Hinsehen einigermaßen erstaunlich, denn Borcherts Stück enthält auf mehreren Ebenen surrealistische Elemente. Unter den Personen des Stücks sind auch allegorische Figuren: der Tod, der in verschiedenen Verkörperungen auftritt (als Beerdigungsunternehmer und als „Straßenfeger, der gar keiner ist“ [Personenverzeichnis]), die Elbe als derbes Fischweib, Beckmanns *alter ego*, das ihn antreibt, weiterzumachen (verallgemeinert als „der Andere, den jeder kennt“ [Personenverzeichnis]). Das Vorspiel, mit dem das Stück eröffnet wird, spielt zwar an den Landungsbrücken in St. Pauli, aber in seiner Figurenbesetzung erinnert es an die metaphysische Konstellation des Prologs im Himmel in Goethes *Faust*, wobei das Metaphysische freilich zugleich subvertiert wird: Ein weinender alter Mann, der sich als „[d]er Gott, an den keiner mehr glaubt“

(Borchert 2013: 120), entpuppt, unterhält sich mit dem Tod, der nicht mehr „mager[], dürr[]“ und „knochig[]“ ist, sondern „rund und fett und gut gelaunt“ (Borchert 2013: 121). Rülpsen muss er die ganze Zeit, weil er sich „[g]latt überfressen“ hat (Borchert 2013: 121). Und wieder scheint ein Mensch im Soldatenmantel ins Wasser gesprungen zu sein. „Geh nach Haus, Alter“, rät der Tod Gott.

> Du änderst es doch nicht. Wein nicht über den, der hier eben plumps gemacht hat. […] Das war nur einer von denen, die nicht mehr können, einer von der großen grauen Zahl … (Borchert 2013: 121)

Auf das „Vorspiel“ folgt eine Szene, die als „Traum“ überschrieben ist: Beckmann findet sich unter Wasser wieder. Aber die Elbe „scheiß[t]“ auf seinen Selbstmord und spuckt ihn wieder aus (Borchert 2013: 124f.).

Erst danach beginnen die eigentlichen Szenen der Handlung: der Anzahl nach einem traditionellen fünfaktig gebauten Drama entsprechend. Aber es gibt keine geschlossene Handlung, die sich aus einem dramatischen Konflikt entfaltet mit Verwicklungen, die in einem Moment des Erkennens kulminieren und sich im tragischen Ende auflösen. Die gattungstypologische Vorlage ist eine andere: Beckmanns Heimkehr ist als Stationendrama gestaltet: Die fünf Szenen sind in unverbundener Abfolge aneinandergereiht und zeigen Beckmann an verschiedenen Orten in verschiedenen Situationen, die alle mit einer zuschlagenden Tür enden.

Das Stationendrama, das Strindberg in die moderne Dramaturgie eingeführt hat, bleibt auf die Zentralfigur bezogen und richtet sich auf die Entfaltung ihrer Seelenzustände, für die die Personen der jeweiligen Stationen Anlässe abgeben, wenn sie sich nicht gar um Projektionen der Hauptfigur handeln. Aber mit dem Stationendrama wird auch eine literaturgeschichtlich ältere Tradition aufgerufen, nämlich die mittelalterlichen Mysterien- und Passionsspiele. Auf der Folie der Passion Christi erhält Beckmanns Leidensweg eine abgründige Dimension. Denn statt der transzendentalen Sinngebung, die auf dem Opfergang des menschgewordenen Sohnes Gottes und der Erlösung für die Menschen beruht, präsentiert Borcherts Drama den ausgestoßenen Menschen: von keinem Gott aufgefangen, ausweglos verstrickt in einem Netz gegenseitiger Schuld.

In der letzten Szene ist eine Art Resümee enthalten, das an die Einstiegssequenz, den „Traum“ in der Elbe, anknüpft. Beckmann schläft ein, träumt, tot zu sein, und lässt alle seine Mörder der verschiedenen Stationen, die ihn ins Wasser getrieben hätten, noch einmal Revue passieren – doch im letzten Bild tritt der Einbeinige auf, der ihm vorhält, selbst zum Mörder geworden zu sein. Erwachend muss Beckmann feststellen, dass er immer noch nicht tot ist, seine

Einsamkeit und Ausgeschlossenheit ihn weiter verfolgen werden – ebenso wie seine Schuldgefühle. Borcherts Stück endet hoffnungsloser als mit dem Tod: mit einem, der nicht leben und nicht sterben kann, der nach Antworten schreit und keine erhält.

Der Traum spielt dabei eine maßgebliche Rolle. Im Zentrum steht zunächst einmal ein konkreter Traum: ein wiederkehrender Alptraum, in dem sich Beckmanns traumatische Kriegserlebnisse kolportieren. Beckmann erzählt diesen Traum dem Oberst, den er aufsucht, um diesen zum Eingeständnis seiner Schuld als befehlshabender Offizier zu bringen.

> Also, der General steht vor dem Riesenxylophon aus Menschenknochen und trommelt mit seinen Prothesen einen Marsch. […] Und dann kommen sie. Dann ziehen sie ein, die Gladiatoren, die alten Kameraden. Dann stehen sie auf aus den Massengräbern, und ihr blutiges Gestöhn stinkt bis an den weißen Mond. […] Dann sind die Nächte so, daß wir nicht atmen können. […] Bis an den Mond, den weißen Mond, stinkt dann das blutige Gestöhn, Herr Oberst, wenn die Toten kommen […]. […]
> OBERST *(nüchtern)*: Unsinn! Der Mond ist selbstverständlich gelb wie immer. Wie'n Honigbrot! Wie'n Eierkuchen. War immer gelb, der Mond. (Borchert 2013: 144)

Nicht nur in der Strategie, den bedrohlichen Inhalt des Traums nicht gelten zu lassen – ganz am Ende wird er ihn verlachen –, ist die Reaktion des Oberst vielsagend, sondern auch in seiner Replik bezüglich des Mondes. Denn hier wird der Traum nicht als Fiktion behandelt, sondern als das, was er tatsächlich sein soll: Darstellung von Wahrheit. Als Phantasiebild im irrealen Traum wäre die Farbe des Mondes nichts, worüber man streiten kann, aber der Oberst und seine Familie fühlen sich in ihrer Vorstellung von der wirklichen Welt angegriffen. Dagegen offenbart sich die behauptete Wahrheit des Oberst als Illusion: Ein „Eierkuchen"-Mond soll es sein.

Auf die Bühne zu gehen, wird Beckmann geraten: zur Belustigung des Publikums. Hier schließt sich eine Kritik am zeitgenössischen Kunstbetrieb an, der in Borcherts Stück nur als Kabarett vorkommt und einzig dem Amüsement dient: Wahrheit hat hier keinen Platz.

Die Erkenntnis dieses Zusammenhangs offenbart sich Beckmann, als er träumt und sich im Zwiegespräch mit „dem Anderen" befindet: dem Ja-Sager, der ihn dazu ermuntern will, das Leben weiterzuleben. Gegenüber der scheinbaren Wirklichkeit der Gesellschaft manifestiert sich die wahre Wirklichkeit gerade in Beckmanns Träumen: seinem Alptraum, aber auch in der geträumten Passage, in der Resümee gezogen wird.

Das, was sich als ‚reale' Interaktion in den Stationen abspielt, wird dagegen als „Film" metaphorisiert. Diese Verkehrung der Realitätsebenen wird dem Stück bereits als Prämisse mitgegeben, und zwar in dem Kommentar, der das Stück eröffnet und keiner handelnden Figur zugeordnet ist:

> Ein Mann kommt nach Deutschland.
> Und da erlebt er einen ganz tollen Film. Er muß sich während der Vorstellung mehrmals in den Arm kneifen, denn er weiß nicht, ob er wacht oder träumt. Aber dann sieht er, daß es rechts und links neben ihm noch mehr Leute gibt, die alle dasselbe erleben. Und er denkt, daß es dann doch wohl die Wahrheit sein muß. Ja, und als er dann am Schluß mit leerem Magen und kalten Füßen wieder auf der Straße steht, merkt er, daß es eigentlich nur ein ganz alltäglicher Film war, ein ganz alltäglicher Film. (Borchert 2013: 118)

Das Stichwort der Derealisierung ist für Borcherts Text also in besonderem Maße in Anschlag zu bringen. (Für die Frage nach der Realitätswirkung der Traumszenen ist die Gattungsentscheidung nicht unerheblich: Im Hörspiel lässt sich hier eine größere Unentschiedenheit aufrechterhalten, denn anders als bei einer Umsetzung auf der Theaterbühne kann bei Stimmen im Hörspiel offen bleiben, ob sie zu tatsächlich manifesten Personen gehören oder lediglich in Beckmanns Kopf vorhanden sind.)

Dass in der zeitgenössischen Rezeption trotz der Vertauschung der Realitätsebenen – die Alltagsrealität zeigt sich als Film, Wahrheit verbürgt dagegen der Traum – die Wirklichkeitsnähe des Stücks betont wurde, es als authentischer Ausdruck eigener Erfahrungen wahrgenommen wurde, zeigt, wie sehr das kollektive Trauma der Heimkehrer erweiterter Ausdrucksformen bedurfte und welche besondere Aufgabe der Literatur dabei zukam. Dem nach dem Krieg besonders vehement von der *Gruppe 47* vertretenen Anspruch, Literatur müsse sich der konkreten Wirklichkeit stellen, wird Borcherts Stück gerade dadurch gerecht, dass es naturalistische Darstellungsweisen überschreitet.

5. Realität im Irrealen: Hans Erich Nossacks *Nekyia* (1947)

Den Abschluss der Betrachtung bildet ein Ausblick auf einen Erzähltext, in dem sich die Thematik von Trauma und Traum ins Extreme verdichtet. Gegenüber dem Traum als Gegenstand (Soldaten-Alpträume während des Krieges und danach: bei Kurschat, Lohmeyer und Borchert) und gegenüber der provozierenden Verkehrung von Illusion und Wahrhaftigkeit in der dargestellten

Alltagsrealität und im Traumerleben bei Borchert bietet der Kurzroman *Nekyia* von Hans Erich Nossack (1901–1977) eine weitere Steigerung: In einem zeitgeschichtlich und mythisch aufgeladenen Erzählkosmos, der einem Traumszenario gleicht, entzieht sich das Erzählen klar nachvollziehbaren Kausalitäten.

Nekyia, übersetzt ‚Totenopfer', ist im Untertitel ausgewiesen als „Bericht eines Überlebenden". Aber die Darstellungsweise entspricht kaum dem, was man unter einem „Bericht" gemeinhin versteht. Und was das Ereignis war, das der ‚Berichtende' überlebt hat, wird nicht konkret fassbar. Der 1947 erschienene Erzähltext folgt einer Traumlogik, in der die Realitätsebenen verschwimmen, Räume und Zeiten sich überlagern. Traumerzählungen setzen gemeinhin voraus, dass es einen Träumer gibt, der eingeschlafen und während des Traums der Realität entrückt ist. Doch in *Nekyia* zeigt sich eine verwirrende Ausgangslage, bei der nicht mehr entschieden werden kann, welche Ebene die der Wirklichkeit, welche die des Traums ist. Der Ich-Erzähler verlässt die wie Lehmklumpen daliegenden Schlafenden, um „einen Weg [zu] suchen" (Nossack 1947: 7), dieser Weg aber führt in eine Alptraumszenerie.

Ein Ich-Erzähler führt monologisch, wenngleich an einen Adressaten gerichtet, durch ein Labyrinth, in dessen Zentrum eine Rückkehr steht: „in die Stadt zurück." (Nossack 1947: 7) Aber diese Stadt wirkt wie eine gespenstische Kulisse: Es sind Alltagsszenerien, doch ohne Leben. „Kinderspielzeug lag umher. […] Die Fenster standen überall offen, vor einigen hing Wäsche. Aber aus den Schornsteinen kam kein Rauch." (Nossack 1947: 12) Als das scheinbar „einzige Lebendige" wird „das bleiche Fleisch geschlachteter Tiere" in den Schlachtereien ausgemacht (Nossack 1947: 14). Das Ich kann keine Identität benennen, und der Adressat ist in seiner Existenz zweifelhaft. Spürbar wird jedoch, dass es eine Zäsur gegeben haben muss, von der an alles anders wurde. Von diesem Punkt aus, der eine Leerstelle bleibt, geht die Erzählbewegung aus.

> Damals hatte ich einen Namen, mit dem ich nicht einig war. Doch nun ist das anders. […]
> Ich spreche zu einem Wesen, von dem ich glaube, daß es einmal da sein wird […], und ich nenne es: Du. […] Doch gleich kommen die Zweifel, ob es sich nicht nur um ein Bild handelt, das aus der Erinnerung auftaucht, aus dem, was hinter mir liegt und was als endgültig verloren angesehen werden muß. (Nossack 1947: 8f.)

Es gibt einen Schlüssel zu diesem rätselhaften Text in einem traumatischen Erlebnis des Autors: Aus der Ferne hat er den verheerenden Bombenangriff auf Hamburg miterlebt, die Operation „Gomorrha" der Royal Airforce im Sommer 1943, in dem nicht nur seine Heimatstadt zerstört wurde, sondern auch seine

Manuskripte verbrannt sind. Aber es greift zu kurz, seinen Erzählkosmos auf das Autobiographische zurückzuführen, wie dies verschiedentlich versucht wurde (vgl. zur Argumentation für diesen Ansatz: Hilgart 2000).

In der Überlagerung der Orte und Zeiten, die bis zum mythischen Krieg um Troya und dem Fluch der Artriden und ihren Morden ausgreifen, gewinnt der Text eine Dimension von Schuld und Gewalt, die historisch und überhistorisch zugleich ist. (Bereits im Titel kann ein Hinweis auf das Totenopfer im elften Gesang von Homers *Odyssee* gesehen werden. Die Reise im Traumszenario des Erzählers zu seiner Mutter wird als Orestie erkennbar, wobei der Mythos umgeschrieben wird und versöhnend-utopische Züge annimmt; vgl. Karnick 2006: 49, vgl. außerdem Kahrs 2005, Schaller-Fornoff 2000.) „Leichtsinnig wäre es […]", hat Marcel Reich-Ranicki hervorgehoben,

> zu glauben, Nossack wolle für das Irrationale oder das Transzendente eintreten. Im Grunde ist es eher umgekehrt: Um der Realität willen befaßt er sich immer wieder mit Träumen und fordert die Anerkennung ihrer Existenz. Um des Rationalen willen betont er nachdrücklich auch das Irrationale. (Reich-Ranicki 1963: 2)

Das traumartige Erzählen gibt keine Antworten, aber einen rätselhaften Assoziationsraum: Spuren, in denen jeder Leser etwas anderes, auch eigenes wahrnehmen kann. Noch in diesem extremen Beispiel zeigt sich eine Eigenschaft von Literatur, auf die gerade angesichts von Katastrophen nicht verzichtet werden kann: Gemeinschaft zu stiften zwischen Verzweifelten und Zeugnis vom traumatischen Ereignis abzulegen – gerade weil das Trauma selbst etwas ist, was sich der direkten Benennung entzieht.

> Es fehlte etwas; vor allem war es nicht das, was ich suchte. […] Sprechen aber muß jemand davon. Es könnte sein, daß sich unter den Worten unversehens etwas zeigt, was nicht vergessen werden darf […]. (Nossack 1947: 22)

Das Zitat aus *Nekyia* mag als Schlusswort dienen, denn in ihm bündelt sich die Aufgabe und Leistung von Literatur angesichts einer Realität, die aufgrund ihrer traumatischen Hintergründe nicht mehr rational fassbar und beschreibbar ist. Traum und Wirklichkeit erscheinen dabei nicht mehr als Gegensätze, sondern als erweiterter Darstellungsraum, der die Leerstelle aufscheinen lässt – das nicht benennbare Zentrum des Traumas, den ‚leeren Kreis'.

Neben der Perspektive der Betroffenen scheint in dem Zitat etwas Weiteres auf, worum es in der Traumaliteratur auch gehen kann: um das Gedenken, das in der Gesellschaft wachgehalten werden soll. Mit Jean-François Lyotard merkt Aleida Assmann an, dass es für die fortdauernde Erinnerung wichtig sein kann,

ein traumatisches Ereignis gerade nicht in ein konkretes Bild oder einen Begriff auflösen zu können:

> Monumente sind für [Lyotard] […] ‚Repräsentationen' und als solche Entlastungen der Erinnerung, also in Wahrheit: Strategien des Vergessens. Auch schriftliche Fixierungen stellen keine wirksame Vorkehrung gegen das Vergessen dar. […] Denn was niedergeschrieben worden ist, kann auch wieder umgestoßen und ausgelöscht werden; was dagegen nie die Gestalt eines Zeichens, eines erinnerungsfähigen Symbols erhielt, kann […] darum auch nicht geleugnet / vergessen werden. (Assmann 2009: 261)

Nossacks *Bericht eines Überlebenden* beschreitet hier einen Zwischenweg: Der Text ist offensiv symbolträchtig in seinen vielen Anspielungen, bleibt dabei aber so bedeutungsoffen und mehrdeutig, dass sich kein einfacher Sinn fixieren lässt.

Hinsichtlich der Funktion des Traums in literarischen Auseinandersetzungen mit dem Trauma der Heimkehrer ist festzuhalten: Das Motiv des Traums und traumartige Darstellungsweisen können der Unerzählbarkeit des Traumas und der Derealisierungserfahrung der Traumatisierten Ausdruck verleihen. Die Opazität solcher Darstellungsweisen kann aber auch dazu beitragen, ein kollektiv traumatisches Ereignis so zu tradieren, dass es nicht zu spezifisch konkretisiert, sondern für die Erinnerung vieler anschlussfähig gehalten wird.

Bibliographie

Werke

Borchert (2013): Wolfgang Borchert: Draußen vor der Tür. In: ders.: Das Gesamtwerk. Hg. v. Michael Töteberg. 3. Aufl. Reinbek: Rowohlt, S. 115–192.

Deine Söhne, Europa (1985): Deine Söhne, Europa. Gedichte deutscher Kriegsgefangener [1947]. Hg. v. Hans Werner Richter. Neuausg. München: Nymphenburger Verlagshandlung.

Kurschat (1947): Heinrich Albert Kurschat: Der Heimkehrer. In: Deine Söhne, Europa. Gedichte deutscher Kriegsgefangener [1947]. Hg. v. Hans Werner Richter. Neuausg. München: Nymphenburger Verlagshandlung, S. 54.

Lohmeyer (1947): Wolfgang Robert Lohmeyer: So war die Heimkehr. In: Deine Söhne, Europa. Gedichte deutscher Kriegsgefangener [1947]. Hg. v. Hans Werner Richter. Neuausg. München: Nymphenburger Verlagshandlung, S. 62f.

Nossack (1947): Hans Erich Nossack: Nekyia. Bericht eines Überlebenden. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Forschungsliteratur

Agazzi/Schütz (2010): Elena Agazzi/Erhard Schütz: Heimkehren – ein Vorwort. In: Heimkehr: eine zentrale Kategorie der Nachkriegszeit. Geschichte, Literatur und Medien. Hg. v. Elena Agazzi, Erhard Schütz. Berlin: Duncker & Humblot, S. 7–20.

American Psychiatric Association (2013): Posttraumatic Stress Disorder. In: Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM) 5, S. 271–280.

Böll (1952): Heinrich Böll: Bekenntnis zur Trümmerliteratur. In: ders.: Werke. Essayistische Schriften und Reden I: 1952–1963. Hg. v. Bernd Balzer. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1979, S. 31–34.

Bohn (1993): Volker Bohn (Red.): Deutsche Literatur seit 1945. Nachrichten von Büchern und Menschen. ZDF-Sendereihe, Teil 3 (https://www.youtube.com/watch?v=BPTuh3XcpsU, zuletzt aufgerufen am 10. Juni 2016)

Bormann (2006): Alexander von Bormann: Frühe Nachkriegslyrik (1945–1950). In: Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. Hg. v. Wilfried Barner. 2., aktual. u. erw. Aufl. München: C. H. Beck. (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begr. von Helmut de Boor und Richard Newald. Bd. XII.), S. 76–98.

Bruns (1991): Als Vater aus dem Krieg heimkehrte: Töchter erinnern sich. Hg. v. Ingeborg Bruns. Frankfurt/M.: S. Fischer.

Geschichte der deutschen Literatur (2006): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. Hg. v. Wilfried Barner. 2., aktual. u. erw. Aufl. München: C. H. Beck. (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begr. von Helmut de Boor und Richard Newald. Bd. XII.)

Hilgart (2000): Johannes Hilgart: Hans Erich Nossacks Erzählung Nekyia (1947). Versuch einer autobiographischen Inventur. In: Hans Erich Nossack. Leben – Werk – Kontext. Hg. v. Günter Dammann. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 135–148.

Horkheimer/Adorno 1947: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Amsterdam: Querido.

Kahrs (2005): Peter Kahrs: Aus dem Reich der Toten. Korrekturen der Nekyia von Hans Erich Nossack und Arno Schmidt. In: Mythenkorrekturen. Zu

einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Hg. v. Martin Vöhler u. Bernd Seidensticker. Berlin u. New York: Walter de Gruyter, S. 369–383.

Karnick (2006): Manfred Karnick: Krieg und Nachkrieg: Erzählprosa im Westen. In: Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. Hg. v. Wilfried Barner. 2., aktual. u. erw. Aufl. München: C. H. Beck. (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begr. von Helmut de Boor und Richard Newald. Bd. XII.), S. 31–75.

Karnick (2014): Manfred Karnick: Parallelstrukturen und Sinnkontraste: „Dinggedichte" von Günter Eich, Richard Weiner und Hans Magnus Enzensberger. In: Dioskuren, Konkurrenten und Zitierende. Paarkonstellationen in Sprache, Kultur und Literatur. Festschrift für Helmut Göbel und Ludger Grenzmann. Hg. v. Jan Cölln u. Annegret Middeke. Göttingen: V & R unipress, S. 331–337.

Laub (2000): Dori Laub: Eros oder Thanatos. Der Kampf um die Erzählbarkeit des Traumas". In: Psyche 54, H. 9–10, S. 860–894.

Neumann (1981): Peter Horst Neumann: Die Rettung der Poesie im Unsinn. Der Anarchist Günter Eich. Stuttgart: Klett-Cotta.

Reich-Ranicki (1963): Marcel Reich-Ranicki: Hans Erich Nossack – der nüchterne Visionär. In: Die Zeit vom 11. Oktober 1963. (http://www.zeit.de/1963/41/hans-erich-nossack-der-nuechterne-visionaer, S. 2, zuletzt aufgerufen am 10. Juni 2016)

Resch (2012): Jessica Resch: Odysseus' Wandlung im Nachkriegsdeutschland. Die Figur des griechischen Helden in der deutschsprachigen Erzählprosa. Marburg: Tectum.

Schaller-Fornoff (2000): Branka Schaller-Fornoff: Der Klytämnestra-Komplex. Zu Liminalität und Mythenkorrektur in Hans Erich Nossacks Nekyia. Bericht eines Überlebenden (1947). In: Germanica 7, S. 231–243.

Schnabel (2005): Ernst Schnabel, Einführung zu: Wolfgang Borchert: Draußen vor der Tür. Audio-CD der Hörspielaufnahme mit Hans Quest u. a. [1947]. München: Der Hörverlag.

Schröder (2006): Jürgen Schröder: Das Drama: Der mühsame Anfang. In: Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. Hg. v. Wilfried Barner. 2., aktual. u. erw. Aufl. München: C. H. Beck. (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begr. von Helmut de Boor und Richard Newald. Bd. XII.), S. 99–115.

Trinks (2002): Ralf Trinks: Zwischen Ende und Anfang. Die Heimkehrerdramatik der ersten Nachkriegsjahre (1945–1949). Würzburg: Königshausen und Neumann.

Vaillant (1991): Jérôme Vaillant: Heimkehr in die Fremde. Zur Bewältigung des Front- und Heimkehrerlebnisses in der deutschen Nachkriegsliteratur. In: Yoshinori Shichiji (Hg.): Internationaler Germanisten-Kongreß in Tokyo. Sektion 15: Erfahrene und imaginierte Fremde. München: iudicium, S. 433–439.

Wagner (1996): Hans-Ulrich Wagner: „Ein Mann kommt nach Deutschland“: Draußen vor der Tür im Kontext der Heimkehrer-Hörspiele der unmittelbaren Nachkriegszeit. In: „Pack das Leben bei den Haaren.“ Wolfgang Borchert in neuer Sicht. Hg. v. Gordon Burgess u. Hans-Gerd Winter. Hamburg: Dölling und Galitz, S. 35–53.

Weckel (2003): Ulrike Weckel: Spielarten der Vergangenheitsbewältigung – Wolfgang Borcherts Heimkehrer und sein langer Weg durch die westdeutschen Medien. In: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 31: Medien – Politik – Geschichte. Hg. v. Moshe Zuckermann, S. 125–161.

Weyrauch (1977): Wolfgang Weyrauch: Kahlschlag [1949]. In: ders.: Mit dem Kopf durch die Wand. Geschichten, Gedichte, Essays und ein Hörspiel, 1929–1977. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand, S. 51.

Winter (1997): Hans-Gerd Winter: „Wovon soll ich leben? Mit wem? Für was?“ Viermal die Figur des unbehausten Heimkehrers: Wolfgang Borchert und Bertolt Brecht, Ernst Toller und Fred Denger. In: Auskunft 17, H. 3, S. 290–310.

Winter (2001): Hans-Gerd Winter: „Du kommst, und niemand will dich haben.“ Heimkehrertexte der unmittelbaren Nachkriegszeit. In: Schuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945–1961). Hg. v. Ursula Heukenkamp. Amsterdam u. Atlanta / GA: Rodopi, S. 283–296.

Winter (2008): Hans-Gerd Winter: Heimkehrerdramen in Hamburger Theatern der frühen Nachkriegszeit. Vom gefährdeten Leben bis zur Lebenshilfe. In: Heimat und Heimkehr in der ‚jungen Generation‘ der Nachkriegsliteratur. Hg. v. Gordon Burgess, Hans-Gerd Winter. Dresden: Thelem, S. 59–85.

Terror und die Sprache der Folter: Krieg und Frieden in der amerikanischen Literatur

Astrid M. Fellner

Es gibt fast kein Thema, mit dem sich die Literatur so intensiv beschäftigt hat wie mit dem Krieg. „Neben Liebe und Hass scheint der Krieg die schöpferische Kraft der Schriftsteller und Dichter am meisten anzuregen" (Kleppien 2010: 1). Die Darstellung und literarische Repräsentation von Krieg und Frieden in der nordamerikanischen Literatur scheint besonders ergiebig, was, wie Kritiker betonen, darauf zurückzuführen ist, dass die USA aufgrund ihrer Geschichte ein besonderes Verhältnis zum Krieg aufweisen. Als Nation entstanden die Vereinigten Staaten von Amerika nämlich als unmittelbare Folge eines Krieges, des Unabhängigkeitskrieges. Natürlich kann man sagen, wie Buschmann und Langewiesche es in ihrer Studie *Der Krieg in den Gründungsmythen europäischer Nationen und der USA* darstellen, dass die moderne Nation an und für sich eine „Kriegsgeburt" ist: „Das gilt nicht nur für die konkrete Entstehungsgeschichte von Nationalstaaten, sondern auch für deren gesellschaftliche Deutung. Die nationalen Geschichtskonstruktionen des 19. und 20. Jahrhunderts weisen dem Krieg – in dieser Hinsicht stehen sie ihren antiken Vorläufern nicht nach – eine zentrale Rolle als Schöpfungsakt, Heilsbringer und Gemeinschaftsstifter zu" (Buschmann / Langewiesche 2003: 9). Nationale Gründungsmythen verdeutlichen ganz besonders, „wie sehr Kriege das Selbstbild der modernen Nation geprägt haben und weiterhin prägen – ob als Bezugspunkt kollektiver Erinnerung, als Bewährungsfeld für politische Loyalität oder als symbolischer Ort der Zukunftsgestaltung" (Buschmann / Langewiesche 2003: 9). Die amerikanische Kultur zeichnet sich zudem durch populäre politische Nationalhelden und -mythen aus. Thomas Jefferson, Andrew Jackson, die Geschichte der *yeomenry*, die tugendhaften, einfachen Freibauern und vor allem der Mythos der *frontier* wirken bis heute tief im politischen und kulturellen Bewusstsein der USA nach (vgl. Hochgeschwender 2003: 286). George Washington, John Adams und Thomas Jefferson gelten bis heute vielfach als „Heroen der Bürgertugenden" (Hochgeschwender 2003: 286) und die Amerikanische Revolution, der zweite Kontinentalkongress und der Verfassungskonvent der Union werden immer noch gefeiert. „Allein schon", so argumentiert Hochgeschwender, „die Dauerhaftigkeit und Einfachheit der amerikanischen Verfassung spreche für sich" (Hochgeschwender 2003: 287). Die Gründungsmythen der Vereinigten

Staaten sind langlebig und wirkungsmächtig, und ein Verständnis der amerikanischen Literatur und Kultur setzt die Kenntnis dieser Mythen voraus.

Vom Revolutionskrieg im 18. Jahrhundert bis hin zu den Kriegen in Afghanistan und Irak im 21. Jahrhundert und dem sogenannten „war on terror", dem Krieg gegen den Terrorismus, spannt sich ein breiter Bogen gewaltsamer Interventionen. Ziel dieses Beitrags ist es, einen kursorischen Überblick über die Darstellung von Krieg und Frieden in der U.S.-amerikanischen Literatur zu geben. Insbesondere möchte ich auf literarische Texte eingehen, die im Zeitalter des Kriegs gegen den Terrorismus entstanden sind und zensierte Lyrik vorstellen, nämlich die politischen Gedichte von Guantánamo, die ich vor dem Hintergrund der Kritik Judith Butlers beleuchten werde. Auch werde ich die Unmöglichkeit über Folter zu schreiben erörtern. Wie, so erhebt sich die Frage, „lässt sich nach der Erfahrung unfassbaren Leides schreiben?" (Pröbstl 2015: 10). Gibt es eine Sprache der Folter? „So sehr man sich über die USA aufregen kann", schrieb die *Süddeutsche Zeitung* am 17. Mai 2010:

> Sie dürften der einzige Staat sein, der seine ärgsten Gegner aus dem Gefangenenlager heraus mit offizieller Genehmigung Gedichte veröffentlichen lässt. Zugegeben, mit der Genehmigung haben sie sich schwer getan, und sie ist ziemlich restriktiv ausgefallen. Von mehreren tausend Gedichten, die in Guantanamo entstanden sind, haben nur zweiundzwanzig die Sicherheitsbestimmungen, das heißt die Zensur, passieren dürfen. Doch was darin zu lesen steht, ist explosiv genug." (Weidner 2010: o. S.)

Der Analyse dieser Gedichte wird eine kurze Einführung in die amerikanische Nationalmythologie vorausgeschickt. Diese Mythen bieten die Grundlage und Legitimation von Kriegen und Kriegsführung. Gleichzeitig soll auch aufgezeigt werden, inwiefern populäre Nationalmythen sich in der amerikanischen Literatur und Kultur niederschlagen bzw. von dieser propagiert werden und inwiefern sie die literarischen Konventionen bedingen, wie über und vom Krieg geschrieben wird.

1. Das Mythenarsenal der USA

Geprägt durch die historische Erfahrung eines über dreihundertjährigen Kolonialisierungsprozesses haben sich in der amerikanischen Literatur gewisse Leitvorstellungen etabliert, auf die in unterschiedlichem Ausmaß immer wieder rekurriert wird. In seiner 1973 erschienenen Studie *Regeneration through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600–1860* betont Richard

Slotkin, dass die koloniale Geschichte der Indianerkriege die Symbolsysteme der amerikanischen Literatur und Kultur von Anfang an erklärt und von fundamentaler Bedeutung für die nationale Identität der USA ist. Dies inkludiert vor allem ein ausgeprägtes Missionsbewusstsein und einen festen Glauben daran, einen gerechten Krieg in einer einmaligen historischen Situation zu führen (vgl. Hölbling 2014: 81). Von Anfang an begriff sich Amerika als eine Neue Welt, die eine bessere Alternative zu Europa darstellen sollte. In der Folge entwickelte sich ein moralisches Überlegenheitsgefühl der Kolonisten gegenüber dem alten Kontinent und die Überzeugung, „ein Staatswesen geschaffen zu haben, das ‚die beste aller denkbaren Verfassungen' sein eigen nannte" (Kleppien 2010: 6). Diese besondere Rolle Amerikas – auch amerikanischer Exzeptionalismus genannt – prägte von Anfang an das Selbstverständnis der Kolonisten. Schon der puritanische Prediger Jonathan Edwards sprach von der Errichtung eines neuen Zions und John Winthrop sprach von einer *city upon a hill*, die als moralisches Vorbild gelten sollte. Bis heute greifen Politiker_innen in ihren Reden auf diese Rhetorik zurück und bedienen sich dieser Gründungsmythen. Kriegerische Auseinandersetzungen waren aber immer auch ein Teil der Verteidigung dieser Ideale. Der ‚Kampf gegen die Wildnis', den die puritanischen Siedler in Nordamerika führten, wurde mit Bibel und physischem Kampf bestritten. „‚Wildnis' wurde dabei sehr umfassend verstanden und inkludierte das Land, seine Bewohner, und auch den damit untrennbar verbundenen Bereich der ‚moralischen Wildnis'" (Hölbling 2014: 82). John Underhills *Newes from America* (1639) bietet hier einen guten Einblick in die puritanische Kriegsrhetorik:

> Viele verbrannten im Fort, Männer, Frauen und Kinder. Andere versuchten einen Ausbruch [...] und unsere Soldaten empfingen sie mit ihren Schwertern. Zu Boden fielen Männer, Frauen und Kinder. […] Gewaltig und schmerzvoll war der blutige Anblick für die jungen Soldaten, die noch keinen Krieg erlebt hatten und so viele Seelen keuchend am Boden liegen sahen, so viele an manchen Stellen, dass man kaum gehen konnte. […] Manchmal steht in der Heiligen Schrift, dass Frauen und Kinder mit ihren Eltern sterben müssen. Manchmal steht es anders geschrieben: doch dies wollen wir hier nicht erörtern. Uns gab Gottes Wort genügend Licht für unser Tun. (zitiert nach Slotkin 1973: 76; deutsche Übersetzung in: Hölbling 2014: 82f.)

Hölbling merkt dazu Folgendes an:

> Dieses religiöse Missionsbewusstsein ist seit dem 18. Jahrhundert einem steten Säkularisierungsprozess unterworfen und wird mit der Erlangung der Unabhängigkeit zunehmend durch ein demokratisches Sendungsbewusstsein ersetzt, das die Grundlage für das Selbstverständnis der USA bis zum heutigen Tag bildet. Wie

> jedoch die seit den 1980er Jahren – und besonders unter der Regierung von Präsident G. W. Bush, 2000–2008 – wieder deutlich religiös-moralische offizielle Rhetorik zeigt, bleibt ein oft fundamentalistisch anmutendes Missionsbewusstsein nach wie vor erhalten und dient vor allem in Krisenzeiten immer wieder zur Rechtfertigung militärischer Interventionen. (Hölbling 2014: 83)

Dieses Sendungsbewusstsein bietet den Hintergrund für die Rolle der USA als selbsternannte Weltpolizei. Es gibt aber noch weitere Mythen, die bis heute wirkungsmächtig sind: z. B. die demokratiestiftende Idee der Grenze. Die Verschiebung der Grenze der jungen Nation nach Westen, also die imperiale Westexpansion der USA, deren enorme Wichtigkeit der Historiker Fredrick Jackson Turner in seiner *frontier*-These als eine Form zivilisatorischer Regeneration verklärt, hat das amerikanische Selbstverständnis auf besondere Weise geprägt. Die einzigartige Erfahrung der Pioniere lieferte den Grund für die Vorstellung, dass Amerika aufgrund seiner Neuheit, Natürlichkeit und Unschuld der Alten Welt überlegen sei. Dazu kam die romantische Überhöhung der Grenzgesellschaft im *Western*. Wie Hochgeschwender es beschreibt:

> Der einsame Held und Erlöser, der in den Sonnenuntergang ritt, um eine neue Grenze zu suchen und zu meistern, wurde zum Sinnbild des weißen, protestantischen Amerika schlechthin. Eingebunden in eine Gesellschaft, die von direkter Aktion, Basisdemokratie und einem unvermittelten Hang zu Individualismus gekennzeichnet war, repräsentierte der *gunfighter* gleichermaßen das Streben nach Ordnung wie deren andauerende Selbsttranszendierung durch gewaltsame Aktion. (Hochgeschwender 2003: 287f.)

Die Kultivierung der Wildnis und die Glorifizierung des Westens wurden als Raum der Herausforderung und der Möglichkeiten gesehen. Die regenerative zivilisatorische Funktion des *frontier*-Mythos macht bis heute einen zentralen Bestandteil des amerikanischen Selbstverständnisses aus. Der Kulturhistoriker Richard Slotkin behauptet, dass die Kriege mit der indigenen Bevölkerung, der permanente Konflikt mit dem „Anderen“ eine mentale Kontinuität erzeugt habe, „welche durch mythopoetische Angebote abrufbar gelieben sei“ (Hochgeschwender 2003: 291). Treffend hat Slotkin die Erlösungshoffnung des *frontier*-Mythos im Zusammenhang mit Gewalt benannt und seine Studie demensprechend *Regeneration Through Violence* benannt.

Die Feinde, die in Literatur und Filmen immer wiederkehren, haben verschiedene Gesichter:

> Wildnis, Indianer, andere Religionen und Ideologien (Jakobiner, Freimaurer, Katholiken) – ebenso wie ausländische Mächte, z. B. Spanien, Frankreich, England, Mexiko, die Habsburger, die deutschen ‚Hunnen' im Ersten Weltkrieg, Nazi-Deutschland und Japan im Zweiten Weltkrieg, dann der Weltkommunismus der UdSSR und Chinas, Kuba, Vietnam, Chile, Nicaragua, Grenada, und nunmehr die sog. „Schurkenstaaten" und der internationale (islamisch-fundamentalistische) Terrorismus. (Hölbling 2014: 83)

Feindbilder sind aber auch innerhalb der USA entstanden und reichen von marginalisierten Gruppen wie Afro-Amerikaner_innen, Latinos/as, Homosexuelle und Feminist_innen bis zu Kommunist_innen, linke Bewegungen, Gewerkschaften, Hollywood, usw. Es drängt sich der Eindruck auf, als käme die offizielle Rhetorik der USA ohne Feindbild nicht aus (vgl. Hölbling 2014: 83). Und obwohl diese Rhetorik seit dem Vietnamkrieg kritisiert wurde, so kehren diese Feindbilder in der amerikanischen Kriegsliteratur doch immer wieder. Die Klischees von siegreichen amerikanischen Helden, Soldaten, die für einen guten Zweck kämpfen und den Kampf für die Demokratie und den Frieden führen, leben heutzutage aber vor allem in der Populärkultur fort, in Comics, in TV-Serien und in Kriegsfilmen (vgl. Hölbling 2014: 84).

2. Darstellungen von Krieg in der amerikanischen Literatur

Krieg ist ein beliebtes Motiv in fast allen Genres der amerikanischen Literatur, in denen er oft eine tragende Rolle spielt (vgl. Kleppien 2010: 9). In seiner Studie *Fiktionen vom Krieg im neueren amerikanischen Roman* merkt Hölbling an, dass es bemerkenswert sei, dass mit Ausnahme von Stephen Cranes *The Red Badge of Courage* (dt. *Das rote Tapferkeitszeichen*) (1895) das Thema Krieg bis nach dem Ersten Weltkrieg fast nur in Form der *historical romance* literalisiert wurde (vgl. Hölbling 1987: 9). Cranes Roman ist ein psychologischer Kriegsroman des amerikanischen Bürgerkriegs, im dem der Held zwischen Mut und Terror schwankt. Ohne Idealisierung werden die Impressionen dargestellt, die der Farmjunge, der sich freiwillig zum Dienst gemeldet hat, erlebt. Sowohl Tapferkeit als auch Feigheit werden thematisiert; Zweck und Rechtfertigung des Kriegs werden nicht angesprochen. Erstmals wird in diesem Roman die Irrationalität des Krieges in minutiösen Beschreibungen der psychologischen Auswirkungen auf den Protagonisten dargelegt.

In diesem Roman, so argumentiert Hölbling, zeigt sich ein Paradigmenwechsel „der die seit den Indianerkriegen gültige symbolische Opposition von

‚Zivilisation/Wildnis' durch die neue von ‚Frieden/Krieg' ersetzt" (Hölbling 2014: 85). Crane steht am Anfang einer Reihe von Texten, die sich von der glorifizierenden Tradition der amerikanischen Kriegsliteratur abwenden und die Unmenschlichkeit des Kriegs in den Vordergrund stellen. Weitere Werke aus dieser Zeit sind beispielsweise die makabren Bürgerkriegsgeschichten von Ambrose Bierce *Tales of Soldiers and Civilians* (1891), Herman Melvilles *Israel Potter* (1855) und Mark Twains *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) (vgl. Hölbling 2014: 85). Während die klassische Symbolik von Liebe und Tod in den historischen Romanen weiterlebt, lassen sich die Romane, die den Ersten Weltkrieg zum Thema haben, laut Hölbling in drei Gruppen gliedern, nämlich propagandistische kriegsbejahende Werke; Romane des „rhetorischen Protests" und Romane der radikalen Kritik. Hölbling zählt zur ersten Kategorie Edith Whartons frankophile Romane *The Marne* (1918) und *A Son at the Front* (1923) und Mary Raymond Shipman Andrews' propagandistisches Werk *The Three Things* (1915) (Hölbling 2014: 86). Zu den Romanen des „rhetorischen Protests", in denen Krieg als schreckliche Enttäuschung beschrieben wird, gehören laut Hölbling die Werke von Theodore Fredenburg, Lawrence Stallings, James Stevens, William Boyd, Elliot Paul, William March und Dalton Trumbo (Hölbling 2014: 87). Bekanntere Werke sind sicherlich die Romane radikaler Kritik. Hierzu zählt Höbling Autoren wie John Dos Passos, Ernest Hemingway, e. e. cummings und auch William Faulkner (Hölbling 2014: 87). Diese Autoren, so argumentiert Hölbling, erkennen, dass „die Greuel des Ersten Weltkriegs keineswegs ein Rückfall in frühe Formen von Barbarei sind, sondern die durchaus zeitgemäße Erscheinungsform eines technologisierten Kriegs im Zeitalter der industriellen Massengesellschaft" (Hölbling 2014: 88).

Die Literatur des Zweiten Weltkriegs unterscheidet sich von der des Ersten Weltkriegs. Statt patriotisch-idealisierender Begeisterung, Protest oder Desillusionierung wird der Krieg laut Hölbling als notwendiges Übel dargestellt, wobei über „die politische und moralische Rechtfertigung des Kampfs gegen Nationalsozialismus und Faschismus in Europa bzw. den japanischen Imperialismus im Pazifik" weitgehender Konsens besteht (Höbling 2014: 89). Die Erzähltechnik der Literatur des Zweiten Weltkriegs bleibt eher konservativ, wie Malcolm Cowley feststellte:

> Man kann sagen, dass der Großteil der Romane zum Zweiten Weltkrieg sich in der Struktur an Dos Passos anlehnt, da sie – wie er – kollektive Helden haben, und da er eine Anzahl von strukturellen Techniken zur Darstellung dieser Heldenfiguren entwickelte. Gleichzeitig übernehmen sie die Stimmung von Fitzgerald, den Humor von Steinbeck, und von Hemingway Handlung und Dialog. (Cowley 1969: 41; zitiert und übersetzt von Hölbling 2014: 90)

Hölbling spricht von etwa 1.800 publizierten Romanen zum Zweiten Weltkrieg, wobei hier der Großteil sogenannte *combat novels* sind, also Romane, die sich „auf die Schilderung zeitlich, räumlich und personell eng begrenzter Handlungen, wie z. B. das Schicksal einer Kompanie / Patrouille in einer bestimmten Schlacht oder während eines bestimmten Zeitraums" beschränken (Hölbling 2014: 90). Abgesehen von bejahender Kriegsliteratur findet sich – im Vergleich zum Ersten Weltkrieg – eine merklich größere Zahl von kritischen Werken. Hierzu gehören die bekannten Werke von Joseph Heller (*Catch-22*, 1961), Kurt Vonnegut (*Mother Night*, 1967; *Slaughterhouse-Five*, 1969) und Thomas Pynchon (*Gravity's Rainbow,* 1973), die erzähltechnisch eine neue Ära der amerikanischen Literatur einleiten.

Die Aufzählung bekannter amerikanischer Werke, die sich mit dem Koreakrieg, dem Vietnamkrieg, dem Golfkrieg, der Intervention in Afghanistan und den beiden Irakkriegen auseinandersetzen, ließe sich noch fortsetzen. Ich verweise hierzu auf die Sekundärlitertur, vor allem Hölbling (2014) und Kleppien (2010), die beide auch umfangreiche Bibliografien bieten. Fest steht allerdings, dass es seit dem Vietnamkrieg immer schwieriger geworden ist, die Kriegserfahrungen in einer sinnvollen und zusammenhängenden Geschichte darzustellen. Bereits dem Vietnamkrieg fehlte laut Hölbling eine Struktur, die sich in einer Erzählung von Anfang, Mitte und Ende in einen Handlungsverlauf einpassen lässt (Hölbling 2014: 92). Die neueren Kriege lassen sich fast gar nicht mehr greifen; vom Krieg gegen den Terror ganz zu schweigen.

Der Krieg gegen den Terror, vom damaligen US-Präsidenten George W. Bush nach den Anschlägen auf das World Trade Center im September 2001 ausgerufen, ist ein Kampf gegen terroristische Vereinigungen und gegen Staaten, die terroristische Organisationen unterstützen. Dabei handelt es sich um einen neuen Krieg, der anderen Logiken folgt und der territorial nicht lokalisierbar gemacht werden kann. Diesem Krieg ist eine Logik des Verdachts inhärent. Die Bekämpfung des Terrorismus sieht die Aussetzung von Rechtsverhältnissen und Ausnahmezuständen vor, die jederzeit verhängt werden können, wie man am Beispiel Frankreich sehen kann. Der Feind in diesem Krieg ist kein anderes Land per se, sondern „der Terrorist". Im deutschen Kontext spiegelt sich diese Logik des Verdachts im sprachlichen und behördlichen Umgang mit sogenannten „Gefährdern" wider. Auch friedliche Menschen können in diesem Krieg potentiell zu Feinden werden und als solche behandelt werden. „Der Terrorist" ist erst als wirklicher Feind zu erkennen, wenn er seine Tat ausführt.

3. Die Sprache des Terrors

Während viele literarische Texte, Filme und Comics vom Krieg nach wie vor patriotische Abenteuergeschichten reproduzieren, mehrt sich in den letzten Jahren die Anzahl kritischer Texte. Dieser Abschnitt setzt sich nun mit Literatur auseinander, die das Thema Krieg und Frieden von einer anderen Seite her beleuchtet. Es handelt sich dabei nicht um Kriegsliteratur im klassischen Sinn, sondern vielmehr um die Literatur des Terrors und die (Un-)Möglichkeit von Folter zu erzählen. Die neueste amerikanische Literatur setzt sich mit dem Krieg gegen den Terror auseinander und lässt einen Perspektivenwechsel zu. Die 9/11-Literatur brachte eine Reihe literarischer Texte hervor, welche die Perspektiven der Terroristen, der „anderen" sozusagen, in den Vordergrund rücken. Mit dem Gedichtband *Poems from Guantánamo: The Detainees Speak* liegt uns ein besonderer Band vor, denn hier bekommen Gefangene des amerikanischen Gefängnisses Guantánamo Bay eine Stimme. International bekannt wurde dieser Gedichtband, der 22 lyrische Texte enthält, die von 17 Gefangenen verfasst und von dem US-amerikanischen Anwalt Marc Falkoff veröffentlicht wurden, durch die Besprechung von Judith Butler in ihrem Werk *Raster des Krieges*.

Eigentlich durften die Gefangenen im US-Internierungslager nicht schreiben; Papier und Schreibstifte waren ihnen untersagt. Shaikh Abdurraheem Muslim Dost, ein pakistanischer Schriftsteller, der fast drei Jahre in dem Camp eingesperrt war, schaffte es jedoch trotzdem: Mit Hilfe kleiner Steine ritzte er kurze Gedichte in Styroporbecher. „Was für eine Art Frühling ist dies/wo es keine Blumen gibt und/die Luft von erbärmlichem Gestank erfüllt ist", lautet sein später rekonstruiertes *Cup-Poem I* (Poems from Guantánamo 2007: 35; dt. Musharbash: 2007: o. S.). Das zweite ist noch kürzer: „Handschellen ziemen sich für mutige, junge Männer/Armreifen sind für alte Jungfern und hübsche, junge Frauen" (Poems from Guantánamo 2007: 35; dt. Musharbash: 2007: o. S.). Diese Gedichtsammlung ist ein besonders anschauliches Beispiel für Literatur, die während eines Krieges entstand, der keinen Anfang und kein Ende hat. Sie belegt die Schwierigkeit über Folter, die Teil des globalen Krieges gegen den Terror geworden ist, zu schreiben. Die Texte „schildern sowohl die Unmöglichkeit, als auch die gleichzeitig offenbar bestehende, unumgehbare Notwendigkeit, über die Ereignisse in Haft und unter Folter zu sprechen. Das Spannungsfeld, das daraus im und um den Text entsteht, teilt sich in jedem einzelnen der Gedichte mit" (Pröbstl 2015: 124). Der Gedichtband geht auf die Initiative einer Gruppe von Juristen in den USA zurück, die sich ehrenamtlich für die Gefangenen und die Einhaltung ihrer Rechte einsetzen. Ins Englische übersetzt

erschienen diese Gedichte im August 2007 im Gedichtband: *Poems from Guantánamo: The Detainees Speak*.

Als Anwalt erhielt Marc Falkoff schon früh Zugang zu den einzelnen Bereichen des Lagers und konnte somit das Elend der Gefangenen mit seinen eigenen Augen sehen. Er war über die Tatsache überrascht, dass viele von ihnen Gedichte schrieben und dazu Toilettenpapier, Pappbecher und ähnliche Materialien verwendeten, da ihnen bis 2003 kein Schreibmaterial zur Verfügung stand. Falkoff zeigte Interesse an den Texten und das Pentagon stellte ihm freigegebenes Material zur Verfügung. Er erhielt allerdings nicht die Originaltexte, sondern nur von der CIA veranlasste Übertragungen ins Englische, was aus literarischer Sicht zu beklagen ist, da mit Sicherheit die Spezifika der arabischen Originale verloren gingen. Das Pentagon argumentierte jedoch, dass die Poesie der Gefangenen „ein besonderes Risiko" für die nationale Sicherheit darstelle und zensierte eine große Anzahl von Texten. So wurden z. B. 25.000 Zeilen Lyrik von Shaikh Abdurraheem Muslim Dost zurückbehalten. Als er frei kam, wurden ihm nur ein paar Gedichte zurückgegeben (vgl. Poems from Guantánamo 2007: 4). Die Gefahr für den Geheimdienst war offensichtlich zu groß, dass über die Gedichte Geheimnisse und versteckte Botschaften nach außen geraten könnten. Hier kommt klar zum Ausdruck, dass Gedichte politische Wirkung haben. Dies hat einen Rezensenten dieses Gedichtbands dazu veranlasst die Frage zu stellen, ob die Veröffentlichung dieser Gedichte nicht eine Wiedergeburt der politischen Lyrik bedeute (vgl. Wustmann: 2007: o. S.). Die Gedichte mögen zensiert sein; vielleicht sind sie auch inauthentisch. Trotzdem erscheinen diese Gedichte wertvoll und extrem wichtig. Wenn man folgende Zeilen liest, merkt man die Unmöglichkeit des Schreibens über Leiderfahrungen; Folter widersetzt sich der Sprache, sie wirkt zerstörend und die traumatische Erfahrung blockiert die Erinnerung. Man ist an Theodor Adornos berühmtes Diktum „[n]ach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch" erinnert (Adorno 1955: 31), vor allem wenn man die folgenden Verse liest:

> Ich wurde in Fesseln gedemütigt.
> Wie kann ich Verse schreiben? Wie kann ich jetzt noch schreiben?
> Nach den Fesseln und den Nächten und dem Leid und den Tränen,
> Wie kann ich Gedichte schreiben? (Poems from Guantánamo 2007: 43; dt. Übersetzung in: Butler 2010: 59)

Sami al Haj, muslimischer Berichterstatter für das arabische Mediennetzwerk Al Jazeera, wird 2002 von den US-Streitkräften nach Guantánamo Bay gebracht. Er wird verdächtigt, Al Quaida unterstützt zu haben, weil er zu den Folgen des

Anschlags auf das World Trade Center am 11. September 2001 recherchierte. Laut Menschenrechtsorganisationen konnten keine Beweise für terroristische Aktivitäten gefunden werden. Nach einem langen Hungerstreik wird er 2008 entlassen. In Guantánamo werden Sami al Haj Papier und Stifte zur Verfügung gestellt und er schreibt das Gedicht *Humilated in Shackles*, aus dem die oben zitierten Verse stammen (vgl. Pröbstl 2015: 9–10). In ihrer Interpretation der Guantánamo-Gedichte schreibt Judith Butler Folgendes:

> Al-Haj bezeugt, gefoltert worden zu sein, und er stellt die Frage, wie er nach dieser Demütigung Wörter finden kann. Die Verszeile jedoch, in der er seine Fähigkeit zum Schreiben infrage stellt, ist selber Lyrik. Die Zeile führt also aus, was al-Haj nicht versteht. Er schreibt das Gedicht, aber das Gedicht kann nur ganz offen seine eigene Möglichkeitsbedingung infrage stellen. Wie kann ein gemarteter Körper solche Worte formulieren? […] Die Formulierung dieser Wörter ist an das Überleben gebunden, an die Fähigkeit zu überstehen oder an die Überlebensfähigkeit. (Butler 2010: 59f.)

Einige der Gedichte enthalten auch politische Kommentare. Ich zitiere das Eröffnungsgedicht von Shaker Abdurraheem Aamer:

> Frieden, sagen sie.
> Frieden des Geistes?
> Frieden auf Erden?
> Welcher Frieden?
> Ich sehe sie reden, streiten, kämpfen –
> Was für einen Frieden suchen sie?
> Warum töten sie? Was planen sie?
> Ist es nur Gerede? Warum streiten sie?
> Ist es so einfach zu töten? Ist das ihr Plan?
> Ja, natürlich!
> Sie reden, sie streiten, sie töten –
> Sie kämpfen für den Frieden. (Poems from Guantánamo 2007: 20; dt. Übersetzung in: Butler 2010: 60)

Der Krieg findet angeblich für den Frieden statt: das ist der Schluss, zu dem Aamer kommt. Nach dieser Logik dient auch Folter dem Frieden. Was, so fragt Butler, „verraten uns also diese Gedichte über die Verletztlichkeit und Überlebensfähigkeit?“ (Butler 2010: 62). Was aber verraten uns diese Gedichte über den Zusammenhang zwischen Krieg, Frieden, Literatur und den schreibenden Körper? Wenn Beschreibungen des Krieges auch Sinnbilder für das

Verständnis der Gesellschaft insgesamt darstellen, was können wir von diesen Gedichten lernen? „Die Guantánamo Gedichte“, so schreibt Butler,

> sind voller Sehnsucht; in ihnen klingt der eingekerkte Körper, der seinen Appell vorbringt. Sein Atem stockt, doch er atmet weiter. […] Als Netzwerk flüchtiger Affekte sind die Gedichte – ihre Niederschrift und ihre Verbreitung – kritische Akte des Widerstands, aufrührerische Deutungen, Fanale, die auf irgendeine unwahrscheinliche Weise die Gewalt überstehen, gegen die sie sich wenden, auch wenn wir noch nicht wissen, wie diese Leben selbst überleben werden. (Butler 2010: 64)

Die Autoren bedienen sich der Lyrik als Medium und machen sie sich zu eigen, um die Unmöglichkeit des Schreibens zu überwinden. Ihre Gedichte stellen einen Versuch dar, ihre persönliche Verzweiflung in überschaubare Bahnen zu lenken. In seiner Einführung zu den Gedichten weist Flagg Miller auf die große Bedeutung von Lyrik im arabisch-islamischen Kulturraum hin und stellt die Lyrik der Guantánamo-Gefangenen in die Tradition der arabischen Dichtung, in welcher der Beschreibung von Leid ein zentraler Stellenwert beigemessen wird (vgl. Butler 2007: 7ff.). Judith Butler erkennt in diesen Gedichten noch eine weitere wichtige kulturelle Funktion: „Wenn ein Dichter spricht, ruft er eine ganze Geschichte von Sprechern auf und etabliert sie sogar, metaphorisch, als seine Gesellschaft“ (Butler 2009: 46). Durch ihre Gedichte schaffen es die Gefangenen, ihre Kultur aufrechtzuerhalten und sich in der Einsamkeit als Teil ihrer Tradition zu sehen. Durch das Schreiben erhalten sie ihre Menschlichkeit zurück: „Nicht nur ist der gefolterte Erzähler Schöpfer seines Textes, in dem der Rückgriff auf Bilder, Metaphern, Parallelerzählungen buchstäblich unerschöpft scheint und oft die einzige Möglichkeit darstellt, überhaupt Worte für das Unsagbare zu finden. Der Erzähler – Dichter – ist auch der Schöpfer seiner selbst im Textkörper“ (Pröbstl 2015: 135). In den Guantánamo-Gedichten lebt der gepeinigte Körper weiter und „versucht, seinen Atem in Sein zu gravieren“. Sie „durchbrechen die herrschenden Ideologien, die den Krieg mithilfe selbstgerechter Anrufungen des Friedens rechtfertigen; sie vermengen und exponieren die Worte derjenigen, die im Namen der Freiheit foltern und im Namen des Friedens töten“ (Butler 2010: 63).

4. Schlussbemerkung

„Krieg“, sagt Judith Butler, „lässt sich als ein Geschehen verstehen, das Bevölkerungen aufteilt in einerseits diejenigen, um die getrauert werden kann, und andererseits diejenigen, um die nicht getrauert werden kann. ‚Unbetrauerbar‘

in diesem, von der Logik des Krieges etablierten Sinn, sind Leben, die nicht betrauert werden, weil ihnen zuvor bereits ihre Existenz abgesprochen worden ist, weil sie nie als Leben zählten“ (Butler 2009: 18). Der gegenwärtige Krieg gegen den Terror ist ein globaler Krieg, der eine ganze Reihe neuer Fragestellungen in der Kriegsliteratur aufwirft. Im Krieg gegen den Terror wird Gewalt als legitimes Mittel gesehen. Laut Kleppien aber zieht sich „die Bereitschaft, Gewalt und insbesondere den Krieg als Mittel zur Durchsetzung von Idealen zu akzeptieren, als ‚Roter Faden‘ durch alle Kriegsepochen“ (Kleppien 2010: 558). Richard Slotkin ist also zuzustimmen: Amerika ist seit jeher eine von Gewaltbereitschaft gekennzeichnete Gesellschaft.

Eines der ergreifendsten und einprägsamsten Gedichte aus dem Gedichtband: *Poems from Guantánamo: The Detainees Speak* stammt von dem 33 Jahre alten Bahreiner Jumah al-Dossari. Er versuchte sich mehrere Male das Leben zu nehmen. Sein Gedicht hinterlässt die Spur eines Lebendigen. Mit seinem Gedicht möchte ich enden. Es heißt *Death Poem* und zeigt, dass selbst wenn der Körper nicht überlebt, die Worte bleiben.

Nehmt mein Blut
Nehmt mein Totengewand und
die Überreste meines Körpers
Macht Fotos von meinem Leichnam am Grab, einsam

Schickt sie an alle Welt
Zu den Richtern und
Zu den Menschen, die ein Gewissen haben
Schickt sie an die mit Prinzipien und die Wohlgesinnten

Und lasst sie die schuldige Bürde tragen
dieser unschuldigen Seele
Lasst sie die Bürde tragen, vor ihren Kindern und der Geschichte
Dieser verschwendeten, schuldlosen Seele
Dieser Seele, die gelitten hat durch die Hände der „Beschützer der Freiheit“
(Poems from Guantánamo 2007: 32; dt. Musharbash 2007: o. S.)

Bibliographie

Adorno (1955): Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft. In: ders.: Prismen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 7–31.

Buschmann / Langewiesche (2003): Nikolaus Buschmann und Dieter Langewiesche: Vorwort. In: Der Krieg in den Gründungsmythen europäischer Nationen und der USA. Hg. v. Nikolaus Buschmann u. Dieter Langewiesche. Frankfurt / M.: Campus, S. 9–10.

Butler (2009): Judith Butler: Krieg und Affekt. Hg. v. u. übersetzt v. Judith Mohrmann, Juliane Rebentisch u. Eva von Redecker. Zürich u. Berlin: diaphanes.

Butler (2010): Judith Butler: Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen (2009). Übersetzt v. Reiner Ansén. Frankfurt / M.: Campus.

Cowley (1969): Malcolm Cowley: The Literary Situation. New York: Vintage.

Hochgeschwender (2003): Michael Hochgeschwender: „God's Own Nation": Der gerechte Krieg im Selbstbild der USA. In: Der Krieg in den Gründungsmythen europäischer Nationen und der USA. Hg. v. Nikolaus Buschmann u. Dieter Langewiesche. Frankfurt / M.: Campus, S. 286–319.

Hölbling (1987): Walter Hölbling: Fiktionen vom Krieg in neueren amerikanischen Roman. Tübingen: Gunter Narr.

Hölbling (2014): Walter Hölbling: Vorstellungen von Krieg und Frieden in der US-amerikanischen Romanliteratur. In: LiTheS: Zeitschrift für Literatur und Theatersoziologie 10, S. 80–99 (http://lithes.uni-graz.at/lithes/14_10.html, zuletzt abgerufen am 16. Januar 2017)

Kleppien (2010): Axel-Björn Kleppien: Der Krieg in der amerikanischen Literatur: Untersuchung des Wandels von Beschreibung, Bewertung und Leserlenkung in der nordamerikanischen War Prose und War Poetry während des Zeitraums vom Unabhängigkeitskrieg bis zum Irakkrieg. Frankfurt / M. (u. a.): Peter Lang.

Miller (2007): Flagg Miller: Forms of Suffering in Muslim Prison Poetry. In: Poems from Guantánamo: The Detainees Speak. Hg. v. Marc Falkoff. Iowa City: University of Iowa Press, S. 7–16.

Musharbash (2007): Yassin Musharbash: Gedichte aus Guantanamo: „Nehmt mein Blut, nehmt mein Totengewand". In: Spiegel Online vom 12. November 2007 (http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/gedichte-aus-guantanamo-nehmt-mein-blut-nehmt-mein-totengewand-a-516531.html, zuletzt abgerufen am 16. Januar 2017)

Poems from Guantánamo (2007): Poems from Guantánamo: The Detainees Speak. Hg. v. Marc Falkoff. Iowa City: University of Iowa Press.

Pröbstl (2015): Tanja Pröbstl: Zerstörte Sprache – gebrochenes Schweigen: Über die (Un)Möglichkeit, von Folter zu erzählen. Bielefeld: transcript.

Slotkin (1973): Richard Slotkin: Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600–1860. Middletown / Conn.: Wesleyan University Press.

Weidner (2010): Stefan Weidner: „Will ya ever go jihad again?“ In: Süddeutsche Zeitung vom 17. Mai 2010 (http://www.sueddeutsche.de/kultur/gedichte-aus-guantanamo-will-ya-ever-go-jihad-again-1.834224, zuletzt abgerufen am 16. Januar 2017)

Wustmann (2007): Gerrit Wustmann: Guantanamo spricht – die Rückkehr politischer Lyrik? In: Rheinische Zeitung vom 12. Dezember 2007 (http://www.nrhz.de/flyer/beitrag.php?id=11847, zuletzt abgerufen am 16. Januar 2017)

Ahmadou Kouromas *Allah muss nicht gerecht sein* (*Allah n'est pas obligé*, 2000)

Hans-Jürgen Lüsebrink

1. Afrika – Europa: ferne Kriege und fehlende Betroffenheiten

Der vorliegende Beitrag behandelt, ausgehend von einem Roman des von der Elfenbeinküste (französisch *Côte d'Ivoire*) stammenden Schriftstellers Ahmadou Kourouma, Kriege, die fern von uns liegen – fern in geographischer, politischer und kultureller Hinsicht und in gewisser Weise auch in emotionaler Hinsicht: Kriege in außereuropäischen Gesellschaften, im vorliegenden Fall Kriege auf dem afrikanischen Kontinent in den letzten 25 Jahren. Während Kriege wie vor allem der Erste Weltkrieg und der Zweite Weltkrieg uns unmittelbar betreffen und in stärkerem Maße im letzten Jahrhundert unmittelbar betroffen haben, weil ihre Konsequenzen direkt, in häufig äußerst schmerzlicher und tragischer Weise, auf die Schicksale und Lebensumstände unserer Eltern, Großeltern und Urgroßeltern einwirkten und diesen in sehr vielen Fällen eine völlig andere Wendung gaben, scheinen uns die meisten Kriege in außereuropäischen Gesellschaften wenig oder kaum zu interessieren und noch weniger unmittelbar zu betreffen oder gar zu berühren. Während der Vietnamkrieg – wegen der Einmischung der Vereinigten Staaten von Amerika, unseres politischen und militärischen Bündnispartners – in den 1960er und beginnenden 1970er Jahren im Rahmen der Studentenbewegung und der entstehenden Friedensbewegung noch Hunderttausende mobilisierte und zu Demonstrationen auf unseren Straßen veranlasste, weckten die blutigen Bürgerkriege in Kambodscha in den 1970er bis 1990er Jahren und im Süd-Sudan, in Rwanda, Angola, Mozambik, Somalia, Äthiopien, Eritrea, in der sogenannten Demokratischen Republik Kongo (dem früheren Staat Zaïre) und in den westafrikanischen Staaten Elfenbeinküste, Sierra Leone und Liberia seit den 1990er Jahren mit jeweils zwischen 200.000 und einer Million Toten allenfalls ein begrenztes und ephemeres Medieninteresse. Aber sie führten nur bei Wenigen zu Betroffenheit und Anteilnahme sowie zu dem Bedürfnis, mehr über Ursachen, Verlaufsformen und Konsequenzen dieser Kriege zu erfahren. Lediglich die Kriege und Bürgerkriege 1991 und erneut seit 2003 im Irak sowie in Syrien und Libyen seit 2011 haben ein deutlich größeres Medieninteresse, aber auch ein stärkeres soziales Interesse etwa in Deutschland hervorgerufen. Diese Kriege liegen zum einen

geographisch näher – Libyen etwa liegt von Süddeutschland aus in geringerer Entfernung als Marokko oder Nord-Norwegen; aber vor allem haben die Flüchtlingskrise des letzten Jahres und der islamistische Terrorismus unser Bewusstsein dafür geschärft, dass zumindest diese Kriege uns auch unmittelbar – und vielleicht in zunehmendem Maße – betreffen.

Für die afrikanischen Kriege und Bürgerkriege, von denen im Folgenden die Rede sein soll, scheint dies – zumindest gilt das für die deutsche Öffentlichkeit und ihre Medien – jedoch nicht oder nur in sehr eingeschränktem Maße zuzutreffen. Noch in deutlich geringerem Maße als der Bürgerkrieg in Rwanda und Burundi, der 1994 Schätzungen nach etwa einer Million Menschen das Leben kostete und aufgrund der äußerst brutalen ethnischen Säuberungen zwischen den Gesellschaften und Kulturen der Hutu und der Tutsi auch als der „Genozid" bezeichnet wird (vgl. hierzu Stockhammer 2005) – als der tragischste und blutigste Völkermord des 20. Jahrhunderts nach dem Holocaust an der jüdischen Bevölkerung Europas während des Dritten Reiches und dem Genozid an den Armeniern 1915 durch das damalige Osmanische Reich –, sind die Bürgerkriege in Westafrika, in Liberia, Sierra Leone und an der Elfenbeinküste in den Jahren 1990 bis 2002 in den Massenmedien wenig beachtet worden. Lediglich einige deutsche Journalisten haben in Feuilletonbeiträgen und Buchveröffentlichungen zumindest am Rande diesen Ereignissen eine gewisse Aufmerksamkeit gewidmet, die alleine in Liberia, einem Staat mit dreieinhalb Millionen Menschen, 200.000 Einwohnern das Leben kostete, zehntausende Versehrte hinterließ und zeitweise bis zu 700.000 Personen zur Flucht in die Nachbarländer veranlasste. Dies sind – betrachtet man nur nüchtern die genannten Zahlen – für europäische Verhältnisse kaum vorstellbare Dimensionen: fast ein Drittel der Bevölkerung des kleinen und über lange Zeit hinweg relativ stabilen Staates Liberia mit, für afrikanische Verhältnisse, gewissem, wenn auch sehr bescheidenem Wohlstand war in den 1990er Jahren durch Flucht, Tod oder Verstümmelung von den Kriegshandlungen betroffen. Auf Deutschland übertragen wären dies 25 Millionen, eine Zahl, die auch im Zweiten Weltkrieg trotz Krieg, Vertreibung und massiven Bombardierungen nie erreicht wurde. Sowohl in Sierra Leone wie in Liberia und der Elfenbeinküste sind diese Bürgerkriege auf Machtkämpfe zurückzuführen, in denen es um Geld, vor allem um Gold und Diamanten, um Macht und Einfluss, auch des eigenen Familienclans, und nur in zweiter und sekundärer Hinsicht um genuine ethnische oder religiöse Konflikte oder gar um Demokratie und Menschenrechte ging. Letztere bildeten zwar häufig den Anlass oder den Vorwand für Staatsstreiche und Umstürze; aber sowohl die *Revolutionary United Front* in Sierra Leone als auch die *National Patriotic Front of Liberia* unter Führung von Charles Taylor nutzten demokratische Ziele und revolutionäre Ideale zur

Legitimation des eigenen Handelns und der eigenen Machtinteressen, deren unverhohlene Brutalität sich jedoch häufig sehr schnell offenbarte. „Die Namen“, so der deutsche Journalist und Schriftsteller Hans Christoph Buch, der zu den ganz wenigen und zudem sehr engagierten Afrika-Korrespondenten deutscher Zeitungen (u. a. der Wochenzeitung *Die Zeit*) in Afrika zählt, „sind ebenso austauschbar wie die politischen Programme, weil das Plündern und Morden zum Selbstzweck geworden ist und der Krieg sich durch die illegale Ausfuhr von Diamanten und Tropenholz selbst finanziert.“ (Buch 2004, 51) Peter Scholl-Latour berichtet in ganz ähnlicher Perspektive in seinem Buch *Afrikanische Totenklage* über die furchtbaren Grausamkeiten, mit denen die Rebellen des *Revolutionary United Front* 1996 die Einwohner Sierra Leones von der Ausübung ihres Wahlrechts zugunsten des UNO-Kandidaten Kabbah abhalten wollte – ein Verbrechen, von dem auch Ahmadou Kouroumas Roman, von dem gleich die Rede sein wird, erzählt:

> Auf der Fahrt ins Stadtzentrum [von Freetown, der Hauptstadt Sierra Leones] habe ich eine Gruppe junger Männer überholt, denen ein Arm oder ein Bein fehlt. Noch unter dem Eindruck meiner Erlebnisse in Angola will ich den Fahrer fragen, ob denn auch seine Heimat flächendeckend durch Landminen verseucht sei. Aber in Sierra Leone ist alles viel fürchterlicher. Diese Bein- und Armamputierten sind die Opfer der Kinder-Soldaten der ‚Vereinigten Revolutionsfront (RUF)‘ […], die im Drogen- und Alkoholrausch ihren Spaß darin fanden, völlig unbeteiligten Zivilisten mit ihren Buschmessern die Gliedmaßen abzuhacken. In Freetown allein soll es achttausend dieser willkürlichen Verstümmelungen gegeben haben. […]. Anfangs standen wohl vor allem die Hände der Wehrlosen im Visier der fürchterlichen Knaben. Es ging darum, die Bürger Sierra Leones von der Teilnahme an den Wahlen abzuschrecken, die unter ausländischer Anleitung zugunsten des UNO-Kandidaten Kabbah von Anfang an feststand. Die Rebellen der RUF, aber auch diverse „War Lords“ der regulären Armee werteten den Urnengang als feindlichen Akt. Der offizielle Slogan: ‚Die Zukunft liegt in unseren Händen‘ hatte wohl den Ausschlag gegeben. Nun galt es, diese verräterischen Hände an der Ausübung ihrer Bürgerpflicht zu hindern. (Scholl-Latour 2001: 425f.)

Journalisten wie Peter Scholl-Latour, Hans Christoph Buch und Bartholomäus Grill und Ethnologen wie Georg Elwert haben für die afrikanischen Bürgerkriege, die in den letzten 25 Jahren explosionsartig zugenommen haben, vielfältige Erklärungen. Grill spricht von einer „Somalisierung Afrikas“, mit der er die Entstehung von Räumen bezeichnet, in denen keine staatliche Macht mehr existiert: „Aus den Ruinen der zusammengebrochenen Staaten“, so schreibt Grill in seinem Buch *Ach Afrika. Berichte aus dem Innern eines Kontinents* aus

dem Jahr 2003, „waren atavistische Kräfte aufgestiegen, Kriegsfürsten, Clanmilizen, tribalistische Horden, Geheimbünde, Trupps von Kindersoldaten.“ (Grill 2003: 218) Der Generationen- und Machtwechsel an der Spitze vieler afrikanischer Staaten, in denen nach dem Tod der zum Teil charismatischen Figuren der postkolonialen Unabhängigkeitsbewegungen (wie Sékou Touré in Guinea und Félix Houphouët-Boigny an der Elfenbeinküste) ein offener Machtkampf ausbrach, die Liberalisierung des Welt- und auch des Waffen- und Drogenhandels seit Beginn der 1990er Jahre, die grundlegenden und immer offener zutage tretenden Schwierigkeiten der Übertragung westlicher Demokratiemodelle, aber auch westlicher Vorstellungen von Staat und Nation im subsaharischen Afrika, der Preisverfall für Kriegswaffen nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion und des kommunistischen Ostblocks, die Zunahme sozialer Spannungen und kulturell-ethnischer Konflikte aufgrund der beschleunigten demographischen und ökonomischen Entwicklungen der letzten drei Jahrzehnte – alle diese Faktoren mögen als Erklärungsfaktoren für die rapide Zunahme blutiger Kriege und Bürgerkriege in Afrika dienen.

2. Ahmadou Kourouma – ein Weltliterat von der Elfenbeinküste

Ahmadou Kourouma, 1927 in Boudiali in der damaligen französischen Kolonie *Côte d'Ivoire*, einem Teil von Französisch-Westafrika (*Afrique Occidentale Française*), geboren und 2003 in Lyon in Frankreich gestorben, ist einer der großen Schriftsteller der postkolonialen Literaturen Afrikas. Der Schweizer Soziologe und Afrikaforscher Jean Ziegler bezeichnete ihn als „die radikalkritische Stimme Afrikas, als Feind der Tyrannen und der mörderischen Propheten. Ächtung und Exil waren die Folgen. Heute ist Kourouma der größte und einflußreichste afrikanische Schriftsteller französischer Sprache.“ (Kourouma 2002, Umschlagrückseite) Definiert man als Weltliteratur mit Johann Wolfgang Goethe eine Literatur, die nicht nur einen hohen ästhetischen Anspruch hat und unter anderem durch Übersetzungen ihre Leser auf allen Kontinenten findet, sondern die selbst ‚welthaltig‘ ist, d. h. trotz ihrer tiefen Verankerungen in einem spezifischen kulturellen, historischen und geographischen Raum globale Themen angeht, so ist Kouroumas Werk mit Fug und Recht ‚weltliterarisch‘ zu nennen. Kourouma, der 1964 wegen seiner Opposition zu Staatspräsident Houphouët-Boigny zeitweise inhaftiert wurde, verbrachte einen großen Teil seines Lebens im Exil: in Algerien, dann in Togo und Kamerun, bevor er Mitte der 1990er Jahre in die Elfenbeinküste zurückkehrte, um erneut 2002, ein Jahr vor seinem Tode, wegen seiner kritischen Haltung zu Präsident Gbagbo ins Exil zu gehen, dieses Mal nach Lyon in Frankreich, wo er bereits in den 1950er

Jahren ein Mathematikstudium absolviert hatte. Kourouma, der hauptamtlich als Verwaltungsmathematiker und Dolmetscher arbeitete, hat fünf Romane und zwei Theaterstücke verfasst, von denen mehrere herausragende internationale Literaturpreise erhalten haben. Zunächst erschien 1968 sein Roman *Les Soleils des Indépendances* (*Die Sonnen der Unabhängigkeiten*, in der deutschen Übersetzung *Der Fürst von Horodougou* oder *Der schwarze Fürst*), der um die Figur eines traditionellen Stammesfürsten namens Fama kreist, eine Art afrikanischer Don Quijote, dessen Werte und dessen Verhalten mit den Veränderungen seines Landes in zunehmendem Widerspruch stehen. Mit seinem zweiten Roman *Monnè, outrages et défis* (*Erniedrigung, Beleidigung und Mißtrauen*) von 1990, der die Geschichte der fiktiven Stadt Soba in Mali zwischen 1860 und 1960 erzählt, unternimmt Kourouma den

> Versuch einer Dekolonisierung der Geschichtsschreibung, indem es der Kolonialgeschichte der Eroberer den Blick der betroffenen Opfer entgegenstellt. […]. In diesem Roman durchleuchtet Kourouma das System der afrikanischen Herrschaft, indem er die politischen Führer der Neuzeit als Marionetten der europäischen Kolonialgeschichte brandmarkt. Zugleich tritt er dem Klischee entgegen, daß die afrikanischen Völker vor der Ankunft der Europäer friedvoll und ohne Rivalitäten zusammengelebt hätten. Kourouma vergleicht in diesem Roman sogar sehr provokant das Ende der zum Mythos gewordenen historischen Machthaber Soumaro Kanté im Jahr 1235 und El Hadj Omar Tal 1864 mit dem Ende Adolf Hitlers 1945. (Lohmeier, 2004: 5f.)

Kouroumas kritische Geschichtsschreibung im Medium der Literatur, die mit tradierten, sowohl europäischen als auch afrikanischen Geschichtsbildern und Geschichtsmythen bricht und diese radikal gegen den Strich bürstet, beherrscht auch seine letzten Romane: *La nuit du grand chasseur* (*Die Nacht des großen Jägers*, 1998) und *En attendant le vote des bêtes sauvages* (*Auf die Stimmabgabe der wilden Tiere wartend*, 1998) kreisen um afrikanische Machtpolitiker und Militärherrscher – deren Willkür und Brutalität Kourouma selbst am eigenen Leibe erfahren musste. Sein letzter Roman *Allah n'est pas obligé* (*Allah muß nicht gerecht sein*, 2000) und der posthume, unvollständig gebliebene Roman *Quand on refuse on dit non* (*Wenn man sich widersetzt, sagt man nein*), der 2004 erschien, ein Jahr nach dem Tod des Autors, behandeln das Thema der afrikanischen Bürgerkriege der letzten Jahrzehnte und rücken mit der Figur des Protagonisten und Ich-Erzählers einen Kindersoldaten in das Zentrum der Handlung.

Ahmadou Kourouma schreibt engagierte Literatur – dies belegen die Themenstellungen seiner Romane und Theaterstücke, die allesamt um Macht und Machtmissbrauch, um Kolonialismus und die sozialen und politischen

Verhältnisse des postkolonialen Afrika, um das widersprüchliche und konfliktreiche Nebeneinander von traditionellen Kulturen und modernen, westlichen Werten und Handlungsformen kreisen. Aber Kourouma schreibt engagierte Literatur nicht manifestär oder im Stil eines sozialistischen Realismus, sondern subtil, ästhetisch komplex, mit den Mitteln vor allem der Satire, der Ironie, der verfremdenden Distanznahme. Wie kaum ein anderer afrikanischer Schriftsteller rückt er in seiner Schreibweise die kulturelle Vielfalt, die Vielsprachigkeit und Multikulturalität afrikanischer Gesellschaften und Kulturen in den Blick. In einem programmatischen Aufsatz aus dem Jahre 1997 mit dem Titel *Écrire en français, penser dans sa langue maternelle* geht Kourouma auf die Schwierigkeit ein, afrikanische Lebenswirklichkeiten in einer völlig anderen europäischen Sprache wie dem Französischen – seiner literarischen Ausdrucksprache – darzustellen. Literatur zu schreiben bedeute für ihn, so Kourouma, auf Französisch zu schreiben, obwohl seine Muttersprache das Malinké sei, eine Sprache ohne etablierte grammatische, syntaktische und lexikalische Normen, die nichts als die „große Freiheit der Mündlichkeit" gekannt habe (*„la grande liberté de l'oralité"*, Kourouma 1997: 115). Auf Französisch zu schreiben bedeute für ihn zugleich die völlig andere, animistisch geprägte Begrifflichkeit und Vorstellungswelt seiner Muttersprache ins Schriftfranzösische zu übersetzen und die völlig andere Struktur der Lexik notdürftig aufeinander anzupassen, d. h. z. B. Ausdrücke wie *„Manger l'âme"* (*die Seele essen*), was in etwa bedeute ‚einen verhängnisvollen magischen Einfluß ausüben', zumindest annähernd sprachlich und in ihrer kulturellen Bedeutung zu erfassen. Die Semantik und die Syntax, aber auch den Rhythmus, die Prosodie und die gestische Einbindung des mündlichen Malinké ins Französische zu übertragen, impliziert aus Kouroumas Sicht notwendigerweise eine ‚Afrikanisierung' des Französischen, die Abweichung von etablierten syntaktischen Normen und vor allem die Einführung einer neuen Bedeutungsvielfalt auf der semantischen Ebene, auf der neben der französischsprachigen Oberfläche andere, ethnokulturelle Bedeutungsschichten sichtbar werden müssten. Es gelte, das Französische ‚aufzubrechen', zu zersetzen, zu afrikanisieren, syntaktische Formen, Wörter, Ausdrücke und Sprichwörter aus den afrikanischen Sprachen in die französische Syntax und Lexik einzufügen und hiermit zu einer neuen, multikulturellen, kreativen und hybriden Literatursprache zu gelangen. „Wir müssen den Rhythmus, der die afrikanischen Sprachen kennzeichnet, aufnehmen, Bilder und Symbole verwenden, Vergleiche Metaphern vorziehen und Sprichwörter sowie bildhafte Ausdrücke unserer Sprachen verwenden und sie ins Französische übertragen" („Ce n'est pas par le seul lexique que l'écrivain peut ‚casser' le français; la syntaxe de la langue de Molière doit être effleurée. Il faut introduire les formes syntaxiques des langues africaines dans le français. […] Il

faut reproduire le rythme qui caractérise les langues africaines, user de l'image et du symbole, préférer la comparaison à la métaphore et faire usage des proverbes et de l'image […].", Kourouma 1997: 115), so Kouroumas Plädoyer, das er in allen seinen Romanen und Theaterstücken, auch in dem nachfolgend behandelten Roman *Allah n'est pas obligé* (*Allah muß nicht gerecht sein*) aus dem Jahre 2000 in ebenso konsequenter wie kreativer Weise umzusetzen versuchte.

3. Eine afrikanische Sicht afrikanischer (Bürger)Kriege

Die Handlung des nach seinem Erscheinen im Jahre 2000 mit dem renommierten französischen Literaturpreis *Prix Renaudot* sowie im gleichen Jahr mit dem *Prix Goncourt des Lycéens* ausgezeichneten Romans *Allah n'est pas obligé* (*Allah muß nicht gerecht sein*) von Ahmadou Kourouma spielt in den 1990er Jahren in der Elfenbeinküste sowie in den von Bürgerkriegen verwüsteten Staaten Liberia und Sierra Leone. Im Mittelpunkt der Handlung stehen der zu Beginn etwa 12-jährige und am Ende etwa 16- bis 17-jährige Ich-Erzähler Birahima und ein Verwandter namens Yacouba, ein Schmuggler, Geldfälscher und Fetischzauberer, der Birahima zu dessen Tante Mahan nach Liberia bringen soll und dort für sich angesichts des Bürgerkriegs gute Chancen für ebenso lukrative wie zwielichtige Geschäfte sieht. Beide gehören, wie Kourouma selbst, dem Volk der Malinké an, das sowohl an der Elfenbeinküste als auch in Guinea und Liberia lebt. An der liberianischen Grenze geraten sie in einen Hinterhalt und müssen sich der Nationalen Patriotischen Front Liberias (NPFL) Charles Taylors anschließen, Birahima als Kindersoldat, der rasch den Umgang mit einer Kalaschnikow lernt, und Yacouba als *Féticheur* (*Zauberer*). In den Wechselfällen des Bürgerkriegs in Liberia werden die beiden Protagonisten mehrfach gefangen genommen und wechseln die Fronten. So schließen sie sich nacheinander der konkurrierenden Vereinigten Freiheitsbewegung (ULIMO), den Anhängern des Diktators Samuel K. Doe und schließlich dem *Independent National Front of Liberia* um Prince Yomie Johnson an und erleben die blutigen Auseinandersetzungen der verschiedenen Gruppierungen um die Diamanten- und Goldvorkommen des Landes mit. Sie setzen sich schließlich, als sie von der Flucht der Tante Mahan in den benachbarten Staat Sierra Leone erfahren, gleichfalls dorthin ab und geraten in die Wirren des auch dort tobenden Bürgerkrieges. Aber auch hier gelingt es ihnen, die blutigen und mit äußerster Grausamkeit geführten Kämpfe zwischen verschiedenen bewaffneten Bewegungen zu überstehen, indem sich Yacouba und Birahima sowohl bei der Regierungsbewegung um den Präsidenten Ahmad Tejan Kabbah als auch, nach vorübergehender Gefangenschaft, der oppositionellen *Revolutionary United*

Front (RUF) um Foday Sankoh als Fetischzauberer und als Kindersoldat verdingen. Nachdem sie ihre Tante in einem Flüchtlingslager nur noch tot auffinden können, trifft Birahima seinen Cousin, den Arzt Mamadou Doumba, der ihn zusammen mit Yacoumba und dessen gaunerhaftem Freund Sekou in die Elfenbeinküste zurückbringt. Yacoumba und Sekou, die beide die Taschen mit erbeutetem Gold und Diamanten gefüllt haben, erscheinen als die wahren und zugleich zynischen Profiteure der blutigen Bürgerkriege. Birahima, der auf der Rückfahrt von Doumba aufgefordert wird, seine Geschichte zunächst in mündlicher Form zu erzählen, beschließt endlich, sie mit Hilfe von vier Wörterbüchern auch aufzuschreiben. Diese vier Wörterbücher, die er von einem in einem Lager umgekommenen Übersetzer namens Varrassouba Diabaté geerbt hat, werden im Laufe der Erzählung immer wieder zitiert. Es handelt sich hierbei um den *Larousse* und den *Petit Robert*, die beiden grundlegenden Wörterbücher der französischen Sprache, das *Verzeichnis der lexikalischen Besonderheiten des Französischen in Afrika* (*Inventaire des particularités du français en Afrique Noire*) und den *Harrap's English Dictionary*, das wichtigste Wörterbuch der englischen Sprache. Zur Entstehung des Romans heißt es am Ende der Erzählung, die in formaler Hinsicht eine fiktive Autobiographie darstellt:

> Da entstand in meinem Kopf der wunderbare Gedanke, meine Abenteuer zu erzählen. Sie von A bis Z zu erzählen, einfach alles: das Geschwür meiner Mutter, ihre Scheinehe mit dem Heiler Balla, meinen Stiefvater, meine Erlebnisse bei dem Colonel Papa le Bon, der in der einen Hand die Kalaschnikow hatte und in der anderen den päpstlichen Hirtenstab und der mich zum Hauptmann ernannte, zum Nachfolger des unglücklichen Kid; meine Abenteuer bei der ULIMO in Liberia, wo Rita Baclay mich bekochte und mich mehr liebte als erlaubt war, und bei Prince Johnson, der uns in Monrovia das religiöse Zentrum der Heiligen Marie-Béatrice angreifen ließ und der die große amerikanische Kautschukgesellschaft so wirksam vor Entführungen schützte. Und unsere Abenteuer in Mile-Thirty-Eight, Sierra Leone, wo Gabrielle Aminata ihre Mädchensoldaten vor der Lüsternheit der Kamajoren schützte. (Kourouma 2002: 222)

Dieses knappe Résumé der Erzählhandlung durch den jugendlichen Erzähler Birahima selbst hört sich wie ein Rückblick auf einen pikaresken Abenteuerroman an, der letztlich dank der Gerissenheit und Schläue des Helden glücklich endet. Aber Kouroumas Roman, der nur knapp 230 Seiten umfasst, aber äußerst dicht und intensiv die Geschichte(n) des Protagonisten erzählt, ist weit mehr als das – dies mögen die bisherigen Bemerkungen bereits angedeutet haben. Er zeichnet sich zunächst durch den – sehr gelungenen – Versuch aus, traumatische Ereignisse der jüngsten afrikanischen Geschichte aus der Sicht eines

(fiktionalen) Akteurs und Augenzeugen, eines Kindersoldaten, zu schildern. Die Unbefangenheit, mit der Akte äußerster Brutalität, wie Ritualmorde, Massaker unter Drogeneinfluss, Formen des rituellen Kannibalismus und die willkürliche Amputation von Gliedmaßen (die insbesondere die *Revolutionary United Front* in Sierra Leone praktizierte) geschildert und erklärt werden, macht ebenso betroffen wie die Anteilnahme des Erzählers am Tod vieler seiner Weggefährten, deren Schicksal er in jeweils in sich abgeschlossenen Geschichten erzählt. Birahima nennt diese Geschichten *Oraisons funèbres* (*Trauerreden*) und schließt hiermit an eine Tradition der mündlichen afrikanischen Erzählliteraturen an. Birahima hält Trauerreden, die er auf Französisch an seine Leser weitergibt, nur auf verstorbene Freunde und Freundinnen, die ihm nahestanden und die er schätzte. „Ich tue es nur, wenn ich es will", schreibt er an einer Stelle, „ich muß es nicht tun. Ich tue es für Sarah [eine verstorbene Kindersoldatin], weil es mir gefällt, ich habe die Zeit dazu, und es ist komisch." (Kourouma 2002: 90)

Rituelle Gebetsformeln, aus afrikanischen Sprachen, übersetzte Sprichwörter und Flüche sowie zahlreiche Begriffe aus afrikanischen Sprachen, vor allem aus seiner Muttersprache Malinké und aus dem Arabischen, die vom Erzähler erläutert werden, charakterisieren eine Erzählstruktur, die Kourouma selbst in seinem bereits erwähnten Aufsatz treffend mit der Formel „Auf Französisch schreiben, in seiner Muttersprache denken" charakterisiert hat. Hierzu zählt auch die virtuose Art, mit der Kourouma seinen Erzähler zwischen verschiedenen Sprachebenen wechseln lässt, insbesondere zwischen dem Standardfranzösischen und verschiedenen Varianten des afrikanischen Französisch, zwischen einer korrekten, wenn auch stilistisch nicht sehr ausdifferenzierten Literatursprache und Formen der Alltagssprache (auf Französisch oder ins Französische hinein übersetzt), die obszön und schockierend wirken können. In den Roman eingestreut sind auch längere historische Passagen, die dem Leser präzise Informationen über den politischen Kontext geben. Der Blick des Erzählers auf die politischen Machthaber und die revoltierenden Oppositionsbewegungen, aber auch die von der UNO in Sierra Leone eingesetzte nigerianische Eingriffstruppe ECOMOG sowie die Rolle der internationalen Hilfsorganisationen ist von äußerster Desillusionierung geprägt. Politiker wie der libysche Präsident Muammar Gaddafi, der in diesem Roman als skrupelloser Diktator erwähnt wird, der die Ausbildung brutaler und terroristischer afrikanischer Rebellenführer fördert und sie mit Waffen ausstattet, oder der ehemalige Präsident der Elfenbeinküste, Félix Houphouët-Boigny, der gleichfalls im Roman als „Diktator" erwähnt wird, erscheinen als ebenso selbstherrlich, durchtrieben, korrupt und geldgierig wie die in der Erzählhandlung auftretenden Rebellenführer in Sierra Leone und Liberia oder der liberianische Präsident

Samuel K. Doe, der sich 1980 durch einen Militärputsch an die Macht brachte und 1990 von dem Rebellenführer Charles Taylor gestürzt und auf äußerst grausame Weise umgebracht wurde. Ihnen stehen in nichts nach die Rebellenführer Johnny Paul Koroma, 1997 Chef der wohlklingenden *Peace and Liberation Party* in Sierra Leone, die zur Etablierung einer Schreckens-Junta führte, und Foday Sankoh, Führer der bereits erwähnten, äußerst grausam vorgehenden Rebellentruppe der *Revolutionary Front of Sierra Leone*; sowie Charles Taylor, Präsident von Liberia zwischen 1997 und 2003, der als einer der wenigen afrikanischen Politiker vom Internationalen Menschengerichtshof in Den Haag 2012 wegen seiner Verbrechen zu 50 Jahren Gefängnishaft verurteilt wurde.

Alle diese historischen Figuren spielen in Kouroumas Roman eine Rolle; sie werden aus der Sicht des Kindersoldaten Birahima, der ihnen nacheinander dient, um zu überleben und den ideologische oder politische Zielsetzungen in keiner Weise interessieren und kümmern, aus nächster Nähe und in ihrer ganzen Skrupellosigkeit beleuchtet. Politische Macht im postkolonialen Afrika wird von Kourouma in diesem Roman als ein brutales Spiel um Macht und Geld dargestellt, dessen Hauptopfer die Zivilbevölkerung ist. Deren Schicksal wird hier äußerst eindringlich aus dem Blickwinkel eines Kindersoldaten geschildert, der wie die allermeisten seiner Kumpanen durch die tragischen Wechselfälle einer prekären Lebenssituation in den Sog von Gewalt und Tod geraten ist.

Der Titel des Romans, der wörtlich übersetzt „Allah ist nicht verpflichtet" heißt, durchzieht leitmotivisch den Text in immer neuen Variationen. Der Erzähler nennt ihn am Ende des Romans in seiner vollständigen Form „Allah ist nicht verpflichtet, in allen Dingen hier auf Erden gerecht zu sein". Der Erzähler, ein gläubiger Moslem, der sich selbst als „Straßenkind ohne Furcht und Tadel" bezeichnet, verbindet hiermit jedoch keinesfalls Fatalismus, sondern die Aufforderung an sich selbst, Ungerechtigkeit, Brutalität und Misere mit Schläue, Ironie, Geschick und dem unbedingten Willen zum Überleben zu überstehen.

Kouroumas Roman wurde 2003 unter dem gleichen Titel *Allah n'est pas obligé* für das Theater adaptiert und unter der Regie von Rachel Salik in Paris aufgeführt. Sein postum erschienener und unvollendet gebliebener Roman *Quand on refuse on dit non* (*Wenn man sich widersetzt, sagt man nein*) aus dem Jahr 2004 stellt eine Fortsetzung von *Allah muß nicht gerecht sein* dar und schildert das weitere Schicksal des jugendlichen Erzählers Birahima nach seiner Rückkehr in die Elfenbeinküste. Dort gerät er in die politischen Wirren und gewalttätigen Auseinandersetzungen, die das Land seit der Revolte eines Teils der Armee im Norden des Landes im Jahre 2002 destabilisiert haben. Aber dies ist ein anderer Roman und eine andere, wenn auch in vielem sehr ähnliche Geschichte.

4. *Allah n'est pas obligé* – Eine mehrfache Initiation in die Welt afrikanischer (Bürger)Kriege

Betrachten wir nun Kouroumas Roman etwas näher aus einem anderen Blickwinkel, dem des Protagonisten und Ich-Erzählers Birahima. Der Roman ist aus einer Ich-Perspektive heraus erzählt. Trotzdem handelt es sich im gattungstypologischen Sinn nicht um eine Autobiographie im eigentlichen Sinn des Wortes, in der in der Ich-Form das Leben des Autors erzählt wird und somit Autor, Erzähler und Hauptperson identisch sind und denselben Namen tragen. Dies ist hier ganz offensichtlich nicht der Fall, obwohl zwischen der Biographie des Kindersoldaten Birahima, der etwa um 1978 geboren wurde, und dem 1927 geborenen Autor Ahmadou Kourouma durchaus Parallelen existieren: Beide stammen aus derselben Kulturgemeinschaft der Malinké aus dem Nordwesten der Elfenbeinküste; beide sprechen die gleiche Sprache, das Malinké (oder Manding), eine der großen westafrikanischen Umgangs- und Kommunikationssprachen; beide sind Muslims; und beide sind nicht von ihren früh verstorbenen Eltern, sondern von einem Onkel erzogen worden. Aber im Gegensatz zu Kourouma hat Birahima weder die Universität noch das Gymnasium besucht und weist auch keinen Primarschulabschluss auf, weil er die Grundschule bereits nach einem Jahr abgebrochen und verlassen hat, wie er dem Leser gleich zu Beginn erläutert. Dort stellt er sich wie folgt seinen Lesern vor:

> Zuerst einmal … und erstens … ich heiße Birahima. Bin ein kleiner Neger. Nicht etwa, weil ich schwarz und ein Kind bin. Nein! Ich bin ein kleiner Neger, weil ich schlecht Französisch spreche. Egal, ob man erwachsen ist oder nicht, ob man Araber, Chinese, Russe oder sogar Amerikaner ist, wenn Du schlecht Französisch sprichst, heißt es gleich, du radebrechst wie ein kleiner Neger, dann ist man ein kleiner Neger. So ist das nun mal mit dem Französischen.
> … Und zweitens … in der Schule habe ich es nicht weit gebracht; nach der ersten Grundschulklasse habe ich aufgehört. Ich bin einfach nicht mehr hingegangen, weil alle sagten, dass die Schule keinen Wert mehr habe, nicht einmal den eines Furzes einer alten Großmutter. (So sagt man als schwarzafrikanischer Eingeborener, wenn etwas nichts taugt. Denn der Furz der elenden, schwächlichen Großmutter macht kein Geräusch und riecht nicht einmal besonders schlecht.) Die Schule ist nicht den Furz der Großmutter wert, denn selbst mit einem Universitätsabschluß kann man in diesen korrupten Bananenrepubliken des französischsprachigen Afrikas nicht mal Krankenpfleger oder Lehrer werden.
> (Bananenrepublik klingt demokratisch, tatsächlich aber wird sie von privaten Interessen, von Korruption regiert.) Nur bis zur zweiten Klasse zur Schule zu gehen zeigt nicht gerade von Selbstständigkeit und ist nichts Tolles. Man weiß ein

> bisschen was, aber bei weitem nicht genug; man hat Ähnlichkeit mit dem, was die schwarzafrikanischen Eingeborenen einen beidseitig gebackenen Fladen nennen. Man ist nicht mehr so ungebildet, so wild wie die anderen schwarzafrikanischen Eingeborenen, man versteht zwar die zivilisieren Schwarzen und die *toubabs*, aber nicht die Engländer, ebenso wenig die schwarzen Amerikaner aus Liberia. Und über Erdkunde, Grammatik, Konjugationen, Dividieren und über das Aufsatzschreiben weiß man nichts; und man kann damit auch nicht einer dieser Staatsbeamten werden, die in einer kaputten und korrupten Republik wie Guinea oder Elfenbeinküste leicht ans Geld herankommen. (Kourouma 2002: 9f.)

Bereits zu Beginn des Romans – formal eine fiktive Autobiographie – wird deutlich, dass dieser eine zumindest dreifache Initiationsgeschichte erzählt bzw. umfasst. Zunächst wird die Initiation des jungen, wenig gebildeten, aber überaus neugierigen und begabten Birahima in die französische Sprache und Kultur, in ihre Begrifflichkeiten und Denkmuster erzählt. Alle Wörter im Französischen, die er hört, aber nicht kennt, schlägt Birahima in seinen Wörterbüchern nach und lässt sie sich erklären – von Wörtern wie ‚Bananenrepublik' über ‚Demokratie' und ‚Wahlen' bis zu ‚Korruption', ‚Zelebrieren' und ‚Kategorie'. Diese erste Initiationsgeschichte, die der Roman erzählt, ist die Geschichte einer individuellen Akkulturation, die Selbstbildungsgeschichte eines Autodidakten, die jedoch – dies zeigt die zitierte Passage – in einem völlig anderen Ton als etwa europäische Bildungsromane erzählt wird und in einer hybriden, zahlreiche Elemente afrikanischer Kulturen integrierenden Schreibweise verfasst ist. Birahima erwähnt immer wieder den eigenen Lernprozess, wenn er versucht, die Bedeutung neuer Wörter zu erfassen oder die Gründe und Ursprünge für die Bürgerkriege zu begreifen, in die er – eher aus Zufall – zutiefst hineingezogen worden ist. So schreibt er zum Ausbruch des Bürgerkriegs in Liberia, an dem er in verschiedenen Lagern selbst beteiligt ist, Folgendes: „Ich habe den Ausbruch des Bürgerkriegs nicht selbst miterlebt, aber ich höre immer gut zu, wenn ein anderer Kindersoldat oder unsere Kriegsherrn oder Yacouba etwas zu erzählen haben." (Kourouma 2002: 143) In seinem autodidaktischen Lernprozess eignet sich Birahima, der in seinem Erzählduktus verschiedene Sprachregister verwendet und ausprobiert, auch Wörter an, die er als „schwierig" einstuft, aber trotzdem verstehen und verwenden möchte. So etwa das Wort ‚Fabulieren', ein „schwieriges Wort", wie er schreibt, das bedeutet: „Geschichten erzählen, die man phantasievoll erfunden und ausgeschmückt hat." (Kourouma 2002: 79)

Die zweite Initiationsgeschichte, die der Roman erzählt, ist die der Initiation in den Krieg, in seine Logik, seine Gesetze, seine Brutalität und Grausamkeit. Birahima, der sich anfangs mit einer gewissen Begeisterung in sein

Schicksal fügt, Kindersoldat zu werden und mit einer Kalaschnikow Andere zu töten, da er hiermit sein prekäres Dasein als Straßenkind beenden kann und regelmäßig gutes Essen erhält, wird im Laufe seiner Erlebnisse zunehmend nachdenklicher. Nahezu alle seine Freunde und Kumpanen, denen er jeweils Totenreden widmet, in denen er zu ihrem Andenken deren Lebensgeschichte erzählt, verlieren im Laufe der etwa vier Jahre, die der Roman erzählt, ihr Leben, zum Teil unter Drogeneinfluss und auf äußerst grausame Weise. Deren Geister verfolgten ihn nun und er sehe keine andere Möglichkeit, als Reue zu üben und die Toten durch Erzählen und Schreiben in Erinnerung zu behalten. „Ich bin nicht nett und niedlich", schreibt er, an seine Leser gewandt,

> denn die *gnamas* verschiedener Leute verfolgen mich (*gnama* ist ein Wort der schwarzafrikanischen Eingeborenen, das man den Weißen erklären muß. Laut *Verzeichnis der lexikalischen Besonderheiten* bedeutet es: der Schatten, der nach dem Tod eines Menschen zurückbleibt. Der Schatten, der zu einer bösen Kraft wird, die den verfolgt, der eine unschuldige Person getötet hat.) Und ich habe viele Unschuldige getötet, in Liberia und in Sierra Leone, wo ich Kindersoldat war, wo ich am Stammeskrieg teilgenommen und harte Drogen genommen habe. Die *gnamas* verfolgen mich, daher geht in meinem Leben alles schief. *Gnamakodé* (Bastard)! (Kourouma 2002: 12)

Die dritte Initiationsgeschichte, die der Roman umfasst, ist die des Lesers. Birahima schreibt aus der Position eines Augenzeugen heraus, der immer wieder betont, das Erzählte auch wirklich erlebt zu haben, auch indem er Ausdrücke verwendet wie: „Das hättet ihr sehen müssen" (Kourouma 2002: u. a. 62). Oder: „Das muss man gesehen haben." (Kourouma 2002: 112) Birahima wendet sich in seiner Erzählung kontinuierlich an seine Leser, offensichtlich vor allem an weiße Leser, die afrikanische Sprachen und Kulturen nicht kennen, und erklärt Begriffe, Sprichwörter und rituelle Vorgänge wie Initiationsriten, Zauberpraktiken oder die Funktion von Amuletten, die sogenannten *Gris-gris*, von denen er annimmt, dass seine Leser sie nicht kennen. Hierbei setzt er auf das Lernvermögen des Lesers, misstraut diesem aber auch gelegentlich, indem er bereits erklärte Ausdrücke und Riten nochmals erklärt, zum Teil auch in leicht variierender Form, wie zum Beispiel: „Im Dorf sagt man, wenn etwas keine Bedeutung hat, es sei nicht den Furz einer Großmutter wert. Ich habe das bereits erklärt, hiermit erkläre ich es noch einmal." (Kourouma 2002: 63) Seinen eigenen traditionellen Initiationsritus, der mit der Beschneidung einhergeht, schildert er gleichfalls. Allerdings hält er hier bewusst Informationen zurück, die zum Gemeinwissen seiner Kultur zählen und die an Außenstehende nicht weiter gegeben werden können.

> „In diesen zwei Monaten [der Initiation, der kulturellen ‚Mannwerdung'] hat man uns vieles beigebracht, sehr viel sogar, doch wir mussten schwören, diese Dinge niemals unter die Leute zu bringen. Das nennt man Initiation. Ich werde nie mit einem Nicht-Initiierten darüber sprechen, was ich bei der Initiation gelernt habe. An dem Tag, an dem wir den heiligen Wald verlassen haben, haben wir gut gegessen und viel getanzt. Wir waren nun keine *bilakoros* mehr, sondern Initiierte, richtige Männer."(Kourouma 2002: 37)

Ähnlich wie der Protagonist eine Initiation zunächst in die Geheimnisse seiner eigenen Kultur, die der Malinké, und dann in die französische Sprache und Kultur und schließlich in die Logik westafrikanischer Bürgerkriege erfährt, durchläuft der Leser seiner Erzählung (und damit des Romans) gleichfalls einen mehrfachen Initiationsprozess: in afrikanische Kulturformen und Denkweisen, in afrikanische Sprachen, vor allem das Malinké, von dem sich der Leser im Laufe des Romans eine Reihe von Begriffen und Ausdrücken aneignet; und schließlich in die ebenso schockierende wie fremde Welt afrikanischer Kriege. Der Leser sieht sich auch immer wieder – auch dies gehört zu dem erwähnten Initiations- und Lernprozess – mit der Hybridität, dem multikulturellen Charakter, afrikanischer Kulturen konfrontiert: weder Sprachen noch Religionen oder Kulturen lassen sich hier säuberlich voneinander trennen, sie sind häufig grundlegend gemischt, in irritierender Weise synkretistisch, facettenreich, widersprüchlich und vielfältig: Yacouba, der väterliche Begleiter Birahimas, etwa ist gläubiger Moslem, aber zugleich Fetischzauberer; die katholischen Nonnen und Priester halten sich in keiner Weise an das Keuschheitsgebot und tragen auch selbstverständlich Waffen; und religiöse Rituale, wie das fünfmal am Tag zu sprechende muslimische Gebet und animistische Opfergaben, mit denen böse Omen vertrieben werden sollen, werden von den gleichen Personen praktiziert, ohne dass dies als ein Widerspruch erscheint.

5. Literatur und / versus Medienberichterstattung. Oder: Vom Nutzen afrikanischer Literatur zur Erkenntnis globaler Gegenwart

„Das Verdienst", so schreibt Manfred Lohmeier,

> von Ahmadou Kouroumas Werk ist es, wesentliche Züge des afrikanischen Denkens in der Sprache manifest gemacht und in der zeitgenössischen Politik afrikanischer Staaten offen gelegt zu haben, in der sich sozialistische und demokratische Regierungsmodelle mit den Machtstrukturen afrikanischer Herrschaftsweisen mischen. (Lohmeier 2004: 12)

Werke wie *Allah muß nicht gerecht sein* eröffnen in der Tat einen Zugang zu Weltereignissen wie den Bürgerkriegen des afrikanischen Kontinents, die uns fern erscheinen, aber die uns spätestens durch die sogenannte ‚Flüchtlingskrise' des Jahres 2015 sehr nahe gebracht wurden. Sie eröffnen eine Innensicht der Ereignisse und ihrer Protagonisten, die in dieser Weise keine Fernsehnachrichtensendung, kein Dokumentarfilm und auch keine Reportage eröffnen können. Ahmadou Kourouma, selbst in französischen Diensten als Kolonialsoldat in Indochina und mit der Gewalt und Absurdität von Kriegen in engster Weise vertraut, schrieb seinen Roman *Allah muß nicht gerecht sein* auf Initiative von Kindern, die ihm ihre Erlebnisse als Soldaten erzählten. (vgl. Kourouma 2002: Klappentext). Kourouma, der selbst lange Zeit als Dolmetscher und Übersetzer arbeitete, fand sich auch hier in einer Übersetzerrolle wieder, in der des Schriftstellers, der erfahrene fremde und zugleich fremdsprachige Lebenswelten verarbeitet und an Leser vermittelt und ‚übersetzt' – zudem im vorliegenden Fall auch in eine andere Sprache, das Französische, auch wenn diese bewusst und gezielt afrikanisiert wird. Afrikanische Literatur ist in Deutschland wenig bekannt, trotz einiger Anstrengungen engagierter Übersetzer und Literaturkritiker, vor allem seit der Frankfurter Buchmesse 1980, die erstmals Afrika gewidmet war. Es macht einen entscheidenden Unterschied, ob man sich über Afrika – etwa über afrikanische Kriege und Bürgerkriege – in den Massenmedien Fernsehen, Tageszeitung und auf westlichen Internetplattformen informiert, in denen sich im allgemeinen nur eine sehr fragmentarische und häufig stereotype Berichterstattung findet; oder vertiefende journalistische oder populärwissenschaftliche Werke liest wie die zu Beginn erwähnten Bücher von Peter Scholl-Latour, Hans Christoph Buch und Bartholomäus Grill. Aber es macht noch einen weiteren und – wie mir scheint – entscheidenden Unterschied, wenn man sich den Stimmen der Betroffenen selbst zuwendet – afrikanischen Journalisten, Wissenschaftlern und Schriftstellern, die in Europa und allgemein im Westen noch immer viel zu wenig gehört und gelesen werden. Die durchaus lesenswerten, aber auch nicht unproblematischen Afrikabücher von Peter Scholl-Latour (Scholl-Latour 1986: 2002) etwa wiesen eine mehr als zehnmal so hohe Auflage auf als die erfolgreichsten Übersetzungen der Werke afrikanischer Schriftsteller in Deutschland. Und dies, obwohl letztere – wie der vorliegende Beitrag zu zeigen versuchte – einen ungleich intensiveren, komplexeren, anschaulicheren, sinnlicheren und lehrreicheren Einblick in fremde Lebenswelten, auch ferne Kriege, zu bieten vermögen. Aber auch, wie jedes Lesen anspruchsvoller Bücher und jedes interkulturelle Lernen, Zeit kostet.

Bibliographie

Buch (2004): Hans Christoph Buch: Standort Bananenrepublik. Streifzüge durch die postkoloniale Welt. Springe: Klampen Verlag.

Grill (2003): Bartholomäus Grill: Ach, Afrika. Berichte aus dem Inneren eines Kontinents. Berlin: Siedler.

Kourouma (1997): Ahmadou Kourouma: Écrire en français, penser dans sa langue maternelle. In: Études Françaises 33 / 1, S. 115–118.

Kourouma (2000): Ahmadou Kourouma: Allah n'est pas obligé. Paris: Éditions du Seuil.

Kourouma (2002): Ahmadou Kourouma: Allah muss nicht gerecht sein. Roman. Aus dem afrikanischen Französischen von Sabine Herting. München: Albrecht Knaus.

Lohmeier (2004): Manfred Lohmeier: Ahmadou Kourouma. In: Kritisches Lexikon der fremdsprachigen Gegenwartsliteraturen. Hg. v. Heinz-Ludwig Arnold. München: Text + Kritik (65. Nachlieferung).

Ndiaye (2006): Christiane Ndiaye: La mémoire discursive dans „Allah n'est pas obligé" ou la poétique de l'explication du „blablabla" de Birahima. In: Études françaises 41 / 3, S. 77–96.

Scholl-Latour (2001): Peter Scholl-Latour: Afrikanische Totenklage. Der Ausverkauf des Schwarzen Kontinents. München: C. Bertelsmann.

Scholl-Latour (1986): Peter Scholl-Latour: Mord am großen Fluß. Ein Vierteljahrhundert afrikanischer Unabhängigkeit. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt.

Sissao (2007): Alain Joseph Sissao: Les conflits politiques, linguistiques et culturels dans „Allah n'est pas obligé" d'Ahmadou Kourouma. In: Francofonía 16, S. 215–229.

Stockhammer (2005): Robert Stockhammer: Ruanda. Über einen anderen Genozid schreiben. Frankfurt / M.: Suhrkamp.

Beiträgerinnen und Beiträger

Ralf Bogner, Professor für Neuere deutsche Philologie und Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: Literatur der frühen Neuzeit, österreichische Literatur und Kultur, Literatur des Expressionismus.

Astrid M. Fellner, Professorin für Nordamerikanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: frühe amerikanische Literatur, nordamerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts, kanadische Literatur, literarische Körperdiskurse, amerikanische Populärkultur.

Wolfgang Haubrichs, emeritierter Professor für Mediävistik und Ältere deutsche Philologie an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: deutsche Literatur des Mittelalters, Geschichte der deutschen Sprache, insbesondere des Althochdeutschen, Frühmittelalterforschung, Namenforschung, historische Semantik, Lyrik des Mittelalters.

Ralf Hertel, Professor für Englische Literaturwissenschaft an der Universität Trier, Arbeitsschwerpunkte u. a.: Shakespeare und die Frühe Neuzeit, anglo-asiatische Kulturbegegnungen, Gegenwartsroman, Sinnlichkeit in der Literatur.

Manfred Leber, Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: Beziehungen zwischen der Literatur der Moderne (ab Lessing) und der antiken Literatur.

Hans-Jürgen Lüsebrink, Professor für Romanische Kulturwissenschaft und Interkulturelle Kommunikation an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: Interkulturelle Kommunikation, deutsch-französische Literatur- und Kulturbeziehungen, Geschichte der Zensur, postkoloniale Diskurse im frankophonen Raum.

Roland Marti, Professor für Slavische Philologie an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: ältere slavische Sprachen und Literaturen, Sorabistik, (slavische) Regional- und Minderheitensprachen.

Patricia Oster, Professorin für französische Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes und Präsidentin der deutsch-französischen Hochschule, Arbeitsschwerpunkte u. a.: französische, italienische und deutsche Literatur und vergleichenden Literatur- und Medienwissenschaft.

Peter Riemer, Professor für Klassische Philologie an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: antikes Drama (griechische Tragödie und römische Komödie), antike Philosophie und Rhetorik, lateinische Literatur der Renaissance.

Manfred Schmeling, emeritierter Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: Literaturgeschichte und Poetik des 20. Jahrhunderts, Narratologie, deutsch-französische Kulturbeziehungen.

Sikander Singh, Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Leiter des Literaturarchivs Saar-Lor-Lux-Elsass an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, insbesondere Aufklärung und Vormärz, sowie Rezeptions- und Wirkungsästhetik.

Christiane Solte-Gresser, Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: deutschsprachige, französische und italienische Literatur der Moderne, ästhetische Gestaltung von Alltäglichkeit, Funktionen des Literarischen, Literaturtheorien und Methoden, literarische Traumdarstellung, das Verhältnis von Literatur und Geschichte, intermediale Studien.

Romana Weiershausen, Professorin für Frankophone Germanistik an der Universität des Saarlandes, Arbeitsschwerpunkte u. a.: Drama und Theater im 18. Jahrhundert, Geschlechter- und Wissenschaftsdiskurs um 1900, interkulturelle Gegenwartsliteratur, deutsch-französische Komparatistik.

Personenregister

Aamer, Shaker Abdurraheem 252
Adams, John 243
Adelung, Johann Christoph 7
Adorno, Theodor W. 251
Aischylos 10
Alboin, langobardischer König 23, 25
Alexander I., russischer Kaiser 152, 160, 166
Alexander II., russischer Kaiser 152
Andrews, Mary Raymond Shipman 248
Aristophanes 10
Aristoteles 94
Arnulf von Kärnten, ostfränkischer König 25
Attila, König der Hunnen 25, 44
Anzengruber, Ludwig 128, 130
Auerbach, Berthold 121, 124
Augustus, römischer Kaiser 11–13, 15, 18, 20f.
Bagration, Pjotr Iwanowitsch 164–166
Balzac, Honoré de 204
Beckett, Samuel 215
Bergengruen, Werner 155
Bernlef 24f.
Berthold, Andreas 75
Bethlen, Gabriel 89
Bierce, Ambrose 248
Birjukov, Pavel Ivanovič 149
Bjørnson, Bjørnstjerne 121
Boehme, Erich 156
Borchert, Wolfgang 223, 229f., 233, 236f.
Bourdouxhe, Madeleine 194, 199
Boyd, William 248
Branagh, Kenneth 64–66
Brennus 11
Brutus (Marcus Iunius Brutus Caepio) 11
Buch, Hans Christoph 259, 271
Bush, George W. 249
Caesar (Gaius Iulius Caesar) 11f., 15, 20
Cassius Dio 11, 16f.
Cendrars, Blaise 188
Chauvel, Alfred 192
Chauvel, David 192
Charles III. der Einfältige, westfränkischer (französischer) König 25
Christian IV., dänischer König 88
Cicero (Marcus Tullius Cicero) 11
Cleopatra VII. Philopator 11, 15, 18
Clothar II., fränkischer König 24
Conrad, Barbara 155
Crane, Stephen 247f.
Crüger, Johann 74, 76, 80
cummings, e. e. 248
David, israelischer König 82
Deveroux, Walter 91
Dibb, Saul 203
Dionys von Halikarnass 16
Döblin, Alfred 194
Doe, Samuel K. 263, 266
Dos Passos, John 248
Dossari, Jumah al 254
Dost, Shaikh Abdurraheem Muslim 250f.
Dungal of Bobbio 24
Ebner-Eschenbach, Marie von 121

Echenoz, Jean 175, 186
Edwards, Jonathan 245
Ehre, Ida 233
Eich, Günter 227
Eichendorff, Joseph von 84
Einhard 24
Elisabeth I., englische Königin 58
Elwert, Georg 259
Ermanarich, König der Greutungen 25
Erpenbeck, Jenny 192
Epstein, Denise 202
Epstein, Élisabeth 202
Epstein, Michel 201
Essex, Robert Devereux, Earl of 58
Falkoff, Marc 250f.
Faulkner, William 248
Ferdinand II., römisch-deutscher Kaiser 73, 88–91
Ferdinand III., römisch-deutscher Kaiser 91
Franz II., römisch-deutscher Kaiser 116f.
Fredenburg, Theodore 248
Friedrich V. von der Pfalz 95
Fleischhauer, August 72
Fraungruber, Hans 125, 133
Fulco von Reims 25
Gaddafi, Muammar al 265
Gbagbo, Laurent 260
Georg Wilhelm, Kurfürst und Markgraf von Brandenburg 73
Gerhardt, Christian 71
Gerhardt, Dorothea 71
Gerhardt, Paul 69, 72, 74–79, 81–84
Goethe, Johann Wolfgang von 117, 260
Gor'kij, Maksim 148
Greinz, Hermann 139
Greinz, Rudolf 127f., 135–139
Grill, Bartholomäus 259, 271
Grimm, Jacob 77
Grimm, Wilhelm 77
Grimmelshausen, Johann Jakob Christoffel von 69
Gryphius, Andreas 69
Gustav II. Adolf, schwedischer König 73, 90f., 95
Hagendorf, Peter 73f.
Haj, Sami al 252
Hannibal 11
Heinrich V., englischer König 60
Heller, Joseph 249
Hemingway, Ernest 248
Heyse, Paul 121
Hoffmann von Hoffmannswaldau, Christian 69
Hollande, François 175
Homer 15, 25, 215, 238
Houphouët-Boigny, Félix 260, 265
Hugo, Victor 187f.
Hygelac (Chlochilaicus) 32
Jackson, Andrew 243
Jefferson, Thomas 243
Hohnson, Prince Yomie 263
Kabbah, Ahmad Tejan 259, 263
Karl der Große, fränkischer König 24
Katharina II., russische Kaiserin 156
Keller, Gottfried 121f., 131
Keller, Luzius 185
Khider, Abbas 192
Klopstock, Friedrich Gottlieb 76
Kocor, Awgust 172
Koroma, Johnny Paul 266
Korrodi, Eduard 156, 161
Kouroma, Ahmadou 257, 259–267, 271

Kurschat, Heinrich Albert 223, 228f., 231, 236
Kutusow-Smolenski, Michail Illarionowitsch 160, 164, 166, 170
Lamormaini, Wilhelm 90
Lavrov, M. N. 149
Livius (Titus Livius) 151
Lohmeyer, Wolfgang 223, 229, 231, 236
Lukács, Georg 148, 157, 211
Luther, Martin 77–79, 81, 83f.
Mann, Golo 92
Mansfeld, Ernst von 89
Marcus Antonius 11, 15, 18
March, William 248
Marcellus (Marcus Claudius Marcellus) 13, 20
Masereel, Franz 194–196
Matthäus (Evangelist) 188
Maugham, William Somerset 147
Maximilian I. von Bayern 89f.
May, Karl 121
Melville, Herman 248
Merkel, Angela 175
Merle, Robert 194, 198
Napoleon Bonaparte 116f., 152, 158–160, 162, 165–170
NDiaye, Marie 192
Némirovsky, Irène 191, 194, 197f., 200–202, 205, 208f., 213, 215–217
Ney, Michel 159
Nikolaus I., russischer Kaiser 152
Nittel, Anton 126
Nossack, Hans Erich 223, 236f., 239
Octavia (Octavia Minor) 13
Olivier, Laurence 53, 64–66
Oxenstierna, Axel 95
Paul, Elliot 248
Paulus (Apostel) 79, 82
Pétain, Philippe 201
Piorato, Gualdo 91
Pölt-Nordheim, Klara 140
Pompeius (Gnaeus Pompeius Magnus) 11
Proudhon, Pierre-Joseph 149
Proust, Marcel 175, 177–186, 209
Pynchon, Thomas 249
Quest, Hans 233
Remarque, Erich Maria 194
Richter, Hans Werner 228
Ries, Theodor 152, 155
Rolland, Romain 148, 194f., 198, 213
Romulus Augustulus, römischer Kaiser 43
Rosegger, Peter 128–130
Roth, Ernst Gottlob 70
Ruiz, Raoul 179–185
Saint-Exupéry, Antoine de 196
Sankoh, Foday 264, 266
Schiller, Friedrich von 87, 90–95, 100, 102f., 116f.
Schlöndorff, Volker 175–177
Schnabel, Ernst 232
Scholl-Latour, Peter 259, 271
Seghers, Anna 191–194, 197f., 200–202, 210–212, 215–217
Shakespeare, William 53f., 56, 58–64, 66, 122
Sienkiewicz, Henryk 121
Simon, Claude 194, 198f.
Solženicyn, Alexander Issajewitsch 152
Stallings, Lawrence 248
Stevens, James 248

Strachov, Nikolai Nikolaevici 153
Sueton (Gaius Suetonius Tranquillus) 13
Tacitus (Publius Cornelius Tacitus) 94
Taylor, Charles 263, 266
Theoderich der Große, ostgotischer König 25, 43
Tilly, Johann T'Serclaes von 72, 89
Tolstoj, Lev Nikolajewitsch 121, 147–152, 154–156, 158, 161–163, 165f., 168–172, 209
Tolstaja, Sofja Andrejewna 152f.
Touré, Sékou 260
Trumbo, Dalton 248
Twain, Mark 248
Varro (Marcus Terentius Varro) 16
Verneuil, Henri 194
Vergil (Publius Vergilius Maro) 9, 11f., 13, 15–21
Vonnegut, Kurt 249
Wallenstein, Albrecht Wenzel Eusebius von 87–95, 116–118
Wallenstein, Maria Elisabeth Isabella von 89
Washington, George 243
Weiners, Richard 227
Werth, Léon 196f., 213
Weyrauch, Wolfgang 226f.
Wharton, Edith 248
Wichner, Josef 139
Wimmer, Gabriel 70
Winthrop, John 245
Wolf, Carl 124f.. 132f.
Zedler, Johann Heinrich 70
Zejler, Handrij 172
Ziegler, Jean 260
Zola, Emile 205
Zweig, Stefan 195

Der Krieg ist nicht nur eine Kategorie, die das politische Denken und Handeln bestimmt. In allen Epochen haben Krieg und Kriegserlebnis auch die Literatur, die Künste und Wissenschaften geprägt. Vor diesem Hintergrund haben Schriftstellerinnen und Schriftsteller in ihren Werken einerseits Erfahrungen des Krieges verarbeitet und reflektiert und andererseits über Voraussetzungen und Bedingungen wie die grundsätzliche Möglichkeit des friedlichen Miteinanders menschlicher Gesellschaften nachgedacht.

Die Beiträge der sechsten Saarbrücker literaturwissenschaftlichen Ringvorlesung fragen deshalb nach bellizistischen und pazifistischen Diskursen in der Literatur. Der Schwerpunkt liegt hierbei auf den kanonischen Werken der Literaturgeschichte, die im Hinblick auf Repräsentation und Inszenierung, auf Darstellungsstrategien und Rhetoriken, auf Erinnerungen und Deutungen von Krieg und Frieden untersucht werden.