



Revista de Estudos Alemães

- [Pesquisa](#) |
- [Subscrição](#) |
- [Contacte-nos](#) |
- [Ficha Técnica](#)

[Entrada](#) » Editorial

- » Editorial
- » [Textos](#)
- » [Ecléctica](#)
- » [Novas Publicações](#)
- » [Notícias](#)
- » [Arquivo](#)

Guerra e Paz - Nos 100 anos da I Guerra Mundial

Krieg und Frieden - 100 Jahre Erster Weltkrieg

2014-09-01 - por REAL nº 5 - Agosto de 2014

s' ist Krieg! Diese tieftraurig lakonische Anfangszeile aus dem Kriegslied von Matthias Claudius - auch der Titel eines Antikriegsgedichts von Kurt Tucholsky - hat auch 100 Jahre nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs nichts von ihrer fürchterlichen Aktualität verloren. Im Erinnerungsjahr der *Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts* stehen aber nicht die aktuellen Konflikte, sondern vor allem *Julikrise* und *Augusterlebnis* oder der *Geist von 1914* im Mittelpunkt zahlreicher Veröffentlichungen.

Die fünfte Ausgabe der REAL ist neueren Beiträgen gewidmet, die sich aus germanistischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive mit Literatur und Literaten, Künstlern und Intellektuellen aus der Zeit vor und nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs beschäftigen. In ihrem Beitrag *Zwischen unio mystica und grenzenlosem Elend* zeigt Angelika Straubenmüller anhand der bisher wenig beachteten Paracelsus-Trilogie (1917-1925) von E. G. Kolbenheyer die Ambivalenz zwischen Kriegseuphorie und den gesellschaftlichen Konsequenzen dieses Massensterbens.

Wie von Krieg und Anti-Krieg erzählt wird, davon handeln die Beiträge von Romina Seefried über das heute fast vergessene Werk des Alexander Moritz Frey, der Beitrag von Tobias Gnüchtel über den *Großroman der Zwischenkriegszeit* und der von Konstantin Schumann über Siegfried Kracauers ersten, 1928 erschienenen Roman *Ginster*.

Der Figur des Kriegsheimkehrers im Großstadtroman der Nachkriegszeit widmet sich Jonas Nesselhauf u.a. bei Remarque, Roth, Döblin und Fallada.

Frank Wedekinds nach Kriegsausbruch gehaltene Rede *Deutschland bringt die Freiheit* gilt zumeist als opportunistisch und nationalistisch. Hartmut Vinçons historische Einordnung dieses Vortrags zeigt

Wedekind dennoch als das, was er vor allem war: ein pazifistischer Utopist und politischer Satiriker.

Kriegszeiten verlangen nach patriotischer Gleichschaltung. Anhand des Revuetheaters in Berlin und Lissabon zeigt Eva Krivanec wie das Berliner Revuetheater der eingeforderten Euphorie entsprach, das Lissabonner aber sich durchaus seine kritische Distanz bewahrte.

Die Schwierigkeiten oder gar das Scheitern des kosmopolitischen Blicks angesichts nationalistischer Hybris beschreibt Anne Martina Emonts am Beispiel des deutschen Botschafters Karl Max Lichnowsky (1860-1928) und seiner Frau, der Schriftstellerin Mechtilde Lichnowsky.

Dem Frieden gelten die letzten zwei thematischen Beiträge, die *Friedensdiskurse in der neueren deutschsprachigen Literatur* von Messan Tossa und die Frage von Teresa M. L. R. Cadete nach einer *Friedenskultur aus dem Geist des Krieges*.

Der Beitrag von Ana Maria Delgado über Woody Allen und E.T.A. Hoffmann gehört nicht zum Themenkreis dieser Ausgabe, wir freuen uns aber dennoch, ihn hier abdrucken zu können und so dieser Ausgabe der REAL einen trotz alledem gewissermaßen romantisch versöhnlichen Ausgang zu verleihen.

Die Redaktion möchte sich sehr herzlich bei den Gutachtern dieser Ausgabe für ihre Mitarbeit bedanken: António Sousa Ribeiro (Coimbra) Dagmar von Hoff (Mainz); Filomena Viana Guarda (Lissabon); Gonçalo Vilas Boas (Porto); Henry Thorau (Trier); Jochen Hörisch (Mannheim); Peter Hanenberg (Lissabon).

Teresa Seruya

Gerd Hammer

[Topo](#)

© 2014 Revista de Estudos Alemães.

Design e Desenvolvimento: [DESIGN'98](#)

Zwischen unio mystica und grenzenlosem Elend: Eine (anti-)moderne Perspektive auf den Ersten Weltkrieg

Angelika Straubenmüller
Universität Heidelberg

1. Einleitende Bemerkungen

Der Aufsatz beschäftigt sich mit den bisher von der Forschung kaum wahrgenommenen Kriegsschilderungen in E. G. Kolbenheyers Paracelsus-Trilogie (1917-1925), die, historische Analogien nutzend, einen bemerkenswert ambivalenten Blick auf den Ersten Weltkrieg wirft. Dabei beleuchtet sie Kriegseuphorie und mystische Momente des soldatischen Kampflebnisses ebenso wie die verheerenden gesellschaftlichen Auswirkungen des Totalen Krieges. Ob sie aufgrund dieser, auch auf der Ebene der Darstellung nachweisbaren Vielschichtigkeit noch als antimodern zu bezeichnen ist, soll im Verlauf des Aufsatzes kontextualisierend geklärt werden.

Vor einer Annäherung an diese Frage gilt es jedoch zunächst, Inhalt, Rezeption und Kontext des im Mittelpunkt dieses Beitrags stehenden Werkes in groben Zügen zu skizzieren. Dies scheint geboten, da der vormalige „Longseller“¹ nach 1945, unter anderem aus geschichtspolitischen Erwägungen und mithilfe kontraproduktiver Strategien der 1951 noch unter Kolbenheyer selbst gegründeten, in völkischen Denkmustern verhafteten *Kolbenheyer-Gesellschaft*, zunehmend dekanonisiert wurde.²

Wie bereits dem Titel zu entnehmen ist, steht die historische Persönlichkeit Paracelsus (1493-1541) im Mittelpunkt der Trilogie. Oberflächlich betrachtet, beschäftigen sich deren Teile entsprechend einer klassischen Bildungsgeschichte zunächst mit der Kindheit des Protagonisten (Teil I: *Die Kindheit des Paracelsus*, 1917), mit dessen Lehr- und Wanderjahren (Teil II: *Das Gestirn des Paracelsus*, 1921) und schließlich mit dem Wirken der gereiften Persönlichkeit (Teil

1 Meier, Pirmin: Paracelsus. Arzt und Prophet. Annäherungen an Theophrastus von Hohenheim, Zürich: Ammann Verlag 1993, S. 404.

2 Zur Restrukturierung des literaturwissenschaftlichen Kanons nach 1945 vgl. Erhart, Walter: Kanonisierungsbedarf und Kanonisierung in der deutschen Literaturwissenschaft (1945-1995), in: *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation VII*; hrsg. von Aleida und Jan Assmann, München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 97-121, hier S. 104.

III: *Das dritte Reich des Paracelsus*, 1925).³ Kolbenheyer entschied sich damit für einen vielfältig literarisierten Stoff,⁴ bearbeitete diesen jedoch in neuartiger Weise, indem er seinen Roman auf die Grundlage eingehender historischer Quellenstudien stützte,⁵ in diesem Zusammenhang versuchte, das „Paracelsus-Werk in fast seiner ganzen Breite“⁶ zu fassen und nicht zuletzt das symbolische Gehalt des Stoffes – das Leben eines Neuerers in der „Schwellenzeit“ des ausgehenden Mittelalters⁷ – nachdrücklich profilierte.⁸

Obgleich das Ergebnis dieses Vorhabens in Bezug auf die Biographie der Hauptfigur lediglich an sechs Stellen des immerhin 826 Seiten starken Werkes von den biographischen Tatsachen abweicht,⁹ ist die Trilogie nur vordergründig als biographischer Historischer Roman aufzufassen, offenbart doch ein zweiter Blick, dass sie vor allem als literarische Verarbeitung der Krisen der Moderne zu lesen ist.¹⁰

Als dementsprechend mehrdeutig sind auch die Kriegsdarstellungen zu verstehen, die innerhalb des Romans als eigenständige Binnenerzählungen einen prominenten Platz einnehmen: der sogenannte Schwabenkrieg im ersten sowie der Dänenkrieg im zweiten Band der Trilogie.¹¹ Beide Kriegsdarstellungen halten sich dem äußeren Rahmen nach an die historischen Fakten, sind jedoch zugleich als Allegorien des modernen Kriegs, respektive des Deutsch-Französischen und des Ersten Weltkrieges, zu interpretieren, wie die späterhin dargelegte Verhandlung unterschiedlicher

3 Im Folgenden: T. I, II und III.

4 Weimann, Karl-Heinz: Paracelsus in Literatur und Dichtung, in: Paracelsus (1493-1541). „Keines andern Knecht...“, hrsg. von Heinz Dopsch, Kurt Goldammer und Peter F. Kramml, Salzburg: Pustet 1993, S. 357-365, hier S. 358.

5 Goldammer, Kurt: Paracelsus-Bild und Paracelsus-Forschung. Wissenschaftliche und populäre Elemente in der Literatur, in: ders.: Paracelsus in neuen Horizonten. Gesammelte Aufsätze (Salzburger Beiträge zur Paracelsusforschung, Bd. 24), Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs 1986, S. 358-376, hier S. 316.

6 Ebd., S. 358.

7 Vgl. Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden, Stuttgart: Kröner 2005; als einen „Schwellenzustand der deutschen Entwicklung“ bezeichnet auch Kolbenheyer selbst die Reformationszeit; vgl. ders.: Sebastian Karst. Über sein Leben und seine Zeit, Bd. I (Gesamtausgabe Letzter Hand, Abt. II, Bd. III), Darmstadt: Kolbenheyer-Gesellschaft 1957, S. 228.

8 So auch von der Kritik wahrgenommen; vgl. etwa Mahrholz, Werner: Bemerkungen zu Erwin Guido Kolbenheyers Romanen, in: Schwarzer Greif. Ein Almanach, hrsg. von Karl Dietz, Rudolfstadt: Greifenverlag 1925, S. 177-189 oder Kalkschmidt, Eugen: Ein Paracelsus-Roman, in: Oberdeutschland. Eine Monatsschrift für jeden Deutschen, Bd. 5 (Okt. 1921 bis März 1922), S. 308-311; auch: Hofacker, Erich: Zu Kolbenheyers Paracelsus, in: Monatshefte für deutschen Unterricht, Bd. 37 (1945), S. 129-145.

9 Vgl. die tabellarische Auflistung bei Reclam, Ernst Heinrich: Die Gestalt des Paracelsus in der Dichtung. Studien zu Kolbenheyers Trilogie, Leipzig: Reclam 1938, S. 32-37.

10 Zur Trilogie sh. ausführlich meine noch unveröffentlichte Dissertationsarbeit zum Begriff des »Transfragmentarismus« als antimodernes Strukturprinzip am Beispiel der Paracelsus-Trilogie Kolbenheyers.

11 Zu den Einzelheiten der Auseinandersetzung aus den Jahren 1499, bzw. 1520 vgl. Maissen, Thomas: Geschichte der Schweiz, Baden: hier+jetzt 2010, S. 68ff und Findeisen, Jörg-Peter: Dänemark. Von den Anfängen bis zur Gegenwart (Geschichte der Länder Skandinaviens), Regensburg: Pustet 1999, S. 94f.

zeitgeschichtlicher Phänomene und Ereignisse zeigen wird.

Anhand der folgenden Betrachtung einzelner Textstellen wird nachvollziehbar, inwiefern die Trilogie durch ihre allegorische Bezugnahme am modernen Diskurs über Ursachen und Konsequenzen des Ersten Weltkrieges partizipiert und mit der von ihr in den Blick genommenen Spannung zwischen mystischer Einheitserfahrung und totaler Entmenschlichung einen eigenständigen Beitrag zur Phänomenologie des Krieges liefert.

2. Soldatische unio mystica, Nationalgefühl und mala guerra: Momente der Einheit und endlose Katastrophe

Die Einordnung des Krieges als Chance ganzheitlichen Erlebens fußt auf einer fundamentalen Kritik am gegenwärtigen Ist-Zustand der modernen Lebenswelt. Zu diesem Zweck skizziert die Trilogie ein eindeutig pessimistisches Gesellschaftsbild, indem sie elementare menschliche Lebensräume und Verhaltensweisen der absoluten Sinnlosigkeit und Dekadenz anheim stellt. Hierzu nimmt sie schwerpunktmäßig drei Bereiche menschlicher Existenz in den Blick, namentlich Religion,¹² Wissenschaft¹³ und urbanes Leben¹⁴, die als Erscheinungsformen der durch Fragmentarismus, Scheinhaftigkeit und Lebensferne gekennzeichneten Moderne entworfen werden.

In dieser defizitären Gegenwart erscheint der Kriegsausbruch zunächst als kathartische Option, entlarvt sich jedoch bald als eine apokalyptische Steigerung der modernen Kontingenz.

a) »Andere Momente«: Soldatisches Heldentum und (trans-)nationales Erleben

Die zunächst positiven Auswirkungen des Kriegsausbruchs illustriert die Trilogie, indem sie das individuelle Kampferebnis einzelner Soldaten und Truppen unter phänomenologischen Aspekten in den Blick nimmt.

Um zunächst ein umfassendes Verständnis des vor allem innerhalb des Schwabenkrieg-Kapitels entworfenen Kriegerotypus' zu gewährleisten, gilt es eingangs, die Hauptfigur dieser Episode, Hans Ochsner, den Onkel Paracelsus', näher zu betrachten, der bereits früh von einem Leben als Krieger träumt – zutiefst davon überzeugt, dafür bestimmt worden zu sein.¹⁵

Dementsprechend ist Hans lange vor Ausbruch des Schwabenkriegs ein idealtypischer Kämpfer mit

12 Vgl. dazu v. a. T. I, Kap. 4-6.

13 Vgl. T. II, S. 80ff und T. II, S. 379ff.

14 Vgl. v. a. die Darstellung Ferraras in T. II, Kap. 6.

15 T. I, S. 39: „Das treibt, ist Blut.“

männlich-martialischem Tatendrang,¹⁶ den er bei den „Eidgenössischen Spielen“, einer Art Ritterturnier, erstmals unter Beweis stellt. Zu diesem Zweck bewaffnet er sich mit „de[m] langen Spieß und d[em] Schwyzerschwert [...]“. Das war sein Eigentum und sein Bekenntnis.“¹⁷ Deutlich zeigt sich anhand der Wortwahl des letzten Satzes, dass für Hans der kriegerische Habitus mehr als eine mögliche Verhaltensweise ist, sondern mithin den religiösen Charakter eines Credo annimmt. Obgleich sein Bekenntnis zum Schwert körperlicher Natur ist, kann das Erleben der praktischen Ausgestaltung seines Bekenntnisses als transzendent beschrieben werden. So befindet sich Hans schon während dieser spielerischen Kämpfe für einen Augenblick in einem »Anderen Zustand«¹⁸, wie folgende Umschreibung verdeutlicht: „Hans Ochsner glühte im Rausche seiner gespannten Kräfte. Er fühlte seinen Körper unter dem Drange des Blutes erhärten.“¹⁹ Auslöser seiner Ekstase ist hier die eigene körperliche Kraft, die sich nicht aufgrund einer bewussten Steuerung artikuliert, sondern dem inneren, unbeherrschbaren Trieb des Blutes folgt, womit die genetische Vorbestimmung von Hans' Schicksal erneut untermauert wird.

Konnte er diesem schicksalhaften Verlangen bisher nur in spielerischer Form Ausdruck verleihen, so eröffnet sich mit Ausbruch des Schwabenkriegs die Möglichkeit, seine Vorbestimmung real zu erfüllen.²⁰ Dementsprechend euphorisch zieht er in den Krieg, wie die Beschreibung seiner Mimik beim Entschluss, sich freiwillig zu melden, verdeutlicht: „Dabei brach heller Jubel aus seinen Augen, seine Zähne blitzten, er vermochte ein Lachen nicht mehr zu meistern.“²¹ Die Extraversion seiner Mimik, das Ausbrechen des Jubels, das Blitzten der Zähne und das ununterdrückbare Lachen zeigen an, dass allein die Vorstellung von Krieg ein entgrenzendes Erleben hervorruft. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Schilderung seiner Reaktion auf die vollzogene Verabschiedung von seinen Eltern, die den Beginn seines neuen Lebens endgültig markiert: „Als die beiden Alten ihre Tür geschlossen hatten, reckte sich Hans hoch auf, dehnte seine Brust, breitete seine Arme. Ein Glückstaumel überkam ihn.“²² Auch hier sind all seine Bewegungen nach außen gerichtet, öffnet er sich gleichsam der erwarteten Erfüllung seines

16 Vgl. z. B. T. I, S. 92.

17 T. I, S. 208.

18 Diese Formulierung stammt aus Musils *Mann ohne Eigenschaften* und drückt Ulrichs genuin modernen Wunsch aus, zu „leben, ohne sich in einen wirklichen und einen schattenhaften Teil zu spalten.“ Aufspaltung, Fraktur ist folglich auch die hier dominante, als defizitär empfundene Gegenwartserfahrung; vgl. Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*, hrsg. von Adolf Frisé, 22. Aufl., Reinbek bei Hamburg: 2007, S. 662; vgl. auch Karthaus, Ulrich: *Der andere Zustand. Zeitstrukturen im Werke Robert Musils (Philologische Quellen und Studien, Bd. 25)*, Berlin: Schmidt 1965.

19 T. I, S. 213.

20 T. I, S. 246.

21 T. I, S. 249.

22 T. I, S. 251.

Schicksals als „Kriegsmann“²³, indem er sich den Stätten des „mala guerra“²⁴ nähert.

Ähnlich wird die Kriegslust der übrigen Beteiligten beschrieben: „Das Volk lag ungeduldig unter Waffen. [...] Die Rasse des flachen Landes wollte gegen das Bergvolk an.“²⁵ Entsprechend fällt die Reaktion auf den ersten Schuss aus: „Befreiendes Murren, als sei die Luft von dem kurzen Knall gereinigt und der Bann zerrissen.“²⁶ Die hier geschilderte Anspannung und Euphorie profilieren den Schwabenkrieg als Chiffre für den Ersten Weltkrieg. Diese reinigende Wirkung des beginnenden Krieges, die der Erzähler mit dem emphatischen Ausruf „Endlich!“ kommentiert, spiegelt die vermeintliche deutsche Kriegsbegeisterung im Rahmen des sogenannten »August-Erlebnisses« wider, das vielfach literarisch verarbeitet wurde.²⁷ Zu denken ist in diesem Zusammenhang etwa an Jüngers *In Stahlgewittern*, die den Kriegsausbruch als ein enthusiastisierendes Ereignis beschreiben, das in „trunkener Morituri-Stimmung“²⁸ gefeiert wurde. Als weitere Argumente, den Schwabenkrieg als Chiffre für den Ersten Weltkrieg anzusehen, sind zwei innerhalb der Kriegsschilderungen formulierte Phänomene einzuordnen, die die beschriebenen Kampfhandlungen definitiv in die Nähe eines Totalen Krieges stellen: Erstens schildert der Erzähler, dass bei den Schweizern „kein Zaudern, kein Bleiben, für keinen“ gelte und dass das ganze Land „zu Waffen gerufen“²⁹ werde, eine Formulierung, die auf die Generalmobilmachung im Krieg verweist. Zweitens ist der explizite Hinweis auf den taktischen Einsatz von „Schlangen und Falken“³⁰ als Chiffre für die Nutzung biologisch-chemischer Waffen interpretierbar.

Neben dem erwähnten Gefühlsausbruch nach dem ersten Schuss und den damit verbundenen kathartischen Hoffnungen spiegelt sich im Gleichnis von der gereinigten Luft auch das Moment der Entgrenzung wider, indem die Befreiung – offensichtlich wurde der vorangegangene Zustand als unfrei empfunden – auf destruktiv-extravertierter Sprengung eines umhengen Bannes beruht. Dieses Entgrenzungsgefühl teilt sich auch auf der Ebene der Textausgestaltung mit: Parataktische Strukturen transportieren eine Atmosphäre der

23 T. I, S. 270.

24 T. I, S. 265.

25 Vgl. T. I, S. 272f.

26 T. I, S. 274.

27 Vgl. Hermand, Jost: *Der alte Traum vom neuen Reich. Völkische Utopien und Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M.: Athenäum 1988, S. 93f; zur Kritik an der These einer vermeintlichen Kriegsbegeisterung vgl. Wolfrum, Edgar: *Krieg und Frieden in der Neuzeit. Vom Westfälischen Frieden bis zum Zweiten Weltkrieg*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 99ff.

28 Jünger, Ernst: *In Stahlgewittern*. Mit einem Nachwort von Helmuth Kiesel, Stuttgart: Klett-Cotta 2014, S. 103f.

29 T. I, S. 289.

30 T. I, S. 291.

Atemlosigkeit,³¹ die mithilfe der folgenden elliptischen Syntagmen noch weiter intensiviert wird,³² so dass sich der Text aus seiner Prosaik entgrenzt und das Geschehen in theatralisch anmutender Unmittelbarkeit greifbar wird. Die auf der Grundlage dieser ersten Szene etablierte Atmosphäre der Entgrenzung prägt die gesamte folgende Darstellung der Kampfhandlungen. Dabei mündet die Entgrenzung in punktuellen Einheitserfahrungen, durch die zunächst die transformativen Kräfte des Krieges in den Vordergrund rücken. Dieser Vorgang lässt sich sowohl anhand der anonymen Kriegsteilnehmer, zumeist aus der Perspektive der Schweizer, als auch in Gestalt des Kriegshelden Hans nachvollziehen.

Erstere stürzen sich mit „Kampfgebrüll“ in die Schlacht und stellen – wiederum im Sinne der Entgrenzung – ihre „entbundene Manneskraft“ zur Schau,³³ sie agieren im Kollektiv des „Gewalthaufen[s]“³⁴, die zahlreichen Mitglieder der schweizerischen Truppen verschmelzen zu einem singularisch angesprochenen „Eidgenoß“³⁵. Als bezeichnendes Merkmal dieser Verschmelzung schildert der Erzähler die Synchronisierung von Sinneswahrnehmungen und Bewegungen:

Dann – sie erstarrten mit einem Ruck wie die Bäume des Waldes! Lauschten, als müßten sie sicher werden, daß kein Teufel sie narre. Ein jeder war zum Absprunge geduckt. [...] Und – jack! jack! In gleichen, weiten Sätzen brachen sie nieder, umscharten im Laufe ihr flatterndes Fähnlein. [...] Sie brandeten aufbrüllend ihre ganze Wucht gegen die seitliche Schanze.³⁶

Durch das kontrastive Aufeinandertreffen von Verben des Stillstands und der Bewegung, von vorangehender Anspannung und folgender eruptiver Entladung wird hier die gemeinschaftlich empfundene, befreiende Wirkung der kämpferischen Handlung offenbar. Der Vergleich der Truppe mit Bäumen sowie ihre an eine Welle gemahnende Bewegung verweisen zudem auf ihre elementare Kraft, die auch an anderer Stelle in tierisch anmutendem, instinktivem Verhalten ihren Ausdruck findet.³⁷ Die verwendeten Onomatopoetika und nicht zuletzt die aufgelöste Syntax verstärken die simultane Wirkung nachdrücklich – zwei dezidiert moderne Stilmittel, die die Trilogie neben parallel entstandenen Werken wie etwa Döblins *Wallenstein* innerhalb der

31 Vgl. T. I, S. 274.

32 Vgl. T. I, S. 275.

33 T. I, S. 276.

34 T. I, S. 284.

35 T. I, S. 292.

36 T. I, S. 285f.

37 Vgl. T. I, S. 285, T. I, S. 291 oder T. I, S. 301.

geschilderten Kriegsszenen als durchaus modernes Werk erscheinen lassen.³⁸

Während sich die Mitglieder der Truppen in der nun dargestellten Art und Weise zu einer Einheit entgrenzen, ist die Entgrenzungsbewegung bei Hans individuellerer Natur. Er orientiert sich in seinem Verhalten nicht an der Masse; vielmehr bewegt er sich autonom, unweigerlich zum Mittelpunkt des Kampfesgeschehens vordringend. Seine kriegerischen Instinkte, die seine Wahrnehmung auf sich und den Feind reduzieren sowie seine unbändige Destruktivität³⁹ zeichnen ihn als prototypischen Krieger aus.

Demgemäß nennt der Erzähler Hans einen „Mäher“ und stellt ihn so als übermenschliche Kampfmaschine dar. In Entsprechung zu seiner eigenen Transformation zur Maschine unterliegt das von ihm geführte Schwert einer animistischen Mutation, indem es „lebend in seinen Händen war“.⁴⁰ Nicht nur wird es zum Leben erweckt, hat „Willen, Augen, Flügel“, sondern es übernimmt darüber hinaus die Kontrolle über Hans: „Es riß den Mann in den dichtesten Haufen. Und biß und fällte.“⁴¹ Diese Entgrenzung zwischen Mensch und Materie, die stark an Jüngers Postulat einer Verschmelzung von Mensch und Maschine erinnert,⁴² führt zur Entmenschlichung von Hans, die wiederum seine herausragenden Fähigkeiten als Kämpfer bedingt.

Diese exzeptionelle Eignung bleibt den Mitstreitern nicht verborgen. So übernimmt Hans bereits zu Beginn eine Vorreiterrolle⁴³ und wird „ungewählt“ zu einem „Führer“, mit dem sich die ihm Nachfolgenden derart identifizieren, dass sie seinen Namen als neue Kampflösung führen.⁴⁴ Durch diese Identifikation des Kollektivs mit der Führerfigur verbinden sich die einzelnen Komponenten des Krieges über die Grenzen ihrer Gruppenzugehörigkeit hinweg und werden so zu einer funktionsfähigen Einheit. Erneut offenbart der kriegerische Ausnahmezustand eine kohäsive Energie, die die zentrifugalen Kräfte der Vereinzelung und Beziehungslosigkeit auszuhebeln vermag.

Innerhalb der Kriegsschilderungen erreicht diese Kohäsion eine weitere Ebene, indem sich nicht nur die Krieger der einen Seite miteinander verbinden, sondern die Verbindung über die Grenzen der Truppenzugehörigkeit hinweg auch zwischen den gegnerischen Parteien wirksam

38 Vgl. Döblin, Alfred: Wallenstein, Nachwort des Herausgebers, Olten/Freiburg im Breisgau: Walter 1965, S. 749; hier verweist der Autor auf die von Döblin genutzten Stilmittel wie aufgelöste Syntax, Partizipialbildungen etc. und verortet diese im futuristischen Simultanstil.

39 Vgl. T. I, S. 277.

40 Ebd.

41 T. I, S. 278; ähnlich auch T. I, S. 286.

42 Vgl. Brokoffs Analyse zu Jüngers *Theorie des Arbeiters*, in: Brokoff, Jürgen: Die Apokalypse in der Weimarer Republik, München: Fink 2001, S. 89.

43 T. I, S. 277: „ihm taten viele nach.“; „er stand zufürderst“.

44 Vgl. T. I, S. 286.

wird:

Und es kam der Augenblick des höchsten Jauchzens, des furchtbarsten Entsetzens, der Siegern und Besiegten zugleich bewußt wird. Als bräche eines Gottes Richtwort nieder, das Waffenlärm, Todesschrei und Wutgebrüll übertönt! Sie sahen mit einem Mal alles Leben und Sterben des nächsten Augenblicks.⁴⁵

Die hier beschriebene Einheitserfahrung trägt in ihrer Ausgestaltung deutliche Merkmale einer *unio mystica*. Anhaltspunkte dafür finden sich zunächst in der im biblischen Duktus gestalteten Eingangsformel „und es kam“, die das Geschehen in vor einem religiösen Deutungshorizont situiert. Dieser wird im weiteren Verlauf der Passage durch die gleichnishafte Wendung konkretisiert, die, bereits formal auf sprachliches Inventar der Bibel zurückgreifend, dieses auch inhaltlich umsetzt, indem sie von „Gottes Richtwort“ spricht, wodurch die existenzielle Reichweite des Erlebten hervorgehoben wird, gilt doch die hier implizierte Apokalypse als einzigartiges Moment der Vereinigung von Tod und Leben, von totaler Zerstörung und Verheißung auf ewiges Leben. Auf dieses Einheitserlebnis bezieht sich der Erzähler ausdrücklich, wenn er von „einem Mal“ spricht, in dem für die Kämpfenden, unabhängig davon, ob sie Sieger oder Besiegte sind „alles Leben und Sterben des nächsten Augenblicks“ sichtbar wird.

Die sinnlich-direkte Vergegenwärtigung des Schlachtgeschehens, hier durch akustische Wahrnehmungen apostrophiert, tritt angesichts dieser Einheitserfahrung in den Hintergrund, wird „übertönt“. Konkret findet die *unio* in der Gleichzeitigkeit von „höchste[m] Jauchzen“ und „furchtbarste[m] Entsetzen“ Ausdruck – emotionale Artikulationen der Lebens- und Todeserfahrung, die auf dem Schlachtfeld als Einheit erlebbar werden. Dabei bezeichnet der Erzähler auch dieses Aufeinandertreffen als „Augenblick“, wodurch die *unio mystica* gleichsam eingerahmt ist von der durch Wiederholung hervorgehobenen Augenblicklichkeit des Erlebnisses. Diese Stimmung der absoluten Gegenwärtigkeit vertieft der Erzähler weiterhin, indem er den ersten Satz im Präteritum beginnt, ihn jedoch in der Gegenwart enden lässt. Über die Betonung der Gegenwärtigkeit hinaus deutet dieser Tempuswechsel auf den phänomenologischen, überzeitlich gültigen Charakter des Erlebten hin, wodurch die *unio mystica* als wiederkehrendes Phänomen erscheint, dessen der Mensch in gesteigerten Momenten teilhaftig werden kann.

Dieser gesteigerte Augenblick stellt sich als ein punktuell zugänglicher, nicht die Kriterien eines Zustands erfüllender »Anderer Moment« dar, in dem die *conditio humana* der Dualität von Leben und Sterben aufgelöst ist. Das Schlachtfeld erscheint vor dem Hintergrund dieser Deutung

45 T. I, S. 278.

als transformativer Raum, der – äußerlich durch Chaos und Destruktivität gekennzeichnet – in seinem Inneren die Potenz zur Überwindung fragmentarischer Zustände bereithält.⁴⁶

Die transformative Kraft des Krieges wirkt sich nicht zuletzt auf interpersoneller Ebene im Bereich des Nationalgefühls aus, wie dies der Erzähler für die Seite der Schweizer in folgenden Worten schildert:

unter dem wühlenden Notlaut der Sturmglocken und unter den blinkenden Notfeuern auf ihrer Höhe wurden sie ein Volk. Sie fühlten, wie man ein Schicksal fühlt, daß sie mit anderen, jenseits der Höhen, wo sie keinen beim Namen kannten, Seite an Seite zu kämpfen, siegen oder zu sterben hatten.⁴⁷

Das wahrgenommene Einheitsgefühls wird hier mit der gemeinsam erlittenen Not in Verbindung gebracht und verweist damit deutlich auf Bismarcks Losung von der Einheit durch »Blut und Eisen«. Dementsprechend legt die passivische Formulierung nahe, dass hier nicht von einer äußerlich formierten Einheit die Rede ist, sondern vielmehr von einer gleichsam unweigerlich entstehenden Gemeinschaft, die sich vor allem auf einer kollektiv geteilten emotionalen Erfahrung gründet.

Das hier und im weiteren Verlauf der Schlachtenschilderung zutage tretende Maß an sprachlicher Intensität, das etwa durch den Einsatz intensiver Bewegungsverben, drastischer Bilder und Tempuswechsel entsteht,⁴⁸ zeugt von einer emotional beteiligten Erzählhaltung, wie sie besonders deutlich während der Schilderung des heldenhaften Todessprungs Heini Wollebs⁴⁹ zum Vorschein kommt: Hier verlässt der Erzähler seinen auktorialen Standpunkt und begibt sich mit dem Kriegshelden auf eine Ebene, indem er ihn direkt in der zweiten Person anspricht⁵⁰ und auf diese Weise nicht nur Empathie mit dem soldatischen Helden zeigt, sondern sich vielmehr selbst im Erfahrungsraum der soldatischen *unio mystica* verortet. Dabei erinnert die heroisierende Darstellung dieses Zweikampfes an die für die Berichterstattung über den Ersten Weltkrieg typische Verherrlichung einzelner Soldaten etwa der Luftstreitkräfte, die als singuläre Helden gefeiert wurden, um vor dem Hintergrund der entmenschlichenden Materialschlachten unter

46 Diese Adelnung des Krieges als Fenster zu einer anderen Erfahrungswirklichkeit von gesteigerter Lebensintensität erinnert erneut an Jünger, etwa an dessen Ausführungen in *Der Kampf als inneres Erlebnis*; vgl. dazu Kiesel, Helmuth: Ernst Jünger. Die Biographie, München: Siedler 2007, S. 229ff.

47 T. I, S. 290.

48 Vgl. T. I, S. 300 oder T. I, S. 291ff.

49 Vgl. T. I, S. 298-300; zur historischen Gestalt Heini Wolleb vgl. Kurz, Hans Rudolf: *Schweizerschlachten*, 2., bearb. und erw. Aufl., Bern: Francke 1977, S. 165-171, hier S. 166f.

50 Vgl. T. I, S. 300.

anderem der fortschreitenden Kriegsmüdigkeit entgegenzuwirken.⁵¹

Von der Existenz eines mystischen Elements im Krieg zeigt sich auch Kolbenheyer selbst in seinem quasi biographischen Erinnerungswerk *Sebastian Karst* überzeugt, wenn er davon spricht, dass er den Krieg als Suche nach metaphysischer Befriedigung⁵² und als Möglichkeit zur „Entladung“ von „Lebensspannungen“⁵³ betrachtet und das soldatische Ethos als „innere Freiheit im Angesicht des Todes“⁵⁴ durchaus positiv bewertet. Jedoch kritisiert er den modernen Krieg mit seinen Materialschlachten als Ausdruck von Vermassung und Materialisierung, bei dem der „Ethos des Kampfes“ verlorengegangen sei.⁵⁵ Damit weist er darauf hin, dass den lediglich augenblicklich erlebbaren Einheitserlebnissen langfristig verheerende Folgen gegenüberstehen, die er, wie das nächste Kapitel zeigen wird, entsprechend auch innerhalb der Trilogie genau in den Blick nimmt.

b) Kriegsfolgen: Elend, Trauma und ewiges Soldatentum

Die innerhalb des Schwabenkriegs dargestellte Kriegskritik bezieht sich sowohl auf die psychischen als auch physischen Auswirkungen, die das Kampfgeschehen auf die betroffenen Menschen zeitigt. Dabei lassen sich die unterschiedlichen negativen Erscheinungsformen als Ausformungen einer fortschreitenden Entmenschlichung bezeichnen.

Unter diesen Begriff fällt zunächst das geschilderte Phänomen der Animalisierung der Kämpfenden,⁵⁶ das sich vor allem in deren Bewegungen und Äußerungen niederschlägt. So vergleicht der Erzähler soldatische Einheiten mit „ausgehungerte[n] Wölfe[n]“ und „rasenden Stiere[n]“,⁵⁷ sie artikulieren sich „schnaubend“ und ächzend,⁵⁸ sie „lauern“ und stieben auseinander.⁵⁹

Kausal verbunden mit der Animalisierung ist das ebenfalls dargestellte Phänomen der Entpersonalisierung. Es findet Ausdruck in Formulierungen wie „Was da verblutend den Leib auf dem Boden wälzte, [...] wurde niedergemacht“⁶⁰ oder „Was nicht rechtzeitig zur Flucht schwenkt, endet unter Schweizeraxt“⁶¹. Die Wahrnehmung des Feindes wahlweise als Tier oder als Ding

51 Zur Heroisierung, hier am Beispiel des Barons von Richthofen, vgl. Widdig, Bernd: Männerbünde und Massen. Zur Krise männlicher Identität in der Literatur der Moderne, Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 17.

52 Vgl. Kolbenheyer, Erwin Guido: *Sebastian Karst*, T. I, S. 144.

53 Ebd., S. 105.

54 Ebd., S. 116.

55 Ebd., S. 186.

56 Zum Phänomen der Animalisierung vgl. Brokoff, Jürgen: *Die Apokalypse in der Weimarer Republik*, S. 113.

57 Vgl. T. I, S. 275f.

58 Vgl. T. I, S. 278 und T. I, S. 288.

59 Vgl. T. I, S. 285.

60 Ebd.

61 T. I, S. 293.

ermöglicht ein brutales Vorgehen, das für den Sieg innerhalb eines solchen „mala guerra“⁶² elementar wichtig ist, zugleich jedoch dazu führt, dass der kriegerische Mensch seine Mitmenschlichkeit verliert, wie folgende Passage beispielhaft verdeutlicht:

Die Straße faßt die Flucht nicht. Das blinde Entsetzen sieht den Weg nicht. Sie rennen über das dünnvereiste Sumpfgras, brechen ein, das Moor schluckt sie. Mit hochgehobenen Händen [...] stolpern sie in die Wassergräben, füllen die Gräben, ersticken – die anderen, darüber hinweg, stampfen sie tiefer in den schlammigen Grund.⁶³

In den ersten beiden, syntaktisch parallel gestalteten präsentischen Parataxen sind sowohl Objekt als auch Subjekt Synekdochen für die hier agierenden Menschen, die dadurch ganz auf ihre Instinkte und Emotionen reduziert werden. Infolge dieser Reduktion wirft das den dritten Satz einleitende Pronomen die Frage nach dem Bezugswort auf, deren Antwort auf die Anonymität und Entpersonalisierung der in der Masse aufgelösten Protagonisten zurückverweist. Diese Masse verliert in der hier geschilderten Szene ihre kriegerische 'Schwarmintelligenz' – ihr Instinkt ist von Angst geprägt, die ihre sinnliche Wahrnehmung derart dominiert, dass sie sich nicht mehr zu orientieren vermag. Während zuvor die Kollektivierung der Krieger als Möglichkeit zur *unio mystica* beschrieben wurde, zeigt der Erzähler hier die destruktive Komponente der Vermassung in Form einer Massenhysterie: Die Masse stürzt sich „blind“ in den sicheren Tod des Erstickens und verliert angesichts dessen an Bindungskraft; der Einzelne fällt beim Versuch, sich fliehend zu retten, dem Selbsterhaltungstrieb anderer zum Opfer und wird von ihm zerstört.

Ein weiterer destruktiver Trieb gelangt im Verlauf des Krieges an die Oberfläche des Geschehens: die Gier der Sieger. Der Erzähler schildert, dass sich die Schweizer Truppen nach erfolgreich geschlagener Schlacht „in wilde Horden“ auflösen und marodierend über das Feindesland herfallen, das „ihnen hilflos preis[lag]“. Im Zuge dessen schwelgen die Sieger „im Überfluß, ihre Gier wuchs ins Unersättliche“.⁶⁴ Die Brandschatzungen sind nicht nur Beute-, sondern auch „Blutzüge“, in denen ganze Landstriche „entmannt“ werden und in denen sich die vormals heroischen Soldaten von ihrer barbarischen Seite zeigen.⁶⁵

Das daraus entstehende Elend nimmt drastische Ausmaße an, wenn Kriegswaisen aufgrund

62 Vgl. T. I, S. 265 und T. I, S. 278.

63 T. I, S. 293.

64 Vgl. T. I, S. 295f.

65 Zum Zusammenhang von Heroismus und Barbarismus, hier unter Berücksichtigung von Benjamin, Heidegger und Jünger vgl. Morat, Daniel: Von der Tat zur Gelassenheit. Konservatives Denken bei Martin Heidegger, Ernst Jünger und Friedrich Georg Jünger 1920-1960 (Veröffentlichungen des Zeitgeschichtlichen Vereins Niedersachsen, Bd. 24), Göttingen: Wallstein 2007, S. 45.

von Lebensmittelknappheit von ihren Großeltern „herdenweise [...] auf die Grasweide getrieben werden“, sich „ihre Mägen mit der unerhörten Kost“ füllen und „nach einer Zeit an der Ruhr“ sterben. Dieses Elend wird durch die vom Wunsch nach Besitzvermehrung getriebenen Sieger hervorgerufen, die – häufig aus ärmlicher Herkunft stammend – dem „zornigen Neid des gemeinen Mannes“ Ausdruck verleihen und in ihrem Verlangen nicht darauf achten, „ob ihre Raubgier diesseits oder jenseits des Rheines weidete“. ⁶⁶ Das derart egoistische Verhalten zerstört das auf dem Schlachtfeld kurzzeitig errungene (trans-)nationale Einheitsgefühl, so dass der Erzähler konstatiert: „Die Völker der Eidgenossen waren zerklüftet, die Kette der gemeinsamen Not gesprungen.“ ⁶⁷ In der Metapher der gesprungenen Kette offenbart sich, dass die Transformation der Individuen in eine *unio mystica* auf dem Schlachtfeld durch äußerliche Bindungen zustande gekommen war, die lediglich vorübergehend wirksam werden konnten, für eine dauerhafte Kohäsion jedoch nicht hinreichend stabil waren. ⁶⁸

Begründet wird dieses buchstäblich asoziale Verhalten der Brandschatzenden durch eine dem Krieg inhärente Logik der Stärke: „Sie waren frei von Gewissen, und das Recht des Arms und der Zahl war ihr gutes Recht, da die Sturmglocke geheult, da das Notfeuer gebrannt hatte.“ ⁶⁹ An dieser Stelle greift der Erzähler mit „Sturmglocke“ und „Notfeuer“ zwei bereits zuvor gemeinsam erwähnte Komposita auf, die den kriegerischen Ausnahmezustand apostrophieren. ⁷⁰ Hatte dieser zunächst zu einer punktuellen Einigung der Kämpfenden geführt, so sind, wie sich nun zeigt, seine langfristigen Auswirkungen gegenteiliger Natur. Dadurch offenbart sich das traumatische Element der Kriegserfahrung, die die Gewissenlosigkeit derjenigen, die zuvor zum Morden aufgerufen wurden, nicht nur zwangsläufig bedingt, sondern überdies gerechtfertigt erscheinen lässt. Die daraus resultierende allgemeine Brutalisierung nimmt der Erzähler als unausweichliche Kriegsfolge in den Blick, wenn er die Nachkriegsgesellschaft als zutiefst gereizt beschreibt; so kann bereits ein falscher Blick zu Mord provozieren. Auch den im Krieg geweckten, unstillbaren „Hunger nach dem lockendleichten Gewinn durch das Schwert“ schildert der Erzähler als fortdauerndes Bedürfnis, dessen Überwindung erst durch einen Generationswechsel vonstatten geht: „Sie brauchten Jahre, ehe sie diesen Hunger verwanden. [...] erst mit den ermannenden Kindern verlor jene Last“. ⁷¹

Die hier geschilderte Unfähigkeit der Kriegsheimkehrer, ihre kriegerische Identität hinter

66 Vgl. T. I, S. 300f.

67 Vgl. T. I, S. 296.

68 Zur mangelnden Bindungsfähigkeit des soldatischen Einheitserlebnisses aus nationaler Perspektive bei Jünger vgl. wiederum Brokoff, Jürgen: Die Apokalypse in der Weimarer Republik, S. 109.

69 T. I, S. 298.

70 Vgl. T. I, S. 290.

71 Vgl. T. I, S. 298.

sich zu lassen, zeigt sich auch anhand des Kriegshelden Hans. Bei der Fahnenwache seines Truppenstützpunktes sitzend, sinniert er über den erlebten Krieg als „entbundene Zeit“, in der er – so scheint es ihm – mehr erlebt hat als in seinem gesamten vorangegangenen Leben.⁷² In dieser Formulierung kommt das absolute Losgelöstsein und die Verdichtung kriegerischer Erfahrung zum Ausdruck, die Hans derart verändert hat, dass ihm die Rückkehr in eine bürgerlichen Existenz unvorstellbar erscheint. Folgerichtig lässt er seine schwangere Frau Gritli, die ihn ins Zeltlager begleitet hatte, alleine in die Heimat zurückkehren und entschuldigt sein Verhalten mit den Worten „es steht ober mir“ und „es ist ein Trieb in mir.“⁷³ Die existenzielle Macht des Kriegserlebnisses über alle anderen Bereiche und Bedürfnisse des menschlichen Lebens empfindet Hans demnach als über ihm stehende und zugleich in ihm waltende Größe, derer er sich, derart eingenommen, nicht erwehren kann. Durch die Erwähnung dieser Fremdbestimmtheit erscheint der kriegerische Habitus von Hans Ochsner hier nun in einem anderen Licht. So wird deutlich, dass seine exorbitante Eignung für das Schlachtfeld ihn auf sein Dasein als „Mäher“ – im Sinne eines „stahlharten Gehäuses“⁷⁴ – reduziert und demgemäß mit der Unfähigkeit einhergeht, ein alltägliches Leben zu führen und als Mann, Vater und Sohn Verantwortung für seine Mitmenschen zu übernehmen. Hans dient dem Erzähler folglich nicht nur als Prototyp eines kriegerischen Helden, sondern er nutzt diesen auch zur Artikulation einer kriegskritischen Haltung, indem er das vor allem nach dem Ersten Weltkrieg virulent gewordene Phänomen des „ewigen Soldatentums“ problematisiert.⁷⁵

Die Bedeutung dieser Kritik wird durch ihre Wiederholung innerhalb des Kapitels über den *Dänenkrieg* anhand der Figur des Dänenkönigs Christian II. zusätzlich verstärkt. Paracelsus begleitet dessen Regiment als Feldarzt und wird in dieser Funktion vor den König zitiert, um ihn zu behandeln. Der König leidet unter Schlaflosigkeit, was der Erzähler bereits zu Beginn des betreffenden Kapitels mit dem „überwachten Gehirn“ des Königs in Verbindung bringt, durch das, sobald Christian versucht, seine Augen zu schließen, zahlreiche Bilder hetzen.⁷⁶ Vergegenwärtigt werden diese Gedanken durch einen Tempuswechsel in die grammatische Gegenwart, die in regelmäßigen Abständen das Präteritum der Erzählung unterbricht. Zudem arbeitet der Erzähler mit parataktischen Strukturen,⁷⁷ die in ihrer Aneinanderreihung die assoziative Struktur der inneren

72 T. I, S. 303.

73 T. I, S. 306.

74 Max Webers Urteil über den modernen Menschen, hier zit. nach Kiesel, Helmuth: *Wissenschaftliche Diagnose und dichterische Vision der Moderne*. Max Weber und Ernst Jünger, Heidelberg: Manutius-Verlag 1994, S. 31.

75 Vgl. Sauer, Bernhard: *Vom „Mythos eines ewigen Soldatentums“*. Der Feldzug deutscher Freikorps im Baltikum im Jahre 1919, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, Bd. 43 (1995), S. 869-902; hier S. 871ff.

76 Vgl. T. II, S. 215.

77 Vgl. T. II, S. 217.

Vorgänge in Form eines Gedankenstromes abbilden. Ein weiteres Kennzeichen für die eingenommene Innenansicht sind die wiederholt auftauchenden Auslassungspunkte, die den Erzählfluss zugunsten eines syntaktisch offenen Nachvollzugs von Gedanken aufbrechen;⁷⁸ auch die angeführten Wiederholungen leisten dieser Darstellungsabsicht Vorschub.⁷⁹ Die derart plastisch geschilderte Schlaflosigkeit wird inhaltlich auf eine Demütigung im Kampf zurückgeführt, die ihm ein Landsknecht zugefügt hat und die seine Gedankenwelt unweigerlich dominiert, sobald er die Augen schließt.⁸⁰

Damit trägt die Schlaflosigkeit des Königs Züge einer posttraumatischen Belastungsstörung, unter der Christian II. als Krieger leidet. Die Kriegskritik innerhalb der Trilogie wird hier um eine zusätzliche Komponente erweitert, indem sich kriegerisches Handeln auch aus der Perspektive des herrschenden Befehlshabers als nachhaltig destruktiv und traumatisierend darstellt. Zudem untermauern die innerhalb dieses Kapitels geschilderten Schlachtenszenen in ihrer ebenfalls drastischen Brutalität den kriegskritischen Impetus der Trilogie.⁸¹

3. Fazit

Die Betrachtung der Kriegsdarstellungen innerhalb der Trilogie erfolgte unter der Hypothese, dass kriegerische Handlungen als Momente der Verwandlung gelten, in deren Verlauf sich eine Destruktivität entwickelt, die entgrenzenden und damit transformativen Charakters ist. Tatsächlich förderte der Nachvollzug der geschilderten Kriege und deren Protagonisten zutage, dass das Urteil des Erzählers hinsichtlich der transformativen Potenz des Krieges ambivalent ausfällt: Einerseits wird die einzigartige Existenzialität des kriegerischen Erlebens als Grundlage für mystische Einheitserlebnisse geschildert, »Andere Momente«, in denen sich das Individuum durch Destruktion körperlich entgrenzt und in einer übergeordneten Einheit aufgeht. Diese Einheit definiert sich auf interpersoneller Ebene als Gruppengefühl und weitet sich darüber hinaus gar auf die Entstehung eines nationalen Zusammengehörigkeitsgefühls aus.

Auch wird der Krieg als die Stunde des Heldentums beschrieben, in der einzelne Protagonisten – wiederum in entgrenzender Weise – aus der Masse hervortreten und zu Führerfiguren werden, die als 'totale Krieger' mit ihrem Handwerk verschmelzen und somit handlungsfähige, weil in sich geschlossene Gestalten sind.

Die hier enthaltene transformative Kraft wird detailreich geschildert, jedoch zugleich als

78 Vgl. T. II, S. 218.

79 Vgl. T. II, S. 222.

80 Vgl. T. II, S. 228.

81 Vgl. T. II, S. 242.

punktuelle Ausnahmesituationen dargestellt, die sich durch maximalen Gegenwartsbezug und einen Mangel an Dauerhaftigkeit auszeichnet. Im Zuge dessen wendet sich der Erzähler ebenfalls den negativen Folgen des Krieges zu. Dies geschieht nicht etwa in Form von beiläufigen Randnotizen, sondern mithilfe einer mehrdimensionalen Beleuchtung kriegskritischer Aspekte wie Hungersnot, Verelendung, Verrohung und Traumatisierung der Gesellschaft. Zwischen diesen langfristigen Kriegsfolgen werden die punktuell errungenen Einheitsmomente zerrieben, so dass sich der Annäherungsversuch an transfragmentarisches Erleben über Krieg retrospektiv als Irrweg erweist. Insgesamt zeichnet die Trilogie – wenn wahrgenommen, meist zum völkischen Machwerk degradiert⁸² – ein überraschend differenziertes, letztlich pazifistisches Bild vom Krieg, in dessen Ausgestaltung sie sich durch ein hohes Maß an künstlerischer Verdichtung sowie nicht zuletzt durch die Nutzung dezidiert moderner Stilmittel als ein Werk literarischen und historiographischen Mehrwerts erweist, dessen freilich kritische Wiederaufnahme in den akademischen Kanon unbedingt angezeigt ist.

Bibliographie

- Brokoff, Jürgen. 2001. *Die Apokalypse in der Weimarer Republik*. München: Fink.
- Döblin, Alfred. 1965. *Wallenstein*. Nachwort des Herausgebers. Olten/Freiburg im Breisgau: Walter.
- Erhart, Walter. 2001. Kanonisierungsbedarf und Kanonisierung in der deutschen Literaturwissenschaft (1945-1995), in: *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation VII*; hrsg. von Aleida und Jan Assmann, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 97-121.
- Findeisen, Jörg-Peter. 1999. *Dänemark. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Geschichte der Länder Skandinaviens). Regensburg: Pustet.
- Goldammer, Kurt. 1986. Paracelsus-Bild und Paracelsus-Forschung, Wissenschaftliche und populäre Elemente in der Literatur, in: ders.: *Paracelsus in neuen Horizonten. Gesammelte Aufsätze* (Salzburger Beiträge zur Paracelsusforschung, Bd. 24). Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, S. 358-376.
- Hermann, Jost. 1988. *Der alte Traum vom neuen Reich. Völkische Utopien und Nationalsozialismus*. Frankfurt a. M.: Athenäum.

82 Vgl. u. v. a.: Lütge, Jürgen: Der Mensch als Material. Erwin Guido Kolbenheyers 'Bauhütten'-Konzept, in: Propheten des Nationalismus, hrsg. von Karl Schwedholm, München: Paul List Verlag 1969, S. 228-243, hier S. 234.

- Hofacker, Erich. 1945. Zu Kolbenheyers Paracelsus. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht*, Bd. 37, S. 129-145.
- Huizinga, Johan. 2005. *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden*. Stuttgart: Kröner.
- Jünger, Ernst. 2014. *In Stahlgewittern*. Mit einem Nachwort von Helmuth Kiesel, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Kalkschmidt, Eugen. 1922. Ein Paracelsus-Roman. In: *Oberdeutschland. Eine Monatsschrift für jeden Deutschen*. Bd. 5 (Okt. 1921 bis März 1922), S. 308-311.
- Karthus, Ulrich. 1965. *Der andere Zustand. Zeitstrukturen im Werke Robert Musils*. (Philologische Quellen und Studien, Bd. 25). Berlin: Schmidt.
- Kiesel, Helmuth. 1994. *Wissenschaftliche Diagnose und dichterische Vision der Moderne. Max Weber und Ernst Jünger*. Heidelberg: Manutius-Verlag, S. 31.
- Kiesel, Helmuth. 2007. *Ernst Jünger. Die Biographie*. München: Siedler.
- Kolbenheyer, Erwin Guido. 1939. *Die Kindheit des Paracelsus – Das Gestirn des Paracelsus – Das dritte Reich des Paracelsus*. München: Georg Müller 1939.
- Kolbenheyer, Erwin Guido. 1957. *Sebastian Karst. Über sein Leben und seine Zeit*. Bd. I (Gesamtausgabe Letzter Hand, Abt. II, Bd. III), Darmstadt: Kolbenheyer-Gesellschaft.
- Kurz, Hans Rudolf. 1977. *Schweizerschlachten*. 2., bearb. und erw. Aufl. Bern: Francke.
- Lütge, Jürgen. 1969. Der Mensch als Material. Erwin Guido Kolbenheyers 'Bauhütten'-Konzept. In: *Propheten des Nationalismus*, hrsg. von Karl Schwedholm. München: Paul List Verlag, S. 228-243.
- Mahrholz, Werner. 1925. Bemerkungen zu Erwin Guido Kolbenheyers Romanen. In: *Schwarzer Greif. Ein Almanach*. Hrsg. von Karl Dietz, Rudolfstadt: Greifenverlag, S. 177-189.
- Maissen, Thomas. 2010. *Geschichte der Schweiz*. Baden: hier+jetzt.
- Meier, Pirmin. 1993. *Paracelsus. Arzt und Prophet. Annäherungen an Theophrastus von Hohenheim*. Zürich: Ammann Verlag.
- Morat, Daniel. 2007. *Von der Tat zur Gelassenheit. Konservatives Denken bei Martin Heidegger, Ernst Jünger und Friedrich Georg Jünger 1920-1960*. (Veröffentlichungen des Zeitgeschichtlichen Vereins Niedersachsen, Bd. 24). Göttingen: Wallstein.
- Musil, Robert. 2007. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hrsg. von Adolf Frisé, 22. Aufl. Reinbek bei Hamburg.

- Reclam, Ernst Heinrich. 1938. *Die Gestalt des Paracelsus in der Dichtung. Studien zu Kolbenheyers Trilogie*. Leipzig: Reclam.
- Sauer, Bernhard. 1995. Vom „Mythos eines ewigen Soldatentums“. Der Feldzug deutscher Freikorps im Baltikum im Jahre 1919. In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, Bd. 43, S. 869-902.
- Weimann, Karl-Heinz. 1993. Paracelsus in Literatur und Dichtung. In: *Paracelsus (1493-1541). „Keines andern Knecht...“* Hrsg. von Heinz Dopsch, Kurt Goldammer und Peter F. Kramml. Salzburg: Pustet, S. 357-365.
- Widdig, Bernd. 1992. Männerbünde und Massen. Zur Krise männlicher Identität in der Literatur der Moderne, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Wolfrum, Edgar. 2003. *Krieg und Frieden in der Neuzeit. Vom Westfälischen Frieden bis zum Zweiten Weltkrieg*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

„Welch schamlose Bestie der Krieg ist“¹**Zu Leben und Werk des Schriftstellers Alexander Moritz Frey**

Romina Seefried

Universität Passau

Alexander Moritz Frey²**1. Vorbemerkungen**

“[...] Daß sie zum Allerbesten gehören, was die phantastische Literatur hervorgebracht hat“ (Körber 1984, 2), schrieb Thomas Mann seinerzeit über Alexander Moritz Freys Erzähltexte. Und tatsächlich nimmt Frey (1881-1957) eine herausragende Stellung als Autor ein: seine Romane, wie „Solneman der Unsichtbare“ (1914), „Hölle und Himmel“ (1945) oder „Die Pflasterkästen“ (1929), wurden von der zeitgenössischen Kritik zwar hochgelobt, sind heute aber dennoch (fast) vergessen. Die meisten seiner 10 Romane und Einzelausgaben, 12 Kurzgeschichtensammlungen, mehr als 300 Erzähltexte, 2 Dramen und ca. 28 Gedichte sind heute weitgehend unbekannt. Selbst von der literaturwissenschaftlichen Forschung ist sein Œuvre bisher nahezu unberücksichtigt geblieben.³ Dabei

¹ Frey 2004, 138

² Die Fotografie wurde freundlicherweise zur Verfügung gestellt aus der Privatsammlung von Herrn Dr. Thomas Pago.

³ Kathrin Hoffmann-Walbeck leistet mit ihrer Dissertation „(Allegorische) Phantastik und Grotteske als

dauerte Freys Schaffensphase, die im literarischen München begann, insgesamt mehr als vier Jahrzehnte, sie umfasst zwei Weltkriege und gibt Aufschluss über mehr als zwanzig Jahre Exil und Emigration.

Der vorliegende Beitrag verfolgt zwei Ziele: Zunächst gewährt eine überblicksartige Zusammenfassung von Freys Vita und seinen autobiografischen Stellungnahmen einen Einblick in seine Bekanntschaft mit Adolf Hitler aus der Zeit des Ersten Weltkriegs und die Gründe für seine Flucht aus Nazi-Deutschland. In einem zweiten, analytischen Teil wird eine Auswahl von Freys Antikriegstexten auf wiederkehrende semantische Relationen⁴ hin untersucht, die Aufschluss über das Erzählen vom Krieg geben. Eine vollständige Analyse aller erwähnten Texte kann der vorliegende Beitrag nicht leisten und beschränkt sich daher auf die Darstellung des für sie zentralen Paradigmas ‚Krieg‘.

2. „Alle Kameradschaftlichkeit war Kostüm“⁵ – Frey, Hitler und der Erste Weltkrieg

Alexander Moritz Frey, der 1881 in München geboren wurde und bereits vor 1914 u. a. für seinen Roman „Solneman der Unsichtbare“ Anerkennung erntete,⁶ diente im Ersten Weltkrieg als Sanitätssoldat zusammen mit dem Gefreiten Adolf Hitler im 16. bayerischen Infanterieregiment.⁷ Im selben Regiment absolvierte auch der spätere Leiter der Reichspressekammer Max Amann seinen Dienst als Feldwebel.⁸ Wiederholt suchte dieser während des Krieges das persönliche Gespräch mit Frey, um von ihm zu lernen „[...] wie man auf literarischem oder journalistischem Gebiet geschickt verfährt“ (zit. nach Walter 1988, 246). Weil Frey sich später als überzeugter Pazifist wiederholt gegen die Vereinnahmung durch Amann für Zwecke der Nationalsozialisten wehrte,⁹ musste er

Mittel der Zeitkritik“ (1984) den bisher umfangreichsten Beitrag zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit Freys Werk.

⁴ Einen Überblick über die semantischen Relationen, anhand derer sich die Tiefenstruktur eines Textes beschreiben lässt, gibt: Kraus, Hans 2006. *Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse*. LIMES, Literatur und Medienwissenschaftliche Studien Kiel, Band 6. Kiel: Ludwig. 151-172.

⁵ zit. nach Walter 1988, 248

⁶ Kurt Tucholsky bescheinigte Frey einen „[...] Ton der aufhorchen macht, und der nicht auf der Mohnwiese E.A. Poes gewachsen ist: ein schneidender, eiskalter Ton“ (Tucholsky 1960/61, 461).

⁷ vgl. Freys Manuskript: „Der unbekannte Gefreite“, vollständig abgedruckt in Walter 1988, 245-254.

⁸ Adolf Hitler und Max Amann, der später auch Geschäftsführer des *Völkischen Beobachters* und Franz Eher Verlags wurde, taten sich – wie Thomas Weber (2010) formuliert – zusammen, um die nationalsozialistische Bewegung aufzubauen. (vgl. Weber 2010, 344)

⁹ Frey erhielt von Amann wiederholt das Angebot „das Feuilleton des *Völkischen Beobachters* zu leiten“ (Weidemann 2008, 31-32).

bereits im März 1933 aus Deutschland fliehen. In seinem „Curriculum Vitae“¹⁰ notiert Frey dazu:

„Durch meine lange Zugehörigkeit zum Hitler-Regiment^[11] kannte ich einige Menschen, die in der aufsteigenden nationalsozialistischen Partei bereits eine Rolle spielten. Ich wurde aufgefordert, mitzumachen – ich wurde wiederholt aufgefordert. Ich sagte nein – und ich sagte, weshalb ich nein sagen mußte. Ich machte mir Feinde, denn sie sahen nicht ein, weshalb ein alter Kämpfer und einwandfreier Arier nicht mitmachen wollte. Als sie an die Macht kamen, wurde es Zeit für mich, zu gehen.“ (Frey zit. nach Walter 1988, 18)

Für Frey bedeutete die frühe Flucht aus Deutschland letztlich den „Ausschluß [aus] der Öffentlichkeit“ (Ernsting 2007, 13). Seine Bücher landeten wie die vieler anderer deutscher Autoren auf den Scheiterhaufen der Bücherverbrennungen. Als „enemy alien“ hatte Frey im Exil in der Schweiz außerdem mit rigider Bürokratie zu kämpfen, die dem Staaten- und Heimatlosen bis vier Wochen vor seinem Tod im Jahr 1957 eine Staatsbürgerschaft verwehrte. Das Schreiben war ihm einige Zeit faktisch verboten, er war auf finanzielle Unterstützung durch Freunde wie Thomas Mann¹² angewiesen und durfte sich nicht von seinem Aufenthaltsort Basel entfernen. Trotz dieser scharfen Repressionen hat Frey die Schweiz nach 1938 nie wieder verlassen. Er lehnte eine Rückkehr nach Deutschland nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs kategorisch ab und äußerte sich im Jahr 1947 sehr kritisch gegenüber den achtundachtzig Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die das „Gelöbnis treuester Gefolgschaft“ unterzeichnet hatten und zum Teil im literarischen Nachkriegsdeutschland wieder Fuß fassen konnten.¹³

¹⁰ Hans-Albert Walter (1988) datiert das Manuskript „Curriculum Vitae“ auf die Zeit um 1939. Damals hatte Frey bereits sechs Jahre im Exil in Österreich und der Schweiz verbracht. Die Angaben darin können durch die Wiedergabe der Geschehnisse in „Der unbekannte Gefreite“ vervollständigt werden. Demnach habe Amann zu Frey gesagt: „Der Hitler macht es, glauben S'mir das, Frey – er macht es. Und Sie werden's noch bereuen, indem daß Sie nicht auf mich hören wollen [...]“ (Frey zit. nach Walter 1988, 251).

¹¹ Gemeint ist das 16. bayerische Infanterieregiment, in welchem er zusammen mit Adolf Hitler und Max Amann diente.

¹² Thomas Mann gehörte zu Freys wichtigen Begleitern. Die Briefkorrespondenzen zwischen den beiden Schriftstellern und Tagebucheinträge Thomas Manns geben Aufschluss über die (finanzielle) Hilfe, die Mann seinem Bekannten wiederholt zukommen ließ. Im Jahr 1947 notierte er: „Beim Morgen-Kaffee Beschlüsse wegen Frey. 100 Dollar Hilfe trotz eigener schmaler Einnahmen.“ (zit. nach Ernsting 2007, 176-177)

¹³ Am 24. September 1947 veröffentlichte Frey im Züricher Tagesanzeiger eine äußerst kritische Stellungnahme zur „[...] Situation des deutschen Schriftschaffens“, nannte darin die Namen der für ihn „Unentschuldbaren“ (zit. nach Ernsting 2007, 177) und bezeichnete sie als „Förderer eines Verbrechersystems“ (ebd., 178).

Die Tatsache, dass Freys Emigration maßgeblich daran beteiligt war, dass er selbst sowie seine Werke (weitgehend) in Vergessenheit geraten sind, wurde vielfach festgestellt und deckt sich mit seinen eigenen Aussagen. Bereits 1935 hielt er in einem Brief an Thomas Mann fest: „Ich bin kaum noch zu Schweizer Blättern zugelassen, ebenso zu tschechischen kaum. [...] Meine Anfragen [...] bleiben neuerdings gern überhaupt unbeantwortet.“ (zit. nach Walter 198, 30) Die Ursachen für Freys Flucht liegen einerseits in seiner pazifistisch orientierten Weltanschauung, die mit dem aufkeimenden Nationalsozialismus nicht vereinbar war und zum anderen ganz konkret in seiner Bekanntschaft mit Adolf Hitler, die er 1946 in einem autobiografischen Manuskript mit dem Titel „Der unbekannte Gefreite“¹⁴ veröffentlichte. Wie u. a. Marcel Atze feststellt, ist der Text als Hinweis auf Hitlers „mythisierendes Rollenspiel“ (Atze 2003, 428) zu sehen, weniger als „Anti-Hitler-Propaganda“ (ebd.). Weber notiert zu Hitlers Mystifizierung der eigenen Kriegserlebnisse, dass „[die] erfundene Erfahrung im Ersten Weltkrieg [...] von größter Bedeutung“ (Weber 2010, 466) für ihn gewesen sei und zentral zur „propagandistischen Inszenierung“ (ebd.) der eigenen Vita beigetragen habe. Dieser inszenierten Verschleierung begegnete Frey in seiner Rückschau auf die gemeinsame Zeit mit Adolf Hitler im Ersten Weltkrieg in „Der unbekannte Gefreite“ folgendermaßen:

„Es war tatsächlich so: er redete, schimpfte, trumpfte auf und verzerrte mit einem gewissen abgefeimten Geschick die wahre Sachlage schon damals als kleiner Gefreiter so und mit im Grunde den gleichen Worten, wie er es 25 Jahre später als uferloser Machthaber tat. Wenn behauptet wird, er sei feige gewesen, so stimmt das nicht. Aber er war auch nicht mutig, dazu fehlte ihm die Gelassenheit. Er war allzeit wach, sprungbereit, hinterhältig, sehr um sich in Sorge, alle Kameradschaftlichkeit war Kostüm [...]“ (zit. nach Walter 1988, 248).

Nach dem Ersten Weltkrieg lebte Frey wieder in München und erlebte Hitlers politischen Aufstieg. Wie Stefan Ernsting (2007) feststellt, ließ Frey sich weder von den Nationalsozialisten für ihre Zwecke vereinnahmen, noch übernahm er „das [...] Jubelgeschrei der Mehrheit“ (Ernsting 2007, 61). Frey selbst notierte dazu in „Der unbekannte Gefreite“ (1946): „[Hitler] hatte mir seinen Max Amann geschickt, der es übernehmen sollte, mich für die Bewegung zu gewinnen. [...] Ich machte ihm

¹⁴ Der Text ist abgedruckt in: Walter 1988, 245-254.

unmißverständlich klar, daß die nationalsozialistische Weltanschauung nicht die meine sei“ (zit. nach Walter 1988, 252).

Die Auseinandersetzung mit dem Thema „Erster Weltkrieg“ beschränkt sich bei Frey nicht auf autobiografische Stellungnahmen, sondern setzt sich in seinem literarischen Werk fort. Die folgenden Analysen erheben – wie bereits angemerkt wurde – weder Anspruch auf Vollständigkeit noch wird versucht, Freys Texte vor der Folie des ‚Autobiografischen‘ zu bewerten oder zu kategorisieren.¹⁵ Vielmehr gilt es, die zentralen und rekurrent auftretenden, semantischen Relationen des Kriegsparadigmas auf textueller Ebene zu rekonstruieren und zu beschreiben.

3. Anmerkungen zum Textkorpus (Histoire und Rezeptionsgeschichte)

Das im Folgenden zu untersuchende Textkorpus umfasst, um eine Überschaubarkeit des Datenmaterials hinsichtlich der Länge des vorliegenden Beitrags garantieren zu können, drei Frey’sche Antikriegstexte, wobei mit dem Präfix ‚anti-‘ bereits eine Vorausdeutung der eigentlich anhand der Texte erst zu rekonstruierenden Aussage vorgenommen wird.¹⁶ ‚Anti-‘ meint in diesem Kontext das Schreiben *gegen* den Krieg unter dem Verzicht auf glorifizierende Einschreibungen und bedingt die Anwendung sprachlich-metaphorischer Konzepte, die eine ablehnende Haltung gegenüber dem Krieg per se auszudrücken vermögen. An allen drei Texten soll exemplarisch gezeigt werden, welche semantischen Relationen die spezifische sprachliche Struktur des Textes bzw. die Verhandlung der Kriegsthematik darin bestimmen. Dieser Zielsetzung dienen die während und nach dem Ersten Weltkrieg erschienen Texte „Der Paß“ (1915), „Verzweiflung“ (1920)¹⁷ und „Die Pflasterkästen“ (1929) als Untersuchungsgrundlage. Allen Dreien ist auf der Ebene der Histoire¹⁸ eine Beschäftigung mit den Kriegserlebnissen eines männlichen

¹⁵ Frey selbst äußerte sich dazu u. a. in einem Brief an Heinz Grothe, den Autor von „Das Fronterlebnis“ (1932) so: „Das Buch (gemeint sind „Die Pflasterkästen“ von A. M. Frey) ist im großen und ganzen durchaus als ein Bericht zu nehmen, nicht etwa als ein Roman im fragwürdigen Sinne, sondern als eine Biografie“ (zit. nach Grothe 1932, 64) (Anmerkungen im Original).

¹⁶ Zu den Antikriegstexten Freys zählen außerdem: „Kastan und die Dirnen“ (1918), „Hölle und Himmel“ (1945) sowie „Der Gefallene steht auf“ (nicht auf dem Buchmarkt erschienen).

¹⁷ „Verzweiflung“ erschien bereits 1919 unter dem Titel „Die Ernte“ in der Zeitschrift *Orchideengarten*.

¹⁸ Zur Unterscheidung von ‚Histoire‘ und ‚Discours‘ in Anlehnung an Gérard Genette siehe: Titzmann, Michael, 2003. Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft. In *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. 3. Teilband. Hrsg. von Roland Posner, Klaus

Protagonisten gemeinsam. Die Texte verorten die Handlung aber in jeweils unterschiedlichen zeitlichen Kontexten. „Der Paß“ ist situiert zu Beginn des Krieges im Jahr 1914, während in „Die Pflasterkästen“ die Zeitspanne von September 1915 bis September 1918 abgedeckt wird. Im Gegensatz dazu ist der Krieg in „Verzweiflung“ (1920) bereits vorüber. Zunächst sollen die jeweils zentralen Aspekte der Histoire für jeden Text festgehalten werden, die teilweise durch rezeptionsgeschichtliche Anmerkungen ergänzt werden. Im weiteren Verlauf werden die Texte dann nicht mehr in ihrer diachronen Abfolge, sondern synchron zueinander betrachtet, um gemeinsame Verarbeitungen der Kriegsthematik aufzeigen zu können.

Mit der Erzählung „Der Paß“¹⁹ hat Alexander Moritz Frey 1915 einen Text vorgelegt, der sich mit der Anfangsphase des Kriegs auseinandersetzt. Der 22-jährige Student Viktor Mann findet eines Abends im August 1914 den Militärpass eines französischen Soldaten. Der Fund verunsichert ihn zunächst und weckt Erinnerungen an einen ehemaligen französischen Kommilitonen, dessen Namen er vergessen hat. Im Verlauf der Handlung ist er sich zunehmend sicher, in ihm den Besitzer des Passes wiederzuerkennen. Ein erster Rücktransport von verwundeten Frontsoldaten wird angekündigt. Viktor wartet zusammen mit einer Menge anderer Personen auf den Zug. Als dieser ankommt, versucht er vergeblich seinen früheren Freund in einem Abteil für verwundete französische Kriegsgefangene zu finden. Kurz darauf stört er ein in der Nähe des Bahnhofs vorbei marschierendes Infanterieregiment mit seinem lauten Gesang der Marseillaise. Der französische Pass des Fremden wird bei ihm entdeckt. Da er sich nicht ausweisen kann, wird er für einen Franzosen gehalten und in der Folge von der aufgebrachten Menschenmenge gelyncht.

Der Roman „Die Pflasterkästen. Ein Feldsanitätsroman“, der 1929 erschien, aber wahrscheinlich schon viel früher entstanden war, ist rezeptionsgeschichtlich interessant und zählt zu den meistgelesenen Werken Freys. Die Gründe dafür, dass auch dieser Roman

Robering und Thomas A. Sebeok. Berlin: De Gruyter. S. 3069-3072.

¹⁹ Die Erzählung erschien zunächst im Sammelband „Der Gespensterkrieg“ (1915) unter der Herausgabe von Herbert Eulenberg. Neben Frey steuerten auch Gustav Meyrink, Kurt Münzer und Karl Hans Strobl Texte zu diesem Band bei. Ein weiteres Mal wurde „Der Paß“ 1918 in Freys Kurzgeschichtensammlung „Der Mörder ohne die Tat“ und dann noch einmal im Jahr 1928 in „Missetaten. Achtzehn Ereignisse“ veröffentlicht.

fast vollständig in Vergessenheit geraten ist,²⁰ sind sowohl in Freys Vita an sich als auch in der Tatsache, dass der Roman 1933 auf den Scheiterhaufen der Bücherverbrennungen landete²¹ und nach 1945 nicht wieder verlegt wurde, zu suchen. Obwohl im Folgenden primär eine Rekonstruktion des semantischen Zeichenpotentials ins Auge gefasst wird, soll an dieser Stelle zumindest erwähnt werden, dass „Die Pflasterkästen“ von der zeitgenössischen Kritik vielfach positiv bewertet wurde.^{22,23} Der Literaturkritiker Wilhelm Emanuel Süßkind stellte fest: „Frey gelingen Gestalten, Feldärzte und Kommandeure, in denen eine Wahrheit des Krieges enthalten ist, von der Remarques Buch^[24] höchstens eine Andeutung gibt“ (zit. nach Mühlhofer 2014). Kurt Kläber urteilte außerdem:

„[...] „Die Pflasterkästen“ gibt Blutgefetze, er zeigt die Schlächterläden. [...] Kein Ideal bleibt übrig, kein Schuß mehr von Heroismus, „Hurra“ ist ausgeschrien. Kein Heldentod wird hier gestorben, hier heißt es: krepier' und verreck'. In vier Wände wird der ganze Jammer des Krieges hineingestopft“ (Kläber 1929, 8).

„Die Pflasterkästen“ zeichnet das Kriegsgeschehen zwischen 1915 und 1918 aus der Perspektive des Sanitätssoldaten Christian Friedrich Funk nach, der seinen Dienst

²⁰ Im Zuge der Auseinandersetzung mit den vergessenen Autoren der deutschen Exilliteratur deutet sich mittlerweile eine Wiederentdeckung des Romans an. Außerdem wurde der Roman zunächst 1984 in der DDR (vgl. Ernsting 2007, 91) und dann 2011 neu aufgelegt.

²¹ vgl. Ernsting 2007, 91

²² Neben Wilhelm Emanuel Süßkind äußerte sich Carl von Ossietzky in der „Weltbühne“ folgendermaßen über den Roman: „Die Gloriole des Kriegsgottes wird [bei Frey] stinkend und vertropft als grüner Eiter. Es wiederholt sich immer wieder nur das schreckliche Geschäft der Sanitäter: Bemühungen um deformierte Leiber, um Knochenbündel, die nicht verlöschen wollen [...], um blutig verkrustete Scheiben mit schwarzen Löchern, ehemals Gesichter. Masken sterbender Krieger – von heute“ (Ossietzky 1929, 687). Und auch nach dem Zweiten Weltkrieg gab es immer noch positive Stellungnahmen, so beispielsweise bei Richard Drews und Alfred Kantorowicz in Ihrem Sammelband „verboten und verbrannt“ (Rechtschreibung im Original): „[Frey] schrieb einen der besten Kriegsromane „Die Pflasterkästen“ von stark pazifistischer Wirkung“ (Drews / Kantorowicz 1947, 46). Erst jüngst rezensierte Stefan Mühlendorfer (2014) den 2011 neu verlegten Roman: „Wenn man die Schrecken und die Sinnlosigkeit des Ersten Weltkriegs in seinen Schlachten und in den Schützengräben erfahren möchte, gehört der Roman [...] zur Pflichtlektüre“ (Mühlhofer 2014, 40).

²³ Es äußerten sich durchaus auch kritische Stimmen, vor allem aus dem nationalistischen Lager, wie Signe Kirde anmerkt (vgl. Kirde 2001, 129). Außerdem erschien in der Deutschen Allgemeinen Zeitung (DAZ) vom 08.05.1929 eine Rezension, auf die Frey erbst antwortete. Sein Brief wurde jedoch nicht in der DAZ, sondern in der „Weltbühne“ abgedruckt: „Wie arbeite ich also nach Ihrer Meinung? ‚Mit tendenziös infizierten Instrumenten‘. [...] Ich war drei Jahre im Sanitätsdienst eines Infanterieregimentes und immer an der Westfront. Ich habe diese Dinge, die ich da niedergeschrieben habe, erlebt – und schlimmer erlebt, als ich sie niedergeschrieben habe.“ (Jacobson et al. 1929, S. 880).

²⁴ Gemeint ist Erich Maria Remarques „Im Westen nichts Neues“ (1929). Tatsächlich wurde „Die Pflasterkästen“ häufiger in Abgrenzung zu diesem Roman und auch zu Ludwig Renns „Krieg“ beurteilt. Freys Text erschien zwar auch in den USA, England, Polen und Holland, erreichte jedoch nie dieselbe Aufmerksamkeit oder Auflage (vgl. Kirde 2001, 130) wie Remarques oder Renns Romane.

zunächst als Sanitäter und dann im Kanzleidiens für den Bataillonsarzt verrichtet. Funk ist im Verlauf der Handlung mit seinem Regiment an verschiedenen Verbandsplätzen an der Westfront in Frankreich stationiert. Der Text verhandelt unterschiedlichste Arten von Verwundungen, zeigt das alltägliche Leid und Sterben der Frontsoldaten und hebt auf die allgemeinen, moralischen und personellen Auflösungstendenzen gegen Ende des Krieges ab. Funk verweigert am Ende den Dienst und wird letztlich zum Ersatzgruppenteil versetzt.

Anders verhält es sich nun in „Verzweiflung“ (1920). Der Text verhandelt die Nachwirkungen des Krieges aus Sicht eines namenlosen Ich-Erzählers, der nachts beobachtet, wie mehrere Leichen in den Speicher seines Wohnhauses getragen werden. Diese findet er schließlich nebeneinander aufgereiht in seinem Speicherabteil. Er erkennt sich selbst in dem Leichenträger und die Toten, darunter Franzosen, Marokkaner, Engländer, zwei Frauen und ein Kind, als Opfer des Krieges. Der Erzähler hadert mit seinem Schicksal, durch die Toten wird ihm seine Rolle als Täter bewusst.

4. Das Paradigma ‚Krieg‘ und seine literarische Inszenierung

Aus den drei vorgestellten Beispieltexten lassen sich in Hinblick auf die semantischen Relationen des Themas ‚Krieg‘ vier Basisoppositionen extrahieren, deren Realisierungen im Folgenden näher betrachtet werden: Opfer vs. Täter, Wille vs. Schicksal, Ware vs. Wesen sowie Wirklichkeit vs. Verblendung.

4.1 Opfer vs. Täter

Der erste zentrale, allen drei Beispieltexten immanente Topos, ist die als logische Negation der beiden Teilbereiche aufgebaute Opposition von Kriegsoffer vs. Kriegstäter. Es zeigt sich jedoch, dass diese scheinbar klar antithetische Struktur zugunsten einer Implikation (bzw. Wenn-dann-Relation) aufgelöst wird. In den Texten gilt der Ordnungssatz: wenn getötet wird, sind die Täter selbst nur Opfer des Krieges – sprich, wenn ›Täter‹ dann auch ›Opfer‹. Einige Beispiele verdeutlichen dies: In „Der Paß“ heißt es, „Heißt das überhaupt Rache nehmen, wenn man blindlings auf Menschen schießt? Wen trifft man? Unschuldige! Der Einzelne ist immer unschuldig.“ (Frey 1915, 19). Ähnlich auch in „Die Pflasterkästen“: „Gewiß, auch sie leiden – Opfer des Krieges; in ihrer

schrecklichen Menge Produkte und Opfer zugleich“ (Frey 1929, 228). Und auch in „Verzweiflung“ wird diese Wenn-dann-Relation durchgespielt: „War ich nicht berechtigt, solches zu tun? Man hat doch auch auf mich geschossen!“ (Frey 2004, 146) Aus den genannten Beispielen wird außerdem ersichtlich, dass die Implikationsbeziehung von ›Opfer‹ ↔ ›Täter‹ mit den Aspekten ›Unschuld‹ ↔ ›Schuld‹ verknüpft ist. In „Verzweiflung“ wird diese Relation anhand eines Moraldiskurses nochmals beispielhaft dargestellt: „Hast du übrigens nicht damals in Heidelberg, als wir über den kommenden Krieg sprachen, erklärt, nie würdest du dich dazu mißbrauchen lassen, auf Menschen zu schießen? Und hast es trotzdem vier Jahre durch getan.“ (Frey 2004, 145)

Mit der Schuldthematik einher geht die Anwendung einer Äquivalenz-Relation zwischen Krieg und Verbrechen (Krieg ≈ Verbrechen), die am Akt des Tötens als „Mord“ festgemacht wird. In allen drei Texten finden sich darauf Verweise: „die eintönige Wahrheit [ist], daß gemordet und gemetzelt wird“ (Frey 1929, 128), bzw.: „Und ich habe jahrelang dorthin Mordwaffen abgedrückt, wo ich Menschen sah“ (Frey 2004, 145), und: „[...] Er wäre so gern mitgegangen. [Er selbst] nicht aus Blutdurst, nicht um Rache zu nehmen am fremden Land [...]“ (Frey 1915, 19).

4.2 Wille vs. Schicksal

Ein weiterer Topos ist die Basisopposition von Wille vs. Schicksal, die über die Korrelation von Soldatentum und Ausgeliefertsein realisiert wird. Die Soldaten sind nicht frei, sondern den militärisch-hierarchischen Strukturen, dem Krieg und damit ihrem Schicksal ausgeliefert. Die Texte postulieren dazu die semantische Relation von ‚Wehrpflicht korr. Sklaverei‘ (vgl.: Frey 1929, 225). Zur Verdeutlichung einige Beispiele: „Das ist schon so genial eingerichtet. Du kriegst nix, du kannst dir nix kaufen, ohne daß du nicht irgendwo eingereiht bist.“ (Frey 1929, 28); „Da wissen sie mit einem Schlag wieder, daß keine Minute ihres Lebens ihnen gehört. [...] Gefangene des Krieges – ehe sie noch der Gegner gefangen hätte.“ (ebd., 18-19); „Unbeirrbar Notwendigkeit – ihn hatte sie gezwungen [...] zu schießen; [...]. Sie wird auch diese Kämpfer zwingen.“ (Frey 1915, 37) und schließlich: „Und ich falle auf die Knie. Reue schlägt über mir zusammen. [...] Ich hätte nicht töten dürfen. Ich nicht!“ (Frey 2004, 146). Die Opposition von Wille vs.

Schicksal kann ersetzt werden durch die Begriffe ‚Selbstbestimmtheit‘ vs. ‚Fremdbestimmtheit‘, die sich in einer Reihe weiterer logischer Negationen ausdrückt. Allen voran wird der Wille zu Leben und über das eigene Leben bestimmen zu können dem machtlosen Ausgeliefertsein an das Schicksal und den Tod gegenübergestellt (vgl.: „[...] darin verwest das Leben, darin blüht der Tod.“ (Frey 1929, 159) und: „Hier ist ganz eindeutig zu sehen, wie der Tod das Leben erobert. Schritt um Schritt und Griff um Griff mit sicherer Faust.“ (Frey 1929, 288)). Im Zuge dessen wird mehrfach wiederholt, dass der Wille dem Schicksal, bzw. das Leben dem Tod unterlegen ist. Die Texte etablieren also eine Hierarchie innerhalb derer die Auswüchse des Krieges gegenüber dem Willen des Individuums die Oberhand behalten. Deutlich wird dies außerdem an der rekurrenten Verwendung der Begriffe: Bosheit (vgl.: Frey 1915, 19), Schweinerei (vgl.: Frey 1929, 11+106), Gemeinheit (vgl.: Frey 1929, 52+275) und Schwindel (vgl.: Frey 1929, 15). Darüber hinaus behandeln die Texte wie bereits in 4.1 beschrieben, die Opposition von potentieller Unschuld vs. faktischem Verbrechen bzw. von Individuum vs. Masse (vgl.: „Der Einzelne ist immer unschuldig.“ (Frey 1915, 19)).

4.3 Ware vs. Wesen

In Verbindung mit den bereits beschriebenen Relationen steht auch die nächste Opposition von Ware vs. Wesen. Diese umschreibt die sprachliche „Erhebung“ des Kriegs zur menschenähnlichen Gestalt (= Wesen) und die „Dehumanisierung“ des Menschen zur Ware. Dass der abstrakte Begriff Krieg durch die Verwendung bestimmter Tropen menschliche Attribute beigemessen bekommt, gehört zur „klassischen“ Antikriegsmetaphorik. Dementsprechend zahlreich sind die Beispiele in den behandelten Texten. Die folgende Tabelle zeigt eine Auswahl der rekurrent auftretenden Tropen:

Metapher			Personifikation
Beispiel im Text	Tertium Comparationis ²⁵	Eigtl. gemeinter Begriff	
„draußen [...] überfällt sie die [...] Fratze des Krieges“ (Frey 1929, 14); „im zur zerfetzten Leiche gewordenen Land“ (Frey 1929, 293)	Hässlichkeit , Zerstörung	Hier beide Male: zerstörte Landschaft	Krieg = „der große Töter und Leiber-zerreißer“ (Frey 1929, 155) „Inzwischen kommt ihr herüber zu uns, und wir reden und fluchen einmal mitsammen über den miserablen Krieg, der uns alle auffrißt.“ (Frey 1929, 243)
„[...] welch schamlose Bestie der Krieg ist.“ (Frey 2004, 138); „Eine solche Bestie ist der Krieg [...]“ (Frey 1929, 296)	Grausamkeit , Unmenschlichkeit	Barbarei; unzivilisierter Zustand	„[...] überall war Krieg, ein ganz gemäßigter, dreimal geliebter.“ (Frey 1915, 31)
„[...] seit sie Ostpreußen Hals über Kopf unter dem Gebrüll des Krieges verlassen hatten.“ (Frey 1915, 18)	Lautstärke, Brutalität	schwere Angriffe	„[...] verkörpert die stummschreiende Qual aller kriegsgefolterten Kreaturen Europas.“ (Frey 1929, 250)

Tabelle: Verwendete Tropen

Wie anhand der Tabelle gezeigt wurde, werden dem Krieg menschliche Eigenschaften und Handlungsweisen zugeschrieben. Demgegenüber steht die „Dehumanisierung“ des Menschen zur Ware. Besonders deutlich wird dies am textübergreifend vorhandenen Paradigma ‚Fleisch‘, das die Degradierung der Soldaten zum Kriegs-Gebrauchsgut und zur bloßen, entindividualisierten Körperschaft leitmotivisch wiederholt. Allein in „Die Pflasterkästen“ werden eine Vielzahl unterschiedlicher Realisierungen des Paradigmas verwendet: „zerstörtes Fleisch“ (Frey 1929, 156), „Schlächtereien“ (ebd., 221), „Schlachtbank“ (ebd., 239) und „Menschenfleisch“ (ebd., 301). Eine Auswahl der betreffenden Textstellen zeigt darüber hinaus, dass das ‚Fleisch‘/ ‚Ware‘-Motiv zu den häufigsten Äquivalenzrelationen in allen drei Texten Freys

²⁵ Zur Bedeutung des „Tertium Comparationis“ für die Metapher vgl.: Kraß, Hans. 2007. *Einführung in die Literaturwissenschaft / Textanalyse*. LIMES, Literatur und Medienwissenschaftliche Studien Kiel, Band 6. Kiel: Ludwig. S. 131.

gehört:

- „Ihn überwältigte die vorstoßende Macht der Körper.“ (Frey 1915, 37)
- „[...] anstelle des ganzen Gesichtes eine blutige Fleischfläche [...]“ (Frey 2004, 138)
- „Hunderte von Toten. [...] Sie werden [...] wie Stückware verladen und fortgerollt. Zu Hügeln türmt sich in Fournes „der Abfall aus der Werkstatt des Mars“, [...]. Das unbrauchbare Fleisch, vorgestern noch verwendbar als Gewehrträger, als Bajonettstich und Schuß, fällt in die Grube. Wenn es hier draußen etwas Würdiges, etwas Sinnvolles getan hat, so jetzt: es düngt die Erde.“ (Frey 1929, 129)

4.4 Wirklichkeit vs. Verblendung

Ein letzter zentraler Topos, welchen alle drei Texte verhandeln, ist die Opposition zwischen der textinternen Kriegsrealität (Wirklichkeit) und einer durch „Verblendung“ gekennzeichneten Erfahrungsebene. Positive Einstellungen gegenüber dem Krieg per se oder die Hoffnung auf den Sieg, werden von den Texten als „Verblendung“ (vgl. Frey 1915, 19), also Unfähigkeit zu vernünftiger Überlegung oder „Dummheit“ (vgl. Frey 1929, 52) inszeniert. Zudem wird der Krieg äquivalent gesetzt zum Theater/Schauspiel. Dieser Äquivalenz sind folgende Textpassagen zugeordnet: „[...] die große Bühne des Welttheaters“ (Frey 1929, 138), „[...] und dann beginnt das alte Spiel von neuem [...]“ (ebd., 252), „Diese unnützen Überbleibsel einer abgelaufenen Zeit, die die Seele verpessten, müssen vernichtet werden. Sie haben ihre Rolle ausgespielt.“ (Frey 2004, 142) und schließlich: „Wo sitzt [...] die große Verblendung, [...] die den Einzelnen vortreibt und opfert?“ (Frey 1915, 19). Die Texte bedienen sich außerdem zahlreicher abstrakter Begrifflichkeiten, die die oppositionellen Bereiche ‚Wirklichkeit‘ und ‚Verblendung‘ auffüllen. ‚Verblendung‘ korreliert dabei Hoffnung, Zuversicht, Trost, Wille, Kraft, Pracht und Stolz. Im Gegensatz dazu korreliert ‚Wirklichkeit‘ Verzweiflung, Elend, Hoffnungslosigkeit, Unglück, Entbehrung, Schmerz und Selbstaufgabe. Eine Durchsicht der drei gewählten Texte lässt erkennen, dass die (textinterne) Realität des Krieges inkompatibel mit der patriotisch-gesinnten Idealvorstellung des einzelnen Soldaten ist. Hier bestätigt sich wiederum die Unvereinbarkeit von Individuum und Masse. Denn der

Krieg, so kann resümiert werden, ist in den drei Beispieltexten ein Massenphänomen, welches dazu führt, dass das Individuum der Eigendynamik des Kriegsgeschehens ausgeliefert ist.

5. Fazit

Ziel des vorliegenden Beitrags war es, biografische Schwerpunkte im Leben des Schriftstellers Alexander Moritz Frey zu setzen und eine Auswahl seiner Antikriegstexte in Hinblick auf die Verhandlung des Paradigmas ‚Krieg‘ zu untersuchen. Im Zuge dessen wurde festgestellt, dass es in Freys Texten „Der Paß“ (1915), „Verzweiflung“ (1920) und „Die Pflasterkästen“ (1929) wiederkehrende sprachlich-semantische Merkmale gibt, die das Sprechen über den Krieg strukturieren. Es konnte gezeigt werden, dass die Äquivalenzen zwischen Krieg \approx Geschäft sowie Mensch \approx Ware und auch die Oppositionen von Leben vs. Tod und Individuum vs. Masse maßgeblich für eine Analyse des Zeichenpotentials der Texte sind. Aus den selektiv präsentierten Beispielen können schließlich einige generelle Folgerungen abgeleitet werden: Die semantischen sowie sprachlichen Realisationen des untersuchten Paradigmas in den drei Texten, geben die Kernbedeutungen von ‚Krieg‘ im Antikriegstext wieder: Der einzelne Soldat wird durch die Masse fremdbestimmt und erst durch den Krieg als solchen zum Töten gezwungen. Daher sind Tod und Chaos alltägliche Begleiter der Soldaten, die zugleich Opfer und Täter sind. Der Mensch wird auf seine rein körperliche Existenz bzw. seine Funktion als Kriegsgebrauchsgut herabgesetzt und zur Ware degradiert, der Krieg wird zum Geschäft mit Körpern. Alles per se menschliche – so behaupten die Texte – wird „entmensch“ (vgl. Frey 1929, 222).

Was den persönlichen Werdegang von Alexander Moritz Frey betrifft, konnte anhand seiner autobiografischen Stellungnahmen gezeigt werden, dass der Erste Weltkrieg, die Bekanntschaft mit Adolf Hitler und Max Amann sowie seine eigene pazifistische Weltanschauung seinen persönlichen Werdegang als Schriftsteller und sein Schreiben über den Krieg maßgeblich beeinflusst haben. Der Erste Weltkrieg wurde für Frey zum einschneidenden Erlebnis – eine Tatsache, die er Zeit seines Lebens immer wieder äußerte:

„Und über das Kriegserlebnis kann ich zusammenfassend nur noch einmal sagen: unnützes Sterben, unnützer Tod, Sinnlosigkeit, Langeweile, Dummheit

und Rohheit. Wer Ihnen und Ihrer Generation, die den Krieg nicht kennt, etwas anderes erzählt, ist nach meiner Meinung nicht berufen, die Angelegenheit Krieg zu durchschauen.“ (zit. nach Grothe 1932, 64).

Bibliographie

Primärliteratur

Frey, Alexander Moritz. 1915. Der Paß. In *Der Gespensterkrieg*. Hrsg. von Herbert Eulenberg. Stuttgart: Die Lese Verlag GmbH.

Frey, Alexander Moritz. 1929. *Die Pflasterkästen. Ein Feldsanitätsroman*. Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag.

Frey, Alexander Moritz. 2004. Verzweiflung. In *Spuk des Alltags. Elf seltsame Geschichten aus Traum und Trubel*. Edgar Allan Poes phantastische Bibliothek, Band 3. Windeck: Blitz-Verlag. S. 133 – 146.

Sekundärliteratur

Atze, Marcel. 2003. „Unser Hitler“. *Der Hitler-Mythos im Spiegel der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Göttingen: Wallstein.

Drews, Richard, und Alfred Kantorowicz. 1947. *Verboten und Verbrannt. Deutsche Literatur 12 Jahre unterdrückt*. Berlin: Heinz Ullstein – Helmut Kindler Verlag.

Ernsting, Stefan. 2007. *Der phantastische Rebell Alexander Moritz Frey oder Hitler schießt dramatisch in die Luft*. Zürich: Atrium Verlag.

Grothe, Heinz. 1932. *Das Fronterlebnis. Eine Analyse, gestaltet aus dem Nacherleben*. Berlin: Joachim Goldstein Verlag.

Jacobson Siegfried, Kurt Tucholsky, und Carl von Ossietzky, Hg. 1929. Brief an die Deutsche Allgemeine Zeitung von Alexander Moritz Frey. In *Die Weltbühne*, 29-1/1929. S.879-880.

Kirde, Signe. 2001. Alexander Moritz Frey. Nachtstücke des Unbewußten. Psychologie und Bewusstsein des entfesselten Ichs. In *Traumreich und Nachtseite 2*. Schriftenreihe und Materialien der phantastischen Bibliothek Wetzlar, Band 21. Hrsg. von Thomas Le Blanc und Bettina Twrsnick. Wetzlar: Förderkreis Phantastik in Wetzlar. S. 114-144.

Kläber, Kurt. 1929. *Der Krieg: Das erste Volksbuch vom grossen Krieg*. Berlin: Internationaler Arbeiter-Verlag.

- Körber, Joachim, Hg. 1984. *Bibliographisches Lexikon der utopisch phantastischen Literatur*. Meitingen: Corian-Verlag Heinrich Wimmer.
- Mühlhofer, Stefan. 2014. Die Pflasterkästen. Ein Feldsanitätsroman. In *Gegen Vergessen – Für Demokratie*, 80/2014. S. 40.
- Ossietzky, Carl von. Die Pflasterkästen. In *Die Weltbühne*, 25-1/1929. S. 686-687.
- Gerold-Tucholsky, Mary und Fritz J. Raddatz, Hg. 1960/61. *Kurt Tucholsky. Gesammelte Werke. Band 1:1907-1924*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Walter, Hans-Albert. 1988. „*Der Meisterzeichner von Nachtstücken und Traumgesichten*“. *Alexander Moritz Frey – wiederzuentdecken*. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg.
- Weber, Thomas. 2010. *Hitlers erster Krieg. Der Gefreite Hitler im Weltkrieg – Mythos und Wahrheit*. Berlin: Propyläen.
- Weidermann, Volker. 2008. Die fantastischen 3. Hermann Essig, Gustav Meyrink, Alexander Moritz Frey. In *Das Buch der verbrannten Bücher*. 2. Auflage. Hrsg. von Volker Weidermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch. S. 25-34.

Mann, Musil, Broch. Der Erste Weltkrieg im Großroman der Zwischenkriegszeit

Tobias Gnüchtel
Universität Osnabrück

Im Jahr 2014, in dem sich der Beginn des Ersten Weltkriegs zum hundertsten Mal jährt, muss man kaum an die geschichtliche, politische und kulturelle Signifikanz eines Krieges erinnern, der unbestreitbar – in so vieler Hinsicht – eine Zäsur historischen Ausmaßes darstellt, der nicht zuletzt auch ein Bruch in entscheidenden Projekten der Moderne ist und, so könnte man sagen, auch als eine Folge und Zielpunkt von ihnen betrachtet werden kann. Es ist nicht verwunderlich, dass das als Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts bezeichnete Ereignis auch für die Kunst, die Literatur und das Denken einen entscheidenden Einschnitt darstellt. Einen kleinen Ausschnitt der literarisch-künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Weltkrieg möchte ich im Folgenden verfolgen, indem ich nachzeichne, wie sich der Erste Weltkrieg in drei Romane einschreibt, die man mit guten Argumenten als zentrale Texte der deutschsprachigen Literatur der Zwischenkriegszeit betrachten kann, sowohl thematisch als auch ästhetisch und programmatisch. Es handelt sich um drei Romane, die auch ganz unabhängig von der Rolle, die der Erste Weltkrieg in ihnen einnimmt, Klassiker der modernen deutschsprachigen Literatur geworden sind und für die sich der Begriff „Großroman“ anbietet, in dem mehrfachen Sinne, dass sie alle drei nicht nur monumental, enzyklopädisch und universal sind, sondern auch durch ihren Umfang schon mit diesem Anspruch auftreten. Zudem sind sie alle drei in ihren Gehalten außerordentlich philosophisch und in ihren Textverfahren – offenbar eine Signatur der Epoche – für Erzähltexte auffallend argumentativ. Es handelt sich um Thomas Manns *Der Zauberberg* (Mann 1985, im Weiteren zitiert als ZB), 1924 erschienen, Robert Musils Romanfragment *Der Mann ohne Eigenschaften* (Musil 1978, im Weiteren MoE) dessen ers-

ter Band 1930 erschien und auf den der erste Teil des zweiten Bandes 1932 folgte sowie Hermann Brochs Romantrilogie *Die Schlafwandler*, deren drei Teile 1930, 1931 und 1932 veröffentlicht wurden.¹ (Broch 1994, im Weiteren SW) In allen drei Romanen spielt der Krieg bekanntlich eine entscheidende, wenn auch sehr unterschiedliche Rolle und das obwohl, oder vielleicht gerade weil er in allen dreien nicht direkt erzählt wird, sondern nur an der Peripherie der Textoberfläche und vor allen Dingen nur in einem Bruchteil der Textmasse erscheint. Dass der *Zauberberg* und der *Mann ohne Eigenschaften* den Kriegsbeginn als Schlusspunkt, als Ziel, als Finale haben, diesen aber von der Vorkriegszeit her erzählen, ließe sich dahingehend denken, dass der Krieg als ein Fanal, als ein radikaler Bruch mit dem Vorherigen wahrgenommen wird. Die Vorkriegszeit wird so aus dem Wissen um den Krieg auf diesen hin gedeutet. Auch Brochs Trilogie interpretiert die Vorkriegszeit vom Krieg her, greift aber weiter aus. Dass ihr Endpunkt als einziger der drei Romane von einem Zeitpunkt nach 1914, nämlich dem Jahr 1918 aus erzählt wird, ist eine Besonderheit, auf die noch zurückzukommen ist.

Vom Ersten Weltkrieg in der Zwischenkriegszeit erzählen, das bedeutet natürlich auch, den Krieg einerseits von seinem Ende her zu erzählen, andererseits ihn durch die Vorahnungen auf das, was auf ihn folgen wird, hindurch zu erzählen. So ist der Erste Weltkrieg in der Zwischenkriegszeit ein anderer Krieg als der Erste Weltkrieg zu Beginn oder während des Krieges und noch einmal ein anderer, wenn von ihm im Bewusstsein erzählt wird, dass das 20. Jahrhundert nur wenige Jahre später auf die nächste Katastrophe zuläuft. Bevor nun den Spuren des Krieges in den drei Romanen gefolgt wird, soll noch ein kurzer Blick auf ihre Autoren geworfen werden. Die Kriegsbiographien der Autoren sind hinlänglich bekannt und dokumentiert, wenn auch – zumindest im Falle Thomas Manns – hinsichtlich der abschließenden Bewertung des Standpunkts zum Krieg immer noch kontrovers diskutiert.² Sie sollen hier nur in aller Kürze skizziert werden:

Thomas Mann: Der Erste Weltkrieg ist bekanntlich ein einschneidender Punkt

¹ Auf die immens umfangreiche Forschungsliteratur zu allen drei Texten kann hier verständlicherweise nicht einmal cursorisch und nur mit sehr wenigen Hinweisen eingegangen werden.

² Vgl. Thomas Assheusers Angriff auf die Relativierung von Manns präfaschistischer Einstellung im Nachwort der von Hermann Kurzke vorgenommenen Neu-Edition der *Betrachtungen eines Unpolitischen* in der *Zeit* vom 12. März 2010. (Assheuser 2010)

in Manns Biographie. Seine anfängliche Kriegsbegeisterung, geäußert in *Gedanken im Kriege*, *Friedrich und die große Koalition* und *Gedanken zum Kriege*, (alle in Mann 2002) begründen das Zerwürfnis mit dem Bruder Heinrich. Mann unterbricht 1915 die schon begonnene Arbeit am Zauberberg, um die 600seitige Rechtfertigungsschrift *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Mann 2009) zu schreiben, eine seltsame, apologetische Mélange aus Philosophie, Deutschtümelei und Ästhetizismus, die zu einem Gründungsmanifest der Konservativen Revolution wird und von der sich Mann 1922 mit der berühmten Rede *Von deutscher Republik* (ebenfalls in Mann 2002), einem Bekenntnis zur Demokratie der Weimarer Republik, distanziert.³ Der Erste Weltkrieg politisiert den konservativen Ästheten und führt dazu, dass er die nationalsozialistische Bewegung, die sich doch aus ähnlichen deutschtümelnden Quellen speist, welche er selbst für seine *Betrachtungen* noch argumentativ anzapfte, von Anfang an verurteilt und angreift.

Robert Musil: Als einziger der drei hier betrachteten Autoren nimmt Robert Musil direkt am Krieg teil.⁴ Zum Kriegsbeginn erliegt auch er kurz dem Kriegstaumel und schreibt einen pathetischen Artikel, in dem er sich indirekt für den mangelnden Patriotismus der literarischen Avantgarde entschuldigt und deren Opposition zu bürgerlichen Wertevorstellungen er zu Vorböten der lautstarken Kriegseuphorie, die er begrüßt, umdeutet. Die ersten Kriegsjahre verbringt Musil vor allem an der österreichischen Grenze zu dem zu Kriegsbeginn neutralen Italien und er empfindet den Krieg in der ersten Zeit als eine Art Urlaub vom Leben, genießt die spektakuläre süd-tiroler Landschaft und gönnt sich eine Liebschaft mit einer Bäuerin, die er in der Novelle *Grigia* (Musil 1978, Bd. 6, S. 234-252) später literarisieren wird. Die Idylle ändert sich mit dem Kriegseintritt Italiens am 23. Mai 1915, den Musil im Fersental erlebt. Einmal wird Musil von einem italienischen Fliegerpfeil um wenige Zentimeter verfehlt, für ihn eine einschneidende, vitalisierende Erfahrung, die als „Fliegerpfeil-Ereignis“ in die Musil-Forschung eingeht und ebenfalls mehrfach von Musil literarisch bearbeitet wird.⁵ Nachdem Musil an der vierten Isonzoschlacht teilnimmt, lässt er sich in die Bozener Etappe versetzen, wo er als Redakteur der Tiroler Soldatenzei-

³ Vgl. dazu ausführlich Fechner 1990, insbes. 291ff., sowie Görtemaker 2005, S. 48-57.

⁴ Vgl. zur Kriegsbiographie Musils ausführlich Corino 2003, S. 492-592.

⁵ Es findet seine veröffentlichte Form in Musils Erzählung *Die Amsel*. (Musil 1978, Bd. 7, S. 548-562)

tung arbeitet. Retrospektiv betrachtet Musil die kurze Kriegseuphorie, das „Sommererlebnis im Jahre 1914“ (Musil 1978, Bd. 8, S. 1060) im Essay „Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit“ reflektierter und differenzierter als noch zu Kriegsbeginn: „War nicht eine österliche Weltstimmung da: verfrüht wie ein warmer Februartag, die Überzeugung, daß eine neue Zeit für den Menschen anhebt? Und auch sie war, verglichen mit dem erschütternden Dementi, das sie erlitt, nur eine Trunkenheit, eine Psychose, eine Massensuggestion, ein Blendwerk gewesen.“ (Musil 1978, Bd. 8, S. 1061) Dieses „erschütternde Dementi“ dementiert jedoch nicht nur den naiv-euphorischen Kriegsbeginn, sondern ist fundamental. So notiert Musil in den 20er Jahren rückblickend auf das Erlebnis des Ersten Weltkrieges: „Die ganze Vorstellung, welche wir von unserer Zivilisation hatten, ist zusammengebrochen.“ (Musil 1983, S. 673)

Hermann Broch: Die Kriegsbiographie Hermann Brochs ist schnell erzählt:⁶ Da er schon 1909 nach nur halbjährigen Militärdienst wegen eines Herzleidens als untauglich entlassen wurde, scheint die Meldung zum Freiwilligen im Sommer 1915 aufgrund der sicheren Ablehnung andere Gründe gehabt zu haben, als den Wunsch am Kriegsgeschehen teilzunehmen, diese lassen sich aber nicht mehr rekonstruieren. Während des Krieges leitet er ein Lazarett auf dem Fabrikgelände der Familie Broch, das die Passagen über den Leutnant Jaretski in den *Schlafwandlern* inspiriert. Anders als Mann und Musil stimmt Broch nicht in den allgemeinen Kriegsjubel ein und sieht diesen schon zu Beginn, wie Brochs Biograph Paul Michael Lützeler anmerkt „als weiteren Ausdruck der umfassenden Kulturkrise“. (Lützeler 1988, S. 62)

Doch was sind es nun für Texte, die diese Autoren, die den Krieg und den Kriegsbeginn so unterschiedlich erlebt und eingeschätzt haben, in seinem Nachklang geschrieben haben, was sind es für Romane, die im Anschluss an diesen auf so vielen Ebenen einschneidenden Krieg und am Vorabend der nächsten Katastrophe entstehen? Es sind vor allem umfangreiche Texte. Der *Zauberberg* kommt in der Erstausgabe auf 1207 Seiten, die zu Lebzeiten veröffentlichten Teile des *Mann ohne Eigenschaften* umfassen 1679 Seiten – vom gigantischen Umfang des Nachlasses ganz zu schweigen – und Brochs *Schlafwandler* addieren sich 1931-32 zu 1145 Seiten. Der

⁶ Zu Brochs Zeit im Krieg vgl. Lützeler 1988, S. 61-73.

erstaunlichste Befund ist sicherlich, dass der Erste Weltkrieg vom Seitenumfang in allen drei Texten nur wenig Raum einnimmt und im *Mann ohne Eigenschaften* sogar ganz ausbleibt. So sind – wenn auch durch und durch vom Weltkrieg geprägt – doch alle drei Romane zumindest an der Handlungsoberfläche keine „Kriegsromane“ und schon gar keine Frontliteratur wie Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* und Erich Maria Remarques *Im Westen nicht neues*. Der Krieg bleibt an der Peripherie der Texte und steht doch in ihrem Zentrum: Im *Zauberberg* sind ihm nur die letzten Seiten gewidmet, im *Mann ohne Eigenschaften* ist das Ausbleiben des Krieges, auf den von Beginn an alles zuläuft, in den Produktionsprozess selber eingedrungen: Musil konnte den Roman nie beenden, weil er zu dem Krieg, der sein Auslöser war, nicht kommen konnte. In Brochs *Schlafwandlern* schließlich desertiert Huguenuau, der Protagonist des dritten Teils, noch vor jeder Kampfhandlung, seine Geschichte ist eine Geschichte der Abwesenheit des Krieges *im* Krieg. Der Krieg ermöglicht Huguenaus Treiben in der Etappe erst, aber auch hier bleibt der Krieg außerhalb der eigentlichen Handlung.

Bellum ex machina. Wie der Krieg den Zauberberg sprengt.

Anders als beim *Mann ohne Eigenschaften* und den *Schlafwandlern* wurde die Arbeit am *Zauberberg* noch vor Beginn des Ersten Weltkriegs begonnen, die Inspiration war ein Kuraufenthalt Katja Manns in Davos. Der Weltkrieg ist dem Projekt in seiner ersten Anlage also noch nicht eingeschrieben, sein Ausbruch bietet jedoch Mann die Möglichkeit, die Geschichte des Lebensweges des unbedarften Helden Hans Castorps zu beenden. Diese Geschichte ist bekanntlich ein Bildungsroman, der an seinen großen Themen, Liebe, Krankheit, Tod und Zeit seinen Helden auf dem Berghof reifen lässt. Die Geschichte des pädagogischen Kampfes um die Seele des Protagonisten zwischen seinen Lehrern Settembrini, dem Repräsentant des aufklärerischen Rationalismus und Naphta, Repräsentant der Dialektik der Vernunft, lässt sich aber auch als eine philosophische Reflexion über die Möglichkeit und Unmöglichkeit der Herausbildung eines eigenen philosophischen, kritisch-reflexiven Verstandes aus der Naivität der jugendlichen Existenz hin zur intellektuellen Mündigkeit lesen. Der Glaube an die Allmacht der Vernunft und die Einsicht ihrer Machtlosigkeit angesichts der Tiefen und Abgründe der Existenz können als Initiationsstufen und notwendige Durchgangsstationen eines eigenen kritischen Denkens interpretiert werden. Diese

Bildungsgeschichte des Geistes wird aber konterkariert durch die gesellschaftliche und topographische Randstellung der Figuren, in die sich auch Castorp manövriert; die philosophische Reflexion schneidet Castorp vom praktisch-ökonomischen Bürgertum ab. Was ihn schließlich aus dieser Randstellung, dem Schlafe auf dem Berg, wieder weckt, ist das Hereinbrechen des Krieges. Hans Castorp, gegen Ende, nach sieben Jahren „bei Denen hier oben“ (ZB, S. 747) assimiliert, in seiner Berghof-Existenz so sehr aufgegangen, dass er „ein Sicherer und Endgültiger“ geworden ist, „der längst gar nicht mehr gewusst hätte, wohin denn sonst, der den Gedanken der Rückkehr ins Flachland überhaupt nicht mehr zu fassen imstande war“, (ebd., S. 747f.) strebt eine Existenz jenseits des Berghofs weder an noch zieht er sie überhaupt in Betracht. Gleichgültig gegenüber dem Tod seines Pflegevaters Konsul Tienappel, der das letzte Band zu den Menschen des Flachlandes zerschneidet, ist er in einem zeitlosen Raum gestrandet und dies nicht nur symbolisch, sondern in der intradiegetischen Welt auch real angezeigt, durch den Verzicht auf Kalender und das fehlende Interesse Castorps, seine Taschenuhr zu reparieren. Hans Castorp ist in der Zeitlosigkeit angekommen an einem Ort, der ihm die Zeit erst bewusst gemacht hatte und der den Erzähler zu langen Reflexionen über ihr Wesen angeregt hatte. Der Krieg bricht in diese zeitlose Welt unvermittelt und für Hans Castorp vollkommen unerwartet hinein: ein kontingenter *bellum ex machina*. Genauso bricht er auch in den Text: Kurz vor Castorps siebenjährigem Jubiläum auf dem Berghof wird er vom Erzähler durch einen sofort wieder abgebrochenen und zurückgenommenen Einschnitt markiert: „Da erdröhnte –“. (Ebd, S. 750) Was erdröhnt ist ein „Donnerschlag“, gleich ein mehrfacher: „der Donnerschlag [...], von dem wir alle wissen“, „diese betäubende Detonation lang angesammelter Unheilsgemenge von Stumpfsinn und Gereiztheit“, „ein historischer Donnerschlag [...], der die Grundfesten der Erde erschütterte“. (Ebd.) Dem wortgewaltigen Erzähler des wortgewaltigen Autors gehen in Anbetracht dieses Ereignisses die Worte aus. Ein weiterer Relativsatz nennt die für den Roman entscheidende Form des Donnerschlages, der der Erste Weltkrieg ist: „der Donnerschlag, der den Zauberberg sprengt und den Siebenschläfer unsanft vor seine Tore setzt.“ (Ebd.) Bevor der Text nach dem Erdröhnen dieses Donnerschlages zwei Seiten lang Settembrinis Reaktion auf den Kriegsausbruch schildert, eröffnet der Text eine Klammer um diese Schilderung: „Verdutzt sitzt er im Gras und reibt sich die Augen“. (Ebd.) Die völlige Überras-

schung Castorps über den für ihn völlig unerwarteten und unvorbereiteten Kriegsausbruch wird mit Settembrinis Reaktion auf den Krieg kontrastiert, der für ihn, den durch die Presse von den Vorgängen Informierten nicht überraschend kommt. Die Klammer schließt sich: „Es waren jene Sekunden, wo der Siebenschläfer im Grase nicht wissend, wie ihm geschah, sich langsam aufrichtete, bevor er saß und sich die Augen rieb...“ (Ebd, S. 752) Der Krieg ist das vollkommen kontingente Ereignis, das es braucht, um Hans Castorp aufzuwecken, die Verzauberung zu lösen, den „Zauberberg zu sprengen“. Erst eine Apokalypse kann Hans Castorp erlösen: „Er sah sich entzaubert, erlöst, befreit, – nicht aus eigener Kraft, wie er sich mit Beschämung gestehen mußte, sondern an die Luft gesetzt von elementaren Außenmächten, denen seine Befreiung sehr nebensächlich mit unterlief.“ (Ebd.) Der Roman instrumentalisiert den Krieg, um ein Ende zu finden. Der Krieg, ein weiteres Mal mit der Donnerschlag-Metapher bezeichnet, diesmal als „der sprengende Donnerschlag“, lässt die auf den Berg zurückgezogenen gen Tal stürzen „und Hans stürzte mit.“ (Ebd., S. 753) Mit der wegen ihrer cinematischen Qualitäten berühmten Schlusszene setzt der Text ein letztes Mal an. Ein Panoramablick über das Schlachtfeld, auf das entindividualisierte „farblose Schwärme“ sich ergießen, zoomt langsam auf ein Regiment, unter dem sich das „einfache“ Angesicht des „Weggenossen so vieler Jährchen“ (Ebd., S. 754) – der Diminutiv setzt an dieser Stelle schon den langen Zeitraum der Entwicklungsgeschichte Castorps herab – befindet. Der Blick folgt diesen „dreitausend fiebernden Knaben“ auf ihrem Weg in die feindlichen Geschosse bis er auf dem Helden Castorp ruhen bleibt. Auf den Lippen hat er Schuberts „Lindenbaum“, der zu den Musikstücken gehört, die im berühmten Musikkapitel „Fülle des Wohllauts“ als eines von Castorps Lieblingsstücken eingeführt werden, welche er immer wieder auf dem neu erworbenen Grammophon – bezeichnender Weise als „Musiksarg“ bezeichnet – des Berghofs auflegt. Das Lindenbaumlied wird vom Erzähler als „etwas sogar besonders und exemplarisch Deutsches“ eingeführt, (ebd, S. 688) dessen Faszination auf Castorp, wie der Erzähler aufdeckt, durch die latente „Sympathie mit dem Tode“ (ebd., S. 690) des Liedes hervorgerufen wird, die auch Castorp auszeichnet. Diese nicht gerade subtile Musikauswahl für den letzten Blick auf Castorp liefert fast zu deutlich den Interpretationsschlüssel des Romanendes. Castorp verliert sich „im Getümmel“, (ebd., S. 757) der Erzähler bleibt zurück und sinniert ihm noch nach. Die Chancen, „das ar-

ge Tanzvergnügen“, das „Weltfest des Todes“ (ebd.) – zwei Metaphern, die die Vermengung von Rausch und Feierlichkeit und Tod festhalten – zu überleben sind gering. Der Erzähler blickt auf die Jahre auf dem Berghof zurück, in denen Castorp „aus Tod und Körperunzucht ahnungsvoll und regierungsweise ein Traum von Liebe erwuchs und endet mit der banger Frage, ob auch aus dem Krieg „einmal die Liebe steigen“ (ebd.) wird.

So führt die kritisch-reflexive Initiation zu einer kontemplativen Existenz in gesellschaftlicher Randstellung, die erst durch den Krieg wieder aufgehoben wird. In der Anonymität des Schlachtfeldes löst sich jedoch jede Individualität wieder auf. So erhalten wir einen Dreischritt, der von Unmündigkeit durch Bildung zu Individualisierung und Isolation führt, die nur durch ein Ereignis apokalyptischen Ausmaßes – dem Krieg – wieder beendet werden können, welcher wiederum aber jede Individuation und Mündigkeit durch den Tod wieder auslöscht: Das Individuum wird zu bloßem Menschenmaterial degradiert, dessen individuelles Bewusstsein negiert wird. Blicke der Roman vor dem Krieg stehen und endete mit Castorps ewigem Ausharren auf dem Zauberberg, man könnte ihn als eine Allegorie lesen, die einerseits die bürgerlich-humanistische Bildung und Aufklärung parodiert und ad absurdum führt, indem sie zu einer kontemplativen, unpraktischen Existenz zur Folge hat, andererseits aber auch die Konsequenzen von Bildung und philosophischer Reflexion – gesellschaftliche Randstellung und Isolation – kritisiert: alltäglich-praktische Lebenszusammenhänge und kontemplative Selbstbefragung scheinen sich auszuschließen. Der Krieg relativiert nun diese beiden Lesarten, indem die bürgerlich-humanistische Bildungsgeschichte geradezu ausgelöscht wird: Das Individuum mag sich entwickelt haben und zu höherer Erkenntnis gelangt sein, wenn es nur noch Schlachtvieh ist, was diese Bildungsgeschichte umsonst, was wiederum noch gesteigert wird durch den sehr deutlich eingebauten latenten Generalbass germanischer Todessehnsucht. Wenn diese Bildung vor allem nicht in der Lage ist, diese Katastrophe zu verhindern, wenn sie nur randständig im topographischen Abseits möglich ist und als einzige Folge dogmatische Streitereien hervorbringt, die im trotzigem Selbstmord Naphtas aus verletzter Eitelkeit enden, hat sie versagt, ist sie zweck- und nutzlos, der Donnerschlag auch das Fatale europäischer Aufklärung.

Asymptote oder Achilles und die Schildkröte. Der Krieg im Mann ohne Eigenschaften.

„Alle Linien münden in den Krieg“, (MoE, S. 1851) notiert Musil in einer Aufzeichnung zum *Mann ohne Eigenschaften*, ein Krieg, der jedoch textuell auf ewig ausbleiben wird. Damit konserviert Musil – versehentlich – das auf den Krieg zulaufende Kakanien, und man liegt nicht falsch, wenn man sich hier an Zenons Paradoxie erinnert fühlt: Je näher die erzählte Zeit dem Krieg kommt umso mehr verlangsamt sie sich, teilt sich in immer kleinere Einheiten und wie der Krieger Achilles die Schildkröte nie einholen kann, kann die Schildkröte *Mann ohne Eigenschaften* den Krieg nie erreichen und nähert sich immer mehr der Stasis an. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, das der Protagonist Ulrich in den frühesten Entwürfen zum *Mann ohne Eigenschaften* noch den Namen Achilles trägt. In den Kapiteln schließlich, an denen Musil bis zu seinem Tod 1942 arbeitet, die er immer wieder umarbeitet, zu denen er über Jahre Entwurf an Entwurf reiht, scheint die Zeit fast stehengeblieben zu sein. Es sind einerseits fast impressionistische Bilder von Gärten, Natur und Wanderungen, andererseits vor allen Dingen Gespräche, suchend, mäandernd ohne die Systematizität und Zielstrebigkeit der Argumentationen des ersten Bandes. Dabei durchzieht der Krieg, den er nie erreicht, den *Mann ohne Eigenschaften* wie ein roter Faden, der jedoch mehr einer unregelmäßigen, unterbrochenen, verstreuten und so forensisch-kriminaltechnisch zu untersuchenden Blutspur gleicht. Er ist der sprichwörtliche Elefant im Textraum, der alles motiviert, aber so gut wie nie zur Sprache kommt oder thematisiert wird. Man muss den Interpretationen nicht zustimmen, die ihn schon im Anfangskapitel, in der berühmten Beschreibung der Großwetterlage als Nachvollzug der Frontbewegungen identifizieren,⁷ die die dort angeführte statistische Zahl der jährlichen Verkehrstoten mit den im Krieg Gefallenen in Bezug setzen⁸ oder die im grauen Gesicht des Unfallverursachers die grauen Felduniformen des Krieges evoziert sehen.⁹ Aber dass diese Interpretationen zumindest möglich sind, zeigt schon den Stellenwert an, den der Krieg im Romanfragment einnimmt – ohne dies an der Textoberfläche zu tun. Der Roman beginnt bekanntlich mit der berühmten Gegenüberstellung zweier nicht mehr ineinander übersetzbarer Beschreibungen der Großwetterlage,

⁷ So bei Honold 1995, S. 80.

⁸ Ebd., S. 88.

⁹ Vgl. Müllder-Bach 2013, S. 62.

einer meteorologisch-naturwissenschaftlichen und einer lebensweltlich-literarischen. Wie die Forschung herausgearbeitet hat, entsprechen die meteorologischen Gegenbeobachtungen nicht dem „schöne[n] Augusttag des Jahres 1913“, (MoE, S. 9) der als Startpunkt des Romans fungiert, sondern viel mehr denjenigen des Sommers 1914, dem Sommer des Sommererlebnisses.¹⁰ So schreibt sich schon in den Romananfang die Besonderheit des Musil'schen Textes ein: Hier wird eine Teleologie des Krieges von der anderen Seite des Krieges erzählt. Die Logik, bzw. Unlogik der Ereignisse des letzten Friedensjahres werden schon immer aus der Perspektive dessen erzählt, was kommen wird. Nicht was kommen droht, sondern was unausweichlich kommen *wird*. Die Paradoxie und tragische Ironie von Musils Projekt ist dabei, dass das unausweichliche Ziel, das Musil bis zu seinem Tod nie aufgeben wird, nie erreicht wird, der Krieg nie eintritt und je näher die erzählte Zeit dem Kriege kommt, sich diese umso mehr verlangsamt und dem Stillstand zustrebt. So ist am Text direkt nur wenig vom Ersten Weltkrieg aufzuweisen, aber alles von ihm durchzogen, weil Leser und Erzähler wissen, dass er kommen wird. Der Plan des Protagonisten Ulrich, nach drei gescheiterten „Versuchen, ein bedeutender Mann zu werden“, (MoE, S. 35) „ein Jahr Urlaub von seinem Leben zu nehmen“, (ebd., S. 47) um das rechte Leben zu suchen, erweist sich von Anfang als Utopie, da wir, die Leser sowie der Erzähler wissen, dass dieses Jahr im Krieg enden wird. Genauso steht es um die „Parallelaktion“ in deren Fänge Ulrich gerät, ein Komitee, das einen Festakt zum siebzigjährigen Thronjubiläum von Kaiser Franz Josef im Jahre 1918 vorbereiten soll, das leider mit dem dreißigjährigen Thronjubiläum des preußischen Kaisers Wilhelm II. koinzidiert. Die Handlung um diese Parallelaktion, in der ein ganzes Panorama an Figuren in die Planung der Festivitäten verwickelt ist, und ihr vergebliches Bemühen, eine leitende Idee für den Festakt zu finden, gewinnt ihre satirische Kraft und Komik vor allem im Bewusstsein dessen, dass 1918 nicht mehr viel von der Donaumonarchie übrig sein wird und dass, während eine bunt zusammengewürfelte Gruppe ein pazifistisches, „weltösterreichische[s] Jahr“ (ebd., S. 296) plant, im Hintergrund – und vom Roman nur verdeckt thematisiert – die europäische Diplomatie zielstrebig auf den Krieg zutaumelt.

¹⁰ Vgl. Kümmler 2001, S. 298f. Eine Interpretation, die insofern problematisch ist, als sie das Faktum ignoriert, dass die meteorologische Wetterbeschreibung einen physikalisch unmöglichen Zustand beschreibt, der auch im Sommer 1914 nicht vorgeherrscht haben kann. Vgl. dazu Wolf 2011, S. 265f.

Darüber hinaus sind im Figurenensemble in und um die Parallelaktion die entscheidenden *player* um den Krieg anzuzetteln und in den Roman eintreten zu lassen schon angelegt: der Fremdkörper General Bordwehr von Stumm, der vom Kriegsminister entsand ist, ein militärisches Auge auf das Treiben der Parallelaktion zu werfen, Diotimas Gatte, der Diplomat Tuzzi, der 1913 um die explosive Lage der europäischen Kräfteverhältnisse wissen sollte und nicht zuletzt der an Walther Rathenau orientierte preußische Großindustrielle und Großschriftsteller Paul Arnheim. Doch wozu werden sie genutzt? Stumm dient als Gegenfolie, um die Bemühungen der Parallelaktion, eine leitende Idee für das Festjahr im Pluralismus der Weltanschauungen, Philosophien und Meinungen zu finden der Lächerlichkeit preiszugeben. Tuzzi bleibt – als Diplomat – blass und nutzt seine Dienststelle um Erkundigungen über Arnheim anzustellen, den er zu recht verdächtigt, mit seiner Gattin anzubändeln. Und Arnheim tut vor allen Dingen erstmal dieses: anbändeln. Dass im Hintergrund Strippen gezogen werden, Arnheim an gallizischen Ölfeldern Interesse hat und Stumm, aber auch Tuzzi darum wissen, dringt nur durch Nebensätze und Andeutungen in die Handlung vor.¹¹

Wenn der Krieg auch die Exposition und den ersten Teil des *Mann ohne Eigenschaften* im Hintergrund organisiert, wirkt alles weitere wie ein Fortschreiben vom Krieg, der jedoch durch das Voranschreiten der Erzählten Zeit immer näher kommt. Der Text wird so zur Asymptote des Krieges, womit die Erzählung des Unterganges der Donaumonarchie diese auf ewig in den letzten Augenblicken, bevor der Krieg ihr Ende einläutet, konserviert.

Der Krieg als Symptom. Wertezzerfall in den Schlafwandlern.

Auch in Brochs Trilogie läuft die Erzählung teleologisch auf den Krieg zu, jedoch sind die *Schlafwandler* mehr als der *Zauberberg* oder der *Mann ohne Eigenschaften* auch eine Genealogie des Krieges. Bricht der Krieg als kontingentes Ereignis in den *Zauberberg* ein und durchdringt er denn *Mann ohne Eigenschaften* unterschwellig, während an der Textoberfläche ganz andere Dinge passieren, laufen die

¹¹ Die Vorahnungen der zweiten Katastrophe des 20. Jahrhunderts sind fast offensichtlicher im Text anwesend, vor allem durch den germanophilen Antisemiten Hans Sepp verkörpert. Dieser empfiehlt Ulrich auf den letzten Seiten des kanonischen Teils des *Mann ohne Eigenschaften* die Schriften eines Rasseforschers Bremshuber aus „Schärading an der Laa“. (MoE, S. 1017) Nun gibt es zwar ein Schärading in Österreich, das liegt allerdings nicht an der Laa, die es nicht gibt, sondern am Inn und der nächstgrößere Ort ist, nur wenige Kilometer entfernt, Braunau.

drei Teile der Schlafwandler zielstrebig auf den Krieg zu. Die Todesmaschinerie der Schützengräben ist hier die logische Konsequenz eines Wertezersfalls, der an den Stationen 1888, 1903 und 1918 nachvollzogen wird. Der Roman rekonstruiert, wie das unbegreifliche Ereignis Weltkrieg entstehen konnte und das anhand von drei Stufen eines schleichenden Prozesses, der die Akteure als Schlafwandelnde auf den Krieg zutaumeln lässt.¹² Doch diese Rekonstruktion ist keine politische oder geschichtliche, es ist im wörtlichsten Sinne eine psycho-logische, sie zeichnet die Psychogenese des modernen Individuums nach, das sich im Krieg abschlachtet und abschlachten lässt ohne den fundamentalen Irrationalismus dieses Faktums überhaupt zu bemerken. Diese Genealogie nicht bloß des Krieges, sondern auch seiner massenpsychologischen Voraussetzungen, vollzieht der Text auf zwei verschiedenen Ebenen, einmal narrativ und einmal argumentativ. Die drei Stationen der Trilogie zeichnen an ihren Figuren drei Entwicklungsschritte nach, die von einem fortschreitenden Erodieren Handlungsorientierung gebender Wertevorstellungen erzählen. Die drei Protagonisten Pasenow, Esch und Huguenau sind angesichts eines fehlenden bindenden universalen Wertezentrums in immer steigenderem Maß Schlafwandelnde, die fehlenden normativen Bindungen führen schließlich dazu, dass gewöhnliche Personen, die für sich genommen rational handeln am Schlachtfest des Irrationalismus teilnehmen. Die drei Schritte entfalten, wie die Wertsysteme, die den Handlungen einen Sinn verleihen können nach und nach wegbrechen, was für die Figuren ein umso stärkeres Klammern an die ihrem jeweiligen Milieu entsprechenden Partikularwertvorstellung zur Folge hat, gerade weil sich diese Wertvorstellungen nicht mehr rational begründen und auf ein integratives Wertzentrum beziehen lassen. Ein wenig zu deutlich – was Broch nicht ganz zu Unrecht den Thesenromanvorwurf eingebracht hat –¹³ wenn auch durch einen intradiegetischen Verfasser fiktionalisiert, erklären die in den dritten Teil *Huguenau oder die Sachlichkeit* eingeflochtenen Wertezersfall-Passagen diese Romanhandlung noch einmal theoretisch-argumentativ und liefern die Erklärung für das intradiegetische Geschehen nach, das in den Krieg münden muss, auch wenn dieser selbst nur Symptom eines größeren Zusammenhangs ist, einem „Zerfall der Werte“, dem im weiteren

¹² Und es ist sicherlich kein Zufall, dass die wohl augenblicklich meistdiskutierte jüngere historische Studie zum ersten Weltkrieg, Christopher Clarks *Die Schlafwandler*, Brochs Romantitel zitiert.

¹³ Vgl. dazu vor allem Freese/Menges. (Freese und Menges 1977)

unsere Hauptaufmerksamkeit gelten wird.

„Hat dieses verzerrte Leben noch Wirklichkeit?“ (SW, S. 418) fragt der Verfasser des Wertezerfall-Essays angesichts der unbegreiflichen Gräueltaten des Weltkrieges. „[S]ie wissen nicht, warum sie sterben“ (ebd.), konstatiert er, „Bankbeam[t]e und Profitur[e]“, „bebrillte Schullehrer“, „Großstadtmen[s]chen“, „Fabrikarbeiter und andere Zivilisten“ (ebd.), sie alle gehen als Soldaten wie selbstverständlich in den Tod. „[D]ie pathetische Geste einer gigantischen Todesbereitschaft endet in einem Achselzucken“ (ebd.). Jeglicher Logik entbehrend ist der Krieg die Klimax des Irrationalen, „Phantastisches wird zur logischen Wirklichkeit“. (Ebd.) Wie ist dies möglich, wenn doch jedes Individuum meint, seine Handlungsorientierung an logischen Gesetzen zu orientieren? Die „Einzelschicksale aber sind so normal wie eh und je“, denn „für unser Einzelschicksal können wir mit Leichtigkeit einen logischen Motivenbericht liefern“, das „Gesamtgeschehen“ wird jedoch „als wahnsinnig“ (ebd, S. 419) empfunden. Dieses Paradoxon wirft die Frage nach dem kollektiven Geisteszustand auf: „Sind wir wahnsinnig, weil wir nicht wahnsinnig geworden sind?“ (Ebd.) Wie kann ein Mensch selbstverständlich „in den Schützengraben ziehen, um darin umzukommen oder um daraus wieder zu seiner gewohnten Arbeit zurückzukehren“ (ebd., S. 420), woher diese Gleichgültigkeit „gegen fremdes Leid?“ (Ebd.) Wie ist es möglich, „daß es ein einziges Individuum ist, in welchem Henker und Opfer vereint sich vorfinden“? (Ebd.) Es sind diese Fragen, die den Verfasser Dr. Bertrand Müller ausgehungert in seiner Wohnung in Berlin dazu veranlassen, diesem „Zerfall der Werte“ nachzuforschen und theoretisch, reflektierend, seinen Gründen nachzuspüren und das Wertesystem seiner Zeit einer radikalen, grundsätzlichen Kritik zu unterziehen. Von der Ornamentlosigkeit und Zweckform der zeitgenössischen Architektur¹⁴ aus, entwickelt der Verfasser einen Stilbegriff, den man heute in die Nähe von Foucaults *episteme* und Kuhns Paradigmen stellen würde. „Stil“ in diesem Sinne ist dasjenige, was determiniert, wie und was zu einem bestimmten Zeitpunkt gedacht werden kann. Er objektiviert sich in Handlungen und Denken, in der Architektur genau so wie im logischen Positivismus des Wiener Kreises und in Einsteins Relativitätstheorie. Und so

¹⁴ „Und darin scheint mir jene, fast möchte ich sagen, magische Bedeutung zu liegen, wird es bedeutsam, daß eine Epoche, die völlig dem Sterben und der Hölle verhaftet ist, in einem Stil leben muß, der kein Ornament mehr hervorzubringen vermag.“ (SW, 445)

stellt sich die zentrale Frage, „ob also die Wahrheit, als Realisat des Denkens, nicht genauso den Stil der Epoche trägt, in der sie gefunden wird und in der sie gilt, gleich allen anderen Werten dieser Epoche.“ (Ebd., S. 462) Damit ist eine erste Antwort auf die paradoxe Spaltung im Menschen gefunden: Dem Denken, das nur logisch sein kann, weil rationales Denken nun einmal logisch ist, kann die eigene Metairrationalität gar nicht bewusst werden, weil es sich an der Wahrheit orientiert, die aber selbst nicht objektiv, sondern radikal durch den „Stil“ determiniert ist. So kann logisch richtiges – schlüssiges – Denken, irrationale Folgen haben, die inhaltslose formale Logik ist nicht zu denken ohne „die inhaltlichen Axiome“ der „geltenden Kosmogonie“ (ebd., S. 472). Und die Kosmogonie, der *Denkstil* der Zeit ist ein radikal logischer, „ist von jener unheimlichen, [...] metaphysischen Rücksichtslosigkeit, ist von jener auf die Sache und nur auf die Sache gerichteten grausamen Logizität, die nicht nach rechts, nicht nach links schaut“. (Ebd., S. 496) Diese nur auf den empirischen Gegenstand an sich gerichtete Logizität hat eine radikale Partikularisierung der Welt zur Folge. Es gibt die „Logik des Soldaten“, die „des Militärs“, die „des Wirtschaftsführers“, die „des Malers“, des „Revolutionärs“, des „bürgerlichen Faiseurs“ (ebd., S. 495f.), „ein spezifisch kaufmännisches oder ein spezifisch militärisches Denken, deren jedes zur konsequenten kompromißlosen Absolutheit hinstrebt, deren jedes ein entsprechendes deduktives Plausibilitätsschema ausbildet, jedes seine ‚Theologie‘, seine ‚Privattheologie‘“. (Ebd., S. 592) Seinen Ursprung hat dieser „Zerfall der Werte“ in einer „fünfhundertjährigen Wertauflösung“ (ebd., S. 533), deren Beginn in der Renaissance liegt, wo „[d]ie beiden großen rationalen Verständigungsmittel der Moderne, die Sprache der Wissenschaft in der Mathematik und die Sprache des Geldes in der Buchhaltung [...] beide ihren Ausgangspunkt gefunden“ haben (ebd., S. 537f.). Die Folge dieser Revidierung, der Protestantismus, „diese stumme und radikale und ornamentlose Religiosität“ (ebd., S. 581) ist nicht mehr in der Lage, eine einheitliche Kosmogonie, ein Wert-Organon aufzustellen, sondern ist mit seiner „positivistische[n] Doppelbejahung weltlicher Gegebenheit und rigoroser Pflichtaskese“ (ebd., S. 705), „die reine, inhaltsentleerte und neutrale Form einer ‚Religion an sich‘, einer ‚Mystik an sich‘“ (ebd., S. 580). Sie führt beim Individuum zur Klammerung an den jeweiligen Partikularwert, der Privattheologie des eigenen Berufes, der allein Schutz vor dem Irrationalen bietet, einer Welt, die ohne ein verbindliches integratives Narra-

tiv nur noch kontingent erscheint. Orientierung gibt Pasenow im ersten Teil der Trilogie noch das Militär und ein dumpfes protestantisch-religiöses Gefühl, für den Protagonisten des zweiten Teils, Esch, das Bankgeschäft und schließlich bei Huguenau die eigene ökonomische Bereicherung. In einer Welt ohne einheitliches Wertzentrum gibt es keine Handlungsorientierung mehr, die der Lebenspraxis einen Sinn geben könnte, außer den Partikularwerten der Privattheologie. Da diese aber in einer metaphysischen Leere nicht mehr zu einer einheitlichen Weltdeutung zusammengebracht werden können, hat der Pluralismus der Werte als fortschreitende Zweckrationalisierung das Irrationale schlechthin, den Krieg zur Folge. Der Krieg offenbart so diese Zerfallsgeschichte der Werte, erst die Apokalypse bringt sie ans Tageslicht. Deswegen ist der entscheidende Zeitpunkt in den Schlafwandlern auch nicht der Kriegsausbruch 1914, sondern das Faktum, dass sich der Irrsinn des Krieges vier Jahre lang bis 1918 fortsetzt.

Mit dieser Zeitanalyse reiht sich der Roman ein in die kulturpessimistischen Teleologien der Zwischenkriegszeit von Spenglers *Untergang des Abendlandes*, Heideggers in *Sein und Zeit* entwickelter Seinsvergessenheit bis zu Husserls *Krisis der europäischen Wissenschaften*. Der Krieg wird zum Auslöser, die Vorkriegszeit auf seine geistigen Ursachen hin zu befragen, die Katastrophe wird Anlass eine Genealogie zu konstruieren, die rückblickend als Teleologie erscheint. Die Schlafwandler erzählen eine pessimistische Entwicklungsgeschichte, eine negative Teleologie, deren letztes Symptom das Fest des Irrationalismus, der Weltkrieg ist. Damit wird aber auch über die ganze Moderne das Urteil gefällt:¹⁵ Säkularisierung, Rationalisierung und Ausdifferenzierung haben dazu geführt, dass keine integrative Erzählung wie der Mythos oder die Religion mehr Sinnstiftung anbieten können. Der Krieg wird – ein vereinigender Topos aller kulturpessimistischen Theorien der Zwischenkriegszeit – zum Anlass, der Moderne die Kontingenz einer säkularisierten Welt anzulasten und eine rückwirkende Verfallsgeschichte zu (re)konstruieren, die vor allem Ausdruck der eigenen Kontingenzintoleranz ist.

Schlussbetrachtung

¹⁵ Vgl. dazu ausführlicher Martens 2006, S. 191-248.

Nach dieser Rekonstruktion der sehr unterschiedlichen Funktionen, die der Krieg in den drei Romanen einnimmt, ist abschließend noch zu betrachten, ob sich nicht auch Gemeinsamkeiten finden lassen. Ganz grundsätzlich stellt sich die Frage, warum die Zwischenkriegszeit drei so umfangreiche, ausladende und von Reflexionen gesättigte Erzählwerke produziert. Die These, dass hier die Literatur versucht, das inkommensurable Ereignis Weltkrieg gedanklich zu verarbeiten, liegt nahe und ist nicht von der Hand zu weisen. Etwas ist zu Bruch gegangen, das erzählerisch aufgefangen werden muss. Alle drei Texte lassen sich als Reflexionen über eine Veränderung der Welt lesen, deren scheinbarer Höhe- und Schlusspunkt der Krieg ist. Die Verarbeitungsstrategien und Schlussfolgerungen sind jedoch sehr unterschiedliche. Der *Zauberberg* stellt europäisch-humanistische Bildung radikal in Frage und verneint so deren Möglichkeit, die Gegenwart zu erfassen und zu beeinflussen. Durch den Krieg bekommt der Roman jedoch auch eine biographische Lesart: es braucht die Apokalypse um den konservativen Ästhetizisten zu politisieren, ihn von seinem Zauberberg zu holen, auf dem er weltfremd vor sich hin sinniert. Der *Mann ohne Eigenschaften* hingegen ist, was hier wenig zu Sprache kam, auch ein Versuch, die Kontingenz einer säkularisierten Moderne zu akzeptieren und produktiv zu machen, der Krieg eher eine Folge von Kontingenzintoleranz, produziert von konservativen Kräften, die Leitbildern wie der *Nation* und dem *Wahren* nachhängen, die schon längst aus der Zeit gefallen sind. Bei aller literarischen Verwandtschaft sind die Schlüsse die in den *Schlafwandlern* gezogen werden, denjenigen des *Mann ohne Eigenschaften* radikal entgegengesetzt. Die Trilogie ist ein Dokument der Resignation angesichts der Kontingenz der Moderne, die im Weltkrieg mündet. Der Roman sehnt sich nach einer einfachen Welt, die es nicht mehr gibt und es vielleicht auch nie gegeben hat. Der Krieg wird zum Anlass, nach dem Ursprung der Fehlentwicklung zu suchen und so konstruiert der Roman eine teleologisch-genealogische Verfallsgeschichte, um das Fehlen eines sinnstiftenden Großnarrativs zu erklären.

Bibliographie

- Assheuser, Thomas. 2010. Krieg veredelt den Menschen. *Die Zeit*, 12. März 2010.
- Broch, Hermann. 1994. *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. Im Fließtext zitiert als SW, Seite.
- Corino, Karl. 2003. *Robert Musil. Eine Biographie*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Fechner, Frank. 1990. *Thomas Mann und die Demokratie. Wandel und Kontinuität der demokratierelevanten Äußerungen des Schriftstellers*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Freese, Wolfgang und Menges, Karl. 1977. *Broch-Forschung. Überlegungen zur Methode und Problematik eines literarischen Rezeptionsvorgangs*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Görtemaker, Manfred. 2005. *Thomas Mann und die Politik*. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag.
- Honold, Alexander. 1995. *Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kümmel, Albert. 2001. *Das MoE-Programm. Eine Studie über geistige Organisation*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Lützeler, Paul Michael. 1988. *Hermann Broch. Eine Biographie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Mann, Thomas. 1985. *Der Zauberberg*. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag. Im Fließtext zitiert als ZB, Seite.
- Mann, Thomas. 2002. *Essays II. 1914-1926*. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag.
- Mann, Thomas. 2009. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag.
- Martens, Gunter. 2006. *Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs Die Schlafwandler und Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften. Rhetorische und Narratologische Aspekte von Interdiskursivität*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Mülder-Bach, Inka. 2013. *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Ein Versuch über den Roman*. München: Carl Hanser Verlag.

Musil, Robert. 1978: *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Verlag. Davon Band 1-5: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Im Fließtext zitiert als MoE, Seite.

Musil, Robert. 1983. *Tagebücher*. 2 Bde. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Verlag.

Wolf, Norbert Christian. 2011. *Kakaniens als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.

**»Rechteck«, »Strich« und »Strichnetz«. Von der geometrischen
Wahrnehmung in Siegfried Kracauers Roman *Ginster***

Konstantin Schumann

Universität Erfurt

Im Jahr 2013 lenkte der Suhrkamp Verlag mit einer Neuauflage des Romans *Ginster* die Aufmerksamkeit auf einen Autor, der vielen Menschen nur noch als Filmtheoretiker bekannt war. Dabei hinterließ der studierte Architekt Siegfried Kracauer ein Werk, das in seiner Diversität ungewöhnlich ist. In seinen Schriften beschäftigte er sich mit philosophischen und soziologischen Themen, wobei sein Denken, wie Theodor W. Adorno bemerkt, von einem antisystematischen Zug gekennzeichnet und das stets darauf bedacht war, sich von jeglichem Idealismus zu distanzieren (Adorno 1965, 85 f.). Bereits vor diesem Hintergrund erscheint eine überzeugende Einordnung seines Werkes problematisch. Dennoch erkennt Gertrud Koch in seinen Schriften einen strukturierenden Ansatz: Sie nennt es »[d]as kompositorische Prinzip der Oberfläche ohne Zentrum, auf der sich sowohl Makro- wie Mikrostrukturen abbilden lassen« (Koch 1996, 12). Dieses Prinzip erschließt sich jedoch erst, so Koch, wenn Kracauer in seiner Funktion als Filmtheoretiker, Philosoph, Soziologe und Romancier nicht isoliert betrachtet wird (Koch 1996, 12). So ist der Roman *Ginster* kaum denkbar ohne Kracauers Essay *Das Ornament der Masse* (1927), ein Essay, der auch für die vorliegende Analyse von zentraler Bedeutung ist.

Die Arbeit an *Ginster* fällt in die Jahre, in denen Kracauer für die *Frankfurter Zeitung* arbeitete. Im dortigen Feuilletonenteil wurde der Roman 1928 erstmals veröffentlicht. Zugleich ist es jedoch auch eine Zeit, in der auf dem Büchermarkt eine regelrechte Flut von Literatur einsetzt, die sich mit dem Ersten Weltkrieg befasst. Die Tagebücher, Memoiren oder Romane erzählen meist in direkter Weise von den Fronterlebnissen ihrer Autoren. Subtile Schreibweisen sind unter diesen Publikationen eher unüblich, vielmehr legten die Autoren es darauf an, verstanden zu werden, somit geben sich ihre Bücher schnell als heroisches, national gesinntes oder pazifistisches Werk zu

erkennen. Kracauers *Ginster* kann zwar durchaus als pazifistischer Text gelesen werden, ohne jedoch dem Krieg jene Dominanz einzuräumen. Der vom Frontdienst verschonte Protagonist, Ginster, ist ein Beobachter, distanziert und am Geschehen schier unbeteiligt, was ihn fasziniert sind Ornamente, amorphe Menschenmassen und das Betrachten von Oberflächen. Der distanzierte Blick auf die Dinge und die Geschehnisse erzeugt eine gesellschaftskritische Ironie, die mit der Auseinandersetzung der geometrischen Wahrnehmungen an Schärfe gewinnt. Diese Auseinandersetzung muss allerdings vom Leser erbracht werden. Insofern enthält Kracauers *Ginster* ein subtiles Verfahren, mit dem sich dieser Text sich von den oben genannten Publikationen abhebt.

Die vorliegende Analyse macht es sich zur Aufgabe, den geometrischen Wahrnehmungen, anhand folgender These nachzugehen: Das Rechteck und der Strich bilden in Kracauers *Ginster* eine Metaphorik, die als Symbiose zwischen der Wissenschaft¹ und des Bürgertums² mit dem preußischen Militarismus in Zeiten des Ersten Weltkrieges gelesen werden kann. Die Kompression des Rechtecks, die es in einen Strich verdichtet, konterkariert die unter den Intellektuellen weit verbreitete Hoffnung, dass dieser Krieg eine reinigende und belebende Wirkung auf Kultur und Gesellschaft ausüben werde.

Die Analyse teilt sich in zwei Abschnitte. Der erste Abschnitt untersucht das Rechteck in dem Ginster seinen Freund Otto wahrnimmt und das, nach dessen Tod an der Front, in die Figur eines Striches überführt wird. Um den Zusammenhang von Wissenschaft und Rechteck herzustellen, wird ein wissenschaftstheoretischer Ansatz von Paul Oppenheim herangezogen. Ein weiterer Schritt wird die Auseinandersetzung mit Kracauers Aufsatz *Das Ornament der Masse* sein, weil er in diesem Text seine eigentümliche Art der Metaphernbildung erörtert; ein Verfahren, das sich auch in Ginsters geometrischer Wahrnehmung niederschlägt. Am Ende dieses Abschnittes wird, anhand der Architektur des Soldatenfriedhofs, verdeutlicht, inwiefern das Rechteck den oben bereits erwähnten Vitalitätsvorstellungen vom Krieg entgegensteht.

Im zweiten Abschnitt wird Ginsters Wahrnehmung der Klinik analysiert. Er sieht sie als »Strichnetz«, was das Rechteck Ottos in die Architektur des Hauses einfließen lässt. Um die

¹ Wissenschaft in diesem Zusammenhang bezeichnet hier vor allem die Geisteswissenschaften. Ferner die Wissenschaftler, die sich den »Ideen von 1914«, also nationalen und völkischen Vorstellungen, hingaben. Kracauers Text scheint sich gerade von diesen Ideen zu distanzieren.

² In Kracauers Roman begegnen dem Leser vorwiegend Vertreter aus dem städtischen Bürgertum. Somit erscheint es angebracht, nur diese Bevölkerungsgruppe in die Metapher hineinzulesen.

semantische Verbindung von Rechteck und Klinik zu verdeutlichen, wird auch das Klinikpersonal betrachtet, das in Verhalten und Kleidung dem Militarismus offensichtlich nahe steht. Darüber hinaus scheint das Personal mit der Klinikarchitektur zu verschmelzen, womit eine Metaphorik vermutet werden kann, welche die Symbiose von Wissenschaft und Militarismus unterstreicht. Ferner kann sie als Metapher gelesen werden, die Bezug auf den Teil des Wilhelminischen Bürgertums nimmt, die den Krieg ideologisch mitgetragen hat. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie Ginster dieser Gesellschaftsgruppe gegenübersteht.

1. Die Metaphorik des Rechtecks

Die Vorstellung, der Krieg von 1914 bis 1918 würde als ›reinigendes Gewitter‹ über Deutschland hereinbrechen, übte auf viele deutsche Intellektuelle eine große Faszination aus. Georg Simmel, der für Kracauer prägend war (vgl. Hogen 2000, 53), macht in dieser Hinsicht keine Ausnahme. In seiner Rede *Deutschlands innere Wandlung*, die er im November 1914 in Straßburg hielt, ist er überzeugt, der Krieg werde das Überflüssige vom Wesentlichen trennen:

Die behagliche Ungestörtheit des Friedens mag es sich leisten können, das Überständiggewordene, innerlich Abgestorbene noch mitzurechnen, es mittels allmählicher Übergänge mit dem wirklich Lebendigen zu vereinheitlichen. Mit der Härte und Entschiedenheit, zu der der Krieg unser Dasein ausgehämert hat, verträgt sich dies nicht länger, er stellt alle und alles vor ein unbarmherziges Entweder-Oder von Wert und Recht und lässt nur noch Raum für das wahrhaft Keimfähige und Echtgebliebene [...]. (Simmel 1999, 21)

Wer nicht am neuen Deutschland mitbauen könne, so Simmel weiter, der müsse beiseite treten, der Krieg würde ihn richten. (Simmel 1999, 20) Eine, aus heutiger Sicht, erschreckende Logik, die den Weg in das Massensterben an den Fronten dieses Krieges mitbereitet hat. Aber auch vor der Wissenschaft macht Simmel keinen Halt; von dem »sinnlos werdende[n] Spezialistentum« und der damit einhergehenden »erschreckende[n] Abkehr des Denkens von den entscheidenden, grundlegenden Problemen« müsse sie befreit werden. (Simmel 1999, 20) Und so gilt auch hier das Gebot, sich vom Überflüssigen zu trennen.

Otto, der angehende Philologe und Jugendfreund Ginsters, scheint sich Simmels Logik hinzugeben. Seine wissenschaftlichen Ambitionen hinsichtlich der Erforschung der Platonischen Dialoge haben in Zeiten des Krieges keinen Platz. An deren Stelle tritt die vaterländische Pflicht,

sich freiwillig zu melden, um nicht zuletzt in jenem sinnlosen »Spezialistentum [zu] verkommen«. (Kracauer 2013, 63) Darüber hinaus setzt er kaum Hoffnungen in eine akademische Karriere: »Es reicht nicht zu Großem«, ist sich Otto sicher. (Kracauer 2013, 64) Selbst in diesem Punkt kommt er einem weiteren Standpunkt Simmels nahe: Die Wissenschaft sei belastet durch ein Überangebot von Forschern, die nur ein »Spürchen von Begabung und geistigem Interesse« (Simmel 1999, 19) in sich trügen.

Ginsters Wahrnehmung scheint auf den ersten Blick eine ähnliche Logik zu visualisieren. Die figürliche Betrachtung tritt ihm in der Gestalt eines Rechtecks entgegen, das im Verlauf der Erzählung eine Art der Verdichtung erfährt, welche – vorausgesetzt, man vergleicht Simmels Rede mit Kracauers Text –, auf den ersten Blick an die Idee eines »vitalen Kernes« erinnert. Das Militär und der Krieg sind für diese Verdichtung oder Kompression ursächlich: »Sie haben ihn ganz ins Rechteck gezwungen, dachte Ginster«. (Kracauer 2013, 61) Dennoch nahm Ginster die Gestalt an Otto bereits vor dessen Militärdienst wahr: »Ottos Figur hatte die Freundlichkeit eines Rechtecks. Wurden die ersten Semester und die klassische Philologie von ihr abgestreift, so kamen feine Gelenke zum Vorschein und ein hübsches Knabengesicht.« (Kracauer 2013, 40)

Der Zusammenhang von Wissenschaft und Fläche wird vor dem Hintergrund eines wissenschaftstheoretischen Ansatzes von Paul Oppenheim plausibel. In seiner 1926 erschienenen Monographie *Die natürliche Ordnung der Wissenschaften. Grundgesetze der vergleichenden Wissenschaftslehre* behauptet er, in einer vierpoligen Fläche jede einzelne Wissenschaft einordnen zu können, so stehen sich darin einerseits der Abstraktions- und der Konkretisierungspol und andererseits der Typisierungs- und der Individualisierungspol gegenüber. Diese Pole ergeben, miteinander verbunden, ein Viereck. Die Wissenschaft mit dem höchsten Maß an Abstraktion wäre nach Oppenheim die Metaphysik, die der Geographie gegenüber steht. An den Individualisierungspol ist die Geschichte gelagert, in Opposition zur Mathematik. (vgl. Oppenheim 1926, 24 ff.) Kraucauer war begeistert von Oppenheims Modell und schrieb noch im selben Jahr eine Rezension darüber, mit dem Titel *Die Denkfläche*. Er kommt zu dem Schluss: »In der Denkfläche finden sich die Sphären des Seienden wieder, die keine lineare Logik noch einzusammeln vermochte.« (Kracauer 1990, 5.1, 371)

Oppenheims Modell scheint in dem von Ginster imaginierten Rechteck aufzugehen, auch wenn in Kracauers Text die Innenfläche des Rechtecks vernachlässigt wird. Stattdessen kommt es zu einer Kompression des gesamten Rechtecks. Wenn nun Ginsters Rechteck Bezug auf die

Denkfläche nimmt, nach welcher Oppenheim alle Wissenschaften in ihrer Gesamtheit abzubilden beansprucht, kommt die Frage auf, was eine Verkleinerung für die Denkfläche hieße. Zuvor müsste jedoch geklärt werden, was die polare Ausdehnung der Denkfläche überhaupt bestimmt. Das System der Wissenschaften war damals, wie auch heute, immer abhängig von seinen Förderstrukturen. Je höher die Fördermittel, desto größer die Ertragsmöglichkeiten der Wissenschaften, d.h. auf das Denkmodell übertragen, wären die Mittel ein von außen wirkender Faktor, der Einfluss auf die Gesamtfläche haben könnte. Der Faktor der Mittel wird wiederum von den politischen Verhältnissen bestimmt. Mit der politischen und gesellschaftlichen Tendenz während des Ersten Weltkrieges, effizient mit den immer knapper werdenden Ressourcen umzugehen, resultieren auch einengende Rahmenbedingungen für die Wissenschaft; eine Reduktion, die metaphorisch in Ginsters Wahrnehmung ausgedrückt zu sein scheint, aber auch von Otto in seinem Abschiedsbrief an Ginster zum Ausdruck kommt: »Ich fühle tief, wie lächerlich der Ernst war, mit dem ich Philologie betrieb«. (Kracauer 2013, 101) Mit dem Tod Ottos an der Front erfährt diese Reduktion eine weitere Zuspitzung: »Rechteck, Quadrat, ein Strich, ging es Ginster durch den Kopf, der Krieg preßte ihn völlig zusammen.« (Kracauer 2013, 104) Insofern ergibt sich eine Äquivalenz zu dem Urteil Kracauers über Oppenheims Denkfläche. Während Otto zu Lebzeiten mit der zweidimensionalen Fläche des »Seienden« markiert ist, so ist er nach dem Tod in eine Figur überführt, die das Gegenteil zu repräsentieren scheint.

Das Betrachten von Oberflächen ist im Roman allgegenwärtig und konfrontiert den Leser dabei stets mit jenem kompositorischen und dezentralisierten Prinzip, welches Koch in Kracauers Werk feststellt. Besonders deutlich wird es im »Auftauchen fremder Linienwelten«, die Ginster unter dem Mikroskop begegnen: Er sieht dort »Rangierbahnhöfe, geometrische Schwimffeste und Ausbrüche von Panik« (Kracauer 2013, 26). Ginsters Studien über dem Mikroskop betonen die distanzierte Perspektive aus der der Protagonist seine Beobachtungen macht, und sie werfen die Frage nach der Erkenntnis auf, die der Betrachter aus den Objekten zieht. Gerade an der Methode der Mikroskopie entfachte sich, laut Hans-Jörg Rheinberger, ein Streit um die Erkenntnispraktiken des 19. Jahrhunderts, denn »mikroskopische Präparate waren [...] reine Wissenssache[n] – epistemisch hochaufgeladene Erkenntnisdinge«. (Rheinberger 2006, 317) Ein grundsätzlicher Streitpunkt bei dieser Auseinandersetzung war, dass das natürliche Objekt seiner Natürlichkeit entfremdet wurde, indem es für das Instrument präpariert werden musste: »Sein Fokus liegt immer auf einer ebenen Fläche – die nicht notwendigerweise die Oberfläche des Objekts ist.« (Rheinberger

2006, 317) Was Rheinberger hier darlegt, trifft auch auf Ginsters Beobachtung der Präparate zu: Er sieht nicht die organische Struktur der Objekte, sondern versetzt das zu Sehende in urbane Kontexte. Dieses Verfahren setzt sich in Ginsters Wahrnehmung von Otto fort, der an die Stelle der Präparate tritt und das Rechteck so zu einer ambigen Oberfläche wird, und auf der sich, dem von Koch formulierten Prinzip entsprechend, »Makro- wie Mikrostrukturen abbilden lassen«.

Einen weiterführenden Einblick in diese Denkweise findet sich in Kracauers Aufsatz *Das Ornament der Masse*. Darin traut er den »unscheinbaren Oberflächenäußerungen« mehr Erkenntnispotential über die Verortung einer »Epoche im Geschichtsprozeß« zu als den »Urteilen der Epoche über sich selbst«.³ Die »Unbewußtheit« dieser Oberflächen erlaube, mittels Interpretation, »einen unmittelbaren Zugang zu dem Grundgehalt seines Bestehenden«. (Kracauer 1990, 5.2, 57) Eine solche »unscheinbare Oberflächenäußerung« erkennt Kracauer in den Massenornamenten, in denen er nicht den einzelnen Menschen sieht, sondern in deren Geometrie und deren Figuren ein zu interpretierendes Symptom der Zeit wahrnimmt. In Bezugnahme auf diese Relation schreibt Rudolf Helmstetter: »Er betrachtet das Verhältnis zwischen den geometrischen, also ‚abstrakten‘, Figuren, den menschenkörperlichen, also ‚konkreten‘, Zeichenträgern, und die rhetorischen Ambiguitäten dieses Verhältnisses«. (Helmstetter 2004, 126) Das Verfahren, das Helmstetter hier beschreibt, findet auch in Kracauers *Ginster* statt und lässt sich vom abstrakten Rechteck herleiten, während Otto als »menschenkörperliche[r]« und »konkrete[r]« Zeichenträger identifiziert werden kann. Angesichts dessen handelt es sich hier um eine »unscheinbaren Oberflächenäußerung«, wie sie sich in Kracauers Massenornamenten manifestieren. Aus diesem Grund kann das Rechteck auch wie jene Ornamente gelesen werden. Das Rechteck wird somit zu einem interpretierbaren Symptom, welches – nach der vorliegenden Lesart – auf den Zustand der Wissenschaft in den Jahren des Krieges hinweist.

Das abstrakte Bild des Rechtecks erfährt eine weitere Konkretisierung, die im architektonischen Raum vollzogen wird; gemeint sind die »rechteckigen Gräberfelder« (Kracauer 2013, 146) des Soldatenfriedhofs, an deren Entwurf Ginster als Architekt arbeitet. Auch Otto soll

³ Gertrud Koch setzt mit der Denkfläche Oppenheims an dieser Stelle des *Ornament*-Aufsatzes von Kracauer an: »Meine Lesart des Zusammenhangs von Oberfläche und Gehalt folgt dem Bild von der Denkfläche: der Ort im Geschichtsprozeß, über dessen Gehalt die Oberflächenäußerungen Aufschluß geben sollen, wird in diesem geographisch erfaßt, d. h. in der Konkretion von Kartierung und Details festgehalten. Nur in dieser graphischen Verräumlichung wird das Zeitmoment des Geschichtsprozesses überhaupt abbildbar, sein Gehalt ist der historische Stand, wie er auf Karten verzeichnet sich ablesen läßt. [...] Dennoch läßt sich durch Kracauers Faszination an Oppenheimers Modell hindurch ablesen, daß er so dachte, wenn er die Oberflächen in ihrer ästhetischen Funktion, ihrer Zwecklosigkeit sah.« (Koch 1996, 44).

dort seine letzte Ruhe finden (Kracauer 2013, 145), was die Äquivalenz dieser geometrischen Gestalten in ihrer Kombination untermauert – das Rechteck Ottos geht somit in den Entwurf des Friedhofs auf; einen Raum, welcher der »Sphäre des Seienden« (Kracauer 1990, 5.1, 371) entgegensteht. Diese Verortung des Weltkrieges im »Geschichtsprozeß« verläuft somit anders, als sie sich Simmel in seiner Straßburger Rede erhoffte, denn der Raum, den der Krieg bei Kracauer bereithält, enthält nichts »Keimfähiges«.

2. Das »Strichnetz« und die Klinikmetapher

In den Kriegsjahren 1914-1918 bestand, neben der Idee des »reinigenden Gewitters«, die Hoffnung einer idealistischen Fortsetzung der Deutschen Reichsgründung von 1871. Teile der Wilhelminischen Gesellschaft erhofften sich, neben der politischen Einigung, nun eine geistige Einigung der deutschen Nation. In diesem Sinne weist Max Scheler dem Krieg eine konsolidierende Kraft zu:

Eine erste Erkenntnis, die der Krieg möglich macht, und an die Form der »Kriegserfahrung« in ihrer vollen Fülle geradezu gebunden ist, ist die Erkenntnis der Realität der Nation als geistige Gesamtperson. Im Kriege erst werden sich jene großen machtvollen geistigen Kollektivpersönlichkeiten, die wir »Nationen« nennen ihrer Existenz und ihres Wesens voll bewußt. (Scheler 1915, 119)

Dass diese »geistige Gesamtperson« nicht mehr als ein Spuk war, offenbarte sich spätestens während der Novemberrevolution. Die traumatischen Erfahrungen, die der Krieg mit sich brachte, rissen eine solche Realität durch die bürgerkriegsähnlichen Zustände der Weimarer Zeit ins »Mannigfaltige« auseinander. Infolge der blutigen Auseinandersetzungen zwischen den Freicorps und den linksrevolutionären Gruppierungen entpuppte sich die Idee einer geistigen Einigung als Utopie.

Ginster erlebt nun die 10er Jahre in der vermeintlichen Kollektivgemeinschaft, mit dem Blick des Architekten orientiert er sich mitunter an den »Linienwelten«, die ihm begegnen. In der Klinik des Herzspezialisten Oppeln – Ginster ist dort, um sich für die Rückstellung vom Militärdienst ein Attest für sein Herzleiden ausstellen zu lassen – wird dies besonders deutlich:

[Die] Klinik bestand aus Steinfliesen, Luft, Licht und weißer Farbe. Raumgrenzen waren nirgends zu sehen, alles schattenlos und hygienisch. Auf der Treppe glaubte Ginster zu schweben, der dünne Desinfektionsgeruch trug ihn empor. Bis zur militärischen Untersuchung waren noch drei Tage Frist. Schmale Striche, die in ziemlicher Höhe waagrecht liefen, zeigten wie eine Küstenlinie das Vorhandensein

von Wänden und Decken an. Ginster folgte ihnen an Türen vorbei, die ebenso unsichtbar waren wie die Wände. Ab und zu setzten die Striche aus, dann stand er im Leeren und musste erst suchen, wo sie wieder begannen. (Kracauer 2013, 110 f.)

Die Szenerie wirkt geradezu geisterhaft, selbst die Figuren des Klinikpersonals scheinen mit dem Haus zu verschmelzen, so sind die Krankenschwestern und jener Oppeln nur an ihren Bewegungen zu erkennen. (Kracauer 2013, 111) Doch vom irdischen Geschehen sind sie keineswegs befreit, obwohl es keine militärische Einrichtung ist, trägt Oppeln »Militärhosen und Sporen« (Kracauer 2013, 111) und auch die Krankenschwester scheint ganz im Dienste des Vaterlandes zu stehen: »Sie verachtete ihn [Ginster].« (Kracauer 2013, 112) Ginster fühlt sich ertappt, angesichts seines Vorhabens.

Mit der erwähnten Dreitagefrist im obigen Zitat deutet sich eine semantische Verknüpfung von Architektur und dem Militarismus jener Zeit an. Diese Verknüpfung wird durch die »Striche«, aus denen sich die Klinik konstituiert, untermauert, denn der Strich ist, wie im ersten Schritt der vorliegenden Analyse dargelegt wurde, ein verdichtetes Rechteck. Insofern scheint Ottos Schicksal in der Klinikkonstruktion Widerhall zu finden, das jedoch in seiner Vervielfältigung; verbunden mit dem militaristisch-vaterländischen Habitus des Klinikpersonals, das von der Krankenschwester bis zum Chefarzt unterschiedliche bürgerliche Schichten einfängt und repräsentiert. Zugleich ist die Klinik ein Ort der Medizin und somit der monumentale Ausdruck einer wissenschaftlichen Disziplin, was wiederum Oppenheimers Denkfläche tangiert. Hier soll beiden Deutungsansätzen nachgegangen werden, denn es erscheint ertragreicher zu sein, sie ineinander zu lesen.

In dem obigen Zitat aus der Klinikszene wird deutlich – und das wird in der gesamten Erzählung stringent durchgehalten –, dass Ginster keinerlei Deutungen aus seinen Wahrnehmungen herleitet. Ginsters Art zu sehen, so Hildegard Hogen, ist nicht von Interesse geleitet, seine »interessenlose Beobachtung destilliert die Wirklichkeit und trennt sie von den Interpretationen, die in ihrer Naivität und Befangenheit sich selbst nicht als Konstruktionen zu erkennen geben und ihre innere Stimmigkeit zu einem objektiven Wahrheitsgehalt in bezug auf Realität verpflichten«. (Hogen 2000, 77) Dass Ginster die »Striche« der Klinikarchitektur nicht interpretiert, könnte erklären, weshalb er einerseits den Strich mit dem Tod Ottos assoziiert und dass er andererseits die Striche der Klinik, ohne Irritationsmomente, als Orientierungshilfe nutzt. Durch das fehlende Interpretieren erhält der Text das ironisierende Moment des Slapstickfilms: Der Leser wird zum

Zuschauer von Ginsters Wahrnehmungen. Ginster sieht im wahrsten Sinne die ›Zeichen der Zeit‹, und ohne Konsequenzen daraus zu ziehen, lässt er sich vom Geschehen treiben.⁴

Ebenso wird mit den Strichstrukturen der Klinik verfahren. Die Striche erweisen sich in Ginsters Wahrnehmung für die Klinik als konstitutiv: »Wenn die Sonne schien, mußte die Klinik vollends zergehen; höchstens das Strichnetz hatte Bestand.« (Kracauer 2013, 113) Mit jenem »Strichnetz« wird die geisterhafte Szenerie auf ein Höchstmaß getrieben und scheint in metaphorischer Hinsicht dem »Geist von 1914« etwas Gespensterhaftes zuzuerkennen, was an Kurt Tucholskys gleichnamigen Essay erinnert, in dem er die Wilhelminische Gesellschaft scharf kritisiert. Im »grelle[n] Licht des Zehnstudentages« (Tucholsky 2000, 248), wie es dort heißt, steht offenbar auch die Klinik in ihrer Helligkeit (»Licht und weiße Farbe«).

Ein solcher Verweis kann jedoch nur Plausibilität erlangen, wenn die Klinik als gesellschaftliche Metapher gelesen wird. Eine Lektüremöglichkeit dafür liefert Professor Caspari, eine Figur in Kracauers Roman, die wie eine Personifikation der ›Ideen von 1914‹ wirkt. Ginster wohnt seinem Vortrag »Die Gründe des Großen Kriegs« (Kracauer 2013, 161) bei, in der Caspari, der laut Hogen eine Karikatur von Max Scheler ist (Hogen 2000, 53), folgende These formuliert: »Die Wesen der Völker, [...] sind unveränderlich und beschwören durch ihre Beschaffenheit zwischen den Nationen Missverständnisse herauf, die sich schlechterdings nicht beseitigen lassen.« (Kracauer 2013, 165) Als Beispiel für ein solches Missverständnis nennt Caspari den deutschen Militarismus: Im Unterschied zu den westlichen Völkern betreibe ihn das deutsche Volk »um seiner selbst willen«. (Kracauer 2013, 165) In Casparis Vorstellung offenbart sich nicht zuletzt Schelers Idee einer »Realität der Nation als geistige Gesamtperson«. Beide Vorstellungen beinhalten einen starken exklusiven, als auch beengenden inklusiven Zug. Ginster kann zwar an sich kein Wesen feststellen, dennoch »sah [er] ein, daß er, ohne es zu ahnen, für immer in einem bestimmten Wesen gefangen sei«. (Kracauer 2013, 165) Der Kollektivgedanke geht in Ginster nicht auf. Bereits zu Beginn des Romans heißt es: »[...] das Wir wollte ihm nicht über die Lippen.« (Kracauer 2013, 9) In der Distanz zum gemeinschaftlichen Dasein entspricht er dem »ästhetischen Menschen«⁵, den Kracauer in *Vom Erleben des Kriegs* definiert: »Der Abstand von dem Anderen bleibt ihm immer

⁴ Hier deutet sich an, was Kracauer später einmal über den Film sagt: »Was den Film betrifft, so war er mir immer nur ein Hobby, ein Mittel, um gewisse soziologische und philosophische Aussagen zu machen.« (Kracauer zitiert nach Koch 1996, 11)

⁵ Ich schließe mich hier der Meinung von Hogen an, die Ginster dem »ästhetischen Menschen« Kracauers durch ähnliche Passagen aus *Vom Erleben des Kriegs* zuordnet. (Hogen 2000, 71)

bewusst, nicht als herrenstolzes Hochgefühl, sondern als hemmende, lästige Schranke.« (Kracauer 1990, 5.1, 19) Um diese Schranke zu überwinden, suche der ästhetische Mensch, so Kracauer, nach Bindung, »die seine Einsamkeit, seine Freiheit, seine Doppelseele von ihm nimmt«. (Kracauer 1990, 5.1, 19) Dementsprechend erscheine Ginster nicht das Volk, sondern die amorphen Menschenmassen erscheinen ihm »Bürgerschaft des Glücks« (Kracauer 2013, 8); eine Anziehung also, die nicht auf völkischen oder patriotischen Vorstellungen beruht.

Die Ambivalenz Ginsters manifestiert sich auch in der Klinik, während er zum einen vom »Desinfektionsgeruch« emporgetragen wird, erscheint er zum anderen als unerwünschter Fremdkörper, der in dem Kollektivkomplex, bestehend aus dem Gebäude und dem Personal, nicht verschmelzen kann/will. Sein Verhalten innerhalb der Klinik ist vergleichbar mit seinem Auftreten in der Gesellschaft, in der er lebt. Liest man nun die Einrichtung als gesellschaftliche Metapher, welche die Ideen vom Krieg als »reinigendes Gewitter« einschließt, so entfaltet sich in dem anziehenden »Desinfektionsgeruch« eine subtile Bedeutung. Die Desinfektion geht in ihrer Wirkung mit Sterilität einher. Auch Tucholsky verwendet in seinem Text den Begriff der Sterilität: »Viel wichtiger war das Bürgertum. Hier ist die Sterilität der letzten fünfzig Jahre ganz augenscheinlich.« (Tucholsky 2000, 248) Ebenso augenscheinlich ist Ginster das »Strichnetz«. An diese Sterilität kann das »Strichnetz« am Schicksal Ottos geknüpft werden, denn seine Vervielfältigung in jener Klinikkonstruktion legt den Grundgehalt offen, auf den – nach dieser Lesart – die Netzmetapher hinweist. Lapidar könnte man sagen: Die Nation hat sich so lange gereinigt, bis nichts mehr übrig blieb, was hätte keimen können.

Dennoch ist bis hierher noch nicht geklärt, welchen Stellenwert Oppenheimers Denkfläche in dieser Konstruktion einnimmt. Die Einschreibung seines Modells in dem »Strichnetz« macht es möglich, auf die zweifelhafte Rolle von Teilen der zeitgenössischen Wissenschaft in den Kriegsjahren hinzuweisen. Wie bei Simmel und Scheler bereits angedeutet wurde, ging die Einschränkung bzw. ihre kriegsorientierte Zuschneidung der wissenschaftlichen Rahmenbedingungen keineswegs nur von Seiten des Staates aus. Viele Wissenschaftler, darunter Simmel und Scheler, hatten diese Beschränkungen ideologisch mitgetragen und teilweise sogar propagiert. Als symptomatisches Indiz für diese Kriegslogik könnten im Kracauers *Ginster* die »Militärhosen und Sporen« von Oppeln gelten. In der Klinikszene, die hier in einen gesellschaftlichen Kontext versetzt wird, manifestiert sich Kracauers komplexer Sprachgebrauch, den Eric Jarosinski in einem Aufsatz über Kracauers *Ginster* wie folgt zusammenfasst:

As I will propose here, the attention to language Kracauer models is based on the assumption that representation and interpretation operate with a network of forces – linguistic, historical, technological, social, geographic – which leave their traces on language and other sign systems to the same degree that they themselves are acted upon by language. (Jarosinski 2010, 176)

All die genannten Elemente jenes Netzwerkes scheinen auch im »Strichnetz« ihre Spuren hinterlassen zu haben. Zu ergänzen wäre es hier noch um ein architektonisches Element. Die von Ginster wahrgenommene Architektur wird, ähnlich dem, was Helmstetter an Kracauers Massenornamenten feststellt, »kaum deskriptiv, geschweige denn phänomenologisch erfaßt, sondern sofort in ihren Zeichenwert genommen« (Helmstetter 2004, 128), denn das »Strichnetz« veranschaulicht dem Leser kaum den Eindruck eines wirklichkeitsnahen Abbildes irgendeiner Klinik. Vielmehr gibt es sich als eine subjektive Wahrnehmung zu erkennen, deren Zeichen in ihrer Kombination nach deren Wert fragen lässt.

Fazit

In der Suche nach einer Methode für die Metaphysik stellt Immanuel Kant, in der Vorrede zur zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* die empirische Wissenschaft in Frage und fordert stattdessen, man müsse »an die Natur gehen, zwar um von ihr belehrt zu werden, aber nicht in der Qualität eines Schülers, der sich alles vorsagen läßt, was der Lehrer will, sondern eines bestellten Richters, der die Zeugen nötigt, auf die Fragen zu antworten, die er ihnen vorlegt«. (Kant 1974, B XIII, XIV) Einem ähnlichen Verfahren, die Dinge zu betrachten, unterliegt Kracauers Wahrnehmung, der als jener Richter, die »unscheinbaren Oberflächenäußerungen« als Zeugen verhört und darauf seine Interpretation aufbaut. Dieser letzte Schritt wird von Ginster nicht vollzogen. Wenn Ginster das Rechteck an Otto erkennt, taucht es in der Klinik, in Gestalt des Strichs bzw. der Striche wieder auf – pointiert und so gesetzt, dass es nach einer Interpretation verlangt, die der Protagonist jedoch offen lässt. Der letzte Schritt wird in Kracauers Roman dem Leser überlassen. Dabei entfaltet sich ein Spiel mit den Konventionen eines autobiographischen Textes, denn der Leser wird dazu verleitet aus den »unscheinbaren Oberflächenäußerungen«, die Ginster vermittelt, im Sinne Kracauers, Interpretationen herzuleiten. Zumindest hat die vorliegende Analyse versucht, diesen Prozess zu durchlaufen: Die geometrische Wahrnehmung Ginsters hat

Oberflächen offenbart, die in gleicher Weise interpretiert werden konnten, wie es Kracauer in seinem Aufsatz *Das Ornament der Masse* angedacht hat.

Das Rechteck, der Strich und das Strichnetz wurden metaphorisch und allegorisch gelesen, die auf die Verzahnung von preußischem Militarismus, Wissenschaft und Gesellschaft hinweisen. An diesen geometrischen Figuren manifestiert sich das von Koch formulierte »kombinatorische Prinzip der Oberfläche ohne Zentrum« in denen sich soziale Makro- wie Mikrostrukturen offenbaren: Die Destruktivität des Ersten Weltkrieges wird über der hier besprochenen Geometrie in Ottos Tod und der Sterilität der Klinik verhandelt. Die Kritik und die Skepsis gegenüber den Geschehnissen der Jahre 1914-1918 drückt sich also nicht durch Ginsters Handlungen aus – im Gegenteil, auf dieser Ebene wirkt er eher verloren und hilflos – sie spielt sich auf der Ebene der Wahrnehmung ab. Die Stärke des Romans liegt gerade in der subtilen Art, diese Kritik einzuweben – und die Herausstellung ihrer Schärfe dem Leser zu überlassen.

Bibliographie

Adorno, Theodor W. 1965. *Noten zur Literatur III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Helmstetter, Rudolf. 2004. *Unanschaulichkeit mit Zuschauer. Siegfried Kracauer und die Lesbarkeit der modernen Welt*. In: *Unbegrifflichkeit. Ein Paradigma der Moderne*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 125-144.

Hogen, Hildegard. 2000. *Die Modernisierung des Ich. Individualitätskonzepte bei Siegfried Kracauer, Robert Musil und Elias Canetti*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Jarosinski, Eric. 2010. *Urban Mediations. The Theoretical Space of Siegfried Kracauer's Ginster*. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Volume 75*. Amsterdam: Rodopi. 171-188.

Kant, Immanuel. 1974. *Kritik der reinen Vernunft I*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Kracauer, Siegfried. 2013. *Ginster*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Kracauer, Siegfried. 1990. *Vom Erleben des Kriegs*. In Kracauer, Siegfried: *Schriften. Band 5.1. Aufsätze 1915-1926*. Hrsg. von Inka Müller-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 11-22.

- Kracauer, Siegfried. 1990. *Die Denkfläche*. In Kracauer, Siegfried: *Schriften. Band 5.1. Aufsätze 1915-1926*. Hrsg. von Inka Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 368-371.
- Kracauer, Siegfried. 1990. *Das Ornament der Masse*. In Kracauer, Siegfried: *Schriften. Band 5.2. Aufsätze 1927-1931*. Hrsg. von Inka Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 57-67.
- Koch, Gertrud. 1996. *Kracauer zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.
- Oppenheim, Paul. 1926. *Die natürliche Ordnung der Wissenschaften. Grundgesetz der vergleichenden Wissenschaftslehre*. Jena: Gustav Fischer Verlag.
- Rheinberger, Hans-Jörg. 2006. *Epistemologie des Konkreten. Studien zur Geschichte der modernen Biologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Simmel, Georg. 1999. *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen*. In Simmel, Georg: *Gesamtausgabe. Band 16. Der Krieg und die geistigen Entscheidungen [et al.]* Hrsg. von Gregor Fitzi und Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 7-58.
- Scheler, Max. 1915. *Der Genius des Krieges und der Deutsche Krieg*. Leipzig: Verlag der Weißen Bücher.
- Tucholsky, Kurt. 2000. *Der Geist von 1914*. In: Tucholsky, Kurt: *Gesamtausgabe. Band 6. Texte 1923-1924*. Hrsg. Stephanie Burrows und Gisela Enzmann-Kraiker. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag. 245-254.

Spuren des Großen Krieges.

Der heimkehrende Soldat in Großstadtromanen der 1920er Jahre

Jonas Nesselhauf

Universität Vechta

Obwohl die Front bis 1918 nahezu nie auf deutschem Boden verlief, hinterließ der ‚Große Krieg‘ nachhaltige Spuren in den Großstädten — nicht allerdings wie der Zweite Weltkrieg durch eine teils flächenmäßige Zerbombung, sondern durch Veränderungen im gesellschaftlichen Bild der Metropolen. Zu Beginn noch Treffpunkt ausziehender Soldaten, die besonders in den ersten Monaten umjubelt die Städte verließen, wurde der Heimtransport Verwundeter besonders in den Grenzregionen mit zunehmender Dauer alltäglicher. Spätestens mit Kriegsende aber wird die Figur des Kriegsheimkehrers auch in den von der Westfront entfernten Städten wie Hamburg oder Berlin immer präsenter — als körperlich invalider Krüppel, wie auch als äußerlich unverletzter, aber tief traumatisierter Veteran. Die zurückgekehrten Soldaten wurden nicht nur zu einer sozialen Herausforderung für die junge Weimarer Republik, sondern blieben durch ihre Verankerung im Stadtbild gleichzeitig und über Jahre hinweg eine ständige Erinnerung an den Krieg und dessen Folgen.

1. Heimkehrer aus dem Großen Krieg

Der literarische Topos der Rückkehr aus dem Krieg wird seit der Antike immer wieder aufgegriffen und verarbeitet — und selten verläuft der Weg in die Heimat oder die Ankunft zu Hause ohne Probleme und Schwierigkeiten, denke man nur an die Figuren Odysseus, Agamemnon (im Elektra-Mythos) oder Amphitryon.

Der Erste Weltkrieg stellt nun einen Wendepunkt dar, nicht nur aufgrund einer regelrechten Technologisierung der Kriegsführung, sondern vor allem durch die Auswirkungen auf den einzelnen Soldaten. Unter den Begriffen „Shell Shock“ und „Bomb Shell Disease“ werden Traumatisierungen zu einem Massenphänomen, mit dem sich sogar Sigmund Freud auseinandersetzte.¹ Die pathologischen Symptome dieser „Kriegsneurose“

¹ In seiner Schrift *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915).

ließ die Rückkehrer teilweise stumm und taub werden, selbst wenn sie nicht an vorderster Front gekämpft hatten; viele von ihnen wurden zu sogenannten „Kriegszitterern“: „They shook, blinked, trembled, and succumbed to panic as they were overwhelmed by waves of fear.“ (Makari 2008, 306)

Die Soldaten wurden verschiedensten und teilweise fragwürdigen Formen der Therapie unterzogen (Vgl. Ebd., 307-310), selten aber vollständig geheilt, und leiteten noch Jahrzehnte später an Schlaflosigkeit, Albträumen, Konzentrationsproblemen und Halluzinationen (Vgl. Holden 1998, 14).

Neben dieser auffälligen neuen ‚Krankheit‘ kam die Mehrheit der Soldaten unverseht zurück, musste aber dennoch wieder in die Gesellschaft der Weimarer Republik eingegliedert werden. Das im November 1918 eingerichtete Demobilmachungsamt (Vgl. Büttner 2008, 130ff.) reduzierte die Stärke der Armee von acht Millionen auf etwa eine Million Soldaten bis zum Frühjahr 1919 und war für die Reintegration der heimgekehrten Krieger in den deutschen Arbeitsmarkt zuständig: „Die Wiedereingliederung von 8 Millionen Soldaten und 3 Millionen Rüstungsarbeitern ins Zivilleben war hauptsächlich im ersten Halbjahr 1919 überraschend schnell gelungen und die Arbeitslosigkeit nur vorübergehend auf rund eine Million Meldungen angewachsen.“ (Ebd., 132)

Zwar wurde die Demobilmachung offiziell zum 31. März 1924 abgeschlossen, dennoch mussten körperlich versehrte Soldaten und Kriegsinvaliden, sowie deren Familien, weiter versorgt werden — zehn Jahre nach Kriegsbeginn lag die Zahl noch immer bei 2,3 Millionen Deutschen (Vgl. ebd.).

Und so blieben die zurückgekehrten Soldaten auch 1918 weiter präsent, auch wenn der Friedensvertrag längst unterschrieben war und kaum noch Interesse an den Einzelschicksalen bestand — bettelnde Männer, Krüppel und Invalide sollten noch Jahre danach zum gewohnten Bild der Großstadt gehören, auch in der Literatur.

2. Kriegsheimkehrer im Kontext der Großstadtromane

Das Verhältnis von Literatur und Großstadt wurde besonders im 20. Jahrhundert ausführlich untersucht und ist längst zu einem klassischen Forschungsfeld in den Philologien geworden. Die umfassenden synchronen und diachronen Abhandlungen sind kaum mehr zu

überblicken, ihre Spannbreite bewegt sich zwischen literatursoziologischen Einzelanalysen und komparatistischen Überblicksdarstellungen.

Seit der Urbanisierung Mitteleuropas hat die Großstadt, ein „Mikrokosmos von intensiver, ganz eigener Strahlkraft“ (Corbineau-Hoffmann 2003, 7), Schriftsteller aller Nationalliteraturen inspiriert, die lauten, rastlosen und pulsierenden Metropolen wie Paris, London oder Berlin in Worte zu fassen. Sie zeigen die Verstädterung als ein „Zivilisationsphänomen[]“ (Riha 1970, 7) mit sozialen Problemfällen, die sich im urbanen Raum ergeben, zeigen die Großstadt als ein Abenteuer, oder als einen Ort des Fortschritts und der Kultur. So schwanken diese Fiktionalisierungen zwischen einem zeitaktuellen Sittengemälde der Stadt, etwa in Werken von Honoré de Balzac oder Émile Zola im späten 19. Jahrhundert, bis zur Großstadt als transkulturellem ‚Melting Pot‘ im globalisierten 21. Jahrhundert, etwa bei Zadie Smith oder Richard Price.

Der Reiz der Literarisierung großstädtischen Lebens liegt ohne Zweifel in der ständigen Flut von Eindrücken und Reizen, einem „raschen und ununterbrochenen Wechsel innerer und äußerer Eindrücke“ (Srubar 1992, 40), wie er bereits Anfang des 20. Jahrhunderts von Georg Simmel soziologisch untersucht wurde.² Darüber hinaus aber auch im urbanen Raums als einem Treffpunkt verschiedener Kulturen, Schichten und Mentalitäten, der damit verbundenen Komplexität der Ereignisse mit unausweichlichen wie zufälligen Begegnungen Wahrnehmungen,³ sowie schicksalhaften Verknüpfungen im ‚Großstadt-Dschungel‘ — insgesamt sicher die Individualität des Einzelnen bei gleichzeitiger Pluralität der großen Masse.

Doch genau diese vielschichtige und parallele Reizüberflutung der Großstadt stellt auch eine wahre „Herausforderung des Romans“⁴ dar, der sich vor allem die Literatur der Moderne in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts stellt. Und nicht zufällig wurden in den frühen Blütejahren des neuen Mediums Film verschiedenste literarische Poetiken und narrative Strategien entwickelt, um das Stadtbild auf dem Papier nachzuzeichnen, plötzliche und kurzzeitige Sinneseindrücke nachzuahmen und einzufangen.

² In seiner Schrift *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903).

³ In der Figur des Flaneurs, der sich durch die Großstadt treiben lässt, bereits zentrales ästhetisches Element des Surrealismus, am Beispiel von New York City ins 21. Jahrhundert überführt etwa in Jonathan Safran Foers post-9/11-Roman *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) oder Teju Coles *Open City* (2011).

⁴ So der Untertitel von Volker Klotz zentraler Untersuchung *Die erzählte Stadt* (1969).

Andrej Belyjs fulminanter Roman *Petersburg* (1912) etwa versammelt skurrile Gestalten verschiedenster Schichten in der Metropole an der Newa, wird aber trotz seiner teils experimentellen Narration insgesamt noch durch eine sehr dominante Erzählinstanz geordnet und zusammengehalten. Der vielleicht einflussreichste (Großstadt-)Roman des 20. Jahrhunderts, der *Ulysses* (1922) von James Joyce, legt den Fokus in 18 Episoden und mit ebenso vielen unterschiedlichen Erzählstrategien (vom dramatischen Dialog bis zum Stream of Consciousness) auf das Leben in der irischen Hauptstadt Dublin am 16. Juni 1904 rund um den Annoncenverkäufer Leopold Bloom und den jungen Lehrer Stephen Dedalus. *Manhattan Transfer* (1925) von John Dos Passos greift diese Herangehensweise ähnlich auf und versucht, den wahrhaftigen Großstadtdschungel nun auch narrativ einzufangen (etwa durch eine fragmentarische Sprache, eingeflochtene Texte oder eine geradezu filmische Erzählweise) — hier hat die Stadt längst den Menschen als Protagonistin abgelöst.

Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929) weist zwar eine stärkere Linearität auf und verfügt mit Franz Biberkopf auch über eine zentrale (Rückkehrer-)Figur,⁵ schreibt sich in seiner innovativen Form aber klar in die Tradition der Literarischen Moderne ein. Spielten etwa Theodor Fontanes Berlin-Romane zwar auch in der Metropole an der Spree (Vgl. Pankau 2010, 73), rückt die urbane Sphäre hier (und wie bei Joyce und Dos Passos zuvor) dominant in den Vordergrund.

2.1 Der Kriegsheimkehrer als Hauptfigur vor dem Hintergrund der Großstadt

So geraten in den Großstadtromanen der Zeit zwangsläufig auch Kriegsheimkehrer in den Fokus, da sie nach 1918 einfach zum festen Bestandteil des Stadtbildes und damit auch des urbanen Inventars in der Literatur wurden. Zwei Beispiele mit unterschiedlichen Erzählhaltungen sollen zunächst den heimgekehrten Soldaten als Hauptfigur vorstellen.

Erich Maria Remarques Roman *Der Weg zurück* (1931) knüpft (zumindest inhaltlich) an seinen literarischen Erfolg *Im Westen nichts Neues* (1929) an und erzählt nun die Rückkehr von der Westfront nach Kriegsende 1918. Ernst Birkholz, der autodiegetische Erzähler des Textes, und seine Kameraden können allerdings nur schwer in der Heimat Fuß fassen; selbst eine Anstellung als Dorflehrer kann die traumatischen Erinnerungen an das Schlachtfeld nicht vergessen machen.

⁵ Allerdings nicht aus dem Krieg, sondern aus dem gesellschaftlichen Ausschluss und gerade aus dem Gefängnis Tegel entlassen.

Die Bevölkerung empfängt die Soldaten ablehnend bis verachtend, die eigene Familie steht den Kriegserfahrungen hilflos und unwissend gegenüber — Ernst denkt sich nach einem Gespräch mit seiner Mutter: „Aber ihr ist nie der Gedanke gekommen, dass dieses bedrohte Kind eine ebenso gefährliche Bestie für die Kinder anderer Mütter war.“ (Remarque 2012, 116) Und weiter prägen Soldaten das Bild der immer wieder als ‚unruhig‘ beschriebenen Stadt, es kommt zu Streitereien und Auseinandersetzungen, erst zwischen den Heimkehrern, später durch die Revolution.

Noch näher am Kriegsende und damit auch an den sozialen Problemen der Rückkehr ist Joseph Roths Roman *Die Rebellion* (1924). Im Zentrum der heterodiegetischen Erzählung steht der Invalide Andreas Pum, der – so heißt es schlicht zu Beginn – „ein Bein verloren und eine Auszeichnung bekommen“ (Roth 2005, 7) hatte, nun aber nicht als Bettler auf den Straßen von Wien sitzen will. Durch einen plötzlichen Zitteranfall wird er, im Gegensatz zu ‚lediglich‘ körperlich Versehrten, bevorzugt behandelt und erhält eine Lizenz für einen Leierkasten.

Doch auch er findet keine Ruhe; die überstürzte Heirat mit der Witwe Katharina Blumich von Haus 37 (Vgl. Roth 2005, 33f.) und eine Handgreiflichkeit in der Straßenbahn (Vgl. ebd., 54ff.) führen den Invaliden erst ins Gefängnis und schließlich zu seinem sozialen Abstieg.

In diesen beiden Fällen spielt zwar die Stadt eine bedeutende Rolle für den Handlungsverlauf, sie bleibt jedoch meist Hintergrundkulisse, vor der die Hauptfigur des Kriegsheimkehrers dominiert. Dieses Verhältnis dreht sich, betrachtet man den zurückgekehrten Soldaten als eine bloße Nebenfigur im Großstadtroman.

2.2 Der Kriegsheimkehrer als Nebenfigur in Großstadtromanen

Neben dem Kriegsheimkehrer als Protagonist oder sogar Erzählinstanz eines Textes, finden sich in dieser Zeit auffällig viele Beispiele von zurückgekehrten Soldaten als Nebenfiguren in Großstadtromanen. Zu prägend und zu universell ist ihr Anblick im Panorama einer Metropole, wie zunächst an drei kurzen Beispielen aufgezeigt werden kann.

In Irmgard Keuns Roman *Gilgi – Eine von uns* (1931) wiederum hat die titelgebende junge Gilgi zwischenzeitlich eine Anstellung als „flotte Maschinenschreiberin“ für einen „älteren ehemaligen Offizier, der anscheinend sein Vermögen geschickt durch die Inflation

balanciert hat, um jetzt in Ruhe und Frieden seine Kriegserinnerungen zu schreiben“ (Keun 2013, 82). Der Veteran erscheint hier als Memoiren-Autor, wobei die typische Poetik der teilweise sehr populären zeitgenössischen Kriegserinnerungen (Vgl. Helmes 2005, 128ff.) hier durchaus ironisch gebrochen wird: „Blödsinniger Quatsch, was man da schreibt: bißchen Degengerassel – ganze Kompanie halt! Hin und wieder philosophische Betrachtungen, die Gilgi nicht imponieren, obwohl sie ihr unverständlich sind.“ (Keun 2013, 100)

In Keuns nächstem Roman, *Das kunstseidene Mädchen* (1932), spielt der blinde Kriegsheimkehrer Brenner eine Nebenrolle. Hier ist es die junge Doris, die sich um den Soldaten in der Nachbarwohnung kümmert: „Ich sammle Sehen für ihn. Ich gucke mir alle Straßen an und Lokale und Leute und Laternen. Und dann merke ich mir mein Sehen und bringe es ihm mit.“ (Keun 2012, 96) Als gebürtiger Elsässer ist er durch das soziale Netz gefallen, obwohl er im Weltkrieg für Deutschland gekämpft hat; nun vegetiert er, etwa 40 Jahre alt, unter der Aufsicht seiner strengen Frau in einer kleinen Wohnung „mit dem Blick auf die Mauer, aber die sieht er ja nicht“. (Ebd.) Doch sein in dieser Zeit wohl nicht seltenes Schicksal macht Herr Brenner zu einer Nebenfigur, sowohl im Roman als auch in Doris' Leben, und er wird ebenso schnell wieder fallengelassen, wie er eingeführt wurde.

Auch in Alfred Döblins klassischem Großstadtroman *Berlin Alexanderplatz* tauchen immer wieder vom Krieg gezeichnete Heimkehrer auf; so hat etwa Franz Biberkopf ausgerechnet in der ‚Neuen Welt‘ und in einer Tanzpause eine nachwirkende Unterhaltung mit einem einäugigen Invaliden (Vgl. Döblin, 81f.). An anderer Stelle wird eher beiläufig das Schicksal einer jungen Familie geschildert, die gerade einen Sohn im Krankenhaus verlorenen haben: „Ich bin ein Krüppel, wir haben im Feld geblutet, uns läßt man warten, mit uns kann man machen.“ (Ebd., 115)

Diese kurzen und einführenden Beispiele zeigen bereits eine gewisse Banalität des Heimkehrers, der nach Kriegsende wie selbstverständlich das Personeninventar der Großstadt um einen weiteren Typus ergänzt hat, dessen Einzelschicksal aber immer nur gestreift, flüchtig beobachtet, und wieder fallengelassen wird.

2.2.1 Alfred Döblin: *November 1918*

Sehr viel stärker als in *Berlin Alexanderplatz* stehen heimkehrende Soldaten, sowie die direkten Folgen des ‚Großen Krieges‘ in Alfred Döblins vierbändigem Romanwerk *November 1918. Eine deutsche Revolution (1939-1950)*⁶ im Mittelpunkt.

Die Erzählung setzt am 10. November 1918 ein, und damit kurz nach Beginn des Kieler Matrosenaufstandes und nur einen Tag nach Ausrufung der Republik durch Philipp Scheidemann, und endet im Frühjahr 1919, nach der Erdmordung von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht. Über vier Bücher und narratologisch immer wieder an die innovative und mehrschichtige Erzählweise von *Berlin Alexanderplatz* angelegt, werden unzählige Figuren verschiedenster Berufsgruppen und Gesellschaftsschichten quer durch ganz Deutschland multiperspektivisch zusammengeführt, vom Apotheker im Elsass bis zum Politiker in Berlin. Immer wieder — und quasi ab der ersten Beschreibung, in der ein blinder Artilleriehauptmann eingeführt wird (Vgl. Döblin 2013a, 11) — spielen die heimkehrenden Soldaten eine große Rolle, die aus dem verlorenen Krieg direkt in die Wirren der Revolution geraten. Ihre individuelle Biographie zeigt aber auch das Wesen des Krieges, etwa am Beispiel eines jungen Mannes im benachbarten Lazarett:

„Er war als Beobachter zu einer Erkundung aufgefliegen, das Maschinengewehr eines feindlichen Fliegers spielte in der Nähe, von den Kugeln nahm eine, während sie über hundert Kilometer flogen, ihren Weg in seinen Leib. Sie hätte eine Sekunde vorher, als er sich noch nicht zurechtgesetzt hatte, den leeren Platz getroffen. Nun schwirrte das runde Blei durch den Furt, die Jacke, die Hose des jungen Menschen und fand keinen Widerstand, und auch an der weichen Haut, die noch nie eine Liebende berührt hatte, fand sie keinen Widerstand.“ (Ebd., 14)⁷

Angesichts des nahezu unüberschaubaren Figurenpersonals auf über 2'200 Seiten werden die jeweiligen Einzelschicksale jedoch ebenso schnell wieder fallen gelassen, wie sie

⁶ Döblin veröffentlichte 1939 zunächst den Roman *Bürger und Soldaten 1918* bei Verlagen in Amsterdam und Stockholm, 1939), der dann umgearbeitet, aber unter dem gleichen Titel zum ersten Teil des vierbändigen Werkes *November 1918. Eine deutsche Revolution* wurde. Der zweite Teil trägt den Titel *Verratenes Volk*, der dritte *Heimkehr der Fronttruppen* und der vierte schließlich *Karl und Rosa*. Zwar waren das Romanwerk bis 1943 quasi vollendet, doch erst 1950 erschien eine dreibändige Ausgabe, und 1978, gut 20 Jahre nach seinem Tod, schließlich das vollständige Werk als Taschenbuchausgabe (Vgl. Döblin 2013b, 788). Nicht unumstritten ist die Einordnung als Tetralogie oder Trilogie (wobei dann der zweite und der dritte Teil zusammengefasst werden und als Teil II / Band I und Teil II / Band II erscheinen).

⁷ Vgl. dazu Sigmund Freuds bereits angesprochene Bemerkungen in seiner Schrift *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*: „Die Menschen sterben wirklich, auch nicht mehr einzeln, sondern viele, oft Zehntausende an einem Tage. Es ist auch kein Zufall mehr. Es scheint freilich noch zufällig, ob diese Kugel den einen trifft oder den anderen; aber diesen anderen mag leicht eine zweite Kugel treffen, die Häufung macht dem Eindruck des Zufälligen ein Ende.“ (Freud 2009, 151f.)

aufgegriffen wurden — oder die individuelle Dramatik wird gebrochen und zwei Krankenschwestern streiten, wer die herausoperierte Kugel bekomme (Vgl. ebd., 15).

Bereits in *Berlin Alexanderplatz* findet sich „eine Art medizinisch-diagnostischer Realismus“, sobald Metropolenbewohner beschrieben werden, „die physisch oder psychisch geschädigt“ sind, „Kranke, Depressive, Neurotiker, Hysterikerinnen, Verhaltensgestörte, Kriegsversehrte, Krüppel“ (Sander 2006, 148). Noch stärker stehen nun in *November 1918* die kriegsbedingten Randexistenzen in verschiedenen kleineren und größeren Städten im Mittelpunkt: Verwundete, invalide, blinde, desertierte und wahnsinnige Kriegsheimkehrer aller Dienstränge, vom einfachen Frontsoldaten bis zum Offizier.

Die ständige Bewegung und Unruhe in Döblins Romanwerk entsteht nicht nur durch den multiperspektivischen Blick, sondern vor allem durch den konsequenten Fokus auf die erste Zeit nach dem gerade beendeten Krieg: Tausende von Soldaten befinden sich auf dem Weg von den Schlachtfeldern der Westfront nach Hause, immer blass, zerlumpt und ausgemergelt, gebückt und langsam trotzend, stellen sie einen „herzbeklemmende[n] Anblick“ (Döblin 2013a, 34) dar:

„In den Bündeln, die sie in den Händen trugen, befanden sich Eßgeräte, kleine Holzspielsachen in Gestalt von beweglichen Eidechsen, Schlangen, mühsam und künstlich geschnitzt und primitiv bemalt; die boten sie aus, um zu einem Stück Brot zu kommen.“ (Ebd., 91)

Bereits jetzt — der Waffenstillstand wird erst am 11. November 1918 offiziell in Kraft treten — zeigen sich die Auswirkungen der letzten vier Jahre: Eine ganze Generation ist vom Krieg geprägt und teilweise arbeitsuntüchtig, „laufen schief und krumm herum und werden nicht mehr auf die Leiter stehen“. (Ebd., 38)

Der in den ersten Novembertagen noch ungeordnete Staatsapparat kann die „Scharen von Versprengten und Flüchtigen“, die vom „Wirrwarr des Krieges“ (Ebd., 252) aufgescheucht nach Hause irren, nicht auffangen, und auch die einsetzende Revolution verläuft ungeordnet und kann keine Normalität bringen.

2.2.2 Hans Fallada: *Wolf unter Wölfen*

Fünf Jahre später, 1923 und damit auf dem Höhepunkt der Inflation, setzt Hans Falladas multiperspektivischer Roman *Wolf unter Wölfen* (1937) ein. Variierte er die allgemeine Lage und gesellschaftlichen Probleme der Weimarer Republik vornehmlich an

kleinbürgerlichen Reflektorfiguren wie dem Buchhalter Johannes Pinneberg in *Kleiner Mann – was nun?* (1932) oder dem Waisen Karl Siebrecht in *Ein Mann will nach oben* (1941), stehen in diesem Roman nun drei ehemalige Soldaten im Mittelpunkt: In Berlin der junge Wolfgang Pagel, der sich und die ehemalige Prostituierte Petra („Peter“) mit illegalem Glücksspiel mehr schlecht als recht über Wasser hält, sowie der ehemalige Oberleutnant Etzel von Studmann, der gerade als Empfangschef eines Hotels entlassen wurde, sowie im ländlichen Neulohe der frühere Rittmeister und jetzige Gutspächter Joachim von Prackwitz.

Im zehnten Kapitel treffen die drei unterschiedlichen Veteranen schicksalhaft (und damit durchaus typisch für einen Großstadroman) im nächtlichen Berlin aufeinander (Vgl. Fallada 2013, 376). Trotz ihrer unterschiedlichen Biographien konnte keiner den Krieg tatsächlich hinter sich lassen, und besonders von Prackwitz lebt noch (innerlich) im geordneten System des Militärs, was wiederum regelmäßig zu Problemen im Alltags- oder Familienleben führt. In einer Zeit ohne Gemeinschaftsgefühl und Zusammenhalt (Vgl. ebd., 298) orientiert sich der Rittmeister a.D. weiter an militärischen Titel und soldatischen Tugenden, unterscheidet noch immer zwischen ‚Zivilisten‘ und ‚Uniformen‘ (Vgl. etwa ebd., 854) — das Militär als Haltung, als eine Lebenseinstellung.

Unter den Soldaten selbst existiert zwar ein gewisser ‚alter Soldatengeist‘ (Ebd., 861), doch nur noch selten eine unumschränkte Kameradschaft, zu sehr ist im Jahre 1923 „alles Militärische den meisten Menschen verhaßt“. (Ebd., 685) Selbst die hoch gehandelte „Offiziersehre“ (Ebd., 491) verkommt bei vielen Kriegsheimkehrern zu einer leeren Hülse, zu einem Schlagwort ohne tatsächlicher Bedeutung — so zeigt etwa das Beispiel des putschenden Leutnant Fritz, der Prackwitz minderjährige Tochter Violet verführt, was von einem „gewissen Ehrenkodex“ (Ebd., 668) noch übrig ist.

Unterstrichen wird diese gesamt-gesellschaftliche Problematik durch die (wie bei Fallada oft) stark präsenste, allwissende, kommentierende und ordnende Erzählinstanz, die sprachlich und in Metaphern immer wieder auf den Kriegsdiskurs zurückgreift, und damit zeigt, wie präsent der Krieg auch noch fünf Jahre nach dem Waffenstillstand von Compiègne ist.

Pagel und Studmann ziehen nach Neulohe und unterstützen dort von Prackwitz bei der Bewirtschaftung des Gutes, doch den drei im Mittelpunkt der Erzählung stehenden Kriegsheimkehrern ergeht es ähnlich wie den zahllosen und oft anonym bleibenden Soldaten

des ‚Großen Krieges‘: Sie haben ihre besten Jahre auf dem Schlachtfeld verloren, sind „ausgebrannt und erloschen“ (Ebd., 83), und doch nicht richtig in der zivilen Alltagswelt der Weimarer Republik angekommen. Pagel trägt nach wie vor seine graue Litewka, der Organisator Studmann spielt „Großen Generalstab“ (Ebd., 633) und von Prackwitz war und ist ohnehin im militärisch-hierarchischen Befehlsdenken gefangen:

„Selbst im Kriege noch: er hatte Vorgesetzte gehabt, die ihm gesagt hatten, was er zu tun hatte, eine Dienstordnung. — Es war die Uniform mit all ihrem Drum und Dran gewesen, die ihn aufrecht gehalten hatte.“ (Ebd., 881)

Die Kriegsheimkehrer fühlen sich von der Weimarer Republik im Stich gelassen, für viele von ihnen ist die staatliche Pensionen nicht ausreichend (Vgl. ebd., 677, 766). Und so erscheint das Leben nach 1918 und in der politisch und wirtschaftlich instabilen Zeit als eine Fortsetzung des Kriegs, als ein ständiges Schlachtfeld, das — egal ob in der Liebe, dem Glücksspiel oder der Inflation — zwangsläufig immer Sieger, Verlierer und Opfer hervorbringt. Weiterhin betteln auf den Straßen Berlins „Kriegsverletzte“ (Ebd. 97, 253), während wahnsinnige Veteranen wie der „Baron von Bergen“ in Sanatorien untergebracht werden und sich bei ihren Ausbrüchen auf den „Paragraphen 51“⁸ berufen können (Vgl. ebd., 249f., 309).

Und so kommen die drei exemplarischen Heimkehrer Pagel, Studmann und Prackwitz weder im ländlichen Neulohe, noch in der hektischen Großstadt Berlin zur Ruhe — Studmanns Lagebericht etwa unterstreicht das unsichere zivile Leben und klingt dabei nicht zufällig erneut wie Freuds kulturwissenschaftliche Deutung des Weltkriegssoldaten zuvor:

„Es war ein verfluchtes Leben in dieser Zeit; ein Mann konnte nie wissen, was in der nächsten Viertelstunde passieren würde; ob noch Geltung besitzen würde, was eben galt.“ (Ebd. 498)

3. Der Kriegsheimkehrer in der sozialen Kälte

Die Zeit nach dem ‚Großen Krieg‘ mit den sozialen und wirtschaftlichen Folgen und der bis in den Herbst 1923 und damit neun Jahre dauernden Inflation wurde immer wieder als Zeit der sozialen „Kälte“ bezeichnet — eine Metapher, die sich auch im kühlen Schreibstil der Neuen Sachlichkeit ausdrückt.

⁸ Damals definierte Paragraph 51 des Strafgesetzbuches noch die Schuldunfähigkeit aufgrund von Unzurechnungsfähigkeit („krankhafter Störung der Geistestätigkeit“), wurde seit 1934 aber zunehmend auf andere Paragraphen übertragen (Vgl. <<http://lexetius.com/StGB/51>> (01.05.2014)).

Helmuth Plessners anthropologische Ideen der 1920er Jahre übernehmend und ausbauend, rekonstruiert Helmut Lethen verschiedene *Verhaltenslehren der Kälte* (1994), die das Individuum in diesen krisenhaften Jahren prägten. Bereits Georg Simmel sprach in seiner Schrift *Die Großstädte und das Geistesleben* von einer „Reserviertheit“ (Simmel 2006, 23) ihrer Bewohner, begründet im „Mißtrauen [...] gegenüber den in flüchtiger Berührung vorbeistreifenden Elementen des Großstadtlebens“. (Ebd.) Besonders in einer verunsicherten Metropole wie dem Berlin der späten 1920er Jahre hat das „Stadtleben den Kampf für den Nahrungserwerb mit der Natur in einen Kampf um den Menschen verwandelt“ (Ebd., 35f.), einen kapitalistischen Kampf, in dem nur die am besten angepassten Individuum überstehen können — in den Zeiten der Krise ein großstädtisches *survival of the fittest*.

Lethen findet im Idealtypus der „kalten Persona“ (Vgl. Pankau 2010, 11f.) genau dieses Anpassungspotenzial an die „Indifferenz, Kälte, Rohheit des Aneinandervorbeilebens“ (Lethen 2005, 9). Den Gegensatz dazu bildet die „Kreatur“, eine regelrechte „Kehrseite des modernen Bewußtseins“ (Ebd., 244), zu der auch „Randexistenzen wie Bettler, Huren und Waisenkinder“ (Ebd., 245) gehören. Infolgedessen kommt dem Kriegskrüppel eine besondere Rolle zu:

„Er repräsentiert einerseits noch Restbestände des Kältepanzers der soldatischen persona, andererseits die verletzte organische Substanz der Kreatur, die der Panzer verbergen sollte. [...] So versucht die Gesellschaft, sie zu verbergen, was bei 2,7 Millionen Kriegsinvaliden nach dem Ersten Weltkrieg nicht ohne weiteres gelingt — oder ihnen so viel ‚Verhaltenheit‘ abzufordern, daß ihr Anblick zumutbar wird.“ (Ebd., 246)

Somit wird der erst aus dem Krieg zurückgekehrte invalide Soldat direkt wieder sozial ausgegrenzt und lebt oftmals eine Existenz am Rande der Gesellschaft. Aber auch der körperlich unversehrte, dafür aber psychisch gezeichnete und vielleicht sogar traumatisierte Veteran ist im Bild der Metropole so präsent wie unerwünscht, so alltäglich wie verdrängt. In allen Fällen — körperlich verletzt oder unversehrt — kommt ihm eine besondere Bedeutung innerhalb der Großstadtgesellschaft der Zeit zu: Zumeist gebrochen und desillusioniert nach Hause zurückgekehrt, dem Tod auf dem Schlachtfeld entronnen, aber die Jugend verloren, erweitert diese Sozialfigur nicht nur die Metropole (realistisch) um eine weitere Facette, sondern steht symbolisch für die damit verbundenen sozialen Probleme.

Die Spannbreite der hier kurz vorgestellten literarischen Kriegsheimkehrer reicht dabei von der Hauptfigur vor der Kulisse der Großstadt bis zur oft anonymen und teils

entindividualisierten Nebenfigur, die nahezu in der Masse untergeht. In Literatur und Kunst dieser Zeit erscheint er bei Otto Dix als invalider Streichholzverkäufer⁹, bei Irmgard Keun als Blinder, in *Berlin Alexanderplatz* als Einäugiger und bei Joseph Roth als Einbeiniger Leierkastenspieler — und damit in ebenso verschiedenen Facetten wie unterschiedlichen Einzelschicksalen.

Die Universalität dieser interessanten Figur wird durch den Blick über die deutschsprachige Literatur hinaus deutlich: So leidet etwa der zu Clarissa Dalloways Gesellschaft eingeladene und regelrecht durch London taumelnde Septimus Warren Smith in Virginia Woolfs Roman (1925) stark unter seinen Kriegserfahrungen und wird immer noch von den traumatischen Ereignissen eingeholt. Mit ähnlichen Folgen haben auch viele heimkehrende Soldaten in Pat Barkers *Regeneration Trilogy* (1991-1995) zu kämpfen, allen voran Siegfried Sassoon, der mit der Diagnose „Shell Shock“ aus London direkt in ein Sanatorium eingewiesen.

So hinterließ der ‚Große Krieg‘ seine Spuren in der Gesellschaft, im urbanen Mikrokosmos, und nicht zuletzt dessen fikionalisierter Abbildung, dem zeitgenössischen Großstadtroman.

Bibliographie

Büttner, Ursula. 2008. *Weimar. Die überforderte Republik, 1918-1933*. Stuttgart: Cotta.

Corbineau-Hoffmann, Angelika. 2003. *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*. Darmstadt: WBG.

Döblin, Alfred. 2012. *Berlin Alexanderplatz*. München: DTV. (Zuerst erschienen bei Berlin: Fischer 1929.)

Döblin, Alfred. 2013a. *November 1918. Eine deutsche Revolution. Erster Teil. Bürger und Soldaten 1918*. Frankfurt: Fischer.

Döblin, Alfred. 2013b. *November 1918. Eine deutsche Revolution. Dritter Teil. Karl und Rosa*. Frankfurt: Fischer.

Fallada, Hans. 2013. *Wolf unter Wölfen*. Berlin: Aufbau. (Zuerst erschienen bei Berlin: Rowohlt 1937.)

⁹ Etwa in seinem Gemälde „Streichholzhändler“ von 1920 (Staatsgalerie Stuttgart).

- Freud, Sigmund. 2009. Zeitgemäßes über Krieg und Tod. In *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*. Ders. Frankfurt: Fischer, 135-161.
- Helmes, Günter. 2005. Der erste Weltkrieg in Film und Literatur – Entwicklungen, Tendenzen und Beispiele. In *Krieg und Gedächtnis. Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld kultureller Sinnkonstruktionen*. Hrsg. von Waltraud Wende. Würzburg: Königshausen & Neumann, 121-149.
- Holden, Wendy. 1998. *Shell Shock*. London: Macmillan.
- Keun, Irmgard. 2012. *Das kunstseidene Mädchen*. Berlin: List. (Zuerst erschienen bei Berlin: Universitas 1932.)
- Keun, Irmgard. 2013. *Gilgi – Eine von uns*. Berlin: List. (Zuerst erschienen bei Berlin: Universitas 1931.)
- Klotz, Volker. 1969. *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München: Hanser.
- Lethen, Helmut. 2005. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Makari, George. 2008. *Revolution in Mind. The Creation of Psychoanalysis*. New York: Harper Collins.
- Pankau, Johannes. 2010. *Einführung in die Literatur der Neuen Sachlichkeit*. Darmstadt: WBG.
- Remarque, Erich Maria. 2012. *Der Weg zurück*. Köln: Kiepenheuer & Witsch. (Zuerst erschienen bei Berlin: Propyläen 1931.)
- Riha, Karl. 1970. *Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750-ca. 1850)*. Bad Homburg: Gehlen.
- Roth, Joseph. 2005. *Die Rebellion*. Köln: Kiepenheuer & Witsch. (Zuerst erschienen bei Berlin: Die Schmiede 1924.)
- Sander, Gabriele. 2006. Alfred Döblin und der Großstadtrealismus. In *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*. Hrsg. von Sabine Kyora und Stefan Neuhaus. Würzburg: Königshausen & Neumann, 139-150.
- Simmel, Georg. 2006. *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Srubar, Ilja. 1992. Zur Formierung des soziologischen Blickes durch die Großstadt Wahrnehmung. In *Die Großstadt als Text*. Hrsg. von Manfred Smuda. München: Fink, 37-52.

Kriegsworte**„Deutschland bringt die Freiheit“****Annotationen zum historischen Kontext der Rede Frank Wedekinds
am 18.9.1914 in den Münchner Kammerspielen**

Hartmut Vinçon. Hochschule Darmstadt

„Wir sehen rings im kulturellen Umkreis nichts als das Schauspiel, wie der Intellekt auf das Schlagwort einschnappt, wenn die Persönlichkeit nicht die Kraft hat, schweigend in sich selbst zu beruhen. Die freiwillige Kriegsdienstleistung der Dichter ist ihr Eintritt in den Journalismus.“ (Karl Kraus 1914, 16)

Genesis

Am 28. Juni 1914 fallen die Schüsse von Sarajevo. Der Thronfolger Österreich-Ungarns, Erzherzog Franz Ferdinand, und seine Gattin Sophie sterben. Vier Wochen später – nach einem diplomatischen Feldzug – obsiegen Nationalismus und Militarismus. Österreich-Ungarn erklärt dem Königreich Serbien den Krieg. Daraufhin beschließt Russland zur Unterstützung Serbiens die Generalmobilmachung. Am 1. August erklärt das Deutsche Reich als Bündnispartner Österreich-Ungarns Russland den Krieg. Frankreich, Bündnispartner Russlands, macht mobil. Am 3. August erklärt Deutschland Frankreich den Krieg. Auf Befehl der obersten Heeresleitung marschieren deutsche Truppen völkerrechtswidrig in das neutrale Belgien ein. Dadurch verletzt Deutschland die Londoner Verträge, welche Belgien Neutralität zusicherten. Großbritannien tritt in den Krieg ein. Wedekind notiert in seinem Tagebuch am 4. August: „England hat den Krieg erklärt.“ (Wedekind 2013)

Die imperialistischen Großmächte Europas waren auf eine kriegerische Auseinandersetzung vorbereitet. Ihre machtpolitischen Interessen und Konflikte wurden zunächst an der geopolitischen ‚Peripherie‘, im Balkan, in Afrika und Asien, ausgefochten. Nach der Jahrhundertwende verlagerte sich die politische und ökonomische Entscheidungsschlacht über die Vormachtstellung unter den europäischen Nationalstaaten mehr und mehr von der Peripherie ins Zentrum der Machtkonstellationen, nach Mitteleuropa. Ausgearbeitete Kriegspläne lagen sowohl seitens der Triple-Entente als auch seitens des Zweibunds, Deutsches Reich und Österreich-Ungarn, vor. Mit einem siegreichen Doppelschlag durch den Zweibund, Angriff zuerst gegen Frankreich, dann gegen Russland,

sollten die feindlichen imperialen Mächte niedergeworfen werden. Um dazu die militärischen Voraussetzungen zu befestigen, wurde im April 1912 in erster Lesung eine Wehrvorlage in den Reichstag eingebracht. In der Sitzung des geheimen kaiserlichen Kriegsrats vom 8.12.1912 beschlossen Wilhelm II. und seine militärische Führungsspitze, angeführt vom Chef des deutschen Generalstabs, Helmuth von Moltke, eine beträchtliche Vergrößerung des deutschen Heeres und propagierten eine psychologische Vorbereitung der deutschen Bevölkerung auf einen eventuellen europäischen Krieg. Ende März 1913 kündigte die deutsche Regierung eine Erhöhung der Heeresstärke um 117.267 auf 661.478 Mann bis zum 31.9.1915 an. Mit den Stimmen der konservativen und liberalen Parteien verabschiedete das Parlament schließlich das Wehrgesetz und die Deckungsvorlage am 30.6.1913. Die Haltung der Sozialdemokratie war zwiespältig. Sie lehnte zwar die Wehrvorlage, nicht aber die Deckungsvorlage für den Militärhaushalt ab. Durch das neue Wehrgesetz gelang es der Regierung, die umfangreichste militärische Aufrüstung seit Gründung des Deutschen Reiches durchzusetzen. Dies geschah mit massiver Unterstützung der liberalen und konservativen Presse sowie des einflussreichen Alldeutschen Verbands und des Deutschen Flottenvereins. Vergeblich protestierten Gewerkschaften und Vertreter der deutschen Friedensbewegung gegen die Verabschiedung der Vorlage. Auch kritische Schriftsteller hatten sich zu Wort gemeldet. Sie unterzeichneten eine „Erklärung“ gegen die neue Wehrvorlage, die innerhalb des Offenen Briefes „An den deutschen Reichstag“ von Franz Pfemfert in der Zeitschrift „Die Aktion“ abgedruckt wurde. Sie lautete:

Die Wehrgesetze, die dem deutschen Volke jetzt zugemutet werden, widersprechen dem Kulturgewissen und kompromittieren Deutschland vor der Geschichte. Weit entfernt, eine Friedensgarantie zu sein, reizen diese Wehrgesetze vielmehr die übrigen Staaten zu neuem Wettrüsten und erschweren die friedliche Annäherung der Nationen. Da die Wahrscheinlichkeit leider nicht besteht, daß der Reichstag die Wehrvorlage ablehnt, sei hier festgestellt, daß das geistige Deutschland sich seiner sogenannten Volksvertretung schämt. (Die Aktion 1913, Nr. 15, 402)

Mitunterzeichner der Erklärung war Frank Wedekind. Wedekind gehörte zu dieser kleinen Schar von 60 Intellektuellen, die am Vorabend des Ersten Weltkrieges ahnten und fürchteten, dass die europäischen imperialen Nationalstaaten sich auf einen Krieg im Herzen Europas vorbereiteten.¹ Ein knappes Jahr später, im Februar 1914, schrieb Wedekind für

¹ In der „Aktion“ (3, 1913, Nr. 17) veröffentlichte Franz Pfemfert am 23.4.1913 einen weiteren Artikel gegen die Verabschiedung der Wehrvorlage unter dem Titel „Das geistige Deutschland“, in welchem er mitteilte, dass die „Erklärung“ bis zum 23.4. von 207 Vertretern des geistigen Deutschlands unterzeichnet worden sei.

Wilhelm Herzogs Zeitschrift „Das Forum“ einen Beitrag zur *Weltlage*, in welchem er seine antimilitaristischen Ansichten offenlegte. Dort heißt es:

Seit einem halben Jahrtausend ist jetzt das Nationalitätsgefühl in stetem Wachsen begriffen und mit dem Nationalitätsgefühl der Militarismus. Gleich wie der Geistlichkeit des mittelalterlichen Gottesstaates Hölle und Fegefeuer als Drohmittel dienten, mit deren Hilfe sie sich ihren Lebensunterhalt verschafften, so dient dem heutigen Militarismus die unausgesetzte Erörterung des bevorstehenden Weltkrieges. Die Kombination gehört durchaus nicht in das Gebiet der Unmöglichkeiten, daß zwischen den Militärgewalten der sich feindselig gegenüberstehenden Kulturstaaten ein unbewußtes, unausgesprochenes Einverständnis bestände, das sich darin äußerte, durch periodisch wiederkehrendes Säbelrasseln dem furchtsamen unbewaffneten Bürger die Opfer für den Lebensunterhalt der Heere abzunötigen.“ Wedekind nahm an: „Wie die geistige Macht vor Ausbruch der Reformation auf der höchsten Höhe ihrer Entwicklung stand, ähnlich verhält es sich heute mit der Militärgewalt. Wie sich damals die Denkfreiheit gegen die Kirche auflehnte, so lehnen sich heute internationales Menschheitsbewußtsein und das erwachende Solidaritätsgefühl unter den Kulturvölkern gegen die Militärherrschaft auf.² – Es blieb nicht beim Säbelrasseln.

Um Wedekinds politisches Engagement und Denken am Vorabend und während des Ersten Weltkriegs zu verstehen, bedarf es zunächst einer Rückschau, denn so sehr auch individuelle politische Äußerungen sich auf ein aktuelles Tagesgeschehen beziehen, sind sie doch nicht nur allein aus diesem Kontext heraus zu verstehen. Die politische Biografie eines Schriftstellers, so wechselhaft sie auch von Fall zu Fall sein mag, speist sich stets aus den Quellen einer früh angelegten politischen Sozialisation und aus dem zeitgenössischen politischen Kontext, in dem er sich als sich etablierender Schriftsteller bewegt.

Wedekinds Vater, Friedrich Wilhelm (1816-1888) war ein Alt-48er. Vom Scheitern der bürgerlichen Revolution von 1848/1849 enttäuscht, wanderte er – wie viele politisch gleichgesinnte Republikaner – im Herbst 1848 nach Nordamerika aus. 1864 kehrten er und seine Familie nach Deutschland ins Königreich Hannover zurück. Preußen entfachte 1865 – die offene schleswig-holsteinische Frage zum Anlass nehmend – den Deutschen Krieg (1866) und besiegte Österreich. Der Deutsche Bund wurde aufgelöst. Preußen annektierte das Königreich Hannover; es wurde preußische Provinz. Der alte Republikaner Wedekind notierte in seiner 1868 publizierten Schrift „Der Amerikanisch-Norddeutsche Vertrag“:

1866 kam, wie Jedermann weiß, eine neue Revolution über Deutschland, nicht vom Volke heraus, sondern von Oben her in Form eines Fürstenkrieges. Es war

² (Frank Wedekind. Werke 1994-2013). Kritische Studienausgabe 2013, 5/II, 513; im Folgenden zitiert mit STA.

der große Staatsmann Preußens, welcher einem modernen Simson gleich durch einen gewaltigen Ruck seines eisernen Armes jenen zweiten Bundestag über den Haufen warf. [...] Einige der alten Dynastien [wurden] vom Throne gestürzt, anderthalb Dutzend derselben aber dermaßen in ihrer Souveränität beschnitten [...], daß nichts davon übrig geblieben ist, [...] so daß sie jetzt weniger machtvoll dastehen als ein amerikanischer Bürger, der doch seine eigene höchste Executive frei zu wählen das Recht hat. (Niemann et al. 1995, 37)

Franks Vater wurde in seiner Opposition gegen die preußische Machtpolitik bestärkt, als Bismarck dank diplomatischer Händel erreichte, dass Frankreich dem hoch aufgerüsteten Preußen den Krieg erklärte. Preußens Sieg über Frankreich motivierte die süddeutschen Staaten, dem Norddeutschen Bund beizutreten. Im Schloss zu Versailles wurde auf Betreiben Bismarcks der Präsident des Bundes, der König von Preußen, zum Kaiser der Deutschen gekrönt. Ein allgemeiner nationaler Jubel brandete durch das Deutsche Reich; auch in Hannover wurde jetzt heftig gefeiert.

Nur einer der wenigen dort, von der Großmachtpolitik Bismarcks, die dem Volk demokratische Grundrechte verweigerte, nicht begeistert, feierte nicht mit: Friedrich Wilhelm Wedekind. Er war jetzt nicht mehr gewillt, als amerikanischer Staatsbürger länger in Deutschland zu bleiben. Keinesfalls akzeptierte er, preußischer Untertan zu werden, auch wollte er nicht, dass seine Kinder in diesem Sinn erzogen werden, und schon gar nicht, dass seine Söhne Militärdienst leisten müssten, erst recht nicht im obrigkeitsstaatlich organisierten Kaiserreich. Im September 1872 nahm die Familie ihren Wohnsitz auf Schloss Lenzburg im demokratisch verfassten Bundesstaat Schweiz. Über des Vaters *Pilgerfahrt durchs Leben* 1888 dichtete zu dessen 70. Geburtstag der 24-jährige Frank Wedekind ein 193 Strophen umfassendes romantisch-heroisches Epos³, in welchem in Anspielung auf die republikanische Gesinnung des Vaters die Erinnerung an die demokratischen Freiheitsforderungen der 48er Revolution und ihre konterrevolutionäre Unterdrückung nicht fehlte:

Als glorreich man das große Werk begonnen,
Da hoffte jeder auf ein glücklich End'.
Wie scharten sich des Vaterlandes Sonnen
Zum Strahlenkranz im ersten Parlament!
Die Furcht entfloh, Muth und Betheuerung blieben,
Nicht ferner mehr zu beugen das Genick. –
Wie herrlich schoß empor in jungen Trieben
Der starke Keim der Deutschen Republik!
[...]
Und als ein volles Jahr dahingegangen,

³

(STA 1/I, 205-235)

Da sank die letzte Hoffnung in den Sand:
Das Volk erdrückt, verzagt in Angst und Bangen!
Und all' die Besten aus dem Vaterland,
Sie legten trauernd im erwachten Lenze
Den welken Traum, mit thränenvollem Blick,
Und der Verbannung düstre Dornenkränze
Auf 's junge Grab der Deutschen Republik. –

Erstmals unmittelbar in Konflikt mit dem obrigkeitsstaatlich geformten Deutschen Reich geriet der Sohn selbst, als er für die Zeitschrift „Simplicissimus“ zwischen 1897 und 1902 unter wechselnden Pseudonymen Polit- und Zeitsatiren verfasste. Themen seiner Satiren waren u.a. die deutsche Flottenpolitik, die politische Korrumpierbarkeit der politischen Parteien einschließlich der SPD, die deutsche Kolonialpolitik, die Unterdrückung der Pressefreiheit durch polizeistaatliche Willkür, die Geheimdiplomatie und die von der deutschen Wirtschaft unterstützte koloniale Expansionspolitik. Im Oktober 1898 unternahm Wilhelm II. eine Reise in den Orient über Konstantinopel nach Jerusalem. Politisch wurde sie vordergründig als Pilger- und Missionsreise propagiert. Im Beisein des Kaisers sollte die in Jerusalem neu errichtete protestantische Erlöserkirche eingeweiht werden. Tatsächlich war es eine Propagandafahrt in Konkurrenz mit Großbritannien mit dem politischen Ziel, um Konzessionen für den weiteren Ausbau der Bagdadbahn durch deutsche Unternehmen zu erreichen. Die eigentlichen Interessen dieses *Kreuzzuges* wurden von der liberalen Presse rasch entschlüsselt. Für die „Palästinaummer“ des „Simplicissimus“ verfasste Wedekind unter dem Pseudonym Hieronymos das Gedicht *Im heiligen Land* und – für die nächste Nummer vorbereitet – die Polit-Satire *Meerfahrt*. Wegen Majestätsbeleidigung wurde der Autor bekanntlich zu einer siebenmonatigen Gefängnisstrafe verurteilt, die, schließlich in Festungshaft umgewandelt, Wedekind vom September 1899 bis Februar 1900 auf der Feste Königstein in der Nähe von Dresden absaß. Seit dieser Zeit jedoch stand der Schriftsteller unter polizeistaatlicher Beobachtung. Das hielt ihn nicht davon ab, sich gleich nach seiner Entlassung der von Künstlern, Publizisten und Wissenschaftlern getragene Protestbewegung gegen die Lex Heinze anzuschließen. Über eine Erweiterung der Strafmaßnahmen des Unzuchtsparagrafen 184 des Reichsstrafgesetzbuches (RStGB) sollten die staatlichen Zensurgesetze, gegen Kunst und Literatur gerichtet, verschärft werden. Wedekind wurde Gründungsmitglied des Münchner Protest-Komitees „Goethe-Bund. Schutzliga für deutsche Kunst und Kultur“. Dank der reichsweiten Unterstützung durch diese außerparlamentarische

Opposition gelang es schließlich den oppositionellen Parteien im Reichstag, die vom Zentrum und den Rechtsparteien bislang angestrebte verschärfte Fassung zu kippen.

Durch seine Auftritte als Chansonnier bei den „Elf Scharfrichtern“ geriet Wedekind nach der „Simplicissimus“-Affäre erneut ins Scheinwerferlicht der Zensur. Seine zeitkritischen und erotisch frechen, mit Witz, Humor und Satire gewürzten Lieder, die vorwiegend das kreuzbrave Bürgertum auf die Schippe nahmen, provozierten bürgerliche Sittlichkeitsentrüster und damit auch die Polizeibehörden. Seine Kabarett-Auftritte verschafften ihm bei der konservativen und reaktionären Presse das Label eines Bürgerschrecks. Dank der polizeilichen Vorzensur wurde der Vortrag vieler seiner Lieder verboten. Schließlich wurde Wedekind zusammen mit seinem Verleger Bruno Cassirer auch wegen der Verbreitung einer unzüchtigen Schrift angezeigt, und zwar 1904 nach der Nürnberger Uraufführung seiner Tragödie *Die Büchse der Pandora*. Der Prozess zog sich über zwei Jahre und drei Instanzen bis zum Jahr 1906 hin. Die Angeklagten wurden zwar freigesprochen, doch beschloss das Gericht die Vernichtung sämtlicher noch verfügbarer Buchexemplare. Wedekind avancierte seit diesem Prozess zum im Kaiserreich am meisten von der Zensur observierten Theaterautor.⁴ Die zensurpolitische Verfolgung des Bühnenschriftstellers verschärfte sich 1908 durch die Einrichtung eines mehrköpfigen, von öffentlich geachteten Männern besetzten Zensurbeirats in München, ein einmaliger Vorgang innerhalb des Deutschen Reiches. Nicht erst ab jetzt, nun jedoch verstärkt, wurden Wedekind betreffende Gutachten aus den Zensurakten zwischen den Polizeibehörden der Metropolen Berlin, Wien und München ausgetauscht.

Wedekinds politische Haltung lässt sich vor Beginn des Ersten Weltkriegs eindeutig als antimilitaristisch, antimonarchistisch und liberalistisch bezeichnen. Sein politisch schriftstellernder Vater war Demokrat und Republikaner. Für dessen politisches Denken, das sich auf rechtsstaatliche Grundsätze berief, waren die Amerikanische und die Französische Revolution zeit seines Lebens *der* historische Bezugspunkt, aus dem sich sein politisches Denken und Handeln ableitete. In seiner Nachfolge kämpfte sein Sohn als *liberal* denkender bürgerlicher Schriftsteller, politisch wie parteilich ungebunden, hauptsächlich gegen die Wilhelminische Zensur und für die Freiheit des Wortes und der Kunst. Dieser Kampf politisierte Wedekind. Der parlamentarischen Monarchie deutscher Prägung, wie sie der Reichstag repräsentierte, begegnete er voller Skepsis. In *Ein politisch Lied*⁵ unterzog er

⁴ (Meyer 1982, 300-306)

⁵ (STA 1/I, 452-457)

sämtliche im Reichstag vertretenen Parteien einer schonungslosen satirischen Kritik. Er formulierte seine politischen Vorstellungen als klassenübergreifende, als internationale Forderungen, so wie er es am Vorabend des Ersten Weltkriegs in seinem Essay *Weihnachtsgedanken*⁶ mit seinem Ruf nach einem Weltparlament als Garant einer Weltfriedensordnung kundtat. Das trug ihm in diesem Fall die Häme der Redaktion des „Vorwärts“, des Parteiblatts der Sozialdemokratie, ein, das sonst von ihm nicht groß Notiz nahm. Sie glossierte seine *Weihnachtsgedanken* und meinte, als „echter Charlatan“ beabsichtige Wedekind, die Diplomatie ‚repräsentativ‘ zu machen. Deswegen habe er sich „mit einem anarchistischen Parnaßkollegen“, angespielt war auf Erich Mühsam, zusammengetan, um einen „Weltparlamentsverein“ zu gründen. Wedekind kam in seinem Essay u.a. auf das europäische Gesandtschafts- und Botschafterwesen zu sprechen. Ist es nicht

ein vollkommen mittelalterlicher Apparat, ältester Urväterhausrat, der weder mit der Rotationsmaschine noch mit der drahtlosen Telegraphie in irgendwelchem Einklang steht? Dieser Widerspruch aber weist direkt auf eine Neuschöpfung hin, die, in wie blauer Ferne sie auch noch liegen mag, doch mit aller Bestimmtheit einmal kommen muß, die gar nicht zu früh kommen kann, und die mein Freund und ich deshalb gerne heute schon der Welt zu Weihnachten verehrt hätten: das Weltparlament. Jeder vernünftige Mensch geht mit sich zu Rate, nur die Welt tut es nicht. Das Weltparlament wäre seiner Natur nach ein in Permanenz erklärter Friedenskongreß, der im Gegensatz zu den bisherigen, aus Dilettanten und notorischen Händelsuchern zusammengesetzten Friedenskongressen über alle Machtmittel der Welt verfügte. (STA 5/II, 477)

Die Idee zu einem Weltparlament war so neu nicht, wie das Stichwort Friedenskongress in Wedekinds Text zu erkennen gibt. Die Einberufung der ersten Haager Friedenskonferenz (1899) wäre ohne die im 19. Jahrhundert sich ausbreitende Friedensbewegung nicht zu denken gewesen. An die Idee eines *Weltparlamentsvereins*, nicht ohne einen Schuss Ironie in Vorschlag gebracht, schloss sich Mühsam in seinem Artikel „Weltparlament“ im Januar 1913 unmittelbar an.⁷ Mit einem Weltparlament wäre, so Wedekind, der „diplomatischen Geheimniskrämerei, die im Bunde mit diplomatischer Unkenntnis der politischen Tatsachen schon Millionen Menschen dem Tod in den Rachen gejagt hat [...], der kräftigste Riegel vorgeschoben.“⁸ Mühsam, der vorausschickte, worin er als „unbedingter Verneiner“ mit Wedekind, dem Bejaher staatlicher Notwendigkeiten, einig sei, nämlich „daß momentan die bedenklichste Gefahr der Völker in der Unkontrollierbarkeit derjenigen Personen begründet sei, denen die effektiven Machtmittel der Menschen anvertraut

⁶ („Berliner Tageblatt“, 23.12.1912; STA 5/II, 473-478)

⁷ (Mühsam 1913, 145-153)

⁸ (STA 5/II, 477-478)

sind“, formulierte schärfer als Wedekind: „Das Weltparlament, zu dem wir aufrufen, bezweckt die dauernde, öffentliche Beaufsichtigung der Diplomatie. Alle Faktoren, die das Verhältnis der Nationen zueinander bestimmen, sind von Natur aus öffentliche Angelegenheiten.“ Er dachte an eine politische Radikalkur mit dem Ziel, „die höfische oder staatsparlamentarische Diplomatie“ überhaupt unschädlich zu machen.⁹

Der Krieg der Worte

In seiner Thronrede vom 4.8.1914 vor versammeltem Reichstag verkündete Kaiser Wilhelm II., aus „Notwehr“ seien Österreich-Ungarn und das Deutsche Reich „gezwungen“ worden, „zu den Waffen zu greifen“. Er erinnerte an seine erste Kriegsrede vom 1.8.1914 und wiederholte in zugespitzter Form: „Ich kenne keine Parteien mehr, Ich kenne nur Deutsche.“¹⁰ Sein pathetischer Appell war ein Appell an den *Patriotismus* des deutschen Volkes. In seinem Propaganda-Aufruf „An das deutsche Volk“ vom 6.8.1914, der am 7.8.1914 in allen deutschen Zeitungen veröffentlicht wurde, bekräftigte er: „Mitten im Frieden überfällt uns der Feind“, und gab mahnend zu verstehen: „Jedes Schwanken, jedes Zögern wäre Verrat am Vaterlande.“ Es gehe um „Sein oder Nichtsein deutscher Macht und deutschen Wesens“.¹¹ Des Kaisers Losungsworte lieferten die Vorlage für einen gewaltigen Propagandafeldzug, arrangiert über die Reichskanzlei unter Reichskanzler von Bethmann-Hollweg, der in seiner ausführlichen Mitteilung an die Vertreter der „United Press“ und der „Associated Press“ vom 7.9.1914 u.a. gegen Russland hetzte und der englischen Regierung vorwarf, sich mit „dem Vertreter des furchtbarsten Despotismus“ verbündet zu haben. Die eingestandene völkerrechtswidrige „Verletzung der belgischen Neutralität“ durch den Einmarsch deutscher Truppen rechtfertigte er mit der im Übrigen unzutreffenden Annahme, Deutschland sei dazu gezwungen gewesen, um dem „beabsichtigten französischen Vormarsch“ zuvorzukommen. Schließlich behauptete er wider besseres Wissen, es sei eine propagandistische Lüge der Feinde des Deutschen Reiches, deutsche Truppen hätten „belgische Dörfer und Städte niedergebrannt.“¹² In konzertierten Kundgebungen an das Volk und durch lügenhafte Verlautbarungen an das neutrale Ausland unter der Parole „Die Wahrheit ins Ausland“ manipulierten die deutsche Heeresleitung und das Auswärtige Amt¹³ Volk und Presse.

⁹ (Zitat aus STA 5/III, 868)

¹⁰ (Verhandlungen des Reichstags 1914/16, Bd. 306, 2).

¹¹ (Kaiser Wilhelm II. 1914/)

¹² (Kellermann 1915, 3 u. 4)

¹³ Bereits Mitte August entstand auf Veranlassung des Reichsmarineamts das Manuskript „Die Wahrheit über den Krieg“, an dessen Entstehung u.a. Matthias Erzberger (Zentrumsparte), Friedrich Naumann (Fortschrittliche Volkspartei) und Hjalmar Schacht

Flankiert wurde dieser Propagandaapparat durch die Berichterstattung sowohl der konservativen als auch der liberalen deutschen Presse, deren Redaktionen patriotische Aufrufe bereitwillig abdruckten. Prominente Wissenschaftler, General- und Bankdirektoren unterzeichneten und veröffentlichten am 28.8.1914 einen Aufruf, der gleichfalls „Die Wahrheit ins Ausland!“ tragen sollte.¹⁴ Am 7.9.1914 erklärten deutsche Universitätsprofessoren unter Berufung auf ihr *deutsches Nationalgefühl*, sie verzichteten auf ihre von englischen Universitäten erhaltenen Auszeichnungen und auf die damit verbundenen Rechte.¹⁵ Die nationalen *geistigen Kräfte* des wilhelminisch gesinnten Deutschlands machten mobil bzw. wurden durch die politisch inszenierte vaterländische Propaganda mobil gemacht. Auch besonnenere politische Geister wie z.B. Maximilian Harden, der „während der ersten Kriegsmonate ein überzeugter Kriegspropagandist“ war und „erst im Laufe des Jahres 1915 allmählich seine Ansichten revidierte“¹⁶, stimmten in den patriotischen Jubel, das Vaterland zu verteidigen, ein. Die Auffassung vom den Deutschen aufgezwungenen Krieg teilte die Mehrheit der deutschen bürgerlichen Intellektuellen. Der Aufruf der 93 Vertreter aus Wissenschaft und Kunst „An die Kulturwelt!“ (4.10.1914)¹⁷ erregte Protest im Ausland und Aufsehen im Inland. Unter den Unterzeichner waren Freunde und Bekannte Frank Wedekinds: Richard Dehmel, Herbert Eulenberg, Max Halbe, Gerhart und Carl Hauptmann, Max Liebermann, Max Reinhardt, Franz von Stuck und Karl Vollmöller. Wedekind hat den Aufruf nicht unterschrieben. Bestritten wurden im Aufruf die in Belgien von deutschen Soldaten begangenen Kriegsverbrechen. Es sei nicht wahr, dass Deutschland den Krieg verschuldet habe. Es sei nicht wahr, „daß der Kampf gegen unseren sogenannten Militarismus kein Kampf gegen unsere Kultur“ sei:

Ohne den deutschen Militarismus wäre die deutsche Kultur längst vom Erdboden getilgt. Zu ihrem Schutz ist er aus ihr hervorgegangen in einem Land, das jahrhundertlang von Raubzügen heimgesucht wurde wie kein zweites. *Deutsches Heer und deutsches Volk sind eins*. Dieses Bewußtsein verbrüderert heute 70

(Direktor der Dresdner Bank) aktiv beteiligt waren. Die Broschüre erschien in hoher Auflage Anfang September 1914. Bald darauf, im Oktober 1914, lag ein erster umfangreicher, zum Selbstkostenpreis abgegebener Propaganda-Band von insgesamt vier Bänden „Der Weltkrieg 1914. Die Wahrheit ins Ausland“ gedruckt vor. Zur Genese der Zusammenarbeit zwischen Reichsmarine und Auswärtigem Amt cf. Ungern Sternberg 2013, 130-142.

¹⁴ (Kellermann 1915, 5-6); zur „publizistischen Schützenhilfe“ deutscher Banken für die Reichsmarine s. den Hinweis in Ungern-Sternberg 2013, 141; publizistischer Vermittler ökonomischer und militärischer Machtpolitik in engem Schulterschluss mit der Deutschnationalen Buchhandlung (Hamburg) war übrigens Paul Dehn, Propagandist deutscher Kolonialpolitik und Antisemit, Mitherausgeber u.a. der Propagandaschrift „Die Wahrheit über den Krieg“ (1914).

¹⁵ (l.c. 1915, 28-29)

¹⁶ (Martin 1996a, 149)

¹⁷ An dessen Zustandekommen waren wesentlich die deutschen Schriftsteller Ludwig Fulda und Hermann Sudermann beteiligt, die sich willentlich in den Dienst der staatlichen Kriegspropaganda stellten; cf. Ungern-Sternberg 2013, S. 51f.; allerdings relativieren Ungern-Sternberg die Nähe der staatlichen Promotoren des Aufrufs zu Vertretern des deutschnationalen Spektrums.

Millionen Deutsche ohne Unterschied der Bildung, des Standes und der Partei.
(Kellermann 1915, 65-66)

In der Tat brandete in den ersten Kriegsmonaten eine – hysterische – Patriotismus-Welle durch ganz Deutschland. Aber nicht nur dort, sondern in allen am Krieg beteiligten europäischen Ländern.¹⁸ Im propagandistisch ausgerichteten Meinungsjournalismus wurde *Vaterlandsliebe* systemkonform als Hurra-Patriotismus publizistisch vermittelt. Tatsächlich aber war dieser Patriotismus in der Bevölkerung unterschwellig von Ängsten besetzt, nahm wahnhaftige Züge an und verkehrte sich im Bewusstsein der Massen, alle bürgerlichen Schichten durchdringend, allzu oft in blanken Chauvinismus. Erich Mühsam beschrieb diesen Massenwahn anschaulich in seinem Tagebucheintrag, München, 3./4.8.1914:

Die Massen sind durch die Aufregung dieser Tage in wahre Hysterie geraten. Überall werden Spione gewittert. Dann rennen die Menschen in Haufen zusammen, mißhandeln die Unglücklichen und übergeben sie der Polizei. [...] Heut früh sah ich ein etwas ausländisch aussehendes Paar von erregtem Volk gehetzt durch die Straßen eilen. Was draus wurde, weiß ich nicht. Und nachmittags in der Sendlingerstraße brachten wieder Hunderte ein Mädchen zum Schutzmann, von dem behauptet wurde, es sei ein verkleideter Mann. [...] Wilde Gerüchte laufen um, unkontrollierbar, da die Behörden über fast alles Schweigen bewahren. [...] Heut früh wurde ausgesprengt, das Leitungswasser sei vergiftet. Offiziere riefen es warnend aus – ich selbst war Zeuge davon –, die Häuser wurden einzeln benachrichtigt. Es stellte sich als leeres Gerede heraus.

Gelegentlich suchten selbst den anarchistischen Mühsam schreckhafte wahnhaftige Vorstellungen heim, wenn er notierte, „der Gedanke [sei] doch grauenhaft, daß die Russen ins Land kommen könnten, [...] mit unseren Kulturgütern Kosakenspäße treibend.“ Auch war er nicht davor gefeit, der Greuelpresse Glauben zu schenken, wenn er zunächst für bare Münze hielt, „daß heut ein französischer Arzt mit zwei Offizieren in Metz versucht“ habe, „einen Brunnen mit Cholerabazillen zu vergiften!“¹⁹

Viele deutsche Schriftsteller, auch die von der rechten Presse verteufelten sog. Modernen, fühlten sich jetzt als Patrioten berufen, öffentlich Stellung zu beziehen – sei es durch Gedichte oder Essays –, um den nationalen Patriotismus zu feiern, den imperialen Krieg ihres Nationalstaates zu legitimieren und über dessen Interessen die Deutungshoheit zu beanspruchen. Kriegsrhetorik war angesagt. Was waren ihre Themen? Nicht nur gegenüber dem Feind nach außen, sondern auch angesichts der inneren, nicht unerheblichen sozialen

¹⁸ Ausführlich dargestellt bei Buelens 2014; Zur Kriegsbegeisterung deutscher Dichter und Wissenschaftler im Jahr 1914 deutscher Dichter informiert umfassend Fries 1994; zur Reaktion russischer Intelligenz z.B. auf den deutschen Aufruf „An die Kulturwelt“ s. Trude Maurer 2013, 163-201.

¹⁹ (Mühsam 1914)

Widersprüche war man der Auffassung, befände man sich zurzeit in einer patriotischen Bewährungsprobe. Vom Krieg erhoffte man sich eine kathartische Wirkung für den gesamten Volkskörper. Man bestritt heftig eine Schuld Deutschlands an der Entstehung des Krieges. Das Vaterland sei heimtückisch überfallen worden. Jetzt gelte es, die den Feinden überlegene deutsche Wesensart und die deutsche Kultur gegen die imperialistischen Staaten, Frankreich und England, und gegen den Ansturm der Barbaren aus dem Osten mit allen Mitteln zu verteidigen und zu siegen. Die Propaganda des deutschen Staates trug ihre Früchte.

Unter der Überschrift „Gegen Unwahrheit“ hatte Gerhart Hauptmann am 26.8.1914 im „Berliner Tageblatt“ Position zum Ausbruch des Weltkrieges bezogen, was Wedekind nicht entgangen war. Tags darauf forderte der Münchner Korrespondent des „Berliner Tageblatts“ Wedekind auf, einen Artikel zu schreiben. Vermutlich bat er ihn, sich zum Ausbruch des Krieges zu äußern. Etwas mehr als eine Woche später notierte Wedekind, er arbeite an einem „Hartberg-Vortrag“. Es ist anzunehmen, dass damit der Vortrag gemeint war, den er für die patriotische Feier in den „Münchner Kammerspielen“ am 18.9. zusagte, denn Viktor Hartberg gehörte von 1913 bis 1914 zusammen mit Erich Ziegel zum Direktorium der „Münchner Kammerspiele“. Im ganzen Deutschen Reich wurde übrigens zu solchen vaterländischen Feiern aufgerufen, in München natürlich auch vom regierungsfreundlichen Königlichen Hoftheater. Jedoch war man auch in freiheitlich gesinnten kulturellen Kreisen bemüht – wie etwa an den Münchner Kammerspielen –, Flagge zu zeigen.

Am 10.9. notierte Wedekind, er arbeite an „Vom Deutschen Vaterlandsstolz“, und am 11.9., an „Deutschland bringt die Freiheit“. Am 15.9. war der „Kammerspielvortrag“ fertig.²⁰ Wegen der verschärften Zensurbestimmungen mussten nach Ausbruch des Krieges auch Vorträge den Polizeibehörden zur Genehmigung vorgelegt werden, wie es in diesem Fall am 16.9. geschah. Unter dem Titel *Kriegsworte* erschien Wedekinds am 18.9. gehaltener Vortrag bereits am 21.9. im „Berliner Börsen-Courier“ und erst am 27.9. unter dem Titel *Deutschland bringt die Freiheit* im „Berliner Tageblatt“. Möglicherweise wurden die Manuskripte über Josef M. Jurinek und Joachim Friedenthal, mit Wedekind befreundete Journalisten und Münchner Korrespondenten jener beiden Berliner Blätter, den Redaktionen zugesandt. Beide Fassungen des publizierten Vortrags sind nicht miteinander identisch. Es ist nicht mehr rekonstruierbar, inwieweit die Streichungen und Textumstellungen aus redaktionsinternen Gründen oder in Rücksicht auf die Zensur vorgenommen wurden.²¹

²⁰ (STA 5/III, S. 493)

²¹ (STA 5/III, 525-529) Im Folgenden wird nach dem Text des „Berliner Tageblattes“ zitiert.

Was bewegte Wedekind zu Beginn des Ersten Weltkriegs, über den Anlass zur Entstehung des Krieges sowie über die politischen Auffassungen und Erklärungen zum Kriegsgeschehen sich öffentlich zu äußern? Mehrfach spielt seine Rede auf Gerhart Hauptmanns Aufsatz „Gegen Unwahrheit“ an, dessen Verfasser, 1912 ausgezeichnet mit dem Literatur-Nobelpreis, international Gehör gefunden hatte. Stichwortgeber sind Hauptmanns Äußerungen zum „Haß gegen Frankreich“, zu Deutschland und Frankreich als den „Verwaltern des kontinentalen Geistesgutes“ und zur Frage der Kriegsschuld. Des Weiteren benutzt Hauptmann das Schlagwort vom „aufgezwungenen Krieg“, bemüht sich um die Anrufung des Himmels, spricht von den positiven Folgen, wenn Deutschland siegt, und von dessen „großartigen Einrichtungen sozialer Fürsorge“. Sein Artikel schließt mit der Beschwörung deutscher „Blutzeugenschaft“:

der Sozialist neben dem Bourgeois, der Bauer neben dem Gelehrten, der Prinz neben dem Arbeiter, und alle kämpfen für deutsche Freiheit, deutsches Familienleben, für deutsche Kunst, deutsche Wissenschaft, deutschen Fortschritt, sie kämpfen mit vollem, klarem Bewußtsein für einen edlen und reichen Nationalstolz, für innere und auch äußere Güter, die alle dem allgemeinen Fortschritt und Aufstieg der Menschheit dienstbar sind. (Kellermann 1915, passim u. 440)

Wedekind repliziert und spricht vom „blinden Deutschenhaß“, vom Deutschland „aufgezwungenen furchtbaren Krieg“ und vom Krieg, den Russland wiederum Frankreich, seinem Verbündeten, aufgezwungen habe, von den deutschen Waffen, denen der Himmel gnädig sein möge, von der deutschen „gesetzlichen sozialen Fürsorge“, von der „treuen Waffenbrüderschaft zwischen den Volksklassen“, vom „Vaterlandsstolz“ und „Nationalstolz“ und, wie schon im Titel des Vortrags angezeigt, nicht wie Hauptmann von „deutscher Freiheit“, sondern von den politischen und sozialen Freiheitsbewegungen in Europa.²² Er griff die gängigen Propagandaparolen auf und modifizierte sie, verglichen mit Hauptmanns Äußerungen. Die „innere Zerrüttung in Rußland“ bezeichnete er als den eigentlichen *Urgrund* für die Entstehung des europäischen Krieges. Vor allem aber lag ihm viel an einem differenzierten Freiheitsbegriff. Mit Interesse nahm er Max Halbes Versdichtung „Krieg!“ zur Kenntnis, am 6.9.1914 im „Berliner Tageblatt“ veröffentlicht. Joachim Friedenthal hatte auch Halbe zu einem Kriegs-Artikel für sein Blatt aufgefordert. Hochtönend wird das Gedicht mit den Versen eröffnet: „Ans Tor des Friedens donnern Eisenfäuste / Und krachend, splitternd sprang die Pforte auf“. Halbe transferierte die kriegspropagandistischen Topoi, weitergereicht

²²

(STA 5/II, 525-526)

z.B. in dem von ihm mitunterschiedenen „Aufruf an die Kulturwelt“, in schwülstige Naturmetaphorik: der Garten des Friedens von Zerstörung bedroht – „durch ruchlos tück’chen Feind!“ Jetzt war, so der Dichter, ein „Freiheitskrieg“ notwendig.²³

Wedekind teilte dem an der Front im Westen kämpfenden Artur Kutscher mit, „Halbe sprach einen sehr schönen Prolog [gemeint ist die Versdichtung „Krieg!“] zu seiner ‚Freiheit‘, die im Schauspielhaus aufgeführt wurde.“²⁴ Zum 1913 veröffentlichten Stück schrieb Max Halbe zwei Jahrzehnte später: In ihm sind „Weltbürgertum und nationale Idee die beiden Pole der Handlungsachse“:

Säkulum des ewigen Friedens, wie es sich der jugendliche Held des Dramas erträumt: Pazifismus von 1812! Verbrüderung, Versöhnung der Völker: Pazifismus von 1912! [...] „Auf der einen Seite Internationalismus, Weltbürgertum. Auf der anderen die nationale Idee. Kann es jemals eine Versöhnung zwischen diesen zwei Weltanschauungen geben? Am Schluß meines Dramas sinken ihre beiden Vertreter gerettet einander in die Arme. Die einzelnen Individuen können über Abgründe hinweg sich finden. Im Reich der Ideen werden Pol und Gegenpol ewig fern und fremd sich gegenüberstehen.“²⁵ (Halbe 1935, 412)

Was er verschwieg, war, dass er in seiner Versdichtung die *Idee* eines Weltfriedens verabschiedete hatte, deren Vereinbarung er mit einer nationalen Denkungsart, wie sie in der politischen Reflexion des Begriffs „Nation“ im 19. Jahrhundert noch vorstellbar war, vor kurzem in seinem „Freiheits“-Schauspiel noch für möglich gehalten hatte.

Welche Freiheit sollte Deutschland bringen? Aus den Jahren 1912/1913 stammt vermutlich Wedekinds Aphorismus: „Aus Deutschland ging das Weltbürgertum hervor, als andere Völker längst national waren. Jetzt wo Deutschland national wurde, geht das Weltbürgertum, das sich bei den übrigen Völkern ausgebreitet hat, an Deutschland zu Grunde.“²⁶ Das war scharfsinnig und hellsehtig formuliert. Von Frieden und Freiheit, die nur ein Weltbürgertum und ein Weltparlament garantieren könnten, ist nur noch verklausuliert die Rede, wenn es jetzt heißt: Deutschland suche „inmitten kriegsbegieriger Nachbarn den Frieden ehrlich zu wahren“. Die „deutsche *Strategie*“ sei „heute zu einem Ergebnis gelangt, das unserer *Politik* wie unseren *Diplomaten* kaum jemals ernstlich am Herzen lag, zu dem Ergebnis, im Osten sowohl wie im Westen mit den *freiheitlichen* Elementen unserer Feinde Fühlung zu unterhalten, im Osten mit der *politischen*, im Westen mit der *sozialen*

²³ (Halbe 1914, Nr. 452)

²⁴ (Strich 1924, Bd. 2, 303)

²⁵ Zur Interpretation der oben genannten intertextuellen Bezüge cf. Schneider in „Krieg der Geister“ 2000, S. 80-88.

²⁶ (STA 5/III, 486)

Freiheitsbewegung.²⁷ Welche *deutsche* Strategie war wohl damit gemeint? Jedenfalls keine staatstragende!

„Deutschland bringt die Freiheit!“ Mit dieser Phrase knüpfte Wedekind an den eng mit dem Nationalismus-Begriff verbundenen Freiheitsbegriff des europäischen Liberalismus an. Wie andere Aufrufe zur Freiheit entstammt die Wendung „Freiheit bringt“ der Rhetorik der Freiheitsbewegungen des 18. Jahrhunderts vor, während und nach der Französischen Revolution. Republikanismus wie Liberalismus beriefen sich im 19. Jahrhundert auf diese Freiheitsbewegungen, um mit ihrem – voneinander abgegrenztem – Freiheitsbegriff ihre politischen Vorstellungen und Forderungen zu untermauern. Der Liberalismus setzte auf das Spiel freier gesellschaftlicher Kräfte in der Hoffnung darauf, dass klassenspezifische und individuelle Freiheitsinteressen sich miteinander in Einklang bringen ließen, der Republikanismus dagegen – vereinfacht formuliert – darauf, dass bei voller Volkssouveränität, statt wie der Liberalismus eliteorientiert zu sein, eine basisorientierte Bürgerbewegung Gemeinsinn und Gemeinwohl im Sinne der Gleichheit befördere. Soweit sich überhaupt eine politische Festlegung Wedekinds bezüglich dieser beiden politischen Bewegungen erkennen lässt, kann vielleicht so viel behauptet werden, dass er die Idee der Gewaltenteilung, der Volksvertretung und der nationalen Einheit sowie die Vorstellung, dass große Männer nötig sind, um Geschichte zu machen, gegenüber politischen Bestrebungen für eine direkte Demokratie favorisierte.

Wedekinds Rede zeichnet sich durch die starke Akzentuierung zweier weiterer Leitbegriffe aus, wobei die Phrase „Vom deutschen Vaterlandsstolz“ besondere Dignität gewinnt. Beide Begriffe, Vaterlands- und Nationalstolz, lassen sich begriffsgeschichtlich bis in die Epoche der Aufklärung zurückverfolgen. Im Aufsatz des deutschen Aufklärers Helfrich Peter Sturz „Über den Vaterlandsstolz“ (1776), den der deutsche Patriot Christian Friedrich Daniel Schubart, mit einer knappen Einleitung versehen, in seiner „Deutschen Chronik“ (1777) wieder abdrucken ließ²⁸, heißt es vorab: „Du bist ein Deutscher. Wohlan, sei stolz auf deinen Hermann, auf den Helden Friedrich, auf Katharina, die Wohlthäterin der Menschen! Nenne Leibniz, Klopstock und Lessing der Nachwelt! Nenne Deutschlands Erfinder, wenn England seine Darsteller neben Königen begräbt, und Gallien seine Dekorateurs unter die Vierziger setzt!“ , um mahnend hinzuzufügen, „laßt uns gerecht sein, und nicht vergessen, [...]

²⁷ (STA 5/III, 526)

²⁸ (Schubart 1839, Bd. 6, 258-259)

daß Vaterland und Freiheit in unsrer Sprache nicht viel mehr als Töne ohne Meinung sind.“²⁹ Der satirische Schriftsteller Carl Julius Weber, von dessen Schriften Wedekind Kenntnis hatte³⁰, bezog sich in seinem Aufsatz „Der Vaterlandsstolz“ gleichfalls auf Sturz’ Schrift: „Möge deutsche Vaterlandsliebe heranwachsen und gedeihen bis zum Nationalstolze und Nationalgeiste“.³¹ Im kulturellen Gedächtnis des 19. Jahrhunderts blieb die Phrase vom Nationalstolz verankert, ursprünglich berühmt geworden durch die Schrift „Vom Nationalstolze“ (1758) des Schweizerers Johann Georg Zimmermann. Zimmermann verfasste zu diesem Leitwort eine äußerst kritische Abhandlung, indem er wahrhafte und eingebildete Vorzüge des Nationalstolzes beschrieb. Er betonte:

Jede Nation hat ihre Vorurtheile, und diese machen den besondern Stolz dieser Nation aus. Aber zuweilen gründet sich auch der Stolz einer Nation auf ein billiches und gerechtes Urtheil von ihren Vorzügen; dieser unterscheidet sich also gar sehr von einem Stolze, der nur auf Vorurtheilen beruhet. Hingegen ist der auf eingebildete Vorzüge gegründete Nationalstolz das Gefühl von Erhabenheit, das nebst der Verachtung für andere aus der Erwägung dieser eingebildeten Vorzüge fließt. (Zimmermann 1783, 47-48)

Die von Zimmermann skizzierte Ambivalenz in der Bewertung des Nationalstolzes blieb begriffsgeschichtlich im 19. Jahrhundert erhalten. Für die deutschen Verhältnisse konnte jedoch von einem Nationalstolz im eigentlichen Sinn nicht die Rede sein, solange in Deutschland weder eine nationale Republik noch eine einheitliche nationale Monarchie existierte. Carl Julius Weber kommt darauf zurück, wenn er an Zimmermanns Schrift erinnerte³² und monierte: „Wir finden [den Nationalstolz] selbst in unserer deutschen Vielstaaterei, wo doch wohl nicht von Nation die Rede seyn kann“.³³ An seinen während der Restaurationsepoche an die Deutschen gerichteten Ausruf: „Gott! warum hatten wir nicht *zu rechter Zeit Nationalstolz und Einheit* – so wären wir *Nation* geworden – die erste, mächtigste Nation Europa’s – *eine Nation*“³⁴, knüpfte Wedekind indirekt an, wenn er in seiner Rede darauf verwies, dass Deutschland nun diese mächtige europäische Nation geworden sei.

Die Herkunft von Wedekinds politischer Rhetorik lässt sich zwar u.a. auf ihren Ursprung in der Sprache des Patriotismus der deutschen Aufklärung zurückverfolgen, zugleich bezieht sich Wedekind in seinem Vortrag aber auch – mit den Wölfen heulend? – auf

²⁹ (Sturz 1786, 342-343).

³⁰ (STA 5/III, 229)

³¹ (Weber 1842, 160)

³² (Weber 1842, 148)

³³ (l.c. 1842, 148)

³⁴ (l.c. 1842, 153)

die zeitgenössische alldeutsch und deutschnational gewordene Phraseologie des wilhelminischen Patriotismus, dessen letzter Schrei der nationalistische Hurratriotismus war. Alle drei Leitbegriffe, Vaterlandsliebe, Vaterlandsstolz und Nationalstolz, werden seit der Reichsgründung mehr und mehr nationalistisch und chauvinistisch umgewertet und zur hohlen Phrase durch die nationalistische Kriegspropaganda deformiert. Von ihr sind Wedekinds begriffliche Verklausulierungen kaum mehr unterscheidbar: *Palavras que são falsos amigos*. Am 9.10. veröffentlichte der mit Wedekind befreundete Richard Dehmel im „Berliner Tageblatt“ seinen „Offenen Brief an seine Kinder“³⁵, in dem er die Konjunktur habenden Phrasen vom *furor teutonicus*, vom *uns aufgenötigten Krieg* und von *der geistigen deutschen Überlegenheit*, die Wedekind in seiner Rede benützte, in seinem Sinn aufgriff, um in neuem Kontext seine Kriegsbegeisterung und seinen Eintritt als Kriegsfreiwilliger mit 51 Jahren in das deutsche Heer zu rechtfertigen. So wurde Parole von Parole zu Parole weitergereicht.

Die Münchner Presse urteilte über Wedekinds Vortrag u.a., der Redner habe „in seinen sachlich einleitenden Worten viel Beachtenswertes, besonders über den deutschen Vaterlandsstolz“ gesagt³⁶, doch gingen die Meinungen über die Münchner Rede und ihre Veröffentlichung weit auseinander. Liberal gesonnene Freunde Wedekinds wie z.B. Joachim Friedenthal waren der Auffassung, die Widersprüche, die „scheinbar sich aus jenem Aufsatz ergeben“, seien keine für jene, die Wedekind kannten. Sie würden sich vielmehr „aus [seinem] heimlich belächelten Zwang zur [...] öffentlichen Repräsentation“ ergeben und besonders aus seiner „alten Freude, die ewig gehaßte und damals mehr als je hassenswerte Zensur irrezuführen und, unter satanischem Feixen, zu bluffen“. Er war, so Friedenthal, „von Anfang an ein Kriegsgegner“³⁷ Wedekind also: ein Pazifist und politischer Satiriker. Artur Kutscher äußerte später, einen „festen politischen Standpunkt nahm [Wedekind] jetzt so wenig wie früher ein“, und behauptete, seine Münchner Rede habe „sich keineswegs mit seiner Überzeugung“ gedeckt.³⁸ Der gleichfalls mit Wedekind befreundete Kurt Martens meinte Jahre später, Wedekind habe in München „überraschend imperialistische Töne“ angeschlagen, und erinnerte an eine mündliche Äußerung Wedekinds: „Man muß mit den Wölfen heulen [...] Diese Dummköpfe!“³⁹ Wedekind jetzt: der unpolitische Satiriker? Konservative Zeitgenossen waren dagegen erstaunt über Wedekinds patriotische Ansichten in

³⁵ (Kellermann 1915, 454-458); cf. dazu Schröter 1970, 15ff.

³⁶ (Braungart 1914, Nr. 218)

³⁷ (Friedenthal 1921, 467)

³⁸ (Kutscher 1931, 183)

³⁹ (Martens 1924, Teil 2, 145) Die Äußerung habe sich – angeblich – auf kritische Stimmen in Zürich versammelter deutscher Schriftsteller bezogen, die Wedekind wegen seines Münchner Vortrags „zornig zur Rede gestellt hätten“. Tatsächlich hielt sich Wedekind vom 4.-19.10.1914 in Zürich auf. Ein Münchner Treffen mit Martens und Thomas Mann notierte sich Wedekind in seinem Tagebuch am 24.10.1914 (Frank Wedekind. Tagebücher 2013).

dieser schweren Zeit und über seine geistige und sittliche Wandlung, durch die er sich als stolzen deutschen Patrioten zu erkennen gebe. Reaktionäre Journalisten und Schriftsteller glaubten ihm kein Wort und zeigten ihn als Opportunisten der puren politischen Heuchelei.

Auch in der Wedekind-Forschung ist Wedekinds Haltung zum Ersten Weltkrieg bis heute umstritten geblieben. Beobachtet wurde mehrfach die Uneindeutigkeit bzw. Doppeldeutigkeit seiner Aussagen über den Krieg. Behauptet wurde u.a., seine Rede sei die eines Kriegsbefürworters gewesen⁴⁰, wenn sich auch seit den Tagen des Kriegsausbruchs Wedekinds Haltung geändert habe.⁴¹ Dem wurde – vor allem in der neueren Forschung – widersprochen. Seine „Kriegsworte“ verrieten ihn als Kriegsgegner, wenn sie recht gelesen würden. Er habe die „Schlagworte der Stunde“⁴² nur genutzt, um die zeitgenössischen Topoi der Kriegsbegeisterung subtil umzudeuten bzw. um sie ihrer Hohlheit zu überführen⁴³, und habe mit satirischer List versucht, durch „grammatikalisch getarnte doppeldeutige Aussagen“⁴⁴ die Zensur zu täuschen.⁴⁵ Wedekind: ein Wolf im Schafspelz – als Kriegsgegner wie als Kriegsbefürworter? Ariane Martin schloss ihre ausgewogene ausführliche Beurteilung von „Deutschland bringt die Freiheit“ wie folgt ab: „Aus pragmatischen Erwägungen weigerte [Wedekind] sich, seine im Grunde oppositionelle Haltung, seine Kriegsgegnerschaft, öffentlich zu verkünden, und lieferte statt dessen Lippenbekenntnisse – und dies aus Überzeugung.“⁴⁶ Wäre damit entschieden, oder anders gewendet, der Eindruck vermieden, man wisse nun, was er geredet habe und wie zu reden gewesen wäre? Nicht moralisch, sondern politisch geurteilt: Inhaltlich war seine Rede insofern widersprüchlich, als Wedekind zu diesem Zeitpunkt nicht auf einen *Verständigungsfrieden* sondern ausdrücklich auf einen *Siegfrieden* hoffte, den er sich – politisch betrachtet – für Deutschland wünschte, während er zugleich wusste, dass von einem hoch aufgerüsteten Nationalstaat jedweder Prägung keine Friedenspolitik zu erwarten war.

Für Wedekinds antimilitaristische Haltung spricht, dass er nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs jedes Anzeichen für einen raschen Friedensschluss – wie etwa den „schüchternen Friedensvermittlungsversuch des amerikanischen Präsidenten“ Woodrow Wilson im

⁴⁰ (Wagener 1979, 249), (Schumann 1979, 242)

⁴¹ (Hibberd 1987, 127)

⁴² (Schneider et al. 2000, 82)

⁴³ (Waldmann 1999, 4-5), (Hibberd 1987, 41)

⁴⁴ (Schneider et al. 2000, S. 86f.)

⁴⁵ Wedekinds Rede ist jedoch mit großer Vorsicht zu lesen. Wenn er in seinem Vortrag davon sprach, „daß wir im monarchischen Deutschland uns eines freieren Wirkens erfreuen, als es uns das republikanische Amerika heute böte“, so mag ihm in diesem Fall kaum ein doppelzüngiges Reden unterstellt werden, wenn es z.B. in einem Brief (an Unbekannt) vom 5.4.1911 heißt, „die englische und amerikanische Zensur“ arbeite „viel strenger als die deutsche“ (Kantonsbibliothek Aarau. Wedekind-Archiv. J, Nr. 3.). Die strenge Theaterzensur in England wurde erst 1968 aufgehoben.

⁴⁶ (Martin 1996b, 157)

September 1914 – begrüßte.⁴⁷ „Der Himmel [...] gebe uns baldigen Frieden!“ und „Es schmerzt mich, dass ich Dir so wenig tröstliches über Friedensaussichten schreiben kann“, war die briefliche Botschaft, die er im November 1914 an Artur Kutscher sandte, der nach Kriegsausbruch als Hauptmann des Deutschen Heeres zunächst in Belgien an den Kämpfen um Namur und Charleroi beteiligt gewesen war.⁴⁸ Wenn wenige Wochen später Thomas Mann in seinem Brief an Wedekind vom 11.1.1915 auf die Kriegseignisse zu sprechen kam und meinte, „man war nicht darauf eingerichtet große Geschichte zu erleben“, so könnte dies bedeuten, dass er annahm, mit der Formulierung „große Geschichte zu erleben“ wisse er sich mit Wedekind einig. Im gleichen Atemzug fügte er abwägend hinzu: „als große Geschichte muss man die Dinge doch schließlich anerkennen, obgleich eine gewisse radikal-intellektuelle, humanitär-pazifistische Richtung den Krieg ungefähr als Schwindel hinstellt.“⁴⁹ War er sich dessen gewiss, dass Wedekind sich nicht zu jener „humanitär-pazifistischen Richtung“ rechnete? Sie strafte Mann im November 1914 mit Verachtung, als er in seinen „Gedanken im Kriege“ kundtat: „dem pazifistischen Ideal der Zivilisation“ bringe die „deutsche Seele“ eine „tiefe und instinktive Abneigung“ entgegen: „ist nicht der Friede das Element der zivilen Korruption?“⁵⁰ Auch mit dem von Thomas Mann formulierten und an Wedekind adressierten Entweder-Oder: der Erste Weltkrieg als „große Geschichte“ oder als „Schwindel“, mit dem er Wedekind vielleicht zu einer Stellungnahme verlocken wollte, kann schwerlich Wedekinds politische Position verortet werden. War sie überhaupt zu jenem Zeitpunkt dingfest zu machen? War es nicht ein Charakteristikum seiner politischen Haltung, dass er äußerst darauf bedacht war, nicht mit einer politischen Partei gleich welcher Couleur identifiziert zu werden? Hellsichtig kommender Dinge war er aber gewiss gewesen. Seine Äußerungen über die Weltlage in seinem erwähnten gleichnamigen Aufsatz vom April 1914 belegen, dass dieser Krieg für ihn nicht unerwartet ausbrach.

Gleichwohl, das Gespenst eines – deutschen – Siegfriedens, den Wedekind als eine politische Eventualität im „Krieg der Geister“ wahrzunehmen glaubte, ging auch ihm, aber nicht nur ihm, im Kopf herum. Was Wedekind politisch nachgesagt werden könnte, ist, dass er zu jener Zeit einer politischen Illusion anhing, von der er in den folgenden Kriegsjahren gründlich desillusioniert werden sollte. Die wahrgenommene Uneindeutigkeit seiner Rede zur Eröffnung der „Vaterländischen Feier“ in München, ist das eigentliche Politikum. Es wäre –

⁴⁷ (Strich 1924, Bd. 2, 302, 308 u. 309)

⁴⁸ l.c. 1924, Bd. 2, 312), Kutscher 1915, 25ff.)

⁴⁹ (Mann 2004, S. 55)

⁵⁰ (Mann 1914, S. 1478-1479).

nicht moralisch – sondern politisch wünschenswert gewesen, er hätte eindeutig zu *seinem* Publikum in den „Kammerspielen“ gesprochen. Andere, z.B. Karl Kraus, Heinrich Mann und Franz Pfemfert, taten es. Zu Wedekinds im „Berliner Tageblatt“ abgedruckten Münchner Rede haben sie sich übrigens nicht geäußert, möglicherweise ein Indiz dafür, dass sie sich mit ihr nicht einverstanden wussten.⁵¹ Erich Mühsam war der Münchner „Vaterländischen Feier“ übrigens ferngeblieben. Wedekind hätte – offen zur Zuhörerschaft gesprochen – nicht Kopf und Kragen riskiert. Verschärfte Aufführungsverbote hatte er ohnehin zu erwarten, dessen war er sich gleich zu Beginn des Ersten Weltkriegs sicher: „Jetzt sind schwere Zeiten hereingebrochen, das Theater kann froh sein, wenn ihm seine Existenzberechtigung nicht völlig abgesprochen wird.“⁵²

Alles in allem steht außer Frage, dass Wedekind mit seiner verklausulierten Münchner Rede der Aufforderung zu einem patriotischen Bekenntnis journalistisch nachkam, um denunziatorischen Unterstellungen, kein Patriot zu sein, schützend zuvorzukommen.

Völkerwahnsinnstanz

Wedekinds weitere literarische Veröffentlichungen während des Ersten Weltkrieges zeigen, dass er keineswegs bereit war, verklausulierte Äußerungen zukünftig zu kultivieren. Ihm blieb bewusst: „In dem Kampf von heute wie in dem von vor 500 Jahren werden Witz und Satire als stärkste Waffen ins Feld geführt.“ Politischen Verstand besaß er genug, um anschließend, in Rücksicht auf die individuelle Wut und Ohnmacht des Satirikers, hinzufügen: „Witz und Satire wirken aber um so stärker, wenn sie nicht von parteiischen Schriftstellern ersonnen wurden, sondern direkt aus den Verhältnissen entspringen, wie einzelne Phasen des Dreifuß-Prozesses und die Köpenickiade.“⁵³

Bereits am 21.9.1914 notierte er in seinem Tagebuch: *Plane ein Bismarckdrama*. Die ersten Impulse dafür entstanden durch die Lektüre von Wilhelm Liebnechts mehrfach wieder aufgelegter Broschüre *Die Emser Depesche oder wie Kriege gemacht werden* (1893) und *Fürst Bismarcks Briefe an seine Frau und Gattin*. (1900). In den Mittelpunkt seines Dramas stellte Wedekind nicht die kriegerischen Ziele, sondern die diplomatische Verhandlungsstrategie Bismarcks, oder wie es im Stück heißt, den Hexentanz bzw. den „Cancan der Diplomatie“⁵⁴. Im *Bismarck*-Schauspiel wird problematisiert, was es heißt, wenn

⁵¹ Jedenfalls liegen von ihnen zu Wedekinds Münchner Vortrag keine zeitnahen Kommentare vor.

⁵² (Strich 1924, Bd. 2, 300)

⁵³ (STA 5/II, 514)

⁵⁴ (STA 8, 209).

nicht das Volk, sondern Diplomaten über Krieg und Frieden entscheiden. Im Kriegsjahr 1916 verfasste er ein Antikriegsgedicht, dem er den Titel *Diplomaten* gab und in dem eindeutig ausgesprochen wird, wer für die Entstehung und die Barbarei des europäischen Völkerkrieges verantwortlich war.

Heut verschonen
Die Kanonen
Die Leichen in der Gruft nicht mehr.
Jawohl, die Zeit ist schwer!
Sag an, wie nennen sich
Die Herrn, die uns das taten?
Diplomaten!
Schwaches Herz und kühne Stirn,
Großes Maul und kleines Hirn
Wie ein Nadelöhr so eng
Der Gesichtskreis – Schnederedeng!

Tut sich friedlich
Wer wo gütlich,
Schrein sie die Kriegserklärung schon
Ihm zu durchs Telephon.
Die Völker stürzen sich
Dann in die Bajonette
Um die Wette.
Hinten wird mit Tod bedroht,
Was nicht stracks von vorne tot,
Daß, was irgend übrig bleibt,
Kurzer Hand sich selbst entleibt. [...] ⁵⁵

Das Gedicht lässt sich 1916 nicht veröffentlichen. – Gerühmt werden in *Bismarck* nicht die diplomatischen Winkelzüge des Reichskanzlers sondern seine – historisch verbürgte – politische Entscheidung, den Gegner Österreich militärisch nicht niederzuzwingen, sondern auf einem raschen Friedensabkommen zu bestehen. Zwar hat der Machtpolitiker Bismarck das letzte Wort, aber einer seiner Gegenspieler, der bayerische Premierminister Freiherr von der Pfordten darf ihm entgegen halten, „Gott schütze die Welt in Zukunft vor einem Glauben [an einen Sieg], für dessen Richtigkeit sich der Beweis nur durch die furchtbarsten Opfer an Gut und Blut erbringen läßt.“⁵⁶ 1915, im literarisch viel bejubelten Bismarck-Jahr ist an eine Aufführung seines Stückes nicht zu denken. Sie blieb bis zum Ende des Weltkrieges polizeilich verboten. Aber eine Lesung im „Klub“ der „Deutschen Gesellschaft 1914“ war 1916 möglich. Dazu lud ihn der Vorsitzende der Gesellschaft, Wilhelm Heinrich Solf, damals

⁵⁵ (STA 1/I, 706-707)

⁵⁶ (STA 8, 232)

Staatssekretär des Reichskolonialamtes, ein. Wedekind war seit Oktober 1915 zahlendes Mitglied des Klubs, dem beizutreten ihn Walther Rathenau ermuntert hatte. Die „Deutsche Gesellschaft“, von ihren Gründungsmitgliedern bewusst als eine überparteiliche Vereinigung im November 1914 ins Leben gerufen, zählte bald über 900 Mitglieder, Industrielle, Bankiers, Politiker, Gewerkschafter, Journalisten und Schriftsteller. Von Robert Bosch z. B. wurde der Klub finanziell unterstützt. Zielsetzung des Klubs war, auch den politischen Gegnern der Regierungspolitik eine Plattform zur direkten Begegnung anzubieten, um zur Zeit des Burgfriedens und während der Fortdauer des Krieges die Repräsentanten gegensätzlicher gesellschaftlicher Interessen in Perspektive auf die Ziele und den Ausgang des Krieges an einen Tisch zu bringen.⁵⁷

Im November 1916 arbeitete Wedekind an einem Kriegsgedicht unter dem Arbeitstitel *WUMBA-Tanz*. Die Kürzel „WuMBA“ stand für das Waffen- und Munitionsbeschaffungsamt, das im Rahmen des Hindenburg-Programms, des Rüstungs- und Wirtschaftsprogramm der dritten Obersten Heeresleitung, am 30.9.1916 eingerichtet wurde. Ausschnitte aus dem Gedicht, das Fragment blieb, dokumentieren, mit welchem kritischem Blick Wedekind das Geschehen des europäischen Völkerkriegs verfolgte:

Die Völker werden durch die imperialen europäischen Mächte propagandistisch manipuliert und zum Kriegführen missbraucht.

Erschaut zum blutigen Schiebetanz
In Sonnenlicht und Mondenglanz
Tanzt Vaterland mit Vaterland
Die Mordwehr durch den Leib gerannt
Flott wird der Tanz von oben
Geschoben.

Mit in Friedenszeiten beim Gegner eingekauften Waffen bekämpfen sich die kriegsführenden Länder.

Im Mondenlicht und Sonnenglanz
Wälzt sich der Völkerwahnsinnstanz
Vom Land ins Meer – wer hat gepufft?
Ein Panzerschiff tanzt in die Luft
Krupp feuerte auf Krupp –
Zupp!

Es ist wahrscheinlich ein Skandal

⁵⁷ (Sösemann 1987, cf. 630-649)

Daß nicht mehr Menschenmaterial
Am Tanze theilnimmt Jede Tour
Eine Milliarde nur⁵⁸

1915 entschloss sich Wedekind, seine 1908 veröffentlichte Satire der Satire *Oaha* umzuarbeiten. Handelt es sich bei *Oaha* hauptsächlich um eine Abrechnung mit der Person des Verlegers Albert Langen und dessen Verlagsführung, so wird jetzt, im neuen vierten Akt des *Till Eulenspiegels*, dargestellt, wie die Redaktion des Eulenspiegels auf den Ausbruch des Krieges reagierte: mit totaler Anpassungsbereitschaft. Die Losung wird ausgegeben, die Kriegsereignisse gehörig auszubeuten. Von dieser Stunde an kämpft der „Eulenspiegel“ zur Verteidigung des Vaterlandes. Die Kriegsbegeisterung in der Redaktion ist groß. Nur der Verleger spielt nicht mit, bezichtigt seine engsten Mitarbeiter der Gesinnungslumperei und setzt sich in die neutrale Schweiz ab.

Am 12.8.1916 notierte sich Wedekind in seinem Tagebuch: „Erste Friedenszeichen“.⁵⁹ Zwei Monate später begann er an einem neuen Drama zu arbeiten. Es ist das letzte, das er noch vollenden konnte. Er gab ihm den Titel *Herakles*. Eine erste Idee dazu fiel im bereits im Sommer 1914 ein. Jetzt, angesichts des fortdauernden Krieges, konkretisierte sich für Wedekind die Idee: „Herakles als Drama der Kriegspsychose des heimgekehrten Kämpfers“ auszuarbeiten.⁶⁰ Der Kämpfer Herakles zieht eine Blutspur hinter sich her, mordet im Kampf, jähzornig, aufbrausend, ein Vergewaltiger. Seine einzig große Tat ist die Befreiung des Befreiers der Menschheit, des am Felsen angeschmiedeten Prometheus‘. Herakles, ein Faustulus, der immer strebend sich bemüht, eine Kampfmaschine, halb dem Wahnsinn verfallen? Ist dieser Heros zu retten – vor dem Bösen, und was wäre dieses Böse, wenn nicht der Krieg? In Europa frisst sich der Terror des Krieges in die Hirne und in die Psyche der Menschen und wächst sich aus zu kollektiver psychischer Störung. Mit der Sammelbezeichnung *Kriegspsychose* werden den Zeitgenossen das Kriegsgeschehen und seine menschlichen Folgen scheinbar fassbar. Der Kriegswahn enthüllt sein Doppelgesicht als Janusgesicht der Macht. Das Wort Kriegspsychose hat Konjunktur, individuell wie kollektiv. Auch wenn der Fachterminus noch nicht dafür bereit gestellt ist: *Posttraumatische Störungen* werden auf Jahre hinaus nach dem Krieg Handlungen, Verhaltensweisen und Gefühle der Menschen kollektiv und individuell, öffentlich und privat bestimmen. Wedekinds Drama legt offen, dass eine von Machtbesessenheit bestimmte Hoffnung auf einen Siegfrieden –

⁵⁸ (STA 5/III, 1055ff.)

⁵⁹ (Frank Wedekind. Tagebücher 2013)

⁶⁰ (Martin 1996a, 128)

gleichgültig, wer sie von den Kombattanten begraben muss – alle am Krieg beteiligten Völker materiell und psychisch in ungeheurem Ausmaß beschädigt. Statt mit „Herakles“ könnte die Tragödie mit dem expressionistischen Titel „Menschheitsdämmerung“ versehen werden. Was ich euch vorführe, lässt Wedekind den Prolog-Sprecher seines Dramas sagen, ist „ein Menschenschicksal“, das durch Krieg in brutaler Weise die europäischen Völker millionenfach durchlitten haben. In anderer Form, als Rätseldichtung, hat Wedekind in seinem Dramolett *Überfürchtenichts* (1917), zusammengesetzt aus drei Balladen, noch einmal das Thema Gewalt aufgegriffen. Wedekind gab dem Stück zunächst den Arbeitstitel „Oben oder unten“. Das Oben oder Unten ist zunächst leicht zu enträtseln. Die beiden ersten Balladen erzählen von Macht und Liebe in partnerschaftlicher Koexistenz. Wer liegt oben, wer liegt unten, wer siegt und wer verliert? Wer sich darüber nicht verständigen kann, wird ewig streiten. In der dritten Ballade wird vom Besuch des russischen Zaren Peter beim Preußenkönig Friedrich Wilhelm I. berichtet, ein historisch verbürgtes Ereignis: Der Besuch fand 1713 statt, als der Zar den König zum Eintritt in die nordische Allianz gegen den schwedischen König bewegen wollte. Der König lehnte zunächst ab, aber noch vor der siegreichen Schlacht der Russen über die Schweden bei Poltawa im Nordischen Krieg verbündete er sich mit dem Zaren. Zur Besiegelung des Bündnisses kommt es – politische Koexistenz erreicht durch Kunst und Kommerz – in Wirklichkeit wie auch im „Überfürchtenichts“ zu einem Tauschgeschäft zwischen dem kunstsinnigen Peter I. und Friedrich Wilhelm I. Für 55 sog. Lange Kerls schenkte ihm der wenig an Kunstschätzen interessierte Preußenkönig das für das Berliner Stadtschloss eingerichtete Bernsteinzimmer. „Die Kunst ist das Leben vor dem Spiegel“⁶¹, so Wedekind, nicht *im* Spiegel. Das unterhaltsame Rätsel kann freilich nicht über unwirtliche Zeiten hinwegtäuschen. Sein allegorisch-abstrakter Sinnzusammenhang lässt sich entschlüsseln: Krieg und/oder Frieden.

Die in der früheren Wedekind-Forschung vertretene und lang akzeptierte Hypothese, Wedekind sei ein unpolitischer Autor gewesen, lässt sich nicht aufrechterhalten. Wedekind – ein pazifistischer Utopist? Zweifellos! Wedekind – ein Kritiker nationalstaatlicher imperialer Politik? Ja! Wedekind – ein Skeptiker in Sachen Politik? Ja! Wedekind – ein politischer Satiriker? Allemaal!

Bibliographie

⁶¹ (STA 5/II, 325)

Wedekind-Literatur

- Friedenthal, Joachim. 1921. *Nachwort*. Frank Wedekind. Gesammelte Werke. Bd. 9. München: Georg Müller.
- Frank Wedekind. 1994-2013. *Werke. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden* [STA]. Darmstädter Ausgabe. Hrsg. v. Elke Austermühl, Rolf Kieser und Hartmut Vinçon. Darmstadt: Häusser.
- Frank Wedekind. *Tagebücher 1889-1918*. 2013. Vollständige online-Edition. frankwedekind-gesellschaft.de., herausgegeben von der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind an der Hochschule Darmstadt. 2013.
- Kutscher, Artur. 1931. *Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke*. 3 Bde. 1922, 1927, 1931. München: Georg Müller.
- Martens, Kurt. 1924. *Schonungslose Lebenschronik*. Teil 2. Wien: Rikola.
- Martin, Ariane, Hrsg. 1996a. *Frank Wedekind, Thomas Mann, Heinrich Mann. Briefwechsel mit Maximilian Harden*. Hrsg., komm. u. mit einem einleitenden Essay v. Ariane Martin. Pharus V. Darmstadt: Häusser.
- Martin, Ariane. 1996b. *Ein Drahtseilakt. Frank Wedekind und der Erste Weltkrieg*. In: Frank Wedekind. *Frank Wedekind. Text und Kritik*. H. 131/132, 147-159. München: text u. kritik.
- Meyer, Michael. 1982. *Theaterzensur in München 1900-1918. Geschichte und Entwicklung der polizeilichen Zensur und des Theaterzensurbeirates unter besonderer Berücksichtigung Frank Wedekinds*. München: Uni-Druck.
- Niemann, Carsten / Weber, Brigitta. 1995. *Frank Wedekind, geb. 1864 in Hannover*. Bearbeitet v. Carsten Niemann u. Brigitta Weber mit Beiträgen v. Rolf Kieser u. Karljosef Kreter. (Reihe prinzenstraße. Doppelheft 4). Hannover: Theatermuseum. 1995.
- Schumann, Willy. 1979. *Frank Wedekind – Regimekritiker? Einige Überlegungen zur ‚Majestätsbeleidigung‘ in den ‚Simplicissimusgedichten‘*. Seminar 15, 235-243.
- Strich, Fritz, Hrsg. *Frank Wedekind. Gesammelte Briefe*. 2 Bde. München: Georg Müller.
- Wagener, Hans. 1979. *Frank Wedekind. Politische Entgleisungen eines Unpolitischen*. Seminar 15, 244-250.
- Waldmann, Elinor. 1999. *Das Missverständnis als Risiko der Satire. Frank Wedekinds Rede „Vom deutschen Vaterlandsstolz“*. Unveröffentlichtes Manuskript. Darmstadt.

Weitere Literatur

- Aktion, Die. 1961-1976. Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst. Hrsg. von Franz Pfemfert. Mit Einführung und Kommentar von Paul Raabe. *Reprint* 1911-1918 in 6 Bänden. München: Kösel.
- B.[raungart], R.[ichard]. 1914. [*Bericht*]. Münchener Zeitung, Nr. 218 v. 19.9.1914.
- Buelens, Geert. 2014. *Europas Dichter und der Erste Weltkrieg*. Berlin: Suhrkamp.
- Dehn, Paul et aliter. 1914. *Die Wahrheit über den Krieg*. Berlin: E. S. Mittler u. Sohn.
- Fries, Helmut. 1994. *Die große Katharsis. Der Erste Weltkrieg in der Sicht deutscher Dichter und Gelehrter*. 2 Bde. Konstanz: Verlag am Hockgraben.
- Halbe, Max. 1914. *Krieg!* Berliner Tageblatt, Nr. 452 v. 6.9.1914.
- Halbe, Max. 1935. *Jahrhundertwende. Geschichte meines Lebens 1893-1914*. Danzig: Kafemann.
- Kaiser Wilhelm II. [1914]. *An das Deutsche Volk*. In: *Der Weltkrieg 1914. Die Wahrheit ins Ausland*. 2. erw. Auflage. Berlin: Reichsverlag.
- Kellermann, Hermann, Hrsg. [1915]: *Der Krieg der Geister. Eine Auslese deutscher und ausländischer Stimmen zum Weltkriege 1914*. Weimar: Vereinigung Heimat u. Welt.
- Kraus, Karl. 1977. *Die Fackel*. 12 Bände inklusive 1 Beilagenheft. Bände 1-11: Nr. 1 bis 922; April 1899 bis Februar 1936. Band 12: *Die letzten Tage der Menschheit*. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog [Akt-Ausgabe] 1918/1919; Personenregister zur Fackel Nr. 1 bis 922 zusammengestellt v. Franz Ögg. Frankfurt: Zweitausendeins.
- Kutscher, Artur. 1915. *Kriegstagebuch*. 2 Teile, 1915 u. 1916. München: Beck.
- Mann, Thomas. 1914. *Gedanken im Kriege*. *Die neue Rundschau* 25, 1914, 1471-1484. (November-Heft).
- Mann, Thomas. 2004. *Werke. Briefe. Tagebücher*. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Band 22. Frankfurt: Fischer.
- Maurer, Trude. 2013. *Der Krieg der Professoren. Russische Antworten auf den deutschen Aufruf „An die Kulturwelt“*. In: Ungern-Sternberg 2013, S. 163-201.
- Mühsam, Erich. 1911-1919. *Das Weltparlament*. *Kain*. Zeitschrift für Menschlichkeit 2, 1913, Nr. 10, S. 145-153, http://digital.a-bibliothek.org/o/Kain%201911%20-%201919/01.Jg.%20-%2005.%20Jg.%20Kain%201911%20-%201919/1-5_Jg_kain.pdf (Zugang 15.4.2014)
- Mühsam, Erich. 2011ff. *Tagebücher*. www.muehsam-tagebuch.de. (Zugang 12.4.2014)

- Schröter, Klaus. 1970. *Der Chauvinismus und seine Tradition. Deutsche Schriftsteller und der Ausbruch des Ersten Weltkrieges*. In: *Literatur und Geschichte. Fünf Aufsätze zur deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. Mainz:
- Schubart, Daniel. 1839-1840. *C. F. D. Schubart's des Patrioten gesammelte Schriften und Schicksale*. 8 Bde. Stuttgart: J. Scheible.
- Sösemann, Bernd. 1987. *Politische Kommunikation im „Reichsbelagerungszustand“. Programm, Struktur und Wirkungen des Klubs „Deutsche Gesellschaft 1914“*, 630-649. In: Manfred Bobrowsky / Wolfgang R. Langenbacher (Hrsg.). *Wege zur Kommunikationsgeschichte*, Band 13. München: Öhlschläger.
- Sturz, Helfrich Peter. 1786. *Schriften. Zweite Sammlung*. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich.
- Ungern-Sternberg, Jürgen von / Ungern-Sternberg, Wolfgang von. 2013 *Der Aufruf „An die Kulturwelt!“ Das Manifest der 93 und die Anfänge der Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg*. 2. erw. Auflage mit einem Beitrag von Trude Maurer. Frankfurt: Peter Lang.
- Verhandlungen des Reichstags. 1914. Dreizehnte Legislaturperiode. Zweite Session. 1914. Eröffnungssitzung im Weißen Saale des Königlichen Schlosses zu Berlin am Dienstag den 4. August 1914. *Verhandlungen des Reichstags, Stenographische Berichte*, 1914/16, Bd. 306, S. 1-2. http://www.1000dokumente.de/index.html?c=dokument_de&dokument=0081_kwi&l=de (Zugang 15.4.2014)
- Weber, Karl Julius. 1842. *Die Leidenschaften*. Stuttgart u. Leipzig: Fr. Brodhag'sche Buchhandlung.
- Weltkrieg, Der. 1914. *Die Wahrheit ins Ausland* [1914]. 2. erw. Auflage: Berlin: Reichsverlag.
- Zimmermann, Johann Georg. 1783. *Vom Nationalstolze*. Karlsruhe: Schmieder.

Revuetheater im Ersten Weltkrieg

Berlin und Lissabon im Vergleich

Eva Krivanec

Humboldt-Universität Berlin

„Wenn jetzt ein Fremder zu uns nach Berlin kommt,
und ins Theater geht, egal, wo er hinkommt,
Sieht er, dagegen gibt es bald kein Mittel,
Dasselbe Stück mit einem andern Titel.“

Rudolf Bernauer, Rudolf Schanzer, Heinz Gordon: *Extrablätter. Heitere Bilder aus ernster Zeit* (1914)

In der Revue *Extrablätter* am Berliner Theater wird die Welle der Kriegsstücke, die in Berlin in der Wintersaison 1914/15 allorts gezeigt wurden, bereits reflektiert – dennoch setzt *Extrablätter* die Reihe der patriotisch-propagandistischen Mobilmachungsunterhaltung nahtlos fort. Ähnlich wie in anderen Krieg führenden Ländern war gerade die großstädtische Bevölkerung von Kriegseuphorie und einer spontanen Bereitschaft getragen, sich in den Dienst des Kriegs zu stellen. Das bald auch im Krieg florierende Unterhaltungstheater der meisten europäischen Metropolen zeigte geradezu mustergültig diese patriotisch-affirmative Tendenz. Doch in einem Land wie Portugal, in dem wenige Jahre zuvor durch eine vom städtischen liberalen Bürgertum getragene Revolution eine laizistische Republik nach französischem Vorbild installiert wurde, die noch einigermaßen instabil war, folgte die Unterhaltungskultur nicht dieser Art von patriotischer Gleichschaltung sondern bewahrte sich durchaus – besonders im Genre der Revue – satirische und kritische Eigenheiten.

Die Strukturen internationaler Vernetzung im Bereich der Unterhaltungskultur im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert erlauben es, so weit voneinander entfernte und so unterschiedliche europäische Großstädte wie Berlin und Lissabon zueinander in Beziehung zu setzen, auch wenn die kulturellen Verbindungen zwischen den beiden Städten in diesem Zeitraum nicht besonders eng waren.¹ Der internationale Erfolg von Bühnengenres wie der

¹ Wichtiges Gegenbeispiel ist etwa die deutsche Romanistin Louise Ey, die sich nach mehr als 10 Jahren, die sie als Lehrerin in Portugal verbracht hatte, zeitlebens der kulturellen Vermittlung, Übersetzung und wechselseitigen Bekanntmachung zwischen portugiesischer und deutscher Sprache und Kultur widmete. Auf politischer Ebene sind die Verbindungen ohnehin enger, da Portugal zusehends Unterstützung von Deutschland sucht, wenn es

Revue, die obwohl sie stark von lokalen Bezügen und Spezifika lebte, überall sehr ähnlichen Gestaltungsprinzipien folgte, ist ein bemerkenswertes, in der Forschung bislang wenig beachtetes Phänomen und fordert in meinen Augen eine länder- bzw. städteübergreifende Perspektive geradezu heraus. Welche Ähnlichkeiten und welche Unterschiede prägen das Revuetheater in Berlin und Lissabon vor und während des Ersten Weltkriegs? Wie verändert sich das Genre mit Kriegseintritt und in dessen Verlauf?

1. Entwicklung und Charakteristika der Revue in Lissabon und in Berlin

Der folgende Beitrag widmet sich der Revue, einem theatralen Genre, das sich in den europäischen Großstädten seit Beginn des 20. Jahrhunderts und vor allem seit den 1910er-Jahren immer größerer Beliebtheit erfreute. Entstanden ist sie in Frankreich, aus den *Revue de fin d'année*, den Jahresrevuen der Jahrmarktstheater in Paris, die bereits in den 1830er und 1840er Jahren eine erste Blütezeit erlebten (Vgl. Dreyfus 1909). Die politischen Ereignisse des Jahres wurden in satirischen Einzelszenen behandelt und mit Couplets und Tänzen aufgelockert (vgl. Kothes 1977, 18f).

Im Laufe des 19. Jahrhunderts haben die Revuen in Paris das tänzerische Element verstärkt, dem Text etwas weniger Bedeutung geschenkt, aus anderen Traditionen und Genres wurden Elemente aufgenommen: das artistische Element von den britischen Music-Halls, die prunkhaften Finali von der Operette, die Ausstattung von den *pièces à grand spectacle*. So entstand gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Ausstattungsrevue, die mit aufwändigen Garderoben und Bühnenbildern, mit Massenszenen und Choreographien, mit erotischen Anspielungen und Blickfängen, vor allem die Schaulust der Zuschauer befriedigen konnte (vgl. Kothes 1977, 19-21). Ein zentrales Kennzeichen der Revue sind die Figuren der *Commère* und des *Compère*, die die Funktion haben, eine Kontinuität innerhalb der Revue zu stiften und durch die einzelnen Bilder zu führen. Sie stehen entweder ganz außerhalb des Geschehens als Erzähler, oft in Komplizenschaft mit dem Publikum oder sie werden als Figuren in der Rahmenhandlung der Revue präsentiert und agieren als solche im Stück.

Die Entwicklung der Revue schlug in verschiedenen Städten eine jeweils individuelle Richtung ein: In Lissabon wurde das satirische Element stark beibehalten. Das Genre des *teatro de revista*, das besonders von der Verbindung politischer Satire, der Karikatur berühmter Persönlichkeiten, eingängiger Melodien, tanzenden *Girls* und spektakulären

darum geht, sich aus dem asymmetrischen Bündnis mit Großbritannien, gerade in der kolonialen Frage, zu befreien.

Bühnenbildern lebte und in denen die Autoren – meist Autorenkollektive – aktuelle politische Ereignisse ebenso karikierten wie typisch portugiesische Eigenschaften, erlebte ab den 1850er Jahren, aber noch stärker in den Jahren unmittelbar vor und vor allem nach Etablierung der Ersten Republik 1910 einen ungeheuren Aufstieg und wurde zur beliebtesten Theaterform in Lissabon (Vgl. Berjeaut 2005, 35-42).

In Berlin entwickelte sich das Genre zunächst aus den einaktigen Revuen, die bereits aufwändige Ausstattungsbilder boten und in den zweiten Teil von Variété-Programmen integriert waren, vor allem im Apollo-Theater. Von 1903 bis 1913 schließlich brachte das Metropol-Theater seine mondänen, abendfüllenden Jahresrevuen mit Texten von Julius Freund und Musik von Victor Hollaender heraus. Hier waren satirische Dialoge, Ausstattungsbilder und Couplets kombiniert und durch ein mythologisch inspiriertes, von allegorischen Figuren bevölkertes Vorspiel in eine Rahmenhandlung eingebettet, die eine gewisse narrative Kontinuität sicherte. Mit dem Ende der Metropol-Revuen, die noch das französische Vorbild der *Revue de Fin d'Année* in lokaler Abwandlung in sich trugen, und der spezifischen Wege der Revue im Ersten Weltkrieg, teilten sich im Berlin der Zwischenkriegszeit die Traditionen in die literarisch-satirische Kabarett-Revue einerseits und die visuell-sensationelle, meist erotische, Ausstattungsrevue andererseits (vgl. Kothes 1977, 29f). Die Struktur der portugiesischen *revista* zur Zeit der Ersten Republik folgte ebenfalls dem klassischen Schema der französischen Revue. *Compère* und/oder *commère* sind Darsteller und Erzähler zugleich. Sie sind jene, die eine Verbindung zwischen den einzelnen *quadros* (Bildern) herstellen, die unterschiedlichste Formen annehmen können: satirische Allegorien, Sketches bzw. Dialoge zwischen typischen Figuren (z.B. der Polizist oder der Reporter), Couplets und Chansons, Szenen mit erotischen Anspielungen, Tanz oder Pantomime und am Schluss jeden Akts die sogenannte *apoteose*, eine Massenszene mit großartigen Kostümen und Dekorationen. In vielen Fällen besteht die Grunderzählung der Revue darin, dass zuerst eine unwirkliche, märchenhafte Welt gezeigt wird, häufig eine Art Parnass oder Olymp, von wo aus der *compère* (und/oder die *commère*) eine Reise in das echte, aktuelle Portugal antritt, und zwar meist mit dem Ziel, auf die eine oder andere Art Ordnung zu stiften.

Im Allgemeinen befassten sich die *revistas* mehr mit portugiesischer Innenpolitik, mit kritischen Kommentaren zu Regierung und Lokalpolitikern, mit sozialen Fragen, mit klassischen Lastern der Portugiesen wie etwa Unpünktlichkeit oder Unentschlossenheit. Ihre Autoren waren jedoch, zugleich mit der erstaunlichen Freiheit und Frechheit, die sie sich in

der politischen Satire herausnahmen, meist dem republikanischen Projekt wohlgesonnen. In den 1914 und 1915 gespielten *revistas* bekam aber die brisante weltpolitische Situation und vor allem der Erste Weltkrieg schon kurz nach dessen Beginn stärkeres Gewicht.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde in der portugiesischen Revue die kollektive Autorschaft zur Regel. Revueautoren schlossen sich zu sogenannten *parcerias*, zu Vereinigungen von zwei oder drei Autoren zusammen. Manche waren lose und wechselten von Revue zu Revue, es gab aber auch sehr stabile *parcerias*, die über Jahrzehnte gemeinsam Revuen schrieben. Das bekannteste und langlebigste dieser Kollektive war jenes von Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes und João Bastos, allgemein nur *a Parceria* genannt, die von 1912 bis zum Tod von Ernesto Rodrigues 1926 zwölf Revuen, daneben auch Komödien, Operettenlibretti und Übersetzungen gemeinsam verfassten (Vgl. Rebello 1985, 23f.; Caldeira Rodrigues 2011, 88-113).

2. *Chauffeur, ins Metropol!* und *Sol e sombra*: Großstadt und Revue um 1910

Während die Ursprünge von Music-Hall und Variété eher in den aufstrebenden Industriestädten oder den Peripherien der Großstädte lagen, war die Revue von Beginn an das Genre der wachsenden und selbstbewussten Metropole und eroberte ihr Publikum von deren Zentrum aus. Die Revue hat die Stadt und das Geschehen in der Stadt zum Thema und begleitet deren Veränderung und Modernisierung trotz aller Satire mit Stolz und Zukunftsgewissheit.

Wohnte den Berliner Lokalpossen und Operetten eher ein nostalgischer Zug inne, wenn auch im Bewusstsein des Aufschwungs Berlins zur Metropole, so strotzten die Revuen des Metropol-Theaters vor stolzer Zurschaustellung der Großstadt Berlin mit ihren neuesten Moden, aktuellsten Gerüchten, aufregendsten Erfindungen.

Das großstädtische Unterhaltungstheater – insbesondere neuere Genres wie Detektiv- und Sensationsdramen, Ausstattungstücke und Revuen – hatte auch immer ein ausgeprägtes Interesse an neuen Erfindungen, vor allem wenn diese die Möglichkeit neuer Vergnügungen versprachen: elektrische Beleuchtung, Fahrten mit der Eisenbahn, dann mit dem Automobil, Hochschaubahnen und andere technische Spektakel der Jahrmärkte, Kommunikation über Fernsprecher, Musik aus dem Grammophon, etc. (vgl. Brunet 2004, 55).

Im September 1912 hatte die letzte der klassischen Jahresrevuen des Metropol-Theaters Premiere. Der Titel *Chauffeur, ins Metropol!* zeigt bereits, mit welcher selbstreferenziellen Freude in diesen Revuen auf den eigenen Erfolg und auf die Berliner Unterhaltungswelt, ihre

Habituéés aber auch ihre Gäste, Bezug genommen wurde. „Berliners [...] were eager to celebrate themselves and the city. The Metropol accomodated this desire. [...] [T]he idealization of the capital potentially bridged political and ethnic gulfs among a diverse spectatorship.“ (Otte 2006, 203). Groß-Berlin wird im dritten Bild von *Chauffeur, ins Metropol!* als riesiges Warenhaus mit regem Treiben und großer Nachfrage nach verschiedensten Ereignissen – Politisches rechts, Städtisches links, der Stadtklatsch im obersten Stock, Mode und Sport dazwischen – repräsentiert. Die *commère* Madame Sensation führt die Besucher durch die einzelnen Abteilungen, wo zuletzt auch der Chansonnier Otto Reutter einen Gastauftritt hat (vgl. Völmecke 1997, 56). Schon 1903, in der ersten Metropol-Revue *Neuestes! Allerneuestes!* spielte Berlin eine der Hauptrollen. Um die Ballonreise vom „Berliner Olymp“, wo das Vorspiel stattfand, bis hinunter an die Spree zu veranschaulichen, wurden auf einer weißen Leinwand Projektionsbilder als Hintergrund gezeigt. Zunächst trifft der Ballon eine Reihe anderer Luftfahrzeuge, fliegt durch eine Gewitterwolke, dann erkennt man den Erdboden, Flüsse, Felder und Städtchen, bis man schließlich Berlin aus der Vogelperspektive erkennt (vgl. Greul 1971, 115).

Doch in der Revue von 1912 scheinen – und eine so explizite politische Parabel ist eher die Ausnahme bei den Metropol-Revuen – die Ereignisse von 1914 bereits deutlich ihre Schatten vorauszuwerfen. Im Vorspiel sieht das Publikum „Europas Kinderstube“, darin als Spielzeug „überall Gewehre, Säbel, Fahnen“ (Freund und Nelson 1912, 11). Mama Europa hat Sorgen mit ihren Kindern: Marianne ruft „Revanche“; Der kränkliche Mohamet (Osmanisches Reich) verkündet: „Die verfluchten Makkaroni lieg'n mir im Bauch. Und verstopfte Dardanellen hab' ich auch.“ (Freund und Nelson, zit. in Kothes 1977, 37); Michel blättert in einem Kongobilderbuch und hat Röteln – Anspielungen auf die kolonialen Ambitionen Deutschlands und auf die stärker werdenden Sozialdemokraten; Jonny leidet an Wassersucht – dies bezieht sich auf die Flottenausrüstung Englands. Als Gegenmittel empfehlen die Ärzte: „Aus Krupps Apotheke kein Eisen mehr“ (Freund und Nelson, zit. in Kothes 1977, 37).

In den Revuen der portugiesischen Hauptstadt wird, wie in dem unten zitierten Sketch, ebenso deren Wachstum und Modernisierung thematisiert (auch wenn diese Phänomene, verglichen mit Berlin, deutlich langsamer von Statten gehen), so zum Beispiel über die Personifizierung der Stadtarchitektur selbst. In der Revue *Sol e Sombra* aus dem Jahr 1910, aufgeführt im Teatro do Príncipe Real (später Teatro Apolo), wird die bauliche Veränderung

und Erweiterung der Stadt direkt auf die Bühne gebracht: Zé und sein Gast Lamiré gehen über die Praça dos Restauradores und die Avenida da Liberdade und Lamiré fragt nach den Namen der Straßenzüge. Zé erklärt, dass am Ende dieser Avenida, an der „Rotunda“, noch viele weitere Avenidas beginnen, „todas novas“² (Rodrigues et al., zit. in Rebello 1984, 222). Um Lamiré diese zu zeigen, brauchen sie gar nicht bis dorthin zu gehen, Zé ruft nach „Senhora Dona Rotunda“ und ihren Töchtern, den Avenidas Novas, und sogleich betritt Dona Rotunda, umringt von Avenidas die Bühne. Daraufhin entspinnt sich ein Gespräch, dessen Komik sich aus den sprachlichen Doppeldeutigkeiten zwischen der „Frequentierung“ der Straßen und der Tatsache, dass es sich dabei um Frauen auf der Bühne handelt, ergibt.

Lamiré: E quais são as mais frequentadas?

Rotunda (*indicando-as*): Olhe, esta, do Fontes Pereira de Melo, a do António Augusto de Aguiar, a do Ressano Garcia.

Lamiré: Bravo!... Tudo nomes de homens célebres.

Rotunda: Nem outros se põem nas minhas filhas.³ (Rodrigues et al., zit. in Rebello 1984, 222)

Erotische oder sexuelle Anspielungen gibt es in der Revue, und gerade in der Lissabonner Ausprägung, überall. Nicht nur die politische Satire wird mit schlüpfrigen Witzen vermischt, auch die *Straßen* der Stadt bieten sich als Schauplatz für allerlei Doppeldeutigkeiten an.

Die Revue *Sol e Sombra* enthält aber auch deutlich politischere Szenen und sogar eine flammende Rede für einen erschossenen Revolutionär. So tritt im zweiten Akt etwa das Telegramm auf die Bühne – wieder eine junge Erfindung, die gefeiert wird – und beschwert sich ausdrücklich über die Zensur, die ihm alles wegschneide, es quäle und den Sinn der Nachrichten entstelle (vgl. Rebello 1984, 150; 222f).

3. August 1914: Kriegsbeginn und Unterhaltungstheater

Der Beginn des Ersten Weltkrieges in den ersten Augusttagen 1914 traf die meisten Berliner Theaterleiter in der Sommerpause und warf die Planungen für die Herbstsaison gehörig durcheinander. Der Sommerbetrieb wurde zunächst vollständig eingestellt; viele Direktoren warteten mit einer Wiedereröffnung, glaubten an einen kurzen Krieg. Spezielle Kriegsklauseln in den Verträgen und Konzessionen ermöglichten es zumeist, die Theater zu schließen und dem Personal zu kündigen (vgl. Schlesinger 1915, 255). Doch der Ruf nach

2 „Alle neu [Doppelsinn: jung]“. Sämtliche Übersetzungen aus dem Portugiesischen ins Deutsche stammen von der Autorin dieses Beitrags.

3 „Lamiré: Und welche sind die am meisten frequentierten? / Rotunda: Schauen Sie, diese, von Fontes Pereira do Melo, diese von António Augusto de Aguiar, diese von Ressano Garcia. / Lamiré: Bravo!... Das sind ja alles Namen von berühmten Männern. / Rotunda: Andere kämen für meine Töchter auch gar nicht in Frage.“

einer Eröffnung der Theater wurde bald laut, sowohl von Seiten der publizistischen Öffentlichkeit als auch von Seiten der zunehmend notleidenden Theaterangestellten. Das Theater sollte gerade jetzt, in der „eisernen Zeit“, seine Aufgabe erfüllen. Schließlich eröffneten in Berlin die meisten Bühnen die neue Saison mit wenigen Wochen Verspätung und rasch improvisierten „Kriegsspielplänen“. Der Krieg verlangte nicht nur die inhaltliche Anpassung der Spielpläne, auch Veränderungen der Ensemblestruktur und Engpässe bei den Bühnenarbeitern mussten berücksichtigt werden.

In Lissabon hingegen, das sich zu diesem Zeitpunkt, abgesehen von ersten Kämpfen gegen deutsche Truppen in den afrikanischen Kolonien, noch nicht im Krieg befand, begann die Saison wie geplant: Dennoch wurden die Kriegseignisse schon bald auf der Bühne thematisiert, vor allem im aktualitätsbezogenen Revuetheater.

Gehen wir von den Aufführungszahlen aus, so waren die erfolgreichsten Produktionen der ersten Kriegsmonate jene Gelegenheitsstücke, die zur nationalen Sinn- und Einheitsstiftung beitrugen und die den Krieg in die bewährten Genres des populären Theaters der Zeit – Operette, Revue, Posse, Schwank, Volksstück – hineintrugen.

Die nachhaltigsten Umbrüche erfuhren die Theaterspielpläne durch den Boykott sämtlicher Stücke sowie Autor(inn)en und Künstler(innen) aus dem „feindlichen Ausland“. Französische Komödien, russische Dramen, britische Variété-Stars und viele weitere wurden von den deutschen Bühnen verbannt und mussten schnell durch Anderes ersetzt werden. Einige Berliner Bühnen änderten sogar ihren Namen: Rudolf Nelsons Kabarett *Chat Noir* hieß nun *Schwarzer Kater* (vgl. Koreen 1997, 71), und das Berliner Variété-Theater *Folies Caprice* hat laut *Berliner Morgenpost* vom 28. September 1914 „der jetzigen großen Zeit Rechnung tragend, seinen Namen in das gut deutsche ‚Possen-Theater‘ umgeändert und damit zugleich auch seiner Wesensart eine neue Richtung gegeben“.

Diese „Säuberung“ von „ausländischen Einflüssen“ wurde in den Revuen auch häufig in einer für das Genre typischen selbstreflexiven, komischen Weise aufgenommen und gefeiert als Rückbesinnung auf den eigentlichen, nationalen Charakter des Theaters und der eigenen Stadt.

In der Berliner Revue *Woran wir denken!* von Franz Arnold, Leo Leipziger und Walter Turszinsky, Musik von Jean Gilbert – Premiere am 26. Dezember 1914 im Metropol-Theater – fand eines der Bilder auf einem Berliner Bahnhof statt, wo die inkognito flüchtende Pariser Mode und die „ausländischen Modetänze“ als aufwändig kostümierte weibliche Ge-

stalten ihren kurzen Auftritt hatten, während der zu Unrecht vergessene Wiener Walzer, personifiziert von der beliebten Wiener Revue- und Operettendarstellerin Fritzi Massary, wieder triumphieren durfte.

Martin Baumeister stellt hier allerdings trotz aller scheinbar eindeutigen Botschaft eine Ambivalenz fest, denn „die nationale ‚Selbstreinigung‘ vom ‚Fremden‘ im Zeichen des Krieges“ richtete sich ja gerade „gegen urbanes Vergnügungsleben und modernen Stil und Konsum“ (Baumeister 2005, 123) und somit gegen Institutionen wie das Metropol, wo diese Revuen gezeigt wurden. Zwischen den Zeilen scheine, so Baumeister, Wehmut und Nostalgie durch. Leise Zweifel gab es bestimmt, doch andererseits haben sich die meisten Unterhaltungsetablissemments der Kriegszeit rasch angepasst, sich im Lauf des Kriegs immer wieder an den Wünschen des Publikums orientiert und so den Krieg gut überstanden.

4. *Immer feste druff!* Aggressiver Humor und patriotisches Pathos in der Kriegsrevue

Die Berliner Kriegsrevuen – ebenso wie die eng verwandten Kriegssossen, Kriegsoperetten oder patriotischen Tableaux – spielen mit einer Form von Komik, die sich großteils durch Aggressivität und „hurrapatriotische“ Selbstvergewisserung auszeichnet. Der Erfolg dieser Kriegsunterhaltung ist in den ersten Monaten des Kriegs enorm. Auffallend in diesen Stücken ist die Verherrlichung der eigenen Stärke, die Betonung der patriotischen Hingabe und Opferbereitschaft. Zweiter wichtiger Topos der Kriegssossen und -revuen ist die Bestärkung der Kriegsbindnisse. Die „Waffenbrüderschaft“ zwischen Österreich und Deutschland, das – häufig folkloristische – Interesse an den weiteren Verbündeten Türkei und Bulgarien soll in den Kriegsrevuen mit Tanzeinlagen oder humoristischen Couplets bekräftigt werden.

Neben den Allianzen und Kriegsbindnissen wurde die mit Kriegsbeginn scheinbar unwidersprochene und alle politischen und sozialen Gegensätze hinwegfegende nationale Einheit des „Volks in Waffen“ auf der Bühne dargestellt. Symbol für diese Einheit war häufig die Familie, aber auch ein Figureninventar, das vermeintlich alle gesellschaftlichen Klassen abdeckte. In fast allen Kriegsstücken finden wir einen solchen Handlungsstrang der Läuterung einzelner Figuren im Stück – die Bekehrung der politischen Opposition, die Überzeugung der Skeptiker, das Erwachen des nationalen Gewissens beim eingefleischten Sozialisten, die Bekehrung der kosmopolitischen Lebedame zur liebevollen Kriegshelferin Deutschlands.

Das Lachen über den Feind oder, anders gesagt, die in den Stücken verarbeiteten stereotypen Feindbilder, das Lächerlichmachen der feindlichen Nationen, etwa mittels überzeichneter Figuren und die Verspottung vermeintlicher nationaler und kultureller Eigenheiten bezeichnet eine wesentliche Funktion dieser Bühnenproduktionen. Das Verhältnis zwischen den Geschlechtern war Thema in nahezu jeder der patriotischen Kriegsspielen oder -revuen, die 1914/15 über die Berliner Bühnen gingen. Es ging um – von den meist männlichen Autoren imaginierte – Wünsche der Frauen und um die ihnen schließlich gesellschaftlich zugewiesenen Rollen im Krieg. Der patriotische Eifer wurde im Besonderen den Frauen auf der Bühne zugeordnet und dieser Enthusiasmus konnte zu einer Infragestellung der klassischen Rollenverteilung und zum Wunsch nach direkter Beteiligung am Kampf, nach dem „Dienst mit der Waffe“ führen.

In der Kriegsrevue *Extrablätter* (UA, Berliner Theater, 24.10.1914) tritt ein regelrechtes „Amazonen“-Regiment auf, das in die militärischen Kampfhandlungen auf der Bühne eingreift. Die Uniform als symbolisches Distinktions- und Identifikationselement des (Männlich-)Militärischen schlechthin, wird von einzelnen Frauen auf der Bühne tatsächlich angelegt,⁴ häufig dann, wenn sie sich in Uniform als männliche Soldaten verkleiden, um ihren Geliebten im Feld zu helfen, sie aus Gefangenschaft oder anderen schwierigen Situationen zu befreien. In *Extrablätter* wird etwa die Hauptfigur Heinrich Hempel von seiner Frau (in der Uniform des „Feindes“) aus französischer Kriegsgefangenschaft befreit.

In der Kriegsrevue des Metropol *Woran wir denken* besucht Mieke ohne Schwierigkeiten ihren Geliebten Waldemar an der Front, um ihn dort mit den besten Lebensmitteln und „Liebesdiensten“ zu versorgen:

Mieke: Waldemar, Waldemar, Waldemar,
 Waldemar: Mein süßes Miezchen, süßes Miezchen!
 Mieke: Waldemar, ach es liebt sich wunderbar
 Waldemar: Auch in Galizien.
 Beide: Auch in Galizien. (Arnold et al. 1914, 21)

Der Krieg erscheint so als eine Art Junggesellenfahrt, die auch jederzeit unter- oder abgebrochen werden kann. Ganz andere Konnotationen erhält das Sexuelle in *Extrablätter*, als der deutsche Soldat Heinrich die Belgierin Ninette sexuell attackiert und dies auch noch wortreich legitimiert:

4 Welche enorme Konjunktur die Darstellung von Frauen in Uniform im Ersten Weltkrieg im kollektiven Bilduniversum erlebte, zeigen besonders deutlich die zahllosen entsprechenden Motive auf den zwischen Front und "Heimatfront" zirkulierenden Bildpostkarten.

Du Perle der Ardennen,
 Nu hör' schon auf zu flennen
 Und setz Dich nicht zur Wehr
 Gegen's ganze deutsche Heer [...]

Mamsellchen! Ach, Mamsellchen!
 Komm, laß Dich annektier'n.
 Wir sind ja doch in Belgien,
 Da kann so was passier'n. (Bernauer et al. 1914, 14)

Das Unterhaltungstheater, die Bühnenperformance schienen sich besonders anzubieten für die Verschränkung von militärischer und sexueller Gewalt, wiederholt findet sich dieser Topos in den Kriegsstücken. Aber auch die reproduktive Funktion der Sexualität spielt natürlich eine Rolle: Die hohe Geburtenrate und das starke Bevölkerungswachstum in Deutschland wurden als kriegswichtige Ressource angesehen und ideologisch verbrämt. In den *Extrablättern* klingt das etwa so:

So lang der Storch den deutschen Müttern
 Noch immer stramme Jungens bringt,
 Braucht unser Volk doch nicht zu zittern,
 Wenn es der Feind voll List umringt. (Bernauer et al. 1914, 10)

5. Bezugnahmen auf den Krieg in der Lissabonner Revue

Als die Theater in Lissabon die Wintersaison 1914 eröffneten, standen neben zwei italienischen Opern- und Operettenensembles auf Tournee, einigen übersetzten bzw. adaptierten französischen Komödien, vor allem Revuen auf dem Programm.

In der am 22. November 1914 im Teatro da Trindade uraufgeführten *revista* von Eduardo Schwalbach, mit dem – durchaus moralisch gemeinten – Titel *Verdades e mentiras* (*Wahrheiten und Lügen*), heißt es in einem Couplet des ersten Akts, in Bezug auf den Ausbruch des Kriegs in Europa:

Rebentou agora a crise?! ...
 Esta é nova e original!
 Efeitos do dize, dize ...
 Como se hoje em Portugal
 Nao andasse tudo em Crise
 Desde o Ano Bom ao Natal!⁵ (Schwalbach Lucci 1915, 93)

Vor dem Hintergrund der permanent in der Krise befindlichen portugiesischen Republik, schien aus sicherer Distanz der große Krieg nicht viel mehr zu sein als eine weitere Krise.

5 „Jetzt also ist die Krise ausgebrochen?! ... / Der ist neu und originell! / Das kommt wohl vom Hörensagen ... / So als würde heutzutage in Portugal / Nicht alles in der Krise stecken / Von Neujahr bis Weihnachten!“

Die im Dezember 1914 auf der Bühne des Teatro Avenida uraufgeführte Revue *Céu Azul* (*Blauer Himmel*) von Luís Galhardo, Pereira Coelho und Matos Sequeira stellte zwei sehr unterschiedliche Soldatenfiguren auf die Bühne: Zunächst steht patriotischer Heldenmut im Vordergrund, der ganz ähnlich klingt wie in Berlin. „Marcha logo p’ró combate / Contra um ou dois ou três / Se o tambor toca a rebate / O soldado português“⁶ (Galhardo et al. 1914, 8) Gegen Ende der Revue werden jedoch wehmütigere und realistischere Töne hörbar, auch wenn es letztlich um die Ausdauer der Soldaten unter schwierigen Bedingungen geht: „Passa frio e passa fome / O soldado até nem come, / Nada quer, nada lhe doe...“⁷ (Galhardo et al. 1914, 14).

In der gleichen Revue wurde in einem interessanten Sketch mit einem für das Genre typischen Gespür für die neuesten und bedeutendsten technischen Erfindungen, die Entwicklung der (drahtlosen) Telegraphie und der Einsatz des Morse-Alphabets mit der Vervielfältigung der Gerüchte während des Kriegs verknüpft:

Traço ... ponto ... corre o boato
 Ponto ... traço ... entre outras coisas
 Ponto ... ponto ... que o sr. Dato
 Disse uma data de coisas ...⁸ (Galhardo et al. 1914, 7)

Je stärker sich Portugal einem Kriegseintritt auf Seiten der Entente näherte, desto deutlicher fand man auch in der *revista* patriotische Couplets und Solidarisierungen mit England, Frankreich und Belgien. Im Winter 1915 wurde im Teatro da Rua dos Condes die Revue von André Brun *Não desfazendo...* mit den berühmten Darstellern Chaby Pinheiro und Alfredo Silva aufgeführt. In der Schlussapothese der Revue wird der Sieg der Alliierten mit dem Lied „A hora gloriosa“ in höchsten patriotischen Tönen herbeigesungen, so als wäre dieser – aus Gründen der Gerechtigkeit – schon beschlossene Sache.

A hora há-de chegar em que a Vitória afirme
 Que não vence ao Direito a astúcia dos chacais.
 A Força nada pode onde a vontade é firme
 E se combate em prol de ideias imortais
 A hora há-de chegar, a hora da vingança
 Pela profanação das vidas e dos bens
 E do sagrado chão da Bélgica e de França
 Regado pela dor dos órfãos e das mães.

6 „Marschiert sogleich in den Kampf / Gegen einen, zwei und drei / Wenn die Trommel Alarm schlägt / Der portugiesische Soldat“.

7 „Er leidet Kälte und leidet Hunger / Der Soldat, der isst nicht mal, / Er will nichts, nichts tut ihm weh.“.

8 „Strich ... Punkt ... es kursiert das Gerücht / Punkt ... Strich ... unter anderen Dingen / Punkt ... Punkt dass Herr Dato / So einiges gesagt hätte.“

A hora há-de-chegar do acordar perfeito
 De quem pôs a sorrir um pranto em cada olhar.
 Um crime em cada sítio, um drama em cada peito,
 O mal no mundo inteiro e um luto em cada lar ...⁹ (Brun, zit. in Rebello 1985, 197f)

Dennoch bleiben diese kriegerischen Töne, die ja gegen Ende des Lieds vom Unglück eingeholt werden, das der Krieg mit sich bringt, im Vergleich zum Tonfall der Berliner Revuen sehr zurückhaltend.

6. *O Novo Mundo: Kriegsallégorie und Friedensutopie*

Die produktivste Phase der Lissaboner *Parceria*, des Autorenkollektivs von Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes und João Bastos, fiel in die Jahre des Ersten Weltkriegs. Von 1914 bis 1918 standen sieben Revuen der *Parceria* auf den Programmen der wichtigsten Lissabonner Theater. 1914: *Paz e União* (Teatro Apolo), *O Pão Nosso* (Teatro República), 1915: *O Diabo a Quatro* (Eden-Teatro), 1916: *Maré de Rosas* (Teatro Avenida) und *O Novo Mundo* (Eden-Teatro), 1917: *Torre de Babel* (Teatro Apolo), 1918: *Salada Russa* (Teatro Politeama).

Auch wenn die vielversprechende Analyse all dieser Produktionen in ihrer chronologischen Abfolge während des Kriegs in diesem Rahmen nicht geleistet werden kann, lohnt sich jedenfalls ein Blick auf eine ihrer Revuen, und zwar *O Novo Mundo*, die mitten im Krieg, am 8. September 1916 im Eden-Teatro uraufgeführt wurde. Zu dieser Zeit befand sich auch Portugal bereits im Konflikt, allerdings waren die portugiesischen Truppen noch nicht zur Westfront nach Frankreich aufgebrochen.

Die Rahmenhandlung der Revue war deutlicher als frühere auf die aktuellen weltpolitischen Ereignisse bezogen. Im Eröffnungsbild, das „die Werkstatt des Obersten Architekten des Universums“ repräsentiert, ruht sich der Göttliche Meister, nachdem er die Welt erschaffen und sie für perfekt gehalten hat, am siebenten Tag aus und gibt so dem Teufel die Möglichkeit, Hass und Leidenschaften auf der Erde zu säen. Der Schöpfer lässt daraufhin die vier Elemente zu sich kommen, die an der Katastrophe beteiligt sind: Die Erde, die sich Eisen und Stahl herausreißen lässt, aus denen die Menschen Schwerter und Kanonen machen;

9 „Die Stunde wird sicherlich kommen, in der der Sieg bekräftigt / Dass die List der Schakale nicht über das Recht siegt / Gewalt erreicht nichts wo der Wille standhaft ist / Und man für unsterbliche Ideen kämpft // Die Stunde wird sicherlich kommen, die Stunde der Rache / für die Entweihung von Leben und von Gütern / Und von der heiligen Erde Belgiens und Frankreichs / geweiht durch die Schmerzen der Waisen und Mütter // Die Stunde des perfekten Erwachens wird sicherlich kommen / Dessen, der die Wehklage in jedem Blick in ein Lächeln verwandelt / ein Verbrechen an jedem Ort, ein Drama in jeder Brust / das Böse in der ganzen Welt und eine Trauer in jedem Heim“.

das Meer, das auf seinem Rücken Flotten und Panzerkreuzer trägt; die Luft, die ihre Arme den Flugzeuggeschwadern geöffnet hat, die die schlafende Bevölkerung bombardieren; und das Feuer, das den Stahl der Kanonen geschmolzen hat und die Munition der Maschinengewehre geschmiedet, die die Menschheit dezimieren. Diese vier, und daraufhin auch noch die Zeit, das Gute und das Böse treten also auf die Bühne. Zé Canhoto wird schließlich mit seiner friedensstiftenden Mission auf die Erde geschickt (vgl. Rebello 1985, 30).

Die folgenden Bilder – ein satirischer Sketch im vegetarischen Restaurant „Zum primitiven Menschen“ und ein „pikanter“ Song über Röcke, die immer höher rutschen und Stiefel, die immer länger werden – haben mit der Rahmenhandlung wenig zu tun. Erst im zweiten Akt wird, entsprechend dem Titel *O novo mundo*, die Utopie einer neuen friedlichen und solidarischen Welt herbeigewünscht und der personifizierte Frieden hat alle Hände voll zu tun.

Die Revue *O novo mundo* war auch der Ursprung einer von der *Parceria* kreierten populären Figur, die daraufhin in fast allen Revuen und Komödien ihren Auftritt hatte. Es handelt sich dabei um den ungebildeten aber schlagfertigen Kutscher *Ganga*, gespielt von Estevão Amarante, der mit seinem „Fado do Ganga“ enormen Erfolg hatte – es gab keine Aufführung, in der Ganga seinen „fado“ nicht dreimal singen musste – und über die Bühne hinaus Bekanntheit erreichte.

[...] Então adeus ó Turquia,
 ‚Alimanha‘ e mais Áustria,
 Vai tudo ventas a terra.
 Vai-se a Verdun e pum,
 Arma-se logo um trinta e um!
 Vai-se a Berlim e pim,
 É bazanada até ao fim! [...] ¹⁰ (Rodrigues et al., zit. in Rebello 1985, 199)

Gegen Schluss von *O novo mundo* tritt der Frieden auf und nennt als seine unterstützenden Elemente die Arbeiter auf den Feldern und auf dem Meer, diese seien jedoch machtlos gegen den gegenwärtigen Weltenbrand, und doch hält der Frieden die Hoffnung auf eine *neue* – andere – Welt aufrecht:

E enquanto se entrechoca e mata a humanidade,
 outros obreiros vão, num sonho puro e audaz,
 numa cruzada nobre e heroica de bondade,

10 „Also adieu O Türkei, / „Deutscheland“ und auch Österreich / die liegen alle mit der Schnauze am Boden / Wir gehen nach Verdun und pum, / Bewaffnen uns gleich mit einer 31er / Wir gehen nach Berlin und pim, / da gibt's Ohrfeigen bis zum Schluss! [...]“.

erguendo heroicamente a Santa Cruz da Paz.¹¹ (Rodrigues et al., zit. in Rebello 1985, 32)

Auch dieses – fast revolutionäre – Pathos ist neben den komischen Figuren, den geistreichen Couplets und absurden Dialogen, sowie den verschiedensten Anzüglichkeiten ein typisches Kennzeichen der Lissabonner Revue.

7. Durchhalteparolen und satirischer Blick auf den Berliner Kriegsalltag: Otto Reutters Revuen im Palast-Theater am Zoo

Der Vortragskünstler, Couplettdichter und -sänger Otto Reutter, der sich in den letzten Vorkriegsjahren mit humoristischen Soloprogrammen in Berlin einen Namen gemacht hatte, gelangte während des Kriegs auf Expansionskurs. Er pachtete 1914 das mit 2.400 Plätzen zu den größten Berliner Theatern zählende Palast-Theater am Zoo und produzierte dort eine ganze Serie aktueller Revuen im großen Stil, die auch noch lange nach der Welle der patriotischen Kriegsstücke das Leben und die Ereignisse im Krieg auf die Bühne brachten (vgl. Baumeister 2005, 147-150). In diesen Revuen waren es vor allem auch seine selbst verfassten Couplets und seine eigenen Auftritte, die die Beliebtheit ausmachten, neben einer beträchtlichen Anzahl von Gaststars anderer Theater – im ersten Stück *1914* der Komiker und Star des Wintergarten Guido Thielscher, in *Muttchen hat's Wort* (Februar 1915) dann Karl Geßner vom Theater am Nollendorfplatz. Diese ersten Stücke ähneln von ihrer Struktur her stark den anderen erfolgreichen Kriegsstücken, die ebenfalls mit einer Mischung aus Lokal- und Musikposse und Revueelementen operierten. So waren die einzelnen Bilder noch durch einen komischen Handlungsfaden miteinander verbunden, Situations- und Verwechslungskomik, wie sie in den Possen und Schwänken dominierte, war auch hier ein Handlungsmotor. Nach längeren Phasen, die Otto Reutter im Palast-Theater mit gemischten Variété-Programmen bestritt, stand im Juni 1916 die Revue *Der Zug nach dem Balkan*, im März 1917 *Berlin im Krieg* und im Oktober 1917 *Geh'n Sie bloß nicht nach Berlin* am Programm. Der stringente Handlungsstrang wurde zunehmend durch eine lose Bilderabfolge abgelöst, die sich vorzugsweise dem Alltagsleben, vor allem an der „Heimatfront“, in der Großstadt, in durchaus kritischen Tönen widmete (vgl. Baumeister 2005, 150-152).

Interessanterweise war es gerade die großstädtische Unterhaltungs- und Vergnügungsindustrie, die in Reutters Couplets als der Kriegszeit unangemessenes, frivoles Betätigungs-

11 „Und während sich die Menschheit gegenseitig erschlägt und ermordet, / gehen andere Arbeiter mit einem reinen und kühnen Traum / in den edlen und heroischen Kreuzzug der Güte / und erheben mit Heldenmut das heilige Kreuz des Friedens“.

feld kritisiert wurde. Besonders der erste Akt der Revue *Berlin im Krieg* ist ganz dieser Frage gewidmet: Im geschlossenen Tanzpalast „Palais de Schwoof“ hat sich ein „Verein der Überflüssigen“ gegründet, eine Runde mondäner Berliner, die sich weigern, die Kriegszeit wahrzunehmen und beschlossen haben, bis zum Friedensschluss ohne Kontakt mit der Außenwelt in diesem Ballsaal zu „überwintern“ – da dies natürlich nicht gut gehen kann, tritt plötzlich Otto Reutter selbst als Verkörperung der „gegenwärtigen Zeit“ ein und fordert die „Faulpelze“ auf, sich für den „Vaterländischen Hilfsdienst“ zur Verfügung zu stellen (vgl. Baumeister 2005, 159).

Otto Reutter war aber auch einer der wenigen, die Fragen der Lebensmittelknappheit, der Ernährung und des Mangels in Berlin auf die Bühne brachten. In den ersten Revuen wird das Thema noch im leichten, scherzhaften Ton einer mühelos zu verkraftenden Einbuße abgehandelt, die neben vielen positiven Veränderungen steht, die der Krieg mit sich gebracht haben soll. Doch der völlige Zusammenbruch der Lebensmittelversorgung in Berlin, besonders im Winter 1916/1917 konnte nicht mehr in der gleichen Weise besprochen oder besungen werden. Reutter verzichtete aber nicht darauf, dieses, den Alltag der Berliner bestimmende Problem, auf der Bühne des Palast-Theaters zu behandeln. Martin Baumeister beschreibt die szenischen Verfahren, die der Revueautor in *Berlin im Krieg* anwendet:

Im zweiten Akt, durch den ein Schutzmann in einer Mischung aus Fremdenführer und Conférencier geleitet, werden Hunger und Mangel als die das Alltagsleben der Stadt beherrschenden Realitäten in unterschiedlichen Variationen vor Augen geführt: Pferde- sind durch Ochsespanne ersetzt, die Versorgung mit dem Nötigsten wird durch Bezugsscheine und endloses Schlangestehen bestimmt, Diebstähle stehen auf der Tagesordnung. Die ständige Suche nach Lebensmitteln verkörpert die Figur des „Eiligen“, der atemlos von seinem gehetzten Dasein berichtet und dabei auf alles, was er erwähnt, von Kerzen über den Schnellzug bis zum Engländer, gebetsmühlenartig die Wendung „damals gab’s noch welche“ folgen lässt (vgl. Baumeister 2005, 162).

Auch in Otto Reutters letzter Kriegsrevue *Geh’n Sie bloß nicht nach Berlin* lässt ihn das Thema Mangel und Verzicht nicht los, obwohl in dieser Revue stärker als zuvor die patriotischen Durchhalteparolen den Takt angeben. Hier wird die alltägliche Not in fast manischer Weise ins Burleske übersteigert: im Vorspiel im Direktionszimmer der Hölle – einer Fabrik fast zum Verwechseln ähnlich – zittert und friert sogar das Höllenpersonal wegen Kohlenmangels (vgl. Baumeister 2005, 163f).

8. Revuen im Ersten Weltkrieg: Berlin und Lissabon im Vergleich. Resumee.

Die Revue mit ihrer relativ formalisierten Struktur auf der einen Seite, aber ihrer inhaltlichen Offenheit für Aktuelles auf der anderen, kam dem Bedürfnis des Publikums zu Beginn des Ersten Weltkriegs nach einer Thematisierung der überwältigenden Ereignisse der Gegenwart in genießbaren Häppchen besonders entgegen. Auch die Verkörperung abstrakter Größen im Wege der Allegorie, die die Revue von den älteren Feerien und Zauberspielen übernommen hat, konnte für die Darstellung des Krieges, der im Krieg befindlichen Nationen oder deren angeblich typischen Eigenschaften genutzt werden. So erlebte die Revue in allen europäischen Metropolen einen Aufschwung während des Ersten Weltkriegs, der ihre Glanzzeit in den 1920er Jahren schon vorbereitete.

Bereits in der Vorkriegszeit ist ein – zwar gradueller aber ganz wesentlicher – Unterschied zwischen den Revuen in Berlin und Lissabon festzustellen. Das satirische Element, das sich in Portugal vehement und schonungslos gegen die Mächtigen richtete, fand sich in den Berliner Revuen, besonders am Metropol-Theater, nur in harmloser, verhaltener Form. Die Jahresrevuen wollten niemanden brüskieren und auch wenn sie politische Akteure in das Bühnengeschehen integrierten, das Einigende – im Arrangement mit der Zensur – in den Vordergrund stellen (vgl. Kothes 1977, 33-35). Mit Kriegsbeginn verschärfte sich dieser Unterschied noch: Während die Berliner Kriegsrevuen von patriotischer Selbstverherrlichung und chauvinistischem Ressentiment getragen waren, dominierten in Lissabon eher Skepsis und Sorge über die weltpolitischen Entwicklungen, auch wenn die Revuen ebenfalls patriotisches Pathos und Solidarisierung mit der Entente enthielten. In den späteren Kriegsjahren wurde in Lissabon die Friedenssehnsucht ganz explizit ausgesprochen – verknüpft mit sarkastisch-ironischer Beurteilung der portugiesischen Innenpolitik und einer utopisch-revolutionären Forderung nach einer neuen Welt: dem *Novo Mundo*. Berlin hatte mit den Revuen Ernst Reutters eine zwar politisch affirmative aber doch satirisch den Alltag und die Not in Berlin aufgreifende Variante entwickelt.

In beiden Städten gleichermaßen zeigt sich die Revue sowohl formal als auch inhaltlich als *zeitgemäßes* Genre. Es werden nicht nur politische Ereignisse behandelt, auch Erfindungen und technische Innovationen treten vor den Vorhang, gesellschaftlicher Wandel wird mit überraschendem Gespür aufgenommen und – meist humoristisch – verarbeitet. Der vollständige Verzicht der Revue auf geschlossene Dramaturgie, auf den klassischen Spannungsaufbau, auf die Bühnenillusion und auf die homogene Entwicklung der Figuren

entsprach einer durch den Krieg beschleunigten fundamentalen Transformation der Wahrnehmung und der Verknüpfung von Ereignissen, die häufig nur noch aus simultanen, oft inkongruenten Sinneseindrücken und jeder Logik widersprechenden Abfolgen bestand. Hier hatte die Revue als genuines Unterhaltungsgenre eine theaterästhetische Innovation vorweggenommen, die für die Avantgarden und für das Theater des 20. Jahrhunderts insgesamt entscheidend sein sollte.

Bibliographie

- Arnold, Franz, Leo Leipziger und Walter Turszinsky. 1914. *Woran wir denken. Bunte Bilder aus großer Zeit*. Musik von Max Winterfeld (d.i. Jean Gilbert). Berlin: Ahn & Simrock.
- Baumeister, Martin. 2005. *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918*. Essen: Klartext.
- Berjeaut, Simon. 2005. *Le Théâtre de Revista. Un phénomène culturel portugais*. Paris: L'Harmattan.
- Bernauer, Rudolf, Rudolf Schanzer, Heinz Gordon. 1914. *Extrablätter! Heitere Bilder aus ernster Zeit*. München: Drei Masken Verlag.
- Brunet, Brigitte. 2004. *Le théâtre de Boulevard*. Paris: Ed. Nathan.
- Caldeira Rodrigues, Pedro. 2011. *O Teatro de Revista e a I Republica. Ernesto Rodrigues e A Parceria (1912-1926)*. Lisboa: Ed. da Fundação Mario Soares.
- Dreyfus, Robert. 1909. *Petite Histoire de la Revue de Fin d'Année*. Paris: [...].
- Freund, Julius und Rudolf Nelson. 1912. *Chauffeur, ins Metropol!!! Große Jahres-Revue mit Gesang und Tanz in 10 Bildern*. Berlin: Bote & Bock.
- Galhardo, Luís, Pereira Coelho, Matos Sequeira. 1914. *Céu Azul. Revista em 2 actos e 10 quadros. Versos da peça*. Lisboa: Imp. Manuel Lucas Torres.
- Greul, Heinz. 1971. *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarettts. Band I*. München: dtv.
- Koreen, Maegie. 1997. *Immer feste druff. Das freche Leben der Kabarettkönigin Claire Waldoff*, Düsseldorf: Droste.
- Kothes, Franz-Peter. 1977. *Die theatralische Revue in Berlin und Wien. 1900-1938. Typen, Inhalte, Funktionen*. Berlin: Henschel Verlag.

- Otte, Marline. 2006. *Jewish Identities in German Popular Entertainment. 1890-1933*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rebello, Luiz Francisco. 1984. *História do Teatro de Revista em Portugal. Vol.1: Da Regeneração à República*. Lisboa: Dom Quixote.
- Rebello, Luiz Francisco. 1985. *História do Teatro de Revista em Portugal. Vol. 2: Da República até hoje*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Schlesinger, Ernst. 1915. Die Kriegsnotgesetze. *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 26, 255.
- Schwalbach Lucci, Eduardo. 1915. A Crise. *Almanach dos Palcos e Salas para 1916*, 93.
- Völmecke, Jens-Uwe. 1997. *Die Berliner Jahresrevuen 1903-1913 und ihre Weiterführung in den Revue-Operetten des Ersten Weltkrieges*. Köln: Verlag TÜV Rheinland.

***Mission impossible. Die Lichnowskys und
das Scheitern des kosmopolitischen Blicks
am Vorabend des 1. Weltkriegs (London 1912-1914)***

Anne Martina Emonts

Universidade da Madeira und CECC

*Never perhaps in history has the world seen
so great an exhibition, as at the outbreak of this war,
of the murderous and corrupting power of the organised lie.*
(Gilbert Murray in Lichnowsky: 1918: VII)

1. Zwischen Krieg und Frieden

In den Jahren 1912-1914 gelang es dem Deutschen Botschafter Karl Max Lichnowsky (1860-1928) und seiner Gattin, der Schriftstellerin Mechtilde Lichnowsky (1879-1958), die Botschafter-Residenz *Carlton House Terrace* zu einem Mittelpunkt des damaligen Londoner Kulturlebens und der Avantgarde zu verwandeln. Mechtilde Lichnowsky hatte mit ihrem ersten Buch *Götter, Könige und Tiere in Ägypten* (1913) einiges Aufsehen erregt und arbeitete in der Botschaft an ihrem zweiten Manuskript, dem Drama *Das Spiel mit dem Tod* (1915). Sie war eng mit Roger Fry befreundet und arbeitete in der britischen Avantgarde-Bewegung mit. Karl Max Lichnowsky bemühte sich bis zuletzt, den Krieg auf diplomatischem Wege zu verhindern. Die Mission der beiden Kosmopoliten scheiterte.

Karl Max Lichnowskys Denkschrift *Meine Londoner Mission 1912-1914* kursierte bereits 1916 in Deutschland; andere Ausgaben wurden 1918 in mehreren Sprachen weltweit verbreitet, und noch kurz vor seinem Tod gibt der Autor im Jahr 1927 zwei Bände unter dem Titel *Auf dem Wege zum Abgrund* heraus, in denen er noch einmal seine Regierung anklagt, ihn bei seinen Friedensbemühungen nicht unterstützt zu haben. Er war aus dem Preußischen Herrenhaus ausgeschlossen und später von den Nationalsozialisten auf die Liste der ‚Novemberköpfe‘ gesetzt worden. Mechtilde Lichnowskys literarisches und kulturelles Werk – in den Zwanziger Jahren von Theodor

W. Adorno, Kurt Tucholsky und Karl Kraus, mit dem sie bis zu seinem Tod 1936 eng befreundet war, sehr geschätzt – geriet in Vergessenheit. 1946 verließ die Autorin nach einem zwischenzeitlichen Exil in Frankreich ihr Land endgültig und ging wieder nach London, wo sie 1958 verstarb.

Im Kontext der Rezeption von Ulrich Becks (2004, 2006, 2012) und Kwame Anthony Appiah's (2003, 2006) Thesen zum Begriff Kosmopolitismus und auch Christopher Clarks Vision von den 'Schlafwandlern' (2012) sieht dieser Beitrag noch einmal auf Fakten und Texte dieser 'Kultur des Krieges' um herauszufinden, wie ein kosmopolitischer und versöhnender kultureller Diskurs sich gestaltet – und wie er scheitert; kurz: es handelt sich um den Versuch, einen Friedensdiskurs wieder im kollektiven Gedächtnis zu verankern.

2. Kosmopolitischer Blick *avant la lettre*: Die Lichnowskys

Karl Kraus hatte nach einer Aufführung von Mechtilde Lichnowskys *Ein Spiel vom Tod* (1915) des Berliner Lessing-Theaters, der die Autorin gemeinsam mit ihrem Gatten beiwohnte, in seiner *Fackel* vom 8. April 1916 doppelbödig geschrieben: „Die Welt gäbe viel darum, wenn der Herr [d. i. Karl Max Lichnowsky] noch in einer bezahlten Loge eines Londoner Theaters säße.“ (Kraus 1916: 65) Diese satirische Bemerkung kann als öffentliche Anerkennung von Karl Max Lichnowskys Friedensdiskurs zwischen 1912 und 1914 gewertet werden. Der Botschafter des Deutschen Reiches war mit seiner Mission gescheitert. *“On 6 August the Lichnowskys and the entire German embassy, accompanied by members of the German colony, left London by especial train for Harwich where they embarked upon a British steamer for Holland. A guard of honour was drawn up for the prince in Harwich.”* (Young 1977: 127) Lichnowsky selbst beschreibt seinen Abschied in der privaten Denkschrift *Meine Londoner Mission 1912 bis 1914*, die er 1916 verfasste, unter nicht vollständig geklärten Umständen in Umlauf geriet und 1918 auch auf Deutsch und Englisch veröffentlicht wurde, mit den Worten: *“A special train took us to Harwich, where a guard of honour was drawn up for me. I was treated like a departing Sovereign. Such was the end of my London mission. It was wrecked, not by the wiles of the British, but by the wiles of our policy.”* (Lichnowsky 1918b: 38) Auch in der unter ebenso ungeklärten Umständen „von einer Gruppe von Friedensfreunden“ 1918

herausgegebenen deutschen Fassung ist klar von „Tücken“ der deutschen Politik die Rede. (Lichnowsky 1918: 34)¹ In seinen 1927 veröffentlichten Memoiren *Auf dem Wege zum Abgrund* schwächt der gebrochene und gedemütigte Mann das harte Urteil über seine gescheiterte Friedensmission und die deutsche Kriegspolitik ab und schreibt: „Sie [meine Londoner Mission] scheiterte nicht an den Tücken der Briten, sondern an den Lücken unserer Politik.“ (Lichnowsky 1927: 134). Die Verbreitung seiner Denkschrift hatte zum Ausschluss des Politikers aus dem Preußischen Abgeordnetenhaus geführt. Noch im Jahr der Veröffentlichung seiner Memoiren wird ihm die Ehre zuteil, als einer der „Novemberköpfe“ in die Deutsche Geschichte einzugehen. (Rosenberg 1927: 57-64) Bis heute ist seine Rolle am Vorabend des Ersten Weltkriegs umstritten, und die Urteile reichen, je nach politischer Haltung des Urteilers, von diffamierender Polemik zu politischer Hagiographie. (vgl. Thimme 1928; Röhl 1971)

Im Zuge meiner Forschungsarbeiten zur ‚Botschafter-Gattin‘ Mechtild Lichnowsky (Emonts 2009) war mir die kulturelle Seite der Ereignisse in der Londoner Botschaft zwischen 1912 und 1914 bekannt. An den Wänden von *Carlton House Terrace* hingen unter vielen anderen Kunstwerken der Avantgarde ihre Picassos, sie plante, einen Wedekind-Zyklus in London aufführen zu lassen (Sternheim 1976: 299) und schwärmte in vertraulich-heiterem Ton von Londons Parks. (Ebd. 563) Sie war gut mit Roger Fry befreundet, bewegte sich in den Avantgarde-Kreisen der *Bloomsbury Group* und des *Omega-Zirkels*, Harry Graf von Kessler, Annette Kolb, die Wolfs und die Bells, und die Familien der politischen Entscheidungsträger der Zeit, die Asquiths und die Greys, gingen in ihrem Haus ein und aus: Die Deutsche Botschaft wurde zu einem der kulturellen *Hotspots* im damaligen London. Hier wurde, in Anlehnung an Ulrich Becks Formulierungen, Kosmopolitismus von Kosmopoliten gelebt und gefühlt, und nicht nur als Idee verbreitet (Beck, 2004 und 2006: 255).

Edward Willis, dessen Dissertationsschrift aus den Dreißiger Jahren 1942 als Buch veröffentlicht wurde, hält Mechtild Lichnowsky für „*mainly responsible for her husband’s phenomenal social success in London*“ (Willis 1942: 35). Das Ehepaar gab sich dezidiert „anglophil“, und beiden sollte im Nachhinein ihre „Anglomanie“

¹ Zitiert wird aus dieser Fassung.

(Lichnowsky 1918: 8, 44) vorgeworfen werden, die unter anderem dazu geführt habe, das Soziale in der Politik überschätzt zu haben. Betrachtet man nur die kulturelle und soziale Seite des Lebens der Londoner Botschaft 1912 bis 1914, dann scheint es tatsächlich so, als seien enge Freunde über Nacht zu bitteren Feinden geworden.

Auch wenn autobiographische Schriften und Memoiren nicht unbedingt als ‘historische’ Dokumente betrachtet werden, so ist es doch bemerkenswert, dass auch Mechtilde Lichnowsky, die ‘Witwe’, noch in ihrem letzten Buch *Heute und Vorgestern*, das 1958, dem Todesjahr der Sprachkritikerin, Humoristin und Philosophin, veröffentlicht wird, in überraschend ernstem Ton auf den Vorabend des Ersten Weltkrieges zu sprechen kommt. Ihre detaillierten, glaubwürdigen Auskünfte über die letzten Ereignisse vor der ‘großen Katastrophe’ sind nicht etwa späte Rechtfertigungsversuche, sondern noch einmal deutliche Angriffe auf die deutsche Politik und Diplomatie. Aus einer philosophischen Betrachtung heraus über die Tatsache, dass Reue über das, was man unterlassen hat, tiefer gehe als die über tatsächlich Getanes, erklärt sie ihr tiefes Bedauern darüber, dass sie nicht darauf bestanden habe, Originale von vier Briefen zu behalten und “General M.” [Moltke?] nur Abschriften von denselben zu schicken. Der General habe die Dokumente im Zuge seiner Bearbeitung der “Kautsky-Akten” angefordert. Diese Originale seien Karl Max Lichnowsky nie zurückgegeben worden. Weiter gibt sie an, dass jene Briefe (von Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg, Gottlieb von Jagow, Wilhelm von Stumm und einem weiteren Beteiligten, dessen Namen sie nicht erinnert) direkte Reaktionen gewesen seien auf Lichnowskys Warnungen vor einer Bestärkung Österreichs in seiner scharfen Haltung zu den Ereignissen in Sarajevo, da dies die Gefahr eines weltweiten Krieges heraufbeschwöre. Wörtlich schreibt sie: “Aus diesen Briefen ging eindeutig hervor, daß Deutschland an dem Ausbruch des ersten Weltkrieges schuldig war und zwar, gravierender Weise, nicht mit Absicht, sondern wegen politischer Inkompetenz und Ignoranz des Auswärtigen Amtes und seines Chefs [...]” (Mechtilde Lichnowsky 1958: 84, 85)

Interessant in historischem Sinne sind auch Mechtilde Lichnowskys Rechtfertigungsversuche für die eigene ‘Unterlassungssünde’: Sie bekennt sich schuldig, nicht auf Abschriften von Originalen insistiert zu haben, und der Zeitdruck, schnell handeln zu müssen, weil der Übermittler der Briefe noch den nächsten Zug

erreichen musste, habe dazu beigetragen, die Abschrift der Briefe zu unterlassen und damit einer späteren Vernichtung Vorschub zu leisten. Sie schließt ihre Aussage mit den Worten: “Den Vorwurf, daß ich mein einstiges Vaterland verrate, weise ich zurück: Verrat, ja; aber nicht an Schuberts oder Adalbert Stifters Deutschland, sondern an Deutschlands inneren Feinden und deren Methoden.” (Mechtilde Lichnowsky 1958: 85)

Karl Max Lichnosky war trotz seiner ‘exzentischen Frau’ Botschafter geworden, denn mit diesem Argument hatte Bethmann-Hollweg Kaiser Wilhelm II gegenüber von einer Ernennung Karl Max Lichnowskys abgeraten.² Auch andere Privatkorrespondenz aus dieser Zeit sind ein Indiz für das, was man die Forderung nach ‘*political correctness*’ des Sexuallebens von Entscheidungsträgern nennen könnte. George Granville schreibt an Edward Grey: “*His wife, born Arco, is rather eccentric.*”³ Auch William Edward Goschen gesteht William Tyrell: “*The princess is very nice in an unconventional way and I like her: she is very artistic and musical and a bit ‘sauvage’.*”⁴

Der augenblickliche durch die aktuelle Krisenstimmung von 2014 noch verstärkte Erinnerungsboom an die Jahre 1913 und 1914 (Illies 2012; Clark 2012) verleiht den seltener zitierten Aussagen von (wenn auch befangenen) Zeitzeugen neue Bedeutung. Die Rehabilitierung ‘privater’ Zeitzeugen ist inzwischen durch die akribische Aufarbeitung der Erinnerungen ‘kleiner Männer und Frauen’ salonfähig geworden.⁵ Illies’ kulturelle Kuriositätensammlung gibt durchaus viel von der Stimmung, dem *mainstream* um 1913 wieder und weckt das Interesse an kosmopolitischen, kulturellen Diskursen (scheinbar) fernab der politischen Öffentlichkeit. Es geht hier darum, zu einem grundsätzlichen Perspektivenwechsel auf den Vorkriegsdiskurs beizutragen.

² Bethmann-Hollweg an Kaiser Wilhelm II, 25.9.1912 Deutsches Zentralarchiv (DZA) Merseburg, Rep. 53 J, Lit. B Nr. 7, zitiert nach Röhl, 1972: 15, 16.

³ George Granville an Edward Grey, 14.10.1912, *The National Archives, London, FO 800, Grey Papers, vol. 62*; zitiert nach Young 1977: 207.

⁴ Edward Goschen an William Tyrell, *private, 27th Oct. 1912, The National Archives, London, FO 800, Grey Papers, vol. 62*; zitiert nach Young 1977: 46.

⁵ Eine Flut von privaten Kriegserinnerungen an 1914-16 und auch an die Kolonialkriege Portugals dominieren im Jahr 2014, vor dem Hintergrund weltweiter, außereuropäischer kriegerischer Ausschreitungen – 100 Jahre Erster Weltkrieg, 40 Jahre „Nelkenrevolution“ Portugals – die Medien.

3. Politische Vorkriegs-Realität oder *mind maps*

Es ist müßig, an dieser Stelle noch einmal die bekannte generelle weltpolitische Konstellation am Vorabend des ersten Weltkrieges zwischen den Großmächten kartographisch darzulegen. Vielmehr sollen einige Details der mentalen Kartographie von vor 100 Jahren ins Licht gerückt werden.

Der Kopf britischer Entscheidungsfindung war der damalige Sekretär für äußere Angelegenheiten, Sir Edward Grey, und seine Rolle kann nicht unterschätzt werden. Auch Christopher Clark (Clark 2012) stellt noch einmal heraus, dass das britische Parlament und die sogenannte öffentliche Meinung (das heißt auch: die Mehrheit der britischen Presse, die von dem Ehepaar Lichnowsky gelesen wurde) ausdrücklich und zweifelsfrei die Strategie einer britischen Neutralität vertraten und jegliche militärische Einmischung in hausgemachte Konflikte anderer europäischer Nationen verurteilten.

Aus den Texten und historischen Dokumenten der Zeit geht hervor, dass vor 100 Jahren die Rolle der Presse eine andere, das Verständnis von Diplomatie ein anderes, Kommunikationsmittel und -wege andere waren: Handy-Telefonate mächtiger Politiker konnten nicht direkt abgehört werden, Geheimpolitik und Ränkespiele, Emotion, politische Impotenz und Inkompetenz fanden andere, oft recht langsame Wege. Das Reisen, das Versendung von Briefen nahm mehrere Tage in Anspruch, auch das Telegraphieren war nicht so problemlos möglich wie man es sich heute vorstellen mag. Edward Grey, der Außenpolitiker, war nie im Ausland gewesen. Darüberhinaus wurden, innerhalb eines komplexen und verzweigten Systems diplomatischer Beziehungen, Privatmitteilungen geheim versendet. Es wurden zwar offizielle Botschafter-Berichte erstellt, jedoch geschah es häufig, dass einzelne Schritte in der Kommunikation untereinander übergangen wurden, und es konnte geschehen, dass ein Teil der Botschafter europäischer Nationen eine Information erhielt, ein anderer nicht. Die Entscheidungsträger waren zudem ausschließlich männlichen Geschlechts: Die Frage, ob der Erste Weltkrieg auf eine Krise der Männlichkeit zurückzuführen ist, wird sogar von Clark – leider nur sehr oberflächlich – gestreift (Clark 2012: 358-361), und es ist eine Tatsache, dass die damaligen europäischen Herrscher durch Heiratspolitik miteinander in Beziehung standen. Auch die sogenannten “Willy-Nicky-Telegramme” zwischen dem deutschen Kaiser und dem russischen Zar (Clark 2012: 512-13, 523-4, 526) verraten etwas von dem *mainstream* der Zeit.

Christoph Nübel stellt überzeugend dar, inwiefern die Vorkriegszeit, um die es hier geht, von internationalen Konflikten geprägt war, die wiederum aus “gefährlichen politischen Ideen” (Nübel 2013: 22) heraus entstanden waren: “Nationalismus, Imperialismus und Sozialdarwinismus führten zu einem Denken, das die international Politik zu einem Wettkampf der Staaten machte, in dem Ansehen, Einfluss und Ehre sowie Raum und Ressourcen bestimmend waren.” (Ebd. 23)

Wie war es also zum Krieg gekommen?

4. Wie Kriege entstehen oder *map minds*

Christopher Clark fasst zusammen: “*The polarization of Europe’s geopolitical system was a crucial precondition for the war that broke out in 1914. [...] The bifurcation into two alliance blocs did not cause the war; indeed it did as much to mute as to escalate conflict in the pre-war years.*” (Clark 2012:123) Ein Blick auf die Ergebnisse der diplomatischen Intervention des deutschen Botschafters in der Juli-Krise von 1914 zeigt, folgen wir vor allem Clark, in etwa folgendes, in der Tat komplexes Bild:

- Das *rapprochement* zwischen Großbritannien und Deutschland seit Lichnowsky Botschafter in London war konnte weder von „Berlin“ noch von Russland und Frankreich übersehen werden. Die internationale Konfliktsituation hatte sich nicht verändert, und trotz der freundschaftlichen Atmosphäre hatte Edward Grey, wie Clark berichtet (Clark 2012: 329), Lichnowsky in einem plötzlichen und unerwarteten Zug in sein Büro bestellt, um ihm mitzuteilen, dass in einem möglichen Konflikt zwischen Deutschland und der Französisch-Russischen Allianz England auf der Seite von Deutschlands Feinden kämpfen werde (Clark 2012: 329). Die von Lichnowsky wahrheitsgetreu nach Berlin gekabelte Nachricht führte zu dem bekannten, von Historikern immer noch in Hinblick auf seine Bedeutsamkeit diskutierten “Kriegsrat” Wilhelms II. im Berliner Stadtschloss am 8. Dezember 1912, zum dem der Kanzler Bethmann-Hollweg nicht eingeladen wurde.

- Die sogenannte ‚öffentliche Meinung‘ und die einer beträchtlichen Zahl britischer Politiker war dagegen, sich an einem Krieg zu beteiligen „um einen Adria-Hafen für Belgrad zu sichern“ (Clark 2012: 354)⁶

- Der Charakter des geheimen Britisch-Französisch-Russischen Flotten-Abkommens wurde dem deutschen Botschafter von Grey nicht klar erläutert: *“The discrepancies between Edward Grey’s evasive replies to enquiries by Count Lichnowsky [...] conveyed the alarming impression that the British had something to hide, producing a crisis in trust between Berlin and London”* (Clark 2012: 421).

- Edward Grey stand unter ungeheurem internen, externen und sogar gesundheitlichem Druck (Clark 2013: 491). Seine eigene Partei misstraute seiner Außenpolitik, wohingegen er seinen liberalen Imperialismus mit Herbert Henry Asquith, Richard Burdon Haldane und Winston Churchill teilte (Clark 493). Noch mitten in der Juli-Krise von 1914 versicherte Grey Karlmax Lichnowsky, dass es keinerlei geheimen und bindenden Vereinbarungen zwischen Großbritannien, Frankreich oder Russland gebe. (Clark 2012: 491). Nichts deutete darauf hin, dass Grey beabsichtigte, in den Konflikt einzutreten. Hingegen hatte er des Öfteren bemerkt, *“that the public opinion (by which he essentially meant published opinion) would be the ultimate determinant of British action”* (Clark 2013: 492)⁷

- In den letzten Juli-Tagen 1914 versicherte Grey Lichnowksy wiederholt, dass zwischen Großbritannien und der *Entente* keine legalen Verpflichtungen bestünden, jedoch kabelte er gleichzeitig dem britischen Botschafter in Berlin, Goschen, auf direktem Wege, dass der von dem übergangenen Lichnowsky favorisierte Vorschlag, neutral zu bleiben, falls Deutschland nicht in Frankreich einrücken würde “nicht einen Augenblick lang aufrechterhalten werden könne” (Clark 2013: 497, Fußnote 30; meine Übersetzung). Der Historiker Clark schließt daraus: *“Grey’s actions and omissions revealed how deeply Entente thinking structured his view of the unfolding crisis.”* (Clark 2013: 497) Das historische Urteil Clarks vermittelt: Edward Grey bestärkte die alte Allianz statt zu versuchen, sie zu überwinden.

⁶ Hier paraphrasiert Clark den britischen Botschafter in Paris Francis Leveson Bertie, Viscount Bertie of Thame; siehe Clark 2012: 354, Fußnote 143; meine Übersetzung.

⁷ Hier beruft sich Clark auf den *Manchester Guardian* und zitiert: *“Manchester cared for Belgrade as little as Belgrade cared for Manchester”*.

- Russland hingegen, so Clark, zweifelte nie an der unumstößlichen Bindung zwischen Deutschland und Österreich und daran, dass die Deutschen die treibende Kraft hinter Österreichs Politik seien – und machte mobil. Dies wiederum löste in Berlin Panik aus, wo diffuse und völlig unklare Ansichten über eine mögliche ‘Lokalisierung des Konflikts’ und einen ‘Präventiv-Krieg’ herrschten. Überraschenderweise hatte ja Serbien fast alle Bedingungen des Österreichischen Ultimatums erfüllt.

- Das berühmt-berüchtigte “Missverständnis” Lichnowskys enthüllt die psychologische Dimension der Ereignisse der Juli-Krise: Wilhelm II erhielt am Samstag, dem 1. August 1914, Lichnowskys Telegramm mit dem Vorschlag, in einer letzten Friedensinitiative die Neutralität Großbritanniens durch eine Schonung Frankreichs zu erlangen. Die kriegsbereite Militärführung reagiert ‘hysterisch’, wie Clark es ausdrückt (Clark 2013: 531), Grey rückt von früheren Positionen ab, ohne sich vorher mit Frankreich abzustimmen, wirft Lichnowskys “Missverständnis” in die Debatte (er habe Deutschlands Neutralität insgesamt, also auch Österreich gegenüber, gemeint) und behauptet jetzt, dass, wenn Russland in einen Krieg verwickelt würde, Frankreich und dann England automatisch in den Krieg einträten. Christopher Clarks historisches Urteil spricht von “*twists and turns of Grey’s operations*” (Clark 2013: 533). Fakt ist, dass die Vision einer möglichen (Re-)Mediation zwischen den vier Mächten, die von Grey und Lichnowsky lange diskutiert wurde, von ‘machtpolitischen Realitäten’ überrollt wurden. (Clark 2013: 559) Damit gesteht Clark noch im Jahr 2012 zu, dass es 1914 keine Alternative zu einer militärischen, auf kartographischem Denken basierenden Politik gab, die ich als von *map minds*, also von Politikern mit territorialem Denken bestimmte sehe.

5. Karl Max Lichnowskys Friedensdiskurs

Noch 1928, dem Todesjahr Karl Max Lichnowskys, erscheint im *Archiv für Politik und Geschichte* (Thimme 1928) eine neue, heftige Abrechnung mit dem ‘Vaterlandsverräter’, die in pietätloser Weise mit einem Rechtfertigungsversuch des Autors, der inzwischen vom Tod Lichnowskys erfahren hat, eingeleitet wird.⁸ Er könne

⁸ Thimme versucht in dieser auch seine vorhergehende Pressekampagne gegen Lichnowsky aus Anlass der Veröffentlichung seiner Memoiren *Auf dem Wege zum Abgrund* (1927) zu rechtfertigen. Ob

angesichts der vielen Änderungen und Verfälschungen gegenüber dem Originaltext von *Meine Londoner Mission* nicht zu der Angelegenheit schweigen, habe aber seine Urteile zu mildern gesucht. Wenn es auch den Tatsachen entspricht, dass Karl Max Lichnowsky den ursprünglichen Text seiner Denkschrift mildernd überarbeitete, bleibt er bei seiner Anklage gegen die verfehlte deutsche Politik. Thimmes Ausführungen enthalten keinerlei neue ‘Beweismittel’ gegen Lichnowsky, sondern er erklärt allein die Tatsache der Abmilderung des ursprünglichen Textes zum Beweis für Lichnowskys Perfidie, seine Naivität der britischen Politik, seine Subservienz britischen Interessen gegenüber⁹ und insinuiert, Lichnowsky sei in eine “übernervöse Stimmung” geraten (Thimme 1928: 58) und habe durch seine falschen “Prophezeiungen” (Thimme 1928: 62), die eigentliche Katastrophe geradezu herbeigeführt, aus Eitelkeit und rein egoistischen Motiven heraus gehandelt.

Dass auch Karl Max Lichnowsky die Dinge – 1912-1914 und auch nach dem Ersten Weltkrieg – sehr persönlich nahm und an persönlichem Erfolg interessiert und von persönlichem Misserfolg hart getroffen war, zeigt schon das Possessivpronomen im Titel seiner Denkschrift und vor allem seine wiederholten Bemerkungen, man habe ihm den Erfolg nicht gegönnt, verraten, dass der Gemeinsinn in der politischen Strategie zu Anfang des 20. Jahrhunderts noch nicht sehr ausgeprägt gewesen zu sein scheint. (Lichnowsky 1918: 22, 33, 34)

Um den Lichnowskyschen Kosmopolitismus aus dem Zeitgeist heraus begreiflich zu machen, sollen hier nur einige der ursprünglichen Formulierungen und Aspekte der Denkschrift beleuchtet und kommentiert werden.

Zum Österreichischen Ultimatum hatte Karl Max Lichnowsky kommentiert: “Die ganze Welt, ausser in Berlin und Wien, begriff, dass es den Krieg und zwar den Weltkrieg bedeutete.“ (Lichnowsky 1918: 32) Und seine „Retrospektive“ von 1916 lautet:

Wenn ich jetzt nach zwei Jahren mir alles rückwärts schauend vergegenwärtige, so sage ich mir, dass ich zu spät erkannte, dass kein Platz

Gerüchte, diese öffentliche, auch in national-konservativen Zeitungen heftig geführte Diffamierungskampagne habe den Tode Karl Max Lichnowskys wenn nicht herbeigeführt so dennoch beschleunigt, kann nicht bewiesen werden.

⁹ Es können an dieser Stelle nicht alle diffamatorischen Anspielungen und persönlichen Beschimpfungen aufgeführt werden.

war für mich in einem System, das seit Jahren nur von Tradition und Routine lebte und das nur Vertreter duldet, die so berichten, wie man es lesen will. Vorurteilslosigkeit und unabhängiges Urteil werden bekämpft, Unfähigkeit und Charakterlosigkeit gepriesen und geschätzt, Erfolge aber erregen Missgunst und Beunruhigung. Ich hatte den Widerstand gegen die wahnsinnige Dreibundpolitik aufgegeben, da ich einsah, dass es zwecklos war, und dass man meine Warnungen als Austrophobie (Feindschaft gegen Oesterreich), als fixe Idee hinstellte. In der Politik, die nicht Akrobatentum oder Aktensport ist, sondern das Geschäft der Firma, gibt es keine Philie oder Phobie (Feindschaft oder Freundschaft), sondern nur das Interesse des Gemeinwesens. Eine Politik aber, die sich bloss auf Oesterreicher, Madjaren und Türken stützt, muss in Gegensatz zu Russland geraten und schliesslich zur Katastrophe führen. (Lichnowsky 1918: 34)

Lichnowsky schließt aus seinen Überlegungen: „Weder Bündnisse noch Kriege, sondern nur Verträge brauchten wir, die uns und andere schützten und einen wirtschaftlichen Aufschwung sicherten, der in der Geschichte ohne Vorgang war.“ (Ebd. 35) Und weiter analysiert er, im Gestus der Empathie, deutsche Mentalität zu Beginn des 20. Jahrhunderts:

Haben diejenigen nicht recht behalten, die weissagten, dass der Geist Treitschkes und Bernhardis das deutsche Volk beherrschte, der den Krieg als Selbstzweck verherrlicht und nicht das Uebel verabscheut, dass bei uns noch der feudale Ritter und Junker, die Kriegerkaste regiere und Ideale und Werte gestalte, nicht aber der bürgerliche Gentleman, dass die Liebe zur Mensur, die die akademische Jugend beseelt, auch denen erhalten bleibt, die die Geschicke des Volkes leiten? (Ebd. 36)

Das Ideal des „bürgerlichen Gentleman“ – im Gegensatz zum ‚doppelreihigen Fachmann‘ – war auch eines der Mechtilde Lichnowsky (Mechtilde Lichnowsky 1924). In der zitierten Denkschrift ihres Ehemannes steht im letzten Absatz: „Die Welt wird den Angelsachsen, Russen und Japanern gehören und der Deutsche allein bleiben mit Oesterreich und Ungarn. Seine Machtherrschaft wird die des Gedankens und des Handels sein, nicht aber die der Bürokraten und Soldaten. Er war zu spät erschienen, und die letzte Möglichkeit, das Versäumte nachzuholen, ein Kolonialreich zu gründen, hat der Weltkrieg vernichtet.“ (Ebd. 38) Lichnowsky weist sich damit eindeutig als Kind des Kolonialismus⁶ und seiner Zeit aus. Er konnte nicht ahnen, dass sich die Machtzentren bis zum Beginn des 21. Jahrhundert grundsätzlich verschieben würden.

Der Text endet mit dem Zitat Virgils: *“Tu regere imperio populos Romano, memento./Hae tibi erunt artes: pacisque imponere morem,/Parcere subjectis et debellare superbos.”* (Ebd.) Die „Gruppe von Friedensfreunden“, die für die Verbreitung der Denkschrift verantwortlich zeichnet übersetzt: „Du sollst die Völker im Römerreiche regieren. Deine Kunst wird sein, Friedenssitten zu erzwingen, die Unterworfenen zu schonen und die Hochmütigen des Krieges zu entwöhnen.“ (Ebd.)

Karl Max Lichnowsky war also kein Revolutionär: Ebenso wie Asquith, Haldane und Grey selbst war er ein liberaler Konservativer, eng befreundet auch mit Friedrich Rosen, der von 1912-1916 deutscher Gesandter in Portugal war. Er war nicht einmal gegen die Aufrüstung einer deutschen Flotte, aber er war kein Militarist. Er hatte eine Vision. Seine Vision war, den deutschen ‚Umzingelungs-Komplex‘ durch eine assertive politische und vor allem ökonomische Strategie aufzulösen. Durch seine Arbeit, seine „Mission“, wollte er eine Atmosphäre des Vertrauens zwischen den beiden Nationen Großbritannien und Deutschland schaffen und verfolgte ein eigenes, ökonomisch geprägtes Projekt: Eine Beteiligung am kolonialen Unternehmen und wirtschaftlicher Erfolg war dem Geschäftsmann Karl Max Lichnowsky wichtig. Konkret bedeutete dies, in seinen eigenen Worten, eine ‚wirtschaftliche Durchdringung‘ vor allem der portugiesischen Kolonien. (Lichnowsky 1918: 21; Young 1977: 73). Seine Thesen sind, unter Beachtung der differenten historischen Bedingungen, denen Ulrich Becks (Beck 2004, 2006, 2012) nicht unähnlich und recht fortschrittlich, oder sagen wir, seiner Zeit um etwa 100 Jahre voraus.¹⁰

Karl Max Lichnowsky kehrte als gebrochener Mann nach Berlin zurück. Sein Ruf wurde schon seit 1914, auch in der während des Krieges in Deutschland erscheinenden national-konservativen Presse, systematisch und planvoll zerstört.

Im Nachlass der Familie Lichnowsky, der kaum ausgewertet in einem tschechischen Archiv auf seine Erschließung wartet, fand ich unter anderem die handschriftliche Mitschrift Mechtilde Lichnowskys eines Telefongesprächs, in der ihr ein Ungenannter und darin als „Professor“ Bezeichneter nahelegt, ihren Gatten zu veranlassen zuzugeben, er habe an einer Depression gelitten und „das Schriftstück“[?]

¹⁰ Ulrich Beck beruft sich vor allem auf die ausgezeichnete historische Studie *Weltbürgertum* (Thielking 2000).

in Erregung geschrieben: “Denn in dem Schriftstück steht klar, dass der Krieg hier begonnen wurde. Wenn das das Ausland erfährt – dann steht ihr Gatte in Gefahr – und nicht nur er – sondern, seine Frau, seine Kinder – seine Existenz, seine zukünftige Carriere!!!?” [sic!]¹¹

6. Überlegungen zu einer friedlichen, kosmopolitischen Gesellschaft

Wie entstehen Kriege und was ist ein zeitgemäßer Kosmopolitismus? Welche kulturellen Dispositionen führen zum Krieg, wieweit beherrschen wir eine Kultur des Konflikts wirklich, und welche politische Ethik darf man vertreten oder ethische Postulate aussprechen, ohne als ‚Gutmensch‘ oder *whistleblower* geächtet zu werden?

Im Fall Lichnowsky haben wir beobachten können, dass vor allem bewusste ‚Unklarheiten‘ in der diplomatischen und öffentlichen Kommunikation für Konflikte verantwortlich sind. Für Klarheit in der Kommunikation sollten heute jedoch vor allem die Humanwissenschaften sorgen können. Es ist zu begrüßen, dass der interkulturelle Dialog und kulturtheoretisches Denken zu Beginn des 21. Jahrhunderts offensiver auftreten, doch nur verbales Anpassen an eine denkbare und nur scheinbar friedliche Ökonomie reicht nicht aus, denn der „ökonomische Krieg“ um Ressourcen ist durch Handelsabkommen nicht verhindert worden und die Gefahr militärischer Auseinandersetzung auch nach zwei verheerenden Weltkriegen nicht gebannt. 2008 ging Paul Auster in *Man in the Dark* soweit, den Begriff *civil war*, Bürgerkrieg, als Krieg der Bürger, der uns alle ausnahmslos in ethische Verantwortung nimmt, literarisch zu entwerfen. (Auster 2008)

Appiah erinnert in *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers* (2006) auch an den Kosmopolitismus eines Christoph Martin Wieland (Appiah 2006: XV), auch an die Warnungen Virginia Woolfs vor unrealistischen Loyalitäten (Appiah: 2006: XVI) und verschweigt nicht, von wem und warum Kosmopoliten verschiedener Epochen immer wieder heftigen Angriffen ausgesetzt waren. Wenn die These, „gefährliche politische Ideen“ hätten den Ersten Weltkrieg zu verantworten, stimmt, kommen wir angesichts der weltweiten Massenmigrationen und Konflikte um eine konsequente

¹¹ Mechtilde Lichnowsky, undatiert, RAUSL (d.i.: ZAO, RAUSL I und II; Familienarchiv Lichnowsky, Zemský Archiv Opavě [Landesarchiv Opava], [Rodinný archiv a ústřední správa Lichnovských I und II] Karton 37.

Weiterführung des konfliktbereiten, auch Konflikt aufsuchenden kulturtheoretischen Diskurses und interkulturellen Dialogs nicht herum.¹²

Die Lichnowskys ‚kosmopolitisierten‘. 100 Jahre vor Becks und Appiahs Vorschlägen zum Thema erfüllten sie – auch wenn man den Kontext kolonialer Werteordnung, die in alarmierender Weise Ähnlichkeiten mit unseren postkolonialen Globalisierungsprinzipien aufweisen, nicht anachronistisch gleichsetzen darf – beinahe alle der zehn ‚Thesen‘ Becks in seinem Essay *Kosmopolitisierung ohne Kosmopolitik* (Beck 2006: 254-270). Ausgehend von der faktischen latenten Kosmopolitisierung der Welt und von seiner These, die kosmopolitische Perspektive sei Schlüsselkonzept und Thema der reflexiven Zweiten Moderne, entwirft er eher ethische Postulate als Thesen. Unter anderem fordert er das Zulassen eines Sowohl-als-auch als Strategie, die Bekämpfung des methodischen Nationalismus‘ und seines territorialen Kulturkonzepts – dessen, was ich als die Strategie von „map minds“ bezeichnet habe –, wobei er sich der Gefahr ideologischer Nutzung des Adjektivs ‚kosmopolitisch‘ und der Auflösung der Vielfalt in „seichten Differenzen des globalen Marktes“ bewusst ist (Beck 2006: 270). 2012 veröffentlicht er mit *Das deutsche Europa* noch einmal ein Plädoyer für eine postinternationale Risiko-Politik, die er in seiner achten These (Beck 2006: 263) entworfen hatte, und diskutiert den Begriff der nationalen Souveränität (Beck 2012). Es wird sich herausstellen, ob es den heutigen demokratischen Verfassungen wirklich gelingen wird, ‚Friedenssitten zu erzwingen‘.

Der von ‚den Lichnowskys‘ und anderen ‚nur‘ gelebte Kosmopolitismus scheiterte. Weder schlitterten die Deutschen in den Krieg, noch kann der *Kriegsausbruch* [! Hervorhebung von mir] analysiert werden wie ein *“Agatha Christie drama at the end of which we will discover the culprit standing over a corpse in the conservatory with a smoking pistol”* (Clark 2013: 561). Wenn auch Clark mit seinem Buch jeglichen Wiederauflagen der Diskussionen um ‚Versailles‘ ein definitives Ende gesetzt hat, so ist kritisch anzumerken, dass er mit seiner Bemerkung *“But the Germans were not the only imperialist and not the only ones to succumb to paranoia”* (Clark 2013: 561) in Gefahr steht, die rationale Faktenanalyse wiederum in einem Ozean von

¹² Vgl. dazu den Beitrag in portugiesischer Sprache der Koordinatorin der Forschungslinie „Kultur und Konflikt“, Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC), UCP Lissabon (Gil 2010).

Relativierungen enden zu lassen. Nicht nur Michael Epkenhans klagt Clark an, die alte These vom deutschen Hineinschlittern in den Krieg aufzuwärmen, und übersehen werde, “dass es Menschen waren – Monarchen und Staatsmänner, Abgeordnete und Militärs –, die über Krieg und Frieden entschieden.” (Epkenhans 2013: 14) Auch Ulrich Wehler meldete sich kürzlich in den Medien mit ähnlichen Argumenten zu Wort. Hilflös wirken die zahlreichen Erklärungsversuche Christopher Clarks, den Begriff “Schlafwandler” als Metapher zu verteidigen. Und auch wenn der von Christopher Clark unglücklich-glücklich gewählte und vom Buch selbst widerlegte Titel *Sleepwalkers* nicht als Metapher sondern eher als Vergleich (“Wie Schlafwandler”) verstanden werden sollte, lässt die Fülle der von Clark präsentierten Tatsachen und Indizien sein Buch, und auch Karl Max Lichnowskys *Meine Londoner Mission 1912-1914*, zur Pflichtlektüre geraten – gerade in Hinblick auf eine Diskussion um die Begriffe Kosmopolitismus, Globalisierung und die Verankerung eines auch heute als Gutmenschentum unterdrückten Friedensdiskurses im kollektiven Gedächtnis.

Beschrieben hat Clark die Schlafwandler so: “*watchful but unseeing, haunted by dreams, yet blind to the reality of the horror they were about to bring into the world*” (Clark 2013: 562). Waren sie blind?

Karl Max und Mechtilde Lichnowsky waren es nicht.

Bibliographie

Appiah, Kwame Anthony. 2006. *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. London, New York: W. W. Norton & Company.

Appiah, Kwame Anthony. 2003. *The Ethics of Identity*. Princeton: Princeton U. Press.

Auster, Paul. 2008. *Man in the Dark*. New York: Henry Holt and Company.

Beck, Ulrich. 2004. *Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Beck, Ulrich. 2006. “Kosmopolitisierung ohne Kosmopolitik: Zehn Thesen zum Unterschied zwischen Kosmopolitismus in Philosophie und Sozialwissenschaft”. In Helmuth Berking (Hg.) *Die Macht des Lokalen in einer Welt ohne Grenzen*. Frankfurt, New York: Campus Verlag.

- Beck, Ulrich. 2012. *Das deutsche Europa*. Neue Machtlandschaften im Zeichen der Krise. Berlin: Suhrkamp.
- Clark, Christopher. 2012. *Sleepwalkers, How Europe went to War in 1914*. London: Penguin Books.
- Emonts, Anne Martina. 2009. *Mechtilde Lichnowsky – Sprachlust und Sprachkritik. Annäherung an ein Kulturphänomen*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Epkenhans, Michael. 2013. „Europa am Abgrund? Großmächte zwischen Kriegsdiplomatie und Aufrüstung. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 63. Jahrgang, 12/2013, 18. März 2013, 9-14.
- Gil, Isabel Capelo. 2010. “As Interculturalidades da Multiculturalidade”. In: Roberto Carneiro e Mário Lages (orgs.) *Portugal Intercultural*, Lisboa: ACIDI 2010, 29-48.
- Illies, Florian. 2012. *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Kraus, Karl. 1916. *Die Fackel*. 418-422, 8.4.1916, 65: „Lichnowsky und Barnowsky“.
- [Lichnowsky, Karl Max]. 1918. *Die Denkschrift des Fürsten Lichnowsky. Meine Londoner Mission 1912-14 von Fürst Lichnowsky, ehemaliger deutscher Botschafter in London*. Herausgegeben von einer Gruppe von Friedensfreunden, Bern: Verlag von Paul Haupt.
- Lichnowsky, Karl Max [Carlmax]. 1918a. *Meine Londoner Mission 1912 bis 1914 von Fürst Lichnowsky. Mit einem Vorwort von Prof. Dr. O. Nippold*. Zürich: Art. Institut Orell Füssli.
- [Lichnowsky, Karl Max]. 1918b. *Revelations of the last German Ambassador in England. My Mission to London 1912-1914. By Prince Lichnowsky, With a Preface by Professor Gilbert Murray*. New York: George H. Doran Company.
- Lichnowsky, Karl Max. 1927. *Auf dem Wege zum Abgrund. Londoner Berichte, Erinnerungen und sonstige Schriften*. 2 Bde. Dresden: Carl Reissner Verlag.
- Lichnowsky, Mechtilde. 1913. *Götter, Könige und Tiere in Ägypten*. Illustrationen nach Zeichnungen der Verfasserin und photographischen Aufnahmen der Originale. Leipzig: Ernst Rowohlt.
- Lichnowsky, Mechtilde. 1924. *Der Kampf mit dem Fachmann*. Wien, Leipzig: Jahoda & Siegel.
- Lichnowsky, Mechtilde. 1958. *Heute und Vorgestern*, Wien: Bergland Verlag 1958.

- Nübel, Christoph. 2013. „Bedingt kriegsbereit. Kriegserwartungen in Europa vor 1914“. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 63. Jahrgang, 12/2013, 18. März 2013, 22-27.
- Röhl, John C. G. 1971. *Zwei deutsche Fürsten zur Kriegsschuldfrage, Lichnowsky und Eulenburg und der Ausbruch des Ersten Weltkriegs*. Düsseldorf: Droste Verlag.
- Rosenberg, Alfred. 1927. *30 Novemberköpfe*. Berlin: Kampfverlag 1927 [zu Karl Max Lichnowsky: 57-64].
- Sternheim, Carl. 1976. *Nachträge. Anmerkungen zu den Bänden 1-9, Lebenschronik*, [Gesamtwerk Bd. 10/1]. Neuwied und Darmstadt: Verlag Hermann Luchterhand.
- Thielking, Sigrid. 2000. *Weltbürgertum, Kosmopolitische Idee, in Literatur und politischer Publizistik seit dem achtzehnten Jahrhundert*. München: Fink.
- Thimme, Friedrich. 1928. „Fürst Lichnowskys »Memoirenwerk«“. In: *Archiv für Politik und Geschichte, Monatsschrift, Neue Folge der »Hochschule«*. Hg. v. Franz Irmer, Werner Marholz, Hans Roeseler, 10. Band, Sechstes Jahr, Erster Teil, Berlin: Deutsche Verlagsgesellschaft für Politik und Geschichte, 22-64.
- Willis, Edward F. 1942. *Prince Lichnowsky, Ambassador of Peace: A Study Of Prewar Diplomacy 1912-1914*. Berkeley: University of California Press, London: Cambridge University Press.
- Young, Harry F. 1977. *Prince Lichnowsky and the Great War*. Athens: The University of Georgia Press.

Grundrisse einer Poetik des Friedens bei Erich Maria Remarque und Martin Auer

Messan Tossa

Université de Lomé (Togo)

Einleitung

Der Große Krieg von 1914 - 1918 kann, laut des amerikanischen Diplomaten und Historikers George F. Kennan, als ‚Katastrophe des Jahrhunderts‘ begriffen werden. In diesem Sinne kann der Erste Weltkrieg als Urkatastrophe der Moderne bezeichnet werden, in deren Folge die schauerlichsten Ereignisse des 20. Jahrhunderts sich später aneinander reihen. Das qualvolle Sterben, der strategische Luftkrieg, die Vertreibung, die Ermordung ganzer Bevölkerungsgruppen und die ideologischen Engpässe antizipierten das unermessliche Grauen, das den humanistischen Anspruch der Moderne bestritt. In seinem neulich publizierten Werk *Der Große Krieg. Die Welt 1914-1918* (2013) beschreibt Herfried Münkler aus einer historischen Perspektive politische, soziale und militärstrategische Lagen der involvierten Länder und etabliert eine Korrelation zwischen dem Großen Krieg und den geopolitischen Entwicklungen der Weltgeschichte. Kurz kontrahiert Herfried Münkler die klassischen ‚Wahrheiten‘ über den Ersten Weltkrieg. Trotz dieses mangelnden Konsenses schlug die Literatur zum Ersten Weltkrieg poetische Wege ein, die sich später bestätigen würden gegenüber ideologischer und nationalpolitischer Sinndeutung der Kriegshandlungen.

Der vorliegende Beitrag geht von der Fiktionalisierung des Ersten Weltkrieges in Remarques Erfolgsroman *Im Westen nichts Neues* (1929) aus und erforscht die literarische Funktionalisierung der Kriegsrepräsentation für Friedensdiskurse. *Zeit zu leben und Zeit zu sterben* (1954) enthält pazifistische Indizien, so dass Remarques Poetik des Friedens um die Darstellung der beiden Weltkriege strukturiert ist. In seinem Werk *Der seltsame Krieg* (2000) artikuliert der österreichische Schriftsteller Martin Auer seine Fiktion des Krieges um eine globale Sehnsucht nach Frieden, die auch neue Kriegsformen einschließt. So erhält der Signifikant ‚Krieg‘ eine dynamische Sinndeutung in der Konstruktion des Friedensdiskurses.

Der Beitrag analysiert die klassischen Repräsentationen des Krieges und erkundet die Grundrisse einer Poetik des Friedens bei Erich Maria Remarque und Martin Auer.

1. Klassische Repräsentationen vom Krieg in der Literatur

Die Vorgeschichte des Ersten Weltkrieges weist in den involvierten Ländern auf einen sozialpolitischen Zeitgeist hin, der die militärischen Konfrontationen bejaht. Im Kontext machtpolitischer Rivalitäten zwischen Westmächten wurde die patriotische Faser so entbrannt, dass der Krieg positiv bewertet wurde. Nicht nur politische Kreise, sondern auch intellektuelle äußerten sich positiv über den Krieg, dem geistige Werte zugesprochen wurden. Thomas Anz unterstreicht die geistige Lage in Deutschland, die symptomatisch für ganz Europa war und notiert das kollektive Unbehagen „an zivilisatorischen Modernisierungsprozessen“ sowie die „anomische[n] Erfahrungen der Sinnleere, Motivationslosigkeit, Langeweile und Beengung und ein Hunger nach Vitalität, Aktivität und Abenteuer“. (Anz 2004). Folgerichtig konstatiert auch Holger M. Klein: „Ein erschreckendes Phänomen, das die Brüchigkeit von viel geistiger Substanz in dieser langen Friedenszeit vor 1914 anzeigt, ist die „malaise“, die Unlust und Ziellosigkeit unter der bürgerlichen Jugend“ (Klein 1982, 44).

Über den Hass zwischen den verfeindeten Nationen hinaus herrschte demnach in der Vorkriegszeit eine kriegslustige Haltung, die auf unterschiedliche Ursachen zurückzuführen ist. Kulturgeschichtlich wurde der Kampf in Anlehnung an die verklärenden Kriegsepen Homers und Vergils wahrgenommen. Diese Tradition des Kriegsheldentums wurde mit patriotischer Leidenschaft aktualisiert, wobei das Sterben für das Vaterland mit romantischen Schemen geschmückt wurde. Alle diese Elemente tragen zu der Konsolidierung der Kriegsapologetik bei, in Anlehnung an Kants Visionen einer „Kriegs-Erhabenen“.

Konsequent orientierte sich die literarische Darstellung des Ersten Weltkrieges an Motiven des Kriegsheldentums, der Vaterlandsliebe und der Gefolgschaftstreue. Unverkennbar ist aber die Tatsache, dass diese Orientierung in den Dienst einer Ideologie des Krieges tritt, die die Kampfbeschreibung für nationalistische Zwecke beschlagnahmt. Dies war prägnant in Deutschland, wo der Krieg mit nationalem Selbstbewusstsein kollidiert wurde, so H. Georg Lützenkirchen in „Gegen das Verdrängen“:

Die Deutschen übten am Gemetzel aus den Jahren 1914 bis 1918 erstmals eine kollektive Verdrängung des tatsächlich Geschehenen ein. Ergänzt wurde diese, in ihrer traumatischen Verursachung sogar verständliche Verdrängung sogleich nach dem Krieg mit einer falschen, aber wirkungsvollen Verklärung des Kriegsgeschehens, zu dem die Lüge des hinterlistigen Dolchstoßes in den Rücken des unbesiegten Heeres ebenso beitrug wie es ästhetisch heroisierende Darstellungen *à la* Ernst Jünger taten. In einem groß angelegten Akt der Selbstverleugnung wurde die „Fronterfahrung“ idealisiert und alsbald auch für politische Zwecke funktionalisiert.

[...] Die kollektive und individuelle psychische Deformation bewirkte, dass das tatsächliche Fronterlebnis der deutschen Soldaten auf den Todesfeldern der Westfront niemals aufgearbeitet wurde. Die wenigen Unternehmungen [...] wurden wirkungsvoll diffamiert und unterdrückt. Statt ihrer erschienen eine Fülle von verklärten Offizierserinnerungen und so genannter Regimentsbücher, in denen die militärischen Einsätze der Einheiten akribisch im Ton einer abenteuerhaften Pfadfindergeschichte nacherzählt wurden. (Lützenkirchen 2008).

Politische und ideologische Bewertungen des Kampfes führten dazu, dass die unmittelbaren Kriegserlebnisse nicht aufgearbeitet wurden. Auch die zeitliche Distanz zur objektiven und nüchternen Bewertung der Kriegshandlungen macht es möglich, dass objektive Bilder des Kriegsgrauens erst ein paar Jahre später konzipiert wurden. Inzwischen okkupierten „verklärte Offizierserinnerungen und so genannte Regimentsbücher“ den Vordergrund der Kriegsdarstellung, deren Visionen des Krieges durch die nationalideologische Brille belastet wurde. Diese tendenziöse Lektüre des Krieges diskreditiert Remarque in *Im Westen nichts Neues*, indem er den Krieg aus einem humanistischen Standpunkt schildert.

2. Die Poetik des Friedens bei Erich Maria Remarque

Gegen die tendenziöse Wahrnehmung des Krieges zum Zweck seiner Funktionalisierung für eine nationale Ideologie entwirft der Roman *Im Westen nichts Neues* Kriegsbilder, die die Parolen des Vaterlandes und der Selbstaufopferung dementieren. Zwar schreibt sich der Roman Remarques in die Reihenfolge früherer Antikriegstexte ein, wie etwa *Die Waffen nieder* (1889) der Österreicherin Bertha von Suttner, Arnold Zweigs *Der Streit um den Sergeanten Grischa* (1927), Bruno Vogels *Es lebe der Krieg! Ein Brief* (1925). In Bezug auf den Weltkrieg fungieren diese Texte als literarische Replik auf die kriegsapologetische Konstellation der unmittelbaren Nachkriegszeit und die von Offizieren bzw.

nationalkonservativen Autoren wie Ernst Jünger, Rudolf Georg Binding, Werner Beumelburg, Paul von Hindenburg, Erich Ludendorff, Alfred von Tirpitz, und Erich von Falkenhayn vor das Leserpublikum eingerückt wurde.

Im Westen nichts Neues geht von der Beschreibung des Krieges aus, die die traumatischen Auswirkungen der Fronterfahrung auf das einzelne Individuum veranschaulicht. Nicht nationalideologische Anregungen, sondern das Schicksal des in den Krieg verwickelten Individuums tritt in den Vordergrund von Remarques Kriegsaufarbeitungen. Die Erlebnisse des Protagonisten an der Westfront taugen nicht für Heldentum: die Sicht der homodiegetischen Figur ist die einer leidenden Figur, die sich an das „Stahlbad“ nicht anpassen kann. Zum Trotz der kriegsbejahenden Konstellation inszeniert Remarque einen schwachen Helden und trifft somit das tatsächliche Erlebnis von Millionen Frontkämpfern. So beschreibt er den Krieg ohne ideologische Brille. Das Resultat ist eine nüchterne Beschreibung der Schützengrabenerlebnisse, wobei das Kriegsgrauen eingerückt wurde. Remarques Wahrheit über den Krieg geht über die nationalen Grenzen hinaus und zu seiner humanistischen Lektüre des Krieges können sich Frontkämpfer aus allen Ländern bekennen. Die kosmopolitische Resonanz seiner Poetik des Krieges liegt besonders in der Tatsache, dass er das Ideologische aus seinem Diskursfeld entfernt und das einzelne Individuum mit der Kriegserfahrung konfrontiert. Kennzeichnend ist diese Aussage im Munde der Hauptfigur:

Heute würden wir in der Landschaft unserer Jugend umhergehen wie Reisende. Wir sind verbrannt von Tatsachen, wir kennen Unterschiede wie Händler und Notwendigkeiten wie Schlächter. Wir sind nicht unbekümmert – wir sind fürchterlich gleichgültig. Wir würden da sein; aber würden wir leben? Wir sind verlassen wie Kinder und erfahren wie alte Leute, wir sind roh und traurig und oberflächlich- ich glaube, wir sind verloren. (Remarque 2009, 90).

Und dies lässt sich mit der tatsächlichen Erfahrung des Verfassers als Frontsoldaten parallelisieren:

Ich litt unter ziemlich heftigen Anfällen von Verzweiflung. Bei dem Versuche, sie zu überwinden, suchte ich allmählich ganz bewußt und systematisch nach der Ursache meiner Depressionen. Durch diese absichtliche Analyse kam ich auf mein Kriegserleben zurück. Ich konnte ganz Ähnliches bei vielen Bekannten und Freunden beobachten. Wir alle waren – und sind oft noch – unruhig, ziellos, bald exaltiert, bald gleichgültig, im tiefsten Grunde aber unfroh.

Der Schatten des Krieges hing auch und gerade über uns, wenn wir gar nicht daran dachten. (Eggebrecht 1929, 1f).

Damit werden die Grundsteine gelegt, zu einer Umdeutung des Krieges für pazifistische Zwecke. Nicht Heldentum und Kriegsverklärung sind dominierende Motive der Kriegsdarstellung, sondern die Traumata erhalten besondere Relevanz. Trotz der massiven Diffamierung des Buches behielt es das Statut eines Paradigmas in der pazifistischen Darstellung des Krieges. Seine Perspektivierung der Ereignisse privilegiert nicht globale kampfstrategische Ansatzpunkte und nationale Interessen, sondern das Schicksal des einzelnen Frontsoldaten, der nicht vermag, die aus dem industriellen Krieg resultierten schrecklichen Erlebnisse zu bewältigen. Diese gefühlsbetonte Repräsentation des Kampfes flüstert dem Leser ein, dass nicht Heroismus, sondern die Todesangst dominant bei der Fronterfahrung ist. Remarques Kriegsbilder widerstehen den aggressiven Angriffen der Nationalrevolutionäre, die den Roman diffamierten und in ihm „*eine jauchzende Entschuldigung der Deserteure, Überläufer, Meuterer und Drückeberger und somit ein zweiter Dolchstoß an der Front, an den Gefallenen aber eine Leichenschändung*“ (Zöberlein 1986, 68) sahen. Damit lösen die Kriegsvisionen Remarques eine Polemik aus, wobei nationalkonservative Milieus ein vernichtendes Verdikt gegen den Roman prononcieren. Von Sternburg stellt fest:

Vordergründig äußerte sich das in empörten Zurückweisungen über die Art und Weise, wie in dem Buch der einfache deutsche Soldat dargestellt wird. Hinter diesen Polemiken aber steckte ein wesentlich weitergehendes Anliegen: die militanten Befürworter der Aufrüstung der Wehrmacht und einer außenpolitischen Revisionspolitik sahen ihre Ziele durch die überraschende große Verbreitung von Remarques Roman „beschmutzt“ und politisch gefährdet. Deutschland sollte aus der Sicht der Nationalisten jedoch das Ergebnis des Krieges umkehren, wie 1914 erneut alle Anstrengungen darauf zu richten, zur europäischen Hegemonialmacht aufzusteigen. (von Sternburg 1998, 151f).

Die politische Beschlagnahme der Kriegsaufarbeitungen gehört nicht zum Programm Remarques. Seine pazifistische Deutung der Kriegshandlungen erhielt einen Weltkredit und sickerte in die sozialpolitische Erinnerung an den Krieg ein. Remarques *Im Westen nichts Neues* schrieb sich in eine allgemeine Anstellung der Nachkriegsgesellschaft ein. Das Jahr

1924 wurde zum Anti-Kriegs- Jahr deklariert; Ernst Friedrich¹ initiierte ein Antikriegsmuseum in Berlin, während Käthe Kollwitz ihr berühmtes Antikriegsplakat „Nie Wieder Krieg“ zeichnete. Wenn auch die nationalistische Welle diese pazifistische Tendenz mit Gewalt und Propaganda ausklammerte, hat sich ein Friedenshabitus in der deutschsprachigen Literatur dauerhaft etabliert. Prägnante poetische und thematische Grundrisse dieses Friedensdiskurses tauchen in Remarques Kriegsromanen auf.

Die psychopolitische Vorbereitung auf Krieg beruht zuerst auf der Belastung der vermutlichen Fremden, deren Bild und Aktion dämonisiert wird. Es geht um eine Fabrikation von Images, Klischees und Stereotypen, die die Gegnerschaft zu der Nachbarnation konstruieren. Bedeutend bei der Konstruktion des Feindbildes aus deutscher Perspektive ist eine Konstellation von Images, die zum Gleichgewicht der Nationalideologie dienen. Inseriert in das kollektive Gewissen hegen diese Images das Kriegspheasantma der Soldaten, die froh auf die Schlachtfelder ziehen. Bis zu den ersten Erfahrungen an der Front bleibt das Fremdbild der Soldaten von dem kollektiven Imaginär abhängig, das von der Kriegsideologie geschmiedet wird. Sowie die ersten Kriegsneurosen ihre romantische Einsicht vom Krieg niederschmettern, so wird ihr objektiver Kontakt mit den Feinden zu einem komplexen Psychodrama.

Neu an der Beschreibung des Krieges bei Remarque ist besonders die Perzeption des Feindes. Der anfängliche Hass gegenüber den fremden Soldaten schlägt um. Paul Bäumer kommt zu dem Bekenntnis:

Wir sehen es immer zu spät. Warum sagt man uns immer nicht wieder, dass ihr ebenso arme Hunde seid wie wir, dass eure Mütter sich ebenso ängstigen wie unsere und dass wir die gleiche Furcht vor dem Tode haben und den gleichen Schmerz. Vergib mir, Kamerad, wie konntest du mein Feind sein. Wenn wir diese Waffen und diese Uniform fortwerfen, könntest du mein Bruder sein, wie Kat und Albert [...]. (Remarque 2009, 154).

¹Ernst Friedrich wurde am 25. Februar 1894 in Breslau geboren und engagierte sich als anarchistischer Pazifist. Nach dem I. Weltkrieg war er Organisator der „Freien Jugend“ einer anarchistischen Jugendbewegung, die sich sehr aggressiv für den Antimilitarismus einsetzte. In der Zwischenkriegszeit engagierte er sich politisch, agitatorisch und künstlerisch gegen den Krieg, er war unter anderem Redner auf der Anti-Kriegskundgebung vor dem Berliner Dom am 31. Juli 1921. Er publizierte im Jahr 1924 sein bekanntestes Buch, *Krieg dem Kriege*, das den Schrecken des Krieges durch eine Bilderdokumentation veranschaulichte. 1925 gründete er in Berlin das Anti-Kriegs-Museum, das später von den Nazis zerstört wurde. Seitdem war seine Existenz eine Reihe von Verfolgungen, Verhaftungen und Gefängnisfluchten. Nach dem Krieg wurden er sowie seine pazifistischen Aktivitäten rehabilitiert.

Damit bricht der Protagonist mit dem Kodex des Hasses, der die Bereitschaft zum Kampf und Mord hervorruft. Je mehr er in Kontakt mit den zu Feinden deklarierten Kämpfern kommt, desto mehr sinkt seine Feindschaft gegenüber gegnerischen Soldaten. Und dies bis zu einer Sympathie: *„Es ist sonderbar, diese unsere Feinde so nahe zu sehen. Sie haben Gesichter, die nachdenklich machen, gute Bauerngesichter, breite Stirnen, breite Nasen, breite Lippen, breite Hände, wolliges Haar [...]“*. (Remarque 2009, 132). Feindselig sehen die russischen Gefangenen nicht aus, so dass Paul Bäumer ihr schmerzhaftes Schicksal beklagt: *„Jetzt aber empfinde ich hinter ihnen nur den Schmerz der Kreatur, die furchtbare Schwermut des Lebens und die Erbarmungslosigkeit der Menschen“*. (Remarque 2009, 135). Statt des Hasses zu den Feinden empfindet der Protagonist tiefes Mitleid und wendet sich gegen die Belastung des Feindes, die von der Staatsräson diktiert wird. So distanziert sich Remarques Frontkämpfer von der patriotischen Pflicht und dekonstruiert den Vaterlandsmythos. Der Autor wendet sich gegen das vaterländische Anflehen und konzipiert einen übernationalen Diskurs des Friedens, der die Staatsmacht anklagt. So wird die Sakralisierung der Vaterlandsliebe an den Pranger gestellt. Um diesen Hauptgedanken rankt sich das pazifistische Ressort des Romans von Remarque, das auf die Heldenfigur Bäumer projiziert wird. Dieser betont die Vorherrschaft des Individuums gegenüber staatlichen Kriegszielen:

Während sie noch schrieben und redeten, sahen wir Lazarette und Sterbende; - während sie den Dienst am Staate als das Größte bezeichneten, wussten wir bereits, dass die Todesangst stärker ist. Wir wurden darum keine Meuterer, keine Deserteure, keine Feiglinge – alles diese Ausdrücke waren ihnen so leicht zur Hand-, wir liebten unsere Heimat genauso wie sie, und wir gingen bei jedem Angriff mutig vor; - aber wir unterscheiden jetzt, wir hatten mit einem Male sehen gelernt. Und wir sahen, dass nichts von ihrer Welt übrig blieb. (Remarque 2009, 19).

Die Sakralisierung des Staates hängt mit bellizistischen Anregungen zusammen, die den Freiheitsraum des Individuums einschränken. Die pazifistische Kriegsdeutung kontert die Absolutheit der Staatsräson und skizziert eine Poetik des Humanen, die auf schrecklichen Kriegsvisionen beruht. Verpönt wird die Verklärung des Krieges zugunsten thematischer Segmente, die den Krieg als schadenfrohen Zerstörer des Menschenlebens präsentieren.

Der Zweite Weltkrieg wurde von Remarque in gleicher Weise beschrieben in *Zeit zu leben und Zeit zu sterben*:

Remarque will seinen bundesrepublikanischen (aber auch amerikanischen) Lesern eine doppelte Botschaft vermitteln: Er schreibt ein Buch über die deutsche Schuld, über die Verbrechen, die das Land zwischen 1933 und 1945 begangen hat. Gleichzeitig aber warnt er sie, angesichts der sich neuerlich erhebenden Kriegsgefahr, die durch die Politik der Supermächte Anfang der fünfziger Jahre herausbeschworen wird, wieder wegzusehen, zu schweigen und zu verdrängen. (von Sternburg 1998, 372).

Der Krieg wird für eine pazifistische Diktion umgedeutet, um vor der militärischen Konfrontation angesichts der ideologischen Rivalität zwischen Ost und West zu warnen. *Zeit zu leben und Zeit zu sterben* wirft Kriegsbilder auf, die die Bevölkerung an die Schrecken des Zweiten Weltkrieges erinnern. Die Perzeption des Kampfes tritt vorwiegend in den Dienst des Friedens, wobei eine Poetik der Abschreckung eingesetzt wird. Das Wort Krieg weist eine reiche semantische Palette auf, die zu einem Diskurs des Friedens konvergiert. In diesem Sinne dient die Konnotation des Wortes „Krieg“ zu einer Erziehung zum Frieden. Und dies betonen die Schreckensbilder Remarques:

Einem der Rekruten war der Bauch aufgerissen. Die Gedärme lagen frei. Es regnete hinein. Niemand hatte etwas, um ihn zu verbinden. Es war auch zwecklos. Je eher er starb, umso besser. Der zweite Rekrut hat ein gebrochenes Bein. [...] In dem ausgebrannten Panzer, der in die Mitte geborsten war, sah man die schwarzen Skelette der Mannschaft. Einer hing mit dem Oberkörper heraus. Sein Gesicht war nur halb verbrannt; die andere Hälfte war dick geschwollen, rot und violett und geplatzt. Die Zähne waren sehr weiß, wie gelöschter Kalk. (Remarque 1987, 226).

Das Anliegen Remarques besteht nicht in einer wirklichkeitsgetreuen Beschreibung des Kampfes. Bei ihm treffen sich poetische und erzählstrategische Merkmale, die die Darstellung des Krieges zur Therapie gegen die Kriegslust fungieren. Daher legen seine Erzählinstanzen ihren Blick auf die schauerlichsten Kriegsspektakel frei: „*Im Licht eines Leuchtschirms sah er, dass der Rekrut überall klebte, ein Bein, ein nackter Arm, der zerfaserte Körper*“. (Remarque 1987, 223). Remarque stellt seine Darstellung der beiden Weltkriege in den Dienst des Pazifismus. Aus diesem Grund wählte er einen perspektivischen Standpunkt, von dem aus die Vision des Krieges sich mit einem Diskurs des Friedens

kollidiert. Dabei beansprucht der Verfasser nicht, die Wahrheit über den Krieg zu sagen; aber seine Repräsentation des Krieges erfüllt den pazifistischen Duktus.

3. Die Poetik des Friedens bei Martin Auer

Der aus der Erfahrung der beiden Weltkriege resultierte Pazifismus erhält sich in der deutschsprachigen Literatur. Dafür sorgten unterschiedliche Faktoren. Die Furcht vor einem dritten Weltkrieg, die Blockkonfrontation und die damit einhergehende Angst vor dem Nuklearchaos verankern die Sehnsucht nach Frieden in den deutschen Kulturraum. Dieser sozialpolitische Habitus tradiert sich auch in der Literatur und beeinflusst die Perzeption der europäischen Kriege der neunziger Jahre. Aber die Natur dieser Kriege am Rande des westeuropäischen Kulturkanons bedingt den Rekurs auf neue Schemen zu ihrer Analyse in der Öffentlichkeit und in der Literatur. Kurz erhält sich der Konsens einer pazifistischen Deutung des Krieges, wenn auch dieser divergierende Richtungen einnimmt. So findet das literarische Anliegen Remarques eine Kontinuität bei dem österreichischen Schriftsteller Martin Auer.

Das Merkmal der Auer'schen Auseinandersetzung mit dem Krieg liegt überwiegend in der Dominanz des Programmatischen. Die unterschiedlichen epischen Einheiten seines Werkes *Der seltsame Krieg* gehören übrigens dem Programm Beltz und Gelberg² an, was die belletristische Autorität des Werkes im Didaktischen situiert. Die Konstruktion einer Friedensideologie in einer Epoche, wo autoritäre Denkmodelle mit Unbehagen angenommen werden, setzt eine sorgfältige Ausbildung der Friedensrhetorik voraus. Martin Auer geht von einer szenischen Darstellung von fiktionalen Sachverhalten aus, um eine reiche Semantik des Friedens zu kreieren. Tatsächlich grenzt sich diese Semantik nicht wesentlich von der klassischen Kriegskritik aus: der Verfasser schöpft keine eigene Lexik zur Unterstützung seiner Friedensargumentation. Er bedient sich der traditionellen Topoi der Kriegsdichtung und prangert dadurch die Psychologie der Kampflust an, die wesentlich in militärischer Sphäre auffindbar ist. Nicht nur gegen Kampfeslust oder kriegsapologetische Blindheit wendet er seine Friedensrhetorik, sondern auch gegen philosophische und politisch-strategische Argumentationen, die an der endgültigen Bewältigung des Krieges zweifeln. Auer beseitigt

² Die Firma „Beltz und Gelberg“ ist ein Verlag, wo viele Werke Auers veröffentlicht wurden.

die realpolitischen Herausforderungen, indem er seine Poetik des Friedens auf intuitive Kalküle basiert. Daher erscheint die Sehnsucht nach Frieden nicht als politische Zwecke, sondern als notwendige Voraussetzungen für ein globales Zusammenleben.

Auf das Programmatische verweist zunächst der Untertitel des Buches: „Geschichten für den Frieden“. Dann lässt sich dies an folgender Aussage des Verfassers bestätigen: „*Die UNO-Vollversammlung hat das Jahr 2000 zum 'Jahr des Friedens' erklärt. Aus diesem Anlass habe ich diese kleine Sammlung von Geschichten zusammengestellt*“. (Auer 2000, 118). Das Zusammenstellen verschiedener Texte aus diversen Werken³ belegt noch deutlicher die didaktische Konzeption des Werkes, die dem Geist der genannten UNO-Vollversammlung entsprechen soll. Konsequenterweise neigt der Diskurs von Auer über den Krieg zu einer gewissen Ausklammerung der poetischen Bedeutung. Politische Aspekte des Weltfriedens sind eher privilegiert. Aber noch tiefer greift der Autor die psychopolitischen Konditionierungen von Staatsbürgern für sinnlose Kriegszwecke auf.

Betont werden lehrhafte fast ideologische Indizien, die manchmal Strukturelemente der Gattung Kriegsroman präsentieren. Dabei kommt es zu einem belletristischen Fazit, das trotz der didaktischen Dominanz im Diskursrahmen Auers auftaucht. Das Werk weist eine breite Skala von Texten auf, und um diese Gattungspluralität wird die vorliegende Analyse des Werkes artikuliert. Lyrik taucht neben Prosa auf; eigenartige Zeit- und Raumkonzeptionen sind absichtlich ausgewählt worden, um zwei Forderungen zu erfüllen: zum einen wird damit jede narrative Episode auf die psychologische Ebene der Kindergeschichten gebracht. Zum anderen wird auf diese Weise eine Distanzierungsstrategie erarbeitet, die den Leser zur nüchternen Rezeption der Kriegsfiktion ermahnt.

Aber die Auseinandersetzungen des Verfassers erzielen auch eine psychische Bereinigung der klassischen Betrachtung, wonach die Idee des Weltfriedens eine Utopie ist. In seiner Kriegsfiktion werden die Schlachten gerafft dargestellt und das Wesentliche bleibt eine Perspektivierung der Kriegshandlungen, die dem Leser von der Nutzlosigkeit und Absurdität der Kampfeslust überzeugt. Ausgangspunkte der Friedensfiktion sind zwar Kriege, deren Erarbeitung aber durch wirkliche Konflikte unterminiert wird.

³ Beispielsweise ist die Geschichte „Der Träumer“ dem Werk *Der bunte Himmel*, die Geschichte „Der blaue Junge“ dagegen dem Werk *In der wirklichen Welt* von Martin Auer entnommen.

Im Kern des Friedensdiskurses von Martin Auer stehen nicht historische Kriegsgeschehnisse wie bei Remarque, sondern Kriegssimulationen. Der Autor ist im 1951 geboren und gehört einer westeuropäischen Generation, die keine Erfahrung mit Krieg hat. Daher verbannt er den Krieg aus der Realität und entwirft Kriegssimulationen, auf deren Basis er seinen Friedensdiskurs etabliert. *Der seltsame Krieg* von Martin Auer enthält Geschichten, Fabeln und Gedichte, die die Poetik des Kampfes in ein sakrales Friedenskonstrukt profilieren. Auf der Umschlagseite des Werkes bezeugt ein Leser: „*Ich habe mich gefragt, wie die Menschen Kriege führen [...]. Ich dachte bisher, dass der Krieg aus Wut und Hass und Neid entsteht. Hier bin ich auf neue Gesichtspunkte gestoßen*“. (Auer 2000).

Martin Auer lehnt die globale Friedensordnung nicht exklusiv an die Abwesenheit von bewaffneten Konflikten an; sie bedingt die Mobilisierung psychischer, materieller, künstlerischer und didaktischer Elemente zugunsten eines globalen Friedens. Die meisten Texte des Bandes bezeugen, wie Krieg den kulturgeschichtlichen Fortgang der Menschheit markiert hat. Auer kontrahiert eine Lektüre der Menschheitsgeschichte, die in Kriegen und militärischen Konfrontationen eine Fatalität sieht. Seiner Ansicht nach soll Frieden die Norm sein, der Konflikt dagegen unerwünschte Situation, die so schnell wie möglich beizulegen ist.

Dass Friedensliteratur und Kriegsliteratur demselben thematischen Feld gehören, belegt die Tatsache, dass alle Darstellungen des Friedens wesentlich auf Kriegsbilder zurückgreifen. Friedensliteratur existiert nur noch innerhalb der Kriegsliteratur, wo die Bilder, Effekte, Perspektiven und Kriegsberichte für den Friedendiskurs umfunktionalisiert werden. In diesem Sinne ist die Grenze zwischen Friedens- und Kriegsliteratur eher virtuell. Übrigens gehören Motive der Friedens- bzw. Kriegsliteratur zu dem gleichen dichterischen Pol der Kriegsdichtung.

Die gegensätzlichen Dimensionen der Kriegsdichtung – zum einen „*Hass, Mut, Kampfeslust, Vaterlandsliebe und Gefolgschaftstreue*“, zum anderen „*Trauer über Zerstörung und Tod, Sehnsucht nach Heimat und Frieden und Ablehnung des Mordens*“ (von Wilpert 1989, 481) - sind symptomatisch für die unmögliche exakte Abgrenzung von Friedens- und Kriegsliteratur aufgrund kanonisierter Kriterien. Kampfesereignisse existieren für sich selbst, aber allein die Darstellungsweise gibt Rechenschaft darüber, wie sich der Dichter gegenüber dem Krieg positioniert. Daher bleiben auch pazifistische Autoren dem Krieg verpflichtet.

Kurz artikulieren sich Friedensliteratur und Kriegsliteratur um eine Poetik des Krieges, die aber in die Richtung einer Apologetik des Friedens oder des Krieges orientiert wird.

Schluss

Die heutige Perzeption des Krieges resultiert aus einer Sinneskonstruktion, die sich an den Konsens eines Weltfriedens anlehnt. So setzen Repräsentationen von Krieg eine Reihe von Schemen, Topoi ein, die den Signifikant ‚Krieg‘ für den Wunsch nach einem universellen Frieden funktionalisieren. Die literarische Konstruktion des Friedens ist eine Repräsentation des Krieges aus der Perspektive des Humanismus. Nicht Frieden, sondern Krieg ist der Gegenstand der Friedensliteratur.

Die pazifistische Darstellung des Krieges beansprucht keine Wahrhaftigkeit, sondern ist Resultat einer pazifistischen Diktion, die in der weltpolitischen Orientierung wurzelt. Konsequenterweise ist die Aufarbeitung des Krieges für einen Diskurs des Friedens vorwiegend eine Frage der Perspektive: „*Wie Kriege waren, das können weder schriftliche Zeugnisse noch Bilder oder Filme vermitteln, aber sie zeigen, wie Kriege gesehen werden*“. (Köppen 2005, 1). Weder die Steigerung der Kriegsschrecken noch die spielerische Darstellung des Krieges zur Evakuierung des Kampfes aus der Realität haben keine universelle Geltung. Geostrategische Anregungen in der Umgebung Europas, Krisenherde der Dritten Welt und fundamentalistische Auswüchse dementieren den Traum vom globalen Frieden.

Bibliographie

Auer, Martin. 2000. *Der seltsame Krieg. Geschichten für den Frieden*. Weinheim und Basel: Beltz Verlag.

Anz, Thomas. 2004. Literatur der Moderne und Erster Weltkrieg- Rausch des Gefühls und pazifistische Kritik. *Deutsche Literaturkritik*. Nr. 8 (August 2004), Schwerpunkt: Literatur und Erster Weltkrieg. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7306 (Zugriff am 29. April 2014).

Eggebrecht, Axel. 1929. Gespräch mit Remarque. *Die Literarische Welt*, Juni 14, 1-2.

- Köppen, Manuel. 2005. *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Klein, Holger M. 1982. Literarische Reaktionen auf den ersten Weltkrieg. In *Propyläen Geschichte der Literatur. Die moderne Welt. 1914 bis heute*. IV. Band. Berlin: Propyläen Verlag.
- Lützenkirchen, H. Georg. 2008. Gegen das Verdrängen. Anmerkungen zu Arnold Zweigs Zyklus „Der große Krieg der weißen Männer“. *Deutsche Literaturkritik*. Nr. 12, (Dezember 2008), Schwerpunkt: Erster Weltkrieg und Revolution (II). Der moderne Krieg im historischen Roman. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=12488, (Zugriff am 12. April 2013.)
- Remarque, Erich Maria. 2009. *Im Westen nichts Neues*. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Remarque, Erich Maria. 1987. *Zeit zu leben und Zeit zu sterben*. Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein Verlag.
- Sternburg, Wilhelm von. 1998. « *Alles wäre alles das letzte Mal* ». *Erich Maria Remarque. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998.
- Wilpert, Gero von. 1989. *Sachwörterbuch der deutschen Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Zöberlein, Hans. 1986. *Im Westen nichts Neues*. Die Antworten eines Frontsoldaten auf das Buch Remarques. In Müller, Hans-Harald: *Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik*. Stuttgart: Metzler Verlag.

Ein 'hundertjähriger Krieg'? Über die Bildung einer Friedenskultur aus dem Geist des Krieges

Teresa M. L. R. Cadete

Universidade de Lisboa

Reichen die Spuren vom „Großen Krieg“ über hundert Jahre hinaus, oder ist eine solche Überlegung genauso ein Konstrukt wie G. Steiners These des „dreißigjährigen Krieges“ (Steiner 1992, 39) bezüglich der insgesamt friedlosen Zeit zwischen 1914 und 1945? Die Antwort liegt auf der Hand, denn Erinnern kann sowohl als eine „anthropologische Universalie“, als „eine zentrale Form menschlicher Selbstvergewisserung und Orientierung in Raum und Zeit“ (Assmann 2013, 204) als auch als eine bloße Konstruktionsvorlage angesehen werden.

Wer nicht direkt Zeitgenosse im Jahre 1914 gewesen ist, kommt jedoch nicht ohne Konstrukte und Nacherzählungen aus. Aber nicht nur das: Auch wer Zeitgenosse gewesen ist, mag die späteren Generationen mit Formen von Distanzierung überraschen, wie etwa Kafka mit seiner Tagebucheintragung vom 1. August 1914: „Deutschland hat Russland den Krieg erklärt. Nachmittag Schwimmschule“ (Kafka 1973, 261). Nun wissen wir auch, dass Kafkas Werk einer „furchtbaren Welt“ entspricht, indem sie „strukturell der Wirklichkeit, die wir zu erleben gezwungen wurden, unheimlich adäquat ist“ (Arendt 1976, 104). Einer formneutralen Aufzeichnung wie derjenigen Kafkas bräuchte prinzipiell kein weiterer bedeutungsschwerer Charakter beigemessen zu werden. Jedoch könnte eine solche Aufzeichnung auch auf die Dynamik einer Kriegs- bzw. Friedenskultur hindeuten. Diese Dynamik hat nach der hier verfolgten Perspektive einen strukturellen Zusammenhang beider Kulturmuster als Spielarten, die allzu oft nur als Polaritäten, dementsprechend als Kontraste, angesehen werden. Eine Annäherung an die entsprechende Fragestellung hat Ulrich K. Preuß formuliert:

Es geht hier um die Aufhellung des beunruhigenden Tatbestandes, dass der nach dem ersten Weltkrieg begonnene Prozess der Diskriminierung und Illegalisierung des Krieges nicht zu seiner Abschaffung geführt hat, sondern lediglich zu einem Formwandel organisierter politischer Gewalttätigkeit. (Preuß 2002, 10)

Die hier vorgenommene Analyse einer solchen Problematik beinhaltet drei Schritte: 1. Die Auffächerung von Krieg und Frieden als Momente im unvollendeten Prozess der Zivilisation; 2. Thomas Manns retrospektiver Blick auf Kontraste und Spielarten, und 3. Jenseits von „kaltem Krieg“, „heißem Frieden“ und „blauäugigem“ Pazifismus: „Ich will verstehen“ oder die Rolle der Zwischenräume.

1. Die Auffächerung von Krieg und Frieden im unvollendeten Prozess der Zivilisation

Krieg und Frieden können als unterschiedliche Aspekte und zusammenhängende Momente von Gewaltmanagement strukturell angesehen werden. Schon 1915 schrieb Freud über den Missbrauch des Gewaltmonopols durch den Staat:

Der einzelne Volksangehörige kann in diesem Kriege mit Schrecken feststellen, was sich ihm gelegentlich schon in Friedenszeiten aufdrängen wollte, dass der Staat dem Einzelnen den Gebrauch des Unrechts untersagt hat, nicht weil er es abschaffen, sondern weil er es monopolisieren will wie Salz und Tabak. Der kriegführende Staat gibt sich jedes Unrecht, jede Gewalttätigkeit frei, die den Einzelnen entehren würde. Er bedient sich nicht nur der erlaubten List, sondern auch der bewussten Lüge und des absichtlichen Betruges gegen den Feind, und dies zwar in einem Maße, welches das in früheren Kriegen Gebräuchliche zu übersteigen schien. (Freud 2000, 39)

Im selben Aufsatz betont er die triebhafte Natur des Menschen als eine Art von Energiepotenzierung, die sich durch eine komplexe Faktorenkonstellation kodifizieren lässt und sich so äußert – zum Guten oder zum Bösen, und zwar auch im selben Menschen (vgl. ebd., 41).

Die Frage, wie ein ständiger (für Kant „ewiger“) Frieden herbeizuführen wäre, hat bekanntermaßen nicht nur Philosophen und Gesellschaftstheoretiker, sondern auch Schriftsteller direkt oder indirekt, jedenfalls seit dem Trauma von 1914 intensiver beschäftigt. Das Unbehagen von Ulrich K. Preuß bezüglich sowohl des Mangels an „angemessenen Begriffen“ als auch an „Empfänglichkeit“ seitens der säkularisierten

modernen Individuen für die religiöse Dimension von manchen Gewaltsituationen (Preuß 2002, 10) könnte selber als ein Mangel an Bereitschaft angesehen werden, den Zivilisationsprozess in seiner vollen Breite und Widersprüchlichkeit durchzudenken. Denn kein anderer als Norbert Elias selbst hat wiederholt betont, dass die Zivilisation „niemals beendet und immer gefährdet“ ist (Elias 1990, 225). In den späten achtziger Jahren sah er diese Bedrohung als möglicherweise „durch Umweltzerstörung und durch die Möglichkeit atomarer Kriege“ (ebd., 29) – also im Übergang von der Zeit des Kalten Krieges auf die Gegenwart mit den einer globalisierten Welt innewohnenden Sorgen.

Wenn wir die Eliassche Analyse des Zivilisationsprozesses in ihren tendenziellen Perspektiven betrachten, kommen wir auf Kategorien, die nicht reduktionistisch und daher zum Verständnis weiterer Zusammenhänge des Gewaltmanagements brauchbar sind. Das bedeutet zum Beispiel, die Informalisierung der Gesellschaft als Verlängerung der Interaktionsketten, als Verringerung der Kontraste, Vergrößerung der Spielarten und Übergang von Fremdkontrolle in Selbstkontrolle (vgl. Elias 1976, 312ff) nicht nur als Zivilisierungsfaktoren, sondern vor allem als Indikatoren von Situationen von Potenzierung bzw. Verminderung von Gewalt, vom Vorhandensein oder Fehlen einer Rechtsordnung, kurz, von den Bedingungen der Möglichkeit zur Erreichung einer verhandelten Lösung von Konfliktsituationen zu betrachten. Weder Elias noch Freud haben das energetische Potenzial der Triebe in Frage gestellt, dementsprechend die Möglichkeit, jede Art von potenzieller Gewalt zu verwerfen, wie Freud 1932 in einem Brief an Einstein betont, als er, mit Rückblick auf den Großen Krieg, über den Sinn aller Kriege nachdachte. Während es nach Freud einerseits keinen Sinn hätte, „die aggressiven Neigungen der Menschen abschaffen zu wollen“ (Freud 2000, 283), sollten die Individuen – in kleineren oder größeren Gruppen - identitätsbildende Praktiken als Befestigung von Bindungsfaktoren – geteilte Geschichte - in der Zeit entwickeln können. Dieses Erkenntnis ist identitätstheoretisch besonders wertvoll, da sie ein Licht wirft auf eine gemeinsame, sozusagen *epische* Identitätsbildung in der Zeit, auch durch Schaffung von gemeinsam anerkannten Kulturgütern. In der Tat existiert der problematische Charakter von gewaltpotenzierenden kollektiven Identitäten eher durch ihre *dramatische*

Dimension im Raum, gestaltet von einer Gruppe (die das Ausmaß einer Nation erreichen kann) mit Hilfe von Feindbildern und historischen Verzerrungen.

Dementsprechend kommen Kriegssituationen einem in Friedenszeiten geborenen Individuum oft als wahnwitzig vor, so dass sie eher im Rahmen einer kollektiven Hysterie, einer Situation von *Maximal-Stress-Cooperation* begriffen werden können (vgl. Mühlmann 1996, 42ff). Im schon erwähnten Brief von 1932 fragt Freud, warum die Menschen sich so sehr gegen den Krieg empören, und antwortet im selben Atemzug:

Weil jeder Mensch ein Recht auf sein eigenes Leben hat, weil der Krieg hoffnungsvolle Menschenleben vernichtet, den einzelnen Menschen in Lagen bringt, die ihn entwürdigen, ihn zwingt, andere zu morden, was er nicht will, kostbare materielle Werte, Ergebnis von Menschenarbeit, zerstört und andere mehr. (Freud 2000, 284f)

Mit andern Worten und mit den Kategorien von Norbert Elias: die Reduzierung der Weltbilder auf eine Wir-versus-Sie-Situation, reell oder eingebildet, vernichtet die kulturelle Vielfalt der Spielarten und zwingt die Menschen zu stark vereinfachten, kontrastierenden Mustern.

Die Bereitschaft zum Frieden (und dementsprechend, wie wir auch gesehen haben, zur Illegalisierung des Krieges) ist somit nachdrücklicher und konsequenter, je näher und lebendiger Kriegserinnerungen vorhanden sind. Damit verliert auch eine rein theoretisch wenn auch moralisch noch so legitim begründete pazifistische Haltung, die jedoch nicht auf einer direkten Kampferfahrung beruht, an Überzeugungskraft. Daher wird eine solche Haltung nicht selten als „blauäugiger Pazifismus“ diffamiert und allzu schnell argumentativ neutralisiert, obwohl eine solche Art zu urteilen oft die Bedingungen der Möglichkeit, Gewaltsituationen auch ohne eine entsprechende unmittelbare Erfahrung zu begreifen, aus den Augen verlieren kann. Jedenfalls sollen unsere Überlegungen von einem historischen Rückblick begleitet werden, der den Zusammenhang in der ersten Hälfte der 20. Jahrhunderts zwischen einer Verkrampfung von *Kultur*mustern und einer Auflockerung von *Zivilisations*auffäucherungen und eine erste Problematisierung der Kriegs- und Friedensmechanismen seit 1914 zu sehen erlaubt. Diesen Rückblick leistete Thomas Mann in einem Vortrag, gehalten im Mai 1950 an der Universität von Chicago.

2. Thomas Manns retrospektiver Blick auf Kontraste und Spielarten

Bekannt ist die Entwicklung Thomas Manns bezüglich seiner Stellung zur Gewalt und zu ihrer prägenden Rolle bei der Charakterisierung von Begriffen wie Kultur und Zivilisation, so wie er sie 1914 in polemischer Absicht gegen die Position des eigenen Bruders im Aufsatz „Gedanken im Kriege“ formulierte:

Zivilisation und Kultur sind nicht nur nicht ein und dasselbe, sondern sie sind Gegensätze, sie bilden eine der vielfältigen Erscheinungsformen des ewigen Weltgegensatzes und Widerspieles von Geist und Natur. [...] Kultur ist offenbar nicht das Gegenteil von Barbarei; sie ist vielmehr oft genug nur eine stilvolle Wildheit [...]. Kultur ist Geschlossenheit, Stil, Form, Haltung, Geschmack, ist irgendeine gewisse geistige Organisation der Welt und sei das alles auch noch so abenteuerlich, skurril, wild, blutig und furchtbar. Kultur kann Orakel, Magie, Päderastie, Vitzliputzli, Menschenopfer, orgiastische Kultformen, Inquisition, Autodafés, Veitstanz, Hexenprozesse, Blüte des Giftmordes und die buntesten Greuel umfassen. Zivilisation aber ist Vernunft, Aufklärung, Sänftigung, Sittigung, Skeptisierung, Auflösung, - Geist. Ja, der Geist ist zivil, ist bürgerlich: er ist der geschworene Feind der Triebe, der Leidenschaften, er ist antidämonisch, antiheroisch, und es ist auch nur ein scheinbarer Widersinn, wenn man sagt, dass er auch antigenial ist. (Mann 1993, 188)

Diese allzu bekannte Stelle muss trotzdem beinahe vollständig wiedergegeben werden, denn sie ist nicht nur eine Illustration der kontrastierenden Ideologien, die die legitimierenden Argumentationen beider Kriegsblöcke polarisierten; sie gibt auch dem Thomas-Mann-Leser einen Vorgeschmack (wenn wir die jeweiligen Werke chronologisch betrachten) auf das Ideenduell, das im *Zauberberg* von Naphta und Settembrini ausgefochten wurde – wir wissen, mit welchem tragischen Ausgang. Bleiben wir jedoch bei unserer Perspektive, so können wir den auch allzu bekannten „Familienkrieg“ mit dem älteren Bruder samt dessen Abstempelung als „Zivilisationsliteraten“ in den zwangskonfessionellen *Betrachtungen eines Unpolitischen* aus den letzten Kriegsjahren als implizit gegenwärtig voraussetzen, ebenso wie die spätere Wiederannäherung beider Brüder.

Somit könnten wir von einem individuellen „Zivilisationsprozess“ – in Richtung der Bejahung von Demokratie und Republik – seitens eines 1914 noch offensichtlich mit der Kulturwildheit sympathisierenden Autors sprechen. Jedenfalls reflektiert

Thomas Mann über diese ganze Entwicklung im oben erwähnten Vortrag von 1950, den er mit „Meiner Zeit“ betitelte und der wie eine seismographische Aufzeichnung deutscher und europäischer Geschichte gelesen werden kann. Der Rückblick auf die Vorkriegswelt entspricht weitgehend dem Zweigschen Paradigma einer Welt der Sicherheit: dort und damals, in der Vorkriegszeit, bildeten „Solidität und Dezenz [...] das Gepräge der Epoche“ (Mann 1997, 167). Gerade diese Friedensepoche erlaubte die Auffächerung unterschiedlicher Ideologien und Weltanschauungen, als Spielarten einer scheinbar gefestigten Monarchie mit angeblich gesichertem Machtmonopol:

die bürgerliche Kultur mochte noch lachen damals: sie schien *aere perennius*, und die Sozialdemokraten waren die letzten, sie ernstlich zu bedrohen. [...] Im Grunde aber erkannte und anerkannte er [Bismarck] in der Sozialdemokratie eine Partei des Etatismus und der Staatsdisziplin. (ebd., 166)

Bezeichnenderweise hat „die Weltgeschichte selbst mit ihrer groben, blutigen Hand, die Wende, die große Zäsur markierte“ den Autor zu einer angeblichen mit der „Zivilisation“ und deren Vertretern, allen voran dem eigenen Bruder, kontrastierenden Position getrieben, in der Form der *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Doch die Unhaltbarkeit eines solchen Kontrastes wurde, gleichzeitig mit der gestandenen Loslösung des Autors von diesem Werk, durch den Lauf der Geschichte und die dementsprechend gravierenden Kontraste überboten. Th. Mann vermerkt in dieser Hinsicht: neben der „stumpfen Ablehnung des Buches vonseiten der Deutsch-Konservativen, denen es viel zu europäisch und zu liberal war“ (ebd., 171), erhob sich „das Heraufkommen jener Welle von revolutionärem Obskurantismus im Geistigen und Wissenschaftlichen, einer mir grundunheimlichen Bewegung, welche Nationalität gegen Humanität stellte, und diese als das Absinkende, Zurückbleibende traktierte, - kurz, durch das Heraufkommen des Faschismus“ (ebd.). Diese Worte klingen so, als würde Th. Mann über seine eigene Dichotomien von 1914 implizit reflektieren, sich endgültig davon als (scheinbar mittlerweile „zivilisierter“) Bürger distanzierend.

Nun brachte auch eine solche Wandlung eine differenziertere Selbstbetrachtungsweise mit sich, nicht ohne die gewohnte – hier auf sich selbst gewandte - Ironie:

... und wenn ich Stellung bezog, geschah es regelmäßig im unvorteilhaftesten Augenblick. Ich war national, als der explosive

Pazifismus der Expressionisten an der Tagesordnung war, und ich wehrte mich mit Grauen gegen den Anti-Humanismus und Irrationalismus der Intellektuellen von 1920 oder 25, dessen politische Konsequenzen damals den wenigsten sichtbar waren. Bloße vier Jahren nach dem Erscheinen der ‚Betrachtungen‘ fand ich mich als Verteidiger der demokratischen Republik, dieses schwachen Geschöpfes der Niederlage, und als Anti-Nationalist, *ohne dass ich irgend eines Bruches in meiner Existenz gewahr worden wäre, ohne das leiseste Gefühl, dass ich irgend etwas abzuschwören gehabt hätte.* (ebd., 172, Hervorhebung von mir, TRC)

Die Selbstaufzeichnung dieser Evolution zeigt somit Th. Manns Bereitschaft, Kontraste zu Spielarten in Raum und Zeit werden zu lassen, eine solche Entwicklung selbstkritisch betrachtend, denn sie wurzelte in einer „Scheu vor dem totalitären Dogmatismus, dieser Schrecken vor dem Schrecken“ (ebd., 174).

Diese ideologische Differenzierung bringt auch eine ästhetische mit sich, die uns einen weiteren Einblick in die komplementären Spannungen zwischen Kontrasten und Spielarten erlaubt:

Die Illusion ist künstlerisch; die Lüge ist unerträglich, ästhetisch wie moralisch, und es zeigt sich da, dass diese beiden Bereiche näher verwandt sind, zu größeren Teilen sich decken, als ihre einander oft befehdenden Protagonisten wohl meinen. Nun aber verlangt der totale Staat, dass man an Lügen glaube. Nicht nur er, das weiß ich. Gelogen wird überall, auch in der liberalen Welt. Das Interesse braucht ideologischen Schmuck, die Machtpolitik kleidet sich in Messianismus, und was man Propaganda nennt, hat nirgends viel mit Wahrheit zu tun. Aber nicht das ist es, was ich meine. Ein bißchen Schwindel, selbst viel davon, ist noch nicht Glaube an die Lüge – und zwar an die Lüge als geschichtsbildende Macht. (ebd.)

Hier haben wir, nicht so sehr als Kontrast, sondern eher als Spielart, ein konstitutives Element der durch Staaten ideologisch betriebenen Kriegskultur, die kaum ohne Züchtung von Freund- und Feindbildern (also von Kontrasten) bestehen kann. Einige Zeilen später wird Th. Mann noch deutlicher, sich auf Gregorovius‘ „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter“ beziehend:

Wie ist das? Legenden können, ‚wenn die Welt sie anerkennt‘, zur Wahrheit – Mythen, Märchen, Fälschungen, Lügen zur Grundlage der geschichtlichen Wirklichkeit werden? Ja, es wäre dies das eigentliche und wesentliche Werk der Geschichte? Dann ist sie eine widerwärtige Art von Poesie, die Poesie der Gewalt, denn alles Wahrwerden des Unwahren ist letzten Endes Gewalt, wie noch die mildeste Ausnutzung des menschlichen Glaubensbedürfnisses Gewalt ist. (ebd., 175)

Hier geht es um nichts anderes als um den Unterschied zwischen der Illusion als kommunikativ-ästhetischem Sinnangebot und der bewussten Manipulierung, die, wie Th. Mann einige Zeilen weiter offen erkennt, in den Totalitarismus mündet (vgl. ebd.). Und dieser übt, als „Dogmensystem“, eine „religionsstiftende“ Funktion aus (vgl. ebd.).

Dem freien Spiel der Differenzierung zwischen Illusion und Lüge wird somit gewaltsam ein Ende bereitet. Für Th. Mann hat dieses ästhetische Urteil, im Sinne der dritten Kantschen Kritik, einen Weg zum Verständnis der Kurzlebigkeit der ersten deutschen Demokratie gezeigt:

Nichts ist naiver, als die Freiheit fröhlich moralisierend gegen den Despotismus auszuspielen, denn sie ist ein beängstigendes Problem, beängstigend in dem Maße, dass es sich fragt, ob der Mensch, um seiner seelischen und metaphysischen Geborgenheit willen nicht lieber den Schrecken will, als die Freiheit. Davon ist im ‚Zauberberg‘ und auch im Roman meines Alters, dem ‚Doktor Faustus‘, viel die Rede. (ebd., 176)

Noch in dieser Rede verweist Th. Mann auf die friedlose Spannung des Kalten Krieges und fordert „Amerika und Russland, diese beiden gutmütigen Riesen“ (ebd., 179), dazu auf, sich ihrer Gemeinsamkeiten zu besinnen, denn „zwischen russischer und amerikanischer Menschlichkeit gibt es viel merkwürdig Verwandtes: das angeborene Demokratische vor allem, eine Zutraulichkeit, Offenheit, Unreserviertheit des menschlichen Zusammenlebens, die sich so fühlbar von dem absperrenden Individualismus des französischen oder englischen Charakters unterscheidet“ (ebd., 179f). Die Erfahrungen beider Kriege lässt ihn einen „chronischen Konflikt“ (ebd., 178) fürchten, der „die Völker nieder“ hielte, sie zwingend, „ihre besten Kräfte im Dienst von Hass und Furcht zu vergeuden“ (ebd.). Die ideologische Fortführung einer alltäglich gewordenen, ideologisch kodifizierten Kriegsstimmung

hält alles auf, alles zurück, hindert jeden Fortschritt, bringt die Menschen intellektuell herunter, lähmt in großen Nationen das Rechtsgefühl, beraubt sie des Verstandes und macht sich durch Narreteien, zu denen Verfolgungswahn und Verfolgungssucht sie verleiten, vor einander lächerlich. (ebd.)

Somit sind die wesentlichen Aspekte eines zivilisatorischen Rückfalls berührt, gleichsam in umgekehrter Entwicklungsrichtung der von N. Elias aufgezeichneten Tendenzen: Rückgang von Selbstkontrolle in Fremdkontrolle (mit dem entsprechenden

Verzicht auf die Ausübung einer freien Urteilskraft), Erstarrung der Spielarten zu Kontrasten, Verkürzung der ideologischen Gedankenketten, als Voraussetzung zur Wiederaufnahme direkter Kriegsgewalt und Fundament einer in der zweiten Nachkriegszeit angekurbelten Remilitarisierung und Wiederaufrüstung beider Großmächte.

3. Jenseits von „kaltem Krieg“, „heißem Frieden“ und „blauäugigem“ Pazifismus: „Ich will verstehen“ oder die Rolle der Zwischenräume

Kein anderer als Th. Mann fordert die Amerikaner heraus, „die Initiative [...] zu einer universellen Friedenskonferenz“ (ebd., 181) zu ergreifen. Dies sollte mit einer „*umfassenden Finanzierung des Friedens*“, einer „Konsolidierung aller ökonomischen Kräfte der Völker im Dienst gemeinsamer Verwaltung der Erde und einer Verteilung ihrer Güter, welche schmachvolle Armut von ihrem Angesicht tilgte, und unnötiges, von Gott nicht gewolltes, sondern nur von Menschen verschuldetes Leiden aus der Welt schaffte“ (ebd.). Solche Worte konnten, wie wir wissen, genauso in einem Diskurs breiterer linker, umweltschützender Kreise gelesen bzw. gehört werden. In unserem Zusammenhang interessiert uns die Rolle, die Th. Mann dem Prinzip der Bewahrung aller Spielarten und der Nuancierung aller Kontraste als kultureller *und* zivilisationeller Faktor zuschreibt, ohne die Rolle des Individuums aus den Augen zu verlieren: „Die Zeit arbeitet für uns alle, wenn wir sie gewähren lassen bei ihrem Werk des Ausgleichs und der Aufhebung von Gegensätzen zu höherer Einheit, und wenn wir sie, der Einzelne und die Völker, erfüllen mit der Arbeit an uns selbst“ (ebd.).

Mittlerweile wissen wir, dass die Zeitbombe tickt, was die Schlichtung von Konflikten und die Bewahrung der Weltressourcen betrifft, vor allem dass die meisten Konflikte mit der Aneignung und Verteilung derselben Ressourcen zusammenhängen. Ein „heisser Friede“ (Vollmer 1995) könnte gegenwärtig die Formel sein, die Beförderung lokalisierter Konflikte im Dienste einer effektiven Kontrolle breiterer Teile der Weltbevölkerung. Der Analyse der ehemaligen Vizepräsidentin des Bundestages Antje Vollmer, die diesen Titel trägt, liegt ein naiver Pazifismus fern, und wir erfahren

dies schon auf der ersten Seite: „Wer die Faszination der Gewalt nicht kennt, kennt die Gewalt nicht“ (ebd., 15).

Jedoch werden wir gleich bei der nächsten Behauptung stutzig: Gewalt, schreibt A. Vollmer, mache „heimatlos“ (ebd.). Auf den ersten Blick scheint es eine Anspielung auf Situationen *vor* und *nach* der Erfahrung mit der Gewalt zu sein; und diese Unterscheidung scheint zunächst durch ein Zitat von Rosa Luxemburg, das sich auf die Lage in Berlin in den ersten Kriegstagen bezieht, bestätigt zu werden:

Vorbei der Rausch. Vorbei der patriotische Lärm in den Straßen, die Jagd der Goldautomobile, die einander jagenden falschen Telegramme, die mit Cholerabazillen vergifteten Brunnen, die auf jeder Eisenbahnbrücke Berlins bombenwerfenden russischen Studenten, die über Nürnberg fliegenden Franzosen, die Straßenexzesse des spionewitternden Publikums, das wogende Menschengedränge in den Konditoreien, wo ohrenbetäubende Musik und patriotische Gesänge die höchsten Wellen schlugen; ganze Stadtbevölkerungen in Pöbel verwandelt, bereit zu denunzieren, Frauen zu mißhandeln, Hurra zu schreien und sich selbst durch wilde Gerüchte ins Delirium zu steigern. (Luxemburg *apud* Vollmer 1995, 16)

Doch ein ähnlicher Verlust des zentralen Machtmonopols wird fast achtzig Jahre später von Hans Magnus Enzensberger nicht mehr, wie bei R. Luxemburg, als „Ritualmordatmosphäre“ (ebd.), sondern als „molekularer Bürgerkrieg“ (Enzensberger 1993, 51) bezeichnet. Enzensberger (auch zitiert von A. Vollmer) sieht eine Entsprechung zwischen der ghettoartigen Jugendgewalt in den modernen Städten und dem, was auch „latent bei ihren Eltern vorhanden“ ist, als „Zerstörungswut, die nur notdürftig in gesellschaftlich geduldeten Formen kanalisiert wird“ (ebd., 52), nämlich „Autowahn, Arbeits- und Freßsucht, Alkoholismus, Habgier, Prozeßwut, Rassismus und Familiengewalt“ (ebd.).

Problematisch ist jede Gewalterscheinung – und sie ist es vielleicht am wenigsten, wenn Gewalt *problematisiert*, das heißt, aus jeder ghettoartigen Situation herausgenommen und in ihrem räumlichen und zeitlichen Kontext betrachtet wird. Nach H. Arendts Definition unterscheidet sich Gewalt von Macht durch ihren instrumentellen Charakter, d.h. um irgendwelche offene oder unklare Zwecke durch das Mittel der Stärke bzw. Kraft zu erreichen (Arendt 1970, 46), während Macht der menschlichen Fähigkeit entspreche, nicht nur zu handeln, sondern auch „to act in concert“ (ebd., 44). Das bedeutet, auch im abgewandelten Sinne von W. Benjamins Gewaltkritik, dass eine

Art historisierter Gewalt besteht, die „rechtssetzend“ (Benjamin 1977, II.1, 199) wirkt, daher zivilisatorischen Charakter besitzt, im Grunde mit Macht identisch ist. W. Benjamin nennt diese Gewalt „mythisch“, und unterscheidet sie von einer „göttlichen“ Gewalt, die „rechtsvernichtend“ wäre (ebd.) und die wir heute ohne Weiteres mit religiös begründeter Gewalt fundamentalistischer Prägung identifizieren könnten.

Jenseits der Tatsache, dass Worte wie Macht (als *power*) und Gewalt (hier ausschließlich benutzt im Sinne von *violence*) in der deutschen Sprache oft durch die Verwendung desselben Wortes, nämlich *Gewalt*, in ihrer Bedeutung nicht immer angemessen differenziert werden können, sind nunmehr ihre Unterschiede klar, ebenfalls das, was sie sowohl trennt als auch verbindet. Das deutsche Wort *Gewalt* deutet in seiner gelegentlich semantischen Entdifferenzierung auf seinen historischen Gehalt hin und somit auf die anfangs erwähnten Erinnerungskultur, die dazu dienen soll, die zeitlichen Zwischenräume bzw. die Prozesse, die von der Anwendung nackter Gewalt bis zur Errichtung von Machtmonopolen – als nie vollendete, doch tendenziell oft teilweise gelungene Zivilisationsprozesse – besser zu begreifen.

Doch nicht nur das. A. Vollmers Frage ist nach wie vor berechtigt: „Wie kommt die Gewalt in die Gruppe der Gerechten? Woher kommt soviel Gewalt bei soviel wunderbaren Utopien und bei soviel investierter Moral?“ (Vollmer 1995, 55). In der „Dynamik der Prozesse“ seien viele Gewaltmomente vorhanden, bei den paradoxal die eigenen Wurzeln vernichtenden Radikalen, „selten sozialverträgliche [...] explodierende Egos“ (ebd.) nicht nur der (prinzipiell wohlmeinenden) Revolutionäre, sondern auch bei den von Enzensberger problematisierten Randgruppen. A. Vollmer unterscheidet vier Ursachen der Gewalt: 1. Die „Heftigkeit, mit der wir etwas wünschen“ neben der „Tatsache, dass wir dabei auf Mitmenschen stoßen, die mit uns die gleichen Wünsche und die gleiche Heftigkeit teilen (ebd., 78); 2. Dramatische Verstärkung des Gewaltpotenzials „in Zeiten echter Überlebenskrisen und tatsächlicher Ressourcenknappheit“ (ebd.); 3. „Unerträglicher Stillstand“ (ebd.) als Brutstätte nihilistischer Lebensgefühle (ebd., 78f); 4. „Druck, der von allen großen Veränderungen ausgeht“ (ebd., 79). Wenn wir diese vier Faktoren als eine explosive Spannung und Durchdringung objektiver und subjektiver Elemente betrachten, gewinnen wir einen weiteren Schlüssel zum Verständnis der Ursachen vom Ersten Weltkrieg und aller

negativen Potenziale, die die Ereignisse von 1914 entfesselt haben. Dass auch deswegen „die Hochzivilisation Mitteleuropas sich als besonders anfällig für den Rückfall in die Barbarei erwies“ (ebd., 91), haben die Ereignisse der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bewiesen, zu denen Th. Mann in seinem Vortrag ausführlich Stellung genommen hat.

Doch nicht nur das. In der gegenwärtigen Zeit erleben wir in Europa ein Unbehagen nicht nur an der Kultur, das wohl kaum mit den Faktoren, die Freud 1931 zu seinem gleichnamigen Aufsatz bewegten, zu tun hat, sondern vor allem, nach der These von A. Assmann, an der Erinnerungskultur. Dies geschieht, wenn ethische Prämissen, etwa wie eine „Übernahme der Opferperspektive durch den Täter oder Sieger“ (Assmann 2013, 208), nicht wahrgenommen werden. Dass auch dies jedoch in der aktuellen globalen Komplexität zunehmend erschwert wird, stellt das Thema für Tony Judts Analyse des zeitgenössischen Unbehagens. Und dieses hat vorwiegend mit der Suche bzw. Sucht nach Reichtum durch Finanzspekulation und Kontrolle der Märkte zu tun, was keineswegs anthropologisch, d.h. dem Menschen innewohnend, begründet wäre, sondern durch das ökonomizistische Denken an sich (Judt 2010, 17). Judt wundert sich über den relativ raschen ideologischen Paradigmenwechsel, da seiner Meinung nach die Idee des Reichwerdens um jeden Preis noch vor vierzig Jahren eher schief angesehen wurde (ebd., 51). Dies sei geschehen, weil bis dahin in der westlichen Welt nicht nur die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges und der totalitären Regime präsent waren, was die Idee der Notwendigkeit gestärkt hätte, gemeinschaftlich zusammenzuwirken; auch wäre der Marshallplan eine Konsequenz aus einer Reflexion über die Konsequenzen des Versailler Vertrages gewesen, dessen schwere Fehler unbedingt vermieden werden sollten (ebd., 64).

Somit ging nach T. Judt der neokonservative Bruch mit dem Nachkriegskonsens über jene notwendige Zusammenwirkung (aus dem die Europäische Union entstanden ist) mit dem Verblässen der Kriegserinnerungen einher (ebd., 99). Damit brauchte nur ein kleiner, jedoch seiner Meinung nach gefährlicher Schritt getan zu werden, nämlich das Sich-Blamieren des Staates durch Ineffizienz und die darauffolgende Privatisierung öffentlicher Dienste und Einrichtungen, die sich mittlerweile auch als Fehlentscheidung erwiesen hat, denn Privatinvestoren hätten ihre Profite und nicht das Allgemeinwohl im Auge (ebd., 114 ff). Doch jenseits der wohlbekanntesten ökonomischen Konsequenzen sei

die Zerrüttung des Staatsgewebes, erinnert uns T. Judt an die Warnung von Edmund Burke nach der Französischen Revolution, der gravierendste Faktor, denn sie öffne alle Türen zu einer atomistischen Desintegration der Gesellschaft, die das Hobbesianische *bellum omnium contra omnes* unter dem Deckmantel individueller Chancenwahrnehmung erlaube (ebd., 121).

In seinem Essay über die Anthropologie in einer globalisierten Welt erinnerte uns Marc Augé an die Notwendigkeit, nicht nur die leeren Räume (die er Nicht-Räume nannte), sondern auch die „toten Zeiten“ auszufüllen (Augé 2013, 121), und zwar durch Schaffung von Kulturlandschaften, „immer veränderbar und bewohnbar durch menschlichen Erfahrungen“ (ebd., 57). Damit einhergehend ist auch das Ausfüllen bzw. Wiederentdecken der Zwischenräume, auch als Zwischenzeiten. Hier bekommt der Erinnerungsdiskurs eine „Chance kritischer Selbstreflexion“ (Assmann, 2013, 209). Dies auch, weil Erinnerungen a priori „weder friedfertig noch moralisch“ seien, was jedoch wiederum die Möglichkeit böte, sowohl deren destruktiven Aspekte als auch die „heilenden Möglichkeiten“ ihrer Konstruktionen zu berücksichtigen (ebd.). Dass die Vergangenheit „Ansprüche stellt, die nicht mehr übergangen werden können“ (ebd., 210), hat nicht nur Th. Mann begriffen, mit der dazugehörigen selbstkritischen Reflexion. Dass „vorbei nicht vorüber“ ist (ebd., 211), versucht die Verarbeitung der Folgen des Ersten Weltkrieges im Laufe dieser hundert Jahre aufzuzeigen.

Im bekannten Fernsehinterview mit Günter Gaus hat H. Arendt 1964 auf die Frage nach der Wirkung ihres Denkens diese Frage selbst als „eine männliche Frage“ (Arendt 1996, 46) bezeichnet. Denn Männer wollen ihrer Meinung nach „furchbar gerne wirken“ (ebd.). Unschwer lässt sich jenes Wirkenwollen mit einer Reduzierung der Komplexität, einer Funktionalisierung der Welt zu Mitteln und Zwecken beschreiben. Es ist hier nicht der angemessene Ort, Geschlechterrollen in bezug auf die Kriegsgeschichte zu thematisieren. Was jeder Mensch aber leicht nachvollziehen kann, ist der geschlechtsunspezifische Charakter jenes von H. Arendt betonten „Verstehenwollens“ als Einsicht in die oft vermissten Bindeglieder zu Ereignissen, deren Zusammenhänge rekonstruktionsbedürftig bleiben. Und dieses Bedürfnis ist gleichzeitig rückwärtsgewandt und zukunftssträchtig.

Bibliographie

- Arendt, Hannah. 1970. *On Violence*. San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Company.
- Arendt, Hannah. 1976. *Die verborgene Tradition. Essays*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag.
- Arendt, Hannah. 1996. *Ich will verstehen. Selbstauskünfte zu Leben und Werk*. München: Piper.
- Assmann, Aleida. 2013. *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München: C.H. Beck.
- Augé, Marc. 2013. *L'anthropologie et le monde global*. Paris: La fabrique du Sens
- Benjamin, Walter. 1977. *Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Werkausgabe, 12 Bände).
- Elias, Norbert. 1990. *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. Und 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Michael Schröter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Enzensberger, Hans Magnus. 1993. *Aussichten auf den Bürgerkrieg*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund. 2000. Zeitgemäßes über Krieg und Tod (1915). Warum Krieg? (1932) In *Studienausgabe Band IX. Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Judt, Tony. 2010. *Um Tratado sobre os nossos actuais Descontentamentos*. Lisboa: Edições 70.
- Kafka, Franz. 1973. *Tagebücher 1910-1923*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Mann, Thomas. 1968. *Der Zauberberg. Roman*. Berlin, Darmstadt, Wien: Deutsche Buch-Gemeinschaft.
- Mann, Thomas. 1988. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Mann, Thomas. 1993ff. *Essays. Nach den Erstdrucken, textkritisch durchgesehen, kommentiert und herausgegeben von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski*. Frankfurt am Main: Fischer (6 Bände). *Band 1: Frühlingsturm 1893-1918*. 1993. *Band 6: Maine Zeit 1945-1955*. 1997.

Mühlmann, Wilhelm. 1996. *Die Natur der Kulturen. Entwurf einer kulturgenetischen Theorie*. Wien, New York: Springer Verlag.

Preuß, Ulrich K. 2002. *Krieg, Verbrechen, Blasphemie. Zum Wandel bewaffneter Gewalt*. Berlin: Wagenbach.

Steiner, George. 1992. *No Castelo do Barba Azul. Algumas Notas para a Redefinição da Cultura*. Lisboa: Relógio d'Água.

Vollmer, Antje. 1995. *Heisser Frieden. Über Gewalt, Macht und das Geheimnis der Zivilisation*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

***Midnight in Paris* e o conto de E. T. A. Hoffmann ‘Der goldne Topf’: a herança romântica de Woody Allen¹**

Ana Maria Delgado

Universidades de Hamburgo e de Rostock/Camões I.P./CLEPUL

“Gil: The past is not dead, in fact it is not even past!”²
Woody Allen, *Midnight in Paris* (2011)

A cena de abertura de *Manhattan*, o inesquecível filme que Woody Allen em 1979 dedicou a Nova Iorque, mostra-nos uma série de imagens da cidade que o realizador considera sua, a preto e branco e acompanhadas pela “Rhapsody in Blue” de George Gershwin. A personagem de Isaac Davis, *alter ego* de Allen no filme, liga esta descrição da cidade, vista a uma certa distância, à designação de “romantic”: “Chapter One: He adored New York City. He idolized it all out of proportion. Uh, no, make that, he-he... he romanticized it all out of proportion (...) He was too romantic about New York city, as he was about everything else.” A percepção de Isaac de Nova Iorque como “a town that existed in black and white and pulsated to the great tunes of George Gershwin” contrasta com a sua observação final nesta sequência, apresentando a cidade como “a

¹ Este texto foi apresentado como comunicação ao Congresso da Sociedade de E. T. A. Hoffmann a 20 de Abril de 2013 em Bamberg. Gostaria de o dedicar a Marina Ramos Themudo, como reconhecimento do diálogo sempre inspirador que mantemos desde o período de preparação e escrita da minha dissertação sobre E. T. A. Hoffmann e o Romantismo alemão.

² Woody Allen cita William Faulkner, *Requiem for a Nun* (1950): “The past is never dead. It’s not even past.”

metaphor for the decay of contemporary culture”, mostrando a consciência crítica que tem o narrador da idealização de Nova Iorque “all out of proportion”. Toda a beleza visual do filme não encontra equivalência na qualidade moral das personagens (excluindo a adolescente Tracy), e a dinâmica essencial do filme consiste nesse contraste³. A palavra e noção de “romântico” aparecem, neste contexto, associadas à idealização, à produção de imagens belas, sumptuosas, perfeitas, que vão servir de pano de fundo contrastivo às personagens do filme e à época contemporânea, caracterizada pela decadência cultural e moral.

Algumas décadas depois, em 2011, Woody Allen dedica mais um filme a uma cidade, desta vez Paris, abrindo o filme com imagens da cidade-luz, acompanhadas por um tema musical de Sidney Bechet, “Si tu vois ma mère”. Em ambos os filmes a sofisticada sensibilidade musical do realizador, aliás também músico de *jazz*, ligou esses temas musicais às duas cidades não só por condizerem com elas atmosféricamente, mas também pela profunda relação de Gershwin com Nova Iorque e de Bechet com Paris, respectivamente. O filme *Midnight in Paris* vai encenar a relação de Allen com a Europa, os anos 1920, o surrealismo, a Belle Époque e, finalmente, com o romantismo, afinal com a herança cultural europeia. O herói do filme, outro *alter ego* de Woody Allen, Gil Pender, é também profundamente romântico, sensível, idealizando atmosferas, capaz de respirar a densidade e sentido históricos de um lugar urbano, a cidade de Paris, vista e vivenciada sempre através da música e da arte.

Tal como Isaac Davis em *Manhattan*, também Gil, guionista de profissão, quer, apesar do sucesso que tem na indústria filmica, escrever um romance e tornar-se escritor. Logo na cena inicial a seguir às imagens de uma Paris turística mas também à chuva, e ainda sobre o fundo negro do genérico do filme, ouve-se um diálogo que torna bem evidente o desencontro básico entre Gil (Owen Williams) e a noiva, Inez (Rachel McAdams): Gil está fascinado pela cidade, pela chuva, pelos anos 1920, pela vida cultural e artística de escritores, pintores e músicos que pulsa então em Paris. Gil declara que abandonaria a casa com piscina em Beverly Hills se pudesse escrever

³ Vd. BAILEY, Peter J., *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2001, cap. 4, “Art and Idealization – I’ll Fake Manhattan”, p. 47 ss.

romances em Paris. Nesta altura a tela mostra-nos um cenário nos arredores de Paris representando o conhecido quadro de Monet com um lago e nenúfares e uma ponte. O cenário idílico acentua por antítese a discussão entre os dois, e Inez comenta: “You’re in love with a phantasy.” Embora Gil responda “I’m in love with you”, a música revela a verdade dos dois noivos e a situação real de Gil na relação com Inez, com o tema “Je suis seul ce soir (avec mes rêves)”. A verdade é que o desencontro entre os dois está contido na resposta dada explicitamente por Inez à pergunta de Gil na cena inicial, apelando à imaginação dela e do espectador simultaneamente: “Can you picture how drop dead gorgeous this city is in the rain? Imagine this city in the 20’s”⁴, ao que Inez observa: “Why does every city have to be in the rain? What’s wonderful about getting wet?” Gil insiste: “I mean could you ever picture us maybe moving here after we’re married?”, mas Inez replica no seu jeito pragmático: “Oh God no! I could never live out of the US.”, mostrando a falta de sintonia entre os dois.

Esta situação de desencontro fundamental acentua-se na cena seguinte, o jantar no hotel com os pais de Inez. O pai dela está feliz com o negócio de fusão de empresas que o levou a Paris, mas diz não gostar da política francesa, ao que Gil comenta que, em sua opinião, não se pode censurar os franceses por não quererem participar na Guerra do Iraque, o que provoca grande irritação nos pais de Inez e nela própria. Também na política se encontram em áreas distintas, republicanos mais tradicionais *versus* democratas, e ao comentário de Gil, acentuando que em democracia se deve respeitar a opinião contrária, os futuros sogros fazem uma cara de desagrado. O conflito prolonga-se no quarto de hotel todo em tons de dourado e amarelo de Gil e Inez, quando ela tenta convencê-lo a continuar a bem-sucedida carreira de guionista de Hollywood e largar mão da tentativa de escrever um romance.

Apesar de Gil desejar continuar a ver Paris no dia seguinte, Inez impõe uma visita turística a Versalhes com os amigos Paul e a mulher, Carol. Fora do Palácio, frente aos jardins franceses de Versalhes, Paul comenta a arquitectura do monumento e fala do estilo classicista do Palácio,

⁴ A expressão “drop dead gorgeous”, aqui usada por Gil e entretanto muito popular no mundo do cinema, foi cunhada em 1985 pelo crítico de cinema e editor da revista *Time* Richard Nelson Corliss para descrever o desempenho de Michelle Pfeiffer no filme *Into the Night*.

embora numa cena posterior com uma guia (interpretada por Carla Bruni) fiquemos convencidos de que as informações veiculadas por Paul não são fidedignas, já que ele afirma peremptoriamente que Camille Claudel era a mulher de Rodin. Inez comenta que conseguiria viver ali: “I could get used to a summer house like this”, e a seguir quer discutir o romance de Gil com o casal amigo. Gil tenta defender a privacidade da sua escrita, mas Inez continua a explicar que a personagem principal tem uma “nostalgia shop”, e tenta ridicularizar essa personagem que, em sua opinião, tal como Gil vive no passado, bem como as pessoas que julgam que seriam mais felizes numa outra época do que naquela em que vivem, no caso de Gil a Paris dos anos 1920, sem a chuva ácida dos nossos dias, o aquecimento global, a TV, os atentados bombistas, armas atômicas, cartéis de droga, etc. Paul disserta sobre o tema: “Nostalgia is denial, denial of the painful present”, e Inez desenvolve logo a ideia: “Gil is a complete Romantic. He would be more than happy in a complete state of perpetual denial.” Paul conclui: “And the name for this fallacy is called ‘Golden Age thinking’, the erroneous notion that a different time period is better than the one one’s living in. It’s a flaw in the romantic imagination of those people who find it difficult to cope with the present.” Inez assumirá numa das cenas finais do filme, em que Gil rompe o noivado, ter passado algumas noites com Paul por ele ser “romantic”, mostrando a superficialidade com que contempla a traição a Gil e usa a palavra “romantic” (na vulgar acepção de “sentimental”, dizendo respeito a um caso amoroso).

Paul fala em tom de *Magister dixit* sem admitir réplica (mais tarde será classificado pela guia turística como “intelectual pedante”), e a cena muda para um grande plano de uma montra de joalheria onde Inez e a mãe contemplam apreciativamente uma aliança com brilhantes, perfeita para o casamento, já que poria toda a gente a olhar para a noiva na cena da troca de alianças no altar. Os valores estão assim definidos desde o início do filme, imaginação, sonho e herança cultural do lado de Gil, *versus* pragmatismo, sucesso mundano e dinheiro do lado de Inez e dos pais dela. As personagens do mundo contemporâneo americano são planas e caricaturadas em comparação com as personagens do mundo alternativo, mais desenvolvidas.

Assim, pouco nos admiramos quando Gil não alinha com o casal amigo e Inez numa ida à discoteca, e decide em vez disso divagar sozinho por Paris. Ao soar das doze badaladas da meia-noite, porta para o mundo de sonho e fantasia, aparece-lhe um Peugeot amarelo antigo, da época

que ele admira, e os ocupantes, em clima de festa, convidam-no a entrar e a festejar com eles. Este automóvel que evoca uma época, bem como a memória do cinema, é o instrumento para a viagem nocturna de Gil através do tempo. Em breve se encontra numa sala em clima festivo com Zelda e F. Scott Fitzgerald, ao som da música de Cole Porter “Let’s Do it (Let’s Fall in Love)”, interpretada pelo próprio compositor ao piano. Neste mundo alternativo que se desenvolve em ambiente de quase *science-fiction* (aliás cultivado por Woody Allen noutros filmes), Gil vai encontrar os seus semelhantes, personagens que o compreendem, aconselham e com quem se sente à vontade para conversar sobre os temas que lhe são queridos, sem a constante censura e correcção de Inez – Hemingway, Pablo Picasso, Salvador Dali, Man Ray, Gertrude Stein, que vai ler o romance de Gil e fazer-lhe sugestões, e Adriana (interpretada por Marion Cotillard). Desenvolve com Adriana uma relação especial de grande afinidade, e uma noite, passeando pela Paris dos anos 20, são abordados por uma carruagem que os convida a entrar e os transporta à Belle Époque, Chez Maxim’s, um dos sítios preferidos de Adriana. No Moulin Rouge encontram Toulouse-Lautrec, Gauguin e Degas, e Adriana deseja permanecer naquela época que considera a ideal. Nisto residirá o desencontro entre Gil e Adriana, já que desejam viver em Idades de Ouro diferentes, ela a Belle Époque e ele os anos 1920. Nesta discussão com Adriana, Gil ganha consciência do que pode significar um conceito como o de *Golden Age*: “Adriana, if you stay here, if this becomes your present, pretty soon you’ll start imagining another time was really the Golden Time. That’s what the present is, it’s a little unsatisfying, because life is a little unsatisfying”.

De novo na sua *Golden Age*, Gil reencontra Gertrude Stein, que tem a boa notícia de que o romance dele, após a reescrita do primeiro capítulo, está agora no bom caminho. Mas previne-o de que Hemingway também o leu e gostaria de o avisar da traição da noiva, que está a ter um caso mesmo à frente dos olhos dele. Regressando ao presente, Gil confronta Inez com este facto, ao que ela reage como de costume, atribuindo tudo a um tumor dele no cérebro, já que as pessoas com quem ele julga dialogar estão mortas há muito tempo, ao que Gil responde: “The past is not dead, in fact it is not even past!”

Esta frase de Gil podia bem ser o mote de *Midnight in Paris*: os filmes de Woody Allen sempre tiveram uma qualidade musical que os aproxima dos filmes musicais. A música da

filmografia do realizador são *standards* de jazz clássico que pontuam, comentam e acompanham a acção do filme e as personagens, tendo assim função semelhante à banda sonora dos *musicals*. Neste caso, a música de Sidney Bechet transporta-nos para uma Paris do passado, mesmo antes de aparecer a Gil o automóvel amarelo antigo (provavelmente uma homenagem de Allen ao cinema, através da citação do filme *The Yellow Rolls-Royce*, de 1964) que o conduz, e os espectadores com ele, à Paris dos anos 1920 (Gil, tentando explicar a Inez o que lhe acontece à noite: “I get into a car and I slide through time”). Muito mais do que uma questão de nostalgia ou de desejo de fuga para um mundo alternativo idealizado, trata-se aqui de uma revisitação do passado cultural e artístico centrado na Paris dos anos 1920. Gil sente toda a densidade histórica e sentido de Paris, tudo aquilo que se cruza nesse lugar urbano, o passado histórico visto através da arte e da música.

A Paris dos anos 1920 é especialmente fértil em trocas culturais entre a Europa e a América. Paris é o centro do mundo cultural e artístico de então, e a cidade pulsa e fervilha com músicos, artistas, pintores e escritores, muitos deles “americanos em Paris” - Cole Porter, Scott Fitzgerald, Hemingway, Gertrude Stein, e finalmente até mesmo T. S. Eliot. Trata-se também de uma homenagem de Woody Allen ao cinema, pela evocação do filme musical *An American in Paris* (1951), com música de George Gershwin, realizado por Vincent Minnelli. Esta Paris é o ponto de encontro de várias artes: literatura e música, pintura, cinema (Luis Bunuel), e fotografia (Man Ray). Mas esta riquíssima intertextualidade e intermedialidade do período surrealista francês aponta para mais longe, como poderá indicar a banda sonora quando Gil e Adriana são transportados à Paris da Belle Époque (1890): ao entrar no Maxim’s ouvimos a “Barcarolle” dos *Contos de Hoffmann* de Jacques Offenbach, e quando os dois vão até ao Moulin-Rouge assistem ao “Can-Can” da ópera cómica *Orfeu nos Infernos* do mesmo compositor francês. Como estudiosa do período surrealista francês na sua relação com o romantismo, nomeadamente com o romantismo alemão, não pude deixar de ser sensível a esta indicação, que confirma a relação de *Midnight in Paris* com elementos do romantismo e com a obra do romântico tardio E. T. A. Hoffmann, e que passarei a expor⁵.

⁵ Vd. DELGADO, Ana Maria, *Aragons 'La Mise à mort' und die Rezeption romantischer Motive*, Diss. Humboldt-Universität de Berlim, 1984, bem como *Os motivos do espelho, da sombra e do duplo nos textos de E. T. A.*

Seguindo o mote e reconhecimento de Gil de que o passado não é passado e continua vivo nas nossas vidas, recordemos como ele perspectiva, na última conversa com Adriana, o desejo de viver numa *Golden Age*, que acaba por ser compreendida como representando a herança do passado: “Look at these guys, to them – their Golden Age was the Renaissance, you know, they’d rather trade the Belle Époque to be painting alongside with Tizian and Michelangelo; and those guys imagine life was a lot better when Kubla Khan was around”. Gil inverte aqui a frase “Chaque époque rêve la suivante”, para nos fazer entender que idealizamos sempre a nossa herança, elegendo uma época do passado que transformamos em *Golden Age* e em ponto de referência. Assim o tema romântico da fuga ou evasão no espaço e tempo, causado pelo mal-estar na época em que se vive, seja ela qual for, transforma-se em *Midnight in Paris* no tema da herança: não poderemos compreender adequadamente o presente sem a inclusão do passado. Gil reconhece que se deseja mudar de época porque o presente é “dull” e “That’s what the present is, It’s a little unsatisfying, because life is unsatisfying”. Trata-se de um desenvolvimento do tema, já formulado em *Manhattan*, do carácter insolúvel do universo e da insatisfação humana. *Midnight in Paris* não nos confronta, assim, só com a questão da nostalgia (que pode corresponder ao sentimento romântico de *Sehnsucht*, ânsia): Woody Allen faz-nos repensar a herança europeia através da revisitação de dois dos movimentos artístico-literários que mais influência tiveram na cultura ocidental, o romantismo e o surrealismo, pondo à prova a nossa capacidade hermenêutica de entender o passado para melhor entender o presente. Inez, em contraste com Gil, só vê o passado no seu lado decorativo, como *décor*: veja-se a maneira como ela e o casal amigo olham para o Palácio de Versalhes, e o uso que Inez e a mãe querem dar a umas cadeiras que descobrem numa loja de antiguidades de Paris e querem comprar por um preço exorbitante para a futura casa do jovem casal em Malibu. O contraste fundamental de *Midnight in Paris* perspectiva-se contra o pano de fundo de uma vivência urbana de uma sociedade consumista que perdeu a capacidade de sonhar e de idealizar, marcada por um consumismo desinteressante, incapaz de viver e recordar os momentos históricos de profunda actividade cultural e de euforia espiritual. As figuras prosaicas de *Midnight in Paris* vivem um presente sem alma e sem ideal, que se vai gastando, sem qualquer hipótese de

redenção, no consumismo diário. Neste aspecto essencial, a crítica a esta sociedade burguesa pragmática e sem narrativa, porque a narrativa pressupõe História, remonta à época romântica, toda ela imbuída de um profundo mal-estar dos artistas em relação à sociedade burguesa, cujos valores são meramente prosaicos e pragmáticos (recorde-se neste contexto, por ex., a “Marcha dos ‘Davidsbündler’ contra os Filisteus” de Robert Schumann, o trecho final da peça *Carnaval, Op. 9, Scènes mignonnes sur quatre notes*).

Esta contemporaneidade de uma vivência urbana que está a perder o sentido da História, a compreensão da cidade como o lugar onde a História aconteceu, situa-se na continuidade da época romântica, em que há a consciência dos artistas de perda de uma outra coisa, que não é propriamente a História, mas algo de verdadeiramente fundamental para o homem: a harmonia do ser humano com a Natureza, a capacidade de viver ao mesmo ritmo que essa Mãe-Natureza. O romantismo alemão desenvolveu, nomeadamente com Schelling, uma Filosofia da Natureza que mostra o profundo desenraizamento do homem em relação à sua origem, ao fundo misterioso da Natureza, apelando a que todo o mundo humano integre a Natureza mergulhando nas suas raízes, nesse todo primitivo que é a Natureza telúrica, e recupere a harmonia perdida com essa força maior e originária. Continuando a herança romântica alemã, o filme *Midnight in Paris* apresenta simultaneamente uma diferença: a representação da vivência urbana em Woody Allen lamenta a perda da memória, da capacidade de vivência histórica, perspectivando a herança cultural do passado e valorizando positivamente a capacidade de sonhar e de comunicar com outras épocas históricas.

Não é possível provar que o realizador tenha lido “Der goldne Topf”, mas é muito provável que ele conhecesse este conto. Woody Allen leu Sigmund Freud, e é possível que através dele, nomeadamente do ensaio “Das Unheimliche” (estranho, sobrenatural), baseado em materiais da filosofia de Schelling e em dois contos de E. T. A. Hoffmann (“Der Sandmann” e o romance *Die Elixiere des Teufels*), tenha chegado a ler os contos de Hoffmann. Para além disto, a Literatura Comparada investiga hoje com toda a legitimidade não só textos nos quais um autor cita directa ou indirectamente outro, mas também obras que apresentem paralelos, semelhanças ou afinidades entre

si⁶. E. T. A. Hoffmann estará certamente em boa companhia na evocação de Woody Allen em *Midnight in Paris*: o cineasta é um realizador de culto, e realizou alguns dos filmes que marcam a nossa contemporaneidade (*Manhattan, Annie Hall, Interiors, The Purple Rose of Cairo*, entre outros).

Será altura de começar a recordar o texto de E. T. A. Hoffmann com o qual *Midnight in Paris* apresenta tantos paralelos: trata-se do *Märchen* ou conto fantástico ‘Der goldne Topf’, incluído nos *Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten*. São textos escritos sob a égide do sonho, tirados do diário do Viajante Entusiasta ou do Visionário, que não distingue a sua vida interior da vida exterior e trata por tu, como velhos conhecidos, quer o leitor, quer as figuras estranhas do seu texto⁷. Também Gil é um Viajante Entusiasta, descrito como “turista” por Adriana mas também como “poeta”; ele viaja entre épocas e entre domínios – a vida e a arte, realidade e ficção, realidade e sonho, dia e noite. Ao mesmo tempo um outro “promeneur solitaire” através de Paris em várias épocas, Gil é um bom exemplo da continuidade em Woody Allen do interesse dos românticos por outros países e povos (recorde-se a bela composição de Robert Schumann, que tão bem documenta este interesse, “Von fremden Ländern und Menschen”, das *Kinderszenen*, op. 15). Mais do que fuga ou evasão no tempo e espaço, este viajar pelo tempo significa em *Midnight in Paris* mais a memória e a permanência de tempos passados, do que o mal-estar na época presente, provocado pelo seu pragmatismo e consumismo.

Nos contos de E. T. A. Hoffmann, as esferas do mundo burguês quotidiano da Dresden de então e o mundo mítico de Serpentina e do Arquivista Lindhorst, afinal uma Salamandra sobrevivente dos tempos míticos antigos, de união e harmonia entre ser humano e natureza, vão-se sobrepor e confundir. E também a esfera textual e extra-textual, através do leitor, vão confundir-se

⁶ E não só estudando materiais intertextuais, como também intermediais, como é aqui o caso (intertextualidade e intermedialidade entre o cinema e a literatura).

⁷ Cf. HOFFMANN, E. T. A., “Vorwort des Herausgebers”, “Die Abenteuer der Silvesternacht”, in: *Fantasie- und Nachtstücke* (Werke I). Ed. Walter Müller-Seidel. München: Winkler Verlag, 1976, p. 256.

no texto de Hoffmann, com constantes apóstrofes ao leitor. De igual modo em *Midnight in Paris* o mundo real de Inez, família e amigos vai intercalar e contrastar com o mundo sonhado de Gil, acessível quando o relógio bate as badaladas da meia-noite em Paris, que correspondem às Vigílias em ‘Der goldne Topf’. Este cruzamento, sobreposição e interpenetração de mundos, da realidade e da ficção, do mundo vivido e do mundo sonhado, são característicos de muitos dos filmes de Woody Allen – basta pensar no belo *A Rosa Púrpura do Cairo*, no qual esta confusão entre realidade e filme é levada ao extremo. E, tal como em ‘Der goldne Topf’, também aqui o mundo pragmático dos negócios do pai de Inez vai entrar em conflito com o mundo de Gil, que é o mundo da arte, da imaginação e do sonho. De um lado temos o estudante Anselmo, um jovem de ânimo poético, capaz de acreditar no mundo da poesia, dividido entre a noiva burguesa, Veronika, e uma existência sólida, e o mundo de Serpentina e da vida da poesia na Atlântida. Este mundo tem de ser construído através da aprendizagem da escrita e da formação, enquanto Anselmus copia estranhos e misteriosos manuscritos e neles descobre a história da família de Serpentina. Inez, com toda a sua valorização de Gil como futuro marido que ganha bem, e o seu pragmatismo, corresponde a Veronika, que está meramente interessada num casamento burguês com Anselmus. Adriana, que valoriza a emoção e sentimento, corresponde a Serpentina.

O arquivista Lindhorst, mestre de Anselmus nessa aprendizagem do mundo fantástico da poesia, encontra uma correspondência em Gertrude Stein, que lê o manuscrito do romance de Gil e o aconselha sobre a sua escrita: “About your book: it’s very unusual indeed, in a way it’s almost like science-fiction. We all fear death and question our place in the Universe. The artist’s job is not to succumb to despair but to find an antidote to the emptiness of existence. You have a clear and lively voice, don’t be such a defeatist.” Anselmus é um jovem desajeitado, a quem tudo corre mal, Serpentina define-o como “ein kindliches poetisches Gemüt”⁸. É esta simplicidade e ânimo poético infantil que lhe permitem compreender a voz de Serpentina, que é simultaneamente a voz da Natureza. Anselmus vai conseguir copiar o manuscrito de Lindhorst e fazer a sua formação interior através da fé e crença em Serpentina. É nítida a semelhança da figura de Gil com Anselmus (interpretado no filme por Owen Wilson, aliás a interpretar também o duplo de Woody Allen como

⁸ *Id. ibid.*, p. 520.

personagem dos seus próprios filmes). Os ensinamentos de Gertrude Stein são complementados pela teoria da escrita de Hemingway, que afirma: “You never write well if you are afraid of dying. I believe in love that is true and real and creates a rescue from death.” Os conselhos de Stein e de Hemingway sobre escrita coincidem a traços largos com a necessidade de fé, coragem e lealdade para construir o mundo da poesia na Atlântida, recriando o mundo perdido de harmonia do ser humano com a Natureza em ‘Der goldne Topf’.

Conceitos-chave para os românticos e para o romântico tardio que foi Hoffmann são os conceitos de *Witz*, humor e ironia. Estas noções impedem o autor romântico de se perder no choque entre o sonho e a realidade, o absoluto e o relativo, o infinito e o finito. Mediante elas, consegue superar estas contradições de modo satisfatório. Exemplo disto em *Midnight in Paris* é a confusão cômica entre as esferas de realidade e ficção, por exemplo quando o pai de Inez contrata um detective para seguir Gil e descobrir o que ele faz nas noites em Paris, e o detective se perde no mundo alternativo, por não ter quaisquer referências históricas e culturais sobre o passado. O mundo sonhado interfere no mundo real e vice-versa, interpenetram-se, provocando um efeito cômico.

Falta considerarmos as afinidades no início e no final das duas narrativas. Anselmus tropeça na cesta de maçãs de uma velha vendedora em Dresden, que lhe profecia “Ins Kristall bald dein Fall!”. Ele vai em seguida ouvir uma música num sabugueiro e apaixonar-se por Serpentina, uma das três filhas de Lindhorst, que lhe aparece na forma de uma serpente verde. Esta música é a porta para o mundo maravilhoso do reino da Natureza e da harmonia perdida, que Anselmus irá reconstruir copiando os manuscritos e formando o seu interior e a vida com Serpentina em Atlantis. Em *Midnight in Paris*, o veículo que transporta Gil para o mundo alternativo é o automóvel amarelo antigo, mas também nesse outro mundo de sonho a música é determinante e constitutiva da acção, ele é surpreendido pela composição de Cole Porter “Let’s Do it (Let’s Fall in Love) ”.

Quanto ao final, Allen revela-se um companheiro de viagem de Hoffmann, ao mesmo tempo “der skeptische Humanist und weiser Romantiker”⁹. Num caso como no outro, no final não

⁹ Vd. GERHOLD, Hans, *Woodys Welten: die Filme vom Woody Allen*. Frankfurt a/M: Fischer, 1991, p. 126.

permanecemos nem no mundo quotidiano dos burgueses pragmáticos, nem no mundo sonhado alternativo. O final de ‘Der goldne Topf’ é, tal como o começo novelístico, duplo: afastamo-nos da vida quotidiana burguesa, mas também da vida idealizada na poesia e da visão de Atlantis. O narrador ainda consegue ouvir a pergunta retórica do arquivista Lindhorst no seu quarto esconso, que lhe diz que não se deve queixar, pois esteve na Atlântida e: “Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret?”¹⁰ A escrita do manuscrito que Anselmus copiara e no qual tivera a visão maravilhosa da Atlântida equivale à escrita do conto fantástico que estamos a ler, e o leitor é assim incluído no processo da escrita, que implica uma “romantização” do mundo, uma potenciação, que continua no próprio leitor.

Esta função da arte, que antecipa as teorias do texto e a estética da recepção do séc. XX, equivale à noção da arte que encontramos no final de *Manhattan*: Isaac reflecte sobre as coisas que tornam a vida digna de ser vivida, quase todas situadas no domínio da arte. Na sequência final de *Midnight in Paris*, Gil encontra-se numa esplanada e entra numa loja chamada “Shakespeare’s Company” (Shakespeare era o exemplo último de autor genial para os românticos) após ter acabado o noivado com Inez não por causa do *affair* dela com Paul, mas porque reconhece que não são feitos um para o outro. Gil passeia pela cidade ao anoitecer e ao som das doze badaladas da meia-noite aparece a jovem (Léa Seydoux) que Gil já encontrara duas vezes numa loja de antiguidades e com quem conversara sobre Cole Porter. Conta-lhe ter decidido viver em Paris, e ela diz ter pensado nele por causa de um disco de Porter. Gil pergunta-lhe se a pode acompanhar até casa ou convidá-la para um café, e nesta altura começa a chover; Gil faz-lhe notar isso, ao que ela responde “Oh but that’s ok: I don’t mind getting wet.” Neste momento, como se ela tivesse pronunciado uma frase mágica, recomeçamos a ouvir o tema do filme e do genérico, a música de Sidney Bechet, “Si tu vois ma mère”. Gil diz: “Oh really?” (é importante para ele esta afinidade, pois Inez estava sempre a contrariar tudo o que ele dissesse, sem a mínima atenção pelas suas inclinações e gostos, e era especialmente avessa à chuva). A jovem responde: “Actually Paris is the most beautiful in the

¹⁰ HOFFMANN, E. T. A., *op. cit.*, p. 315.

rain.” Recomeçam o passeio pelas margens do Sena à chuva, e apresentam-se: “By the way my name is Gabrielle.”¹¹

Herança romântica é em Woody Allen, tal como se mostrou na análise, a predileção por outras épocas, a idealização do urbano, o sonho e a fantasia, a utilização do humor e ironia, sobretudo a construção do filme assente no jogo com a linha que divide o nível da realidade e da fantasia, o mundo real e o mundo sonhado, mundo vivido e mundo imaginado, universo ficcional e mundo do espectador. Mas também a intertextualidade e intermedialidade, aqui entre cinema, música, literatura e arte, são herança romântica da “união das artes”, bem como a reflexão sobre a criação artística, seja ela a literatura ou o cinema.

Ambas as obras possuem uma função meta-poética acentuada, ao reflectir sobre a especificidade do cinema e do “Märchen”, respectivamente. O Vaso de Ouro não é só um espelho mágico, que espelha o passado mítico da família de Serpentina e o futuro utópico de Atlantis; ele é também símbolo do conceito filosófico de reflexão. O Vaso de Ouro é a própria obra enquanto meio de reflexão com função mediadora, a de aproximar o leitor da ideia da Arte. Neste contexto, avizinha-se dos conceitos de “projecto” e “fragmento”, que equivalem ao conceito de “obra de arte” para os primeiros românticos. *Midnight in Paris*, por seu lado, é uma homenagem à arte do cinema, através das referências aos filmes *An American in Paris* (1951), *Singing in the Rain* (1952), e possivelmente a *The Yellow Rolls-Royce* (1962). Tal como em Hoffmann a história de Serpentina, que Anselmus copia e se transforma na escrita do “Märchen” “Der goldne Topf” pelo narrador, também no filme de Woody Allen os vários níveis se misturam e interpenetram. Um exemplo divertido é a cena na qual a mãe de Inez faz a descrição de um filme que viram na noite anterior e que pode muito bem ser lida como a descrição do próprio *Midnight in Paris*: “It was a shame you didn’t come to the movies last night, we saw a wonderfully funny American film. It was moronic and infantile and utterly laughable, but John and I laughed in spite of us.” Esta reflexão sobre a própria criação artística liga afinal também os dois autores.

¹¹ A chuva terá aqui certamente todo o seu significado como símbolo das influências celestes recebidas pela terra, como harmonia do mundo, como agente fecundador, espiritual e materialmente, simbolizando também a luz. Vd. CHEVALIER, Jean/GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982 (1ª edição 1969), p. 765-767.

Filmografia

ALLEN, Woody, *Midnight in Paris*. 2011

ALLEN, Woody, *Manhattan*. 1979

Bibliografia

BAILEY, Peter J. 2001. *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. Kentucky: The University Press of Kentucky.

CHEVALIER, Jean/GHEERBRANT, Alain. 1982. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter (1ª edição 1969)

DELGADO, Ana Maria. 1984. *Aragons 'La Mise à mort' und die Rezeption romantischer Motive*, Diss. Humboldt-Universität de Berlim.

DELGADO, Ana Maria. 1994. *Os motivos do espelho, da sombra e do duplo nos textos de E. T. A. Hoffmann 'Der goldne Topf', 'Die Abenteuer der Silvesternacht' e 'Die Elixiere des Teufels'*. Diss. Universidade de Coimbra.

GERHOLD, Hans 1991. *Woody Allens Welten: die Filme Von Woody Allen*. Frankfurt a/M: Fischer.

HOFFMANN, E. T. A. 1976. *Fantasie- und Nachtstücke (Werke I)*. Ed. Walter Müller-Seidel. München: Winkler Verlag.