

Abschlussarbeit

zur Erlangung der Magistra Artium  
im Fachbereich 10 – Neuere Philologien

der Johann Wolfgang Goethe-Universität  
Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Thema:

**An den Grenzen der Sprachlichkeit –  
Die Traumata des Ersten Weltkrieges und  
ihre literarische Verarbeitung bei Eliot, Dorgelès und Hofmannsthal**

1. Gutachter: Univ.-Prof. Dr. Edgar Pankow
2. Gutachter: Univ.-Prof. Dr. Ulrich Wyss

vorgelegt von: Stella Elisabeth Anna Maria Hoffmann  
aus: Berlin

Einreichungsdatum: 21.07.2014

„[...] der Mensch ruht, in der Gleichgültigkeit seines Nichtwissens, und  
gleichsam auf dem Rücken eines Tigers in Träumen hängend.“

(Friedrich Nietzsche: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, 371)

„Wo die Gemeinschaft den Vorwurf aufhebt, hört auch die Unterdrückung der bösen Gelüste  
auf, und die Menschen begehen Taten von Grausamkeit, Tücke, Verrat und Roheit, deren  
Möglichkeit man mit ihrem kulturellen Niveau für unvereinbar gehalten hätte.“

(Sigmund Freud: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, 14)

„Alles, was wir sagen mögen, kann a priori nur Unsinn sein.  
Trotzdem rennen wir gegen die Grenzen der Sprache an.“

(Ludwig Wittgenstein: *Zu Heidegger*, 68)

## Abkürzungsverzeichnis

Abschn.	Abschnitt
aktual.	aktualisiert/-er/-e/-es
APA	American Psychiatric Association
Aufl.	Auflage
Ausg.	Ausgabe
Bd.	Band
bzgl.	bezüglich
bzw.	beziehungsweise
<i>Chandos-Brief</i>	Hugo von Hofmannsthal: <i>Ein Brief (Der Brief des Lord Chandos)</i>
<i>COED</i>	<i>Concise Oxford English Dictionary</i>
ders./dies.	derselbe/dieselbe
<i>DSM-5</i>	<i>Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders</i>
dt.	deutsch
durchges.	durchgesehen/-er/-e/-es
ebd.	ebenda
e.g.	exempli gratia (Latein) = zum Beispiel (z.B.)
En.	Endnote (T. S. Eliot annotierte <i>The Waste Land</i> mit eigenen Endnoten)
engl.	englisch
erg.	ergänzt
erw.	erweitert/-er/-e/-es
f./ff.	folgende/fortfolgende
Fn.	Fußnote(n)
franz.	französisch
Hrsg./hrsg.	Herausgeber/herausgegeben von

<i>ICD-10</i>	<i>Internationale Klassifikation psychischer Störungen</i>
i.e.	id est (Latein) = das heißt (d. h.)
<i>KLUGE</i>	<i>Etymologisches Wörterbuch der dt. Sprache</i>
k. u. k.-Monarchie	kaiserlich-königliche Monarchie Österreich-Ungarn
lat.	lateinisch
LeMO	Lebendiges virtuelles Museum Online
<i>MP</i>	<i>Massenpsychologie</i>
Mitarb.	Mitarbeit
od.	oder
PTBS	Posttraumatische Belastungsstörung
resp.	respektive
S.	Seite(n)
s.(a./o./u.)	siehe (auch/oben/unten)
u.	und
u.a.	unter anderen/anderem
unver.	unverändert
usw.	und so weiter
u.v.m.	und viel/-e/-es mehr
überarb.	überarbeitet/-er/-e/-es
Übers.	Übersetzung
v.	von
vgl.	vergleiche
vollst.	vollständig
<i>V.XVIII</i>	<i>XVIII. Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse (Freud)</i>
<i>V.XXIV</i>	<i>XXIV. Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse (Freud)</i>
WHO	Weltgesundheitsorganisation

z.B.	zum Beispiel
zit. als	zitiert als
zit.n.	zitiert nach
ZKT	<i>Zeitgemäßes über Krieg und Tod</i> (Freud)
z.T.	zum Teil

### **Formalia**

[...]/[..., S.H.]	eigene Ergänzungen
[..., ?]	zitierte Ergänzungen aus einem Text mit Initialen des Autors

Regieanweisungen werden in Anlehnung an den Originaltext *kursiv* zitiert.

## Inhaltsverzeichnis

<b>A. Einleitung</b>	1
I. Über das Trauma	1
1. Der Erste Weltkrieg – Kollektives vs. kulturelles Trauma	1
2. Trauma und Sprache	2
II. Zur Textauswahl	3
<b>B. Thomas Stearns Eliot: <i>The Waste Land</i></b>	5
I. Sprachliche und inhaltliche Eigenheiten	5
II. Die Darstellung des Ersten Weltkrieges	7
1. Eine unchronologische Kriegschronik	7
2. An der Front	10
III. Die Auswirkungen des Ersten Weltkrieges	11
1. Das Ausmaß der Zerstörung und Vernichtung infolge des Ersten Weltkrieges	11
a) Zerstörung der Städte	11
b) Exil	12
c) Verwundete und Tote	13
d) Prostitution und Abtreibung	15
2. Die Traumatisierung durch den Ersten Weltkrieg	16
a) Diskontinuität der Erinnerung	16
b) Flashbacks	18
c) Kriegszitterer	19
d) Sozialer Rückzug und Isolation	19
e) Sprachlosigkeit und Schweigen	20
IV. Drohende Versuchungen	23
1. Die Propheten als Wächter der Tugend	26
V. Läuterung und Erlösung	28
VI. Die intertextuelle Poetik von <i>The Waste Land</i>	30

<b>C. Roland Dorgelès: <i>Les Croix de bois</i></b>	34
I. Die Darstellung des Ersten Weltkrieges	35
1. Von der Kriegsbegeisterung zur Kriegsverdrossenheit	35
2. Die Psychologie des Krieges	37
II. Die Auswirkungen des Ersten Weltkrieges	39
1. Verrohung und Entmenschlichung	39
2. Diskrepanz zwischen Soldaten und Zivilisten	41
3. Isolation der Kriegsveteranen	42
4. Traumatisierung	43
a) Depressive Episoden als Symptom	44
b) Sprachlosigkeit als Symptom	45
aa) Negativ konnotiertes Schweigen	45
bb) Neutrales Schweigen	47
cc) Positiv konnotiertes Schweigen	48
5. Psychische Mechanismen und Bewältigungsstrategien	49
a) Abwehrmechanismen	50
aa) Verleugnung	50
bb) Projektion	50
cc) Spaltungsvorgänge	51
dd) Verdrängung	51
b) Psychische Vorgänge	52
aa) Hinweisreize/Trigger	52
bb) Phantasien	52
cc) Erinnerungen	53
c) Bewältigungsstrategien	54
aa) Verbalisierung als Bewältigungsstrategie	54
III. Die Poetik des Krieges	55
1. Sinneseindrücke des Krieges	56
a) Visuelle Eindrücke	56
aa) Lichtverhältnisse	56
bb) Farben	59
aaa) Gelb	59
bbb) Blau	59
ccc) Grün	60

ddd) Rot	60
eee) Braun	61
fff) Weiß	61
ggg) Schwarz	61
hhh) Grau	62
b) Akustische Eindrücke	62
c) Olfaktorische Eindrücke	63
d) Gustatorische Eindrücke	63
2. Rhetorisch-stilistische Darstellung des Krieges	63
a) Symbolik der Kreuze	63
b) Vergleich und Objektifizierung	65
c) Tier-Metapher	66
d) Personifikation und Animismus	68
3. Phantasiewelten	70
a) Die Welt des Vergnügens	70
b) Die Welt der Toten	71
<b>D. Hugo von Hofmannsthal: <i>Der Schwierige</i></b>	74
I. Die Darstellung des Ersten Weltkrieges	74
1. Der Erste Weltkrieg als Kulisse	75
2. Die österreichische Aristokratie und der Erste Weltkrieg	75
3. Die Auswirkungen der technischen Entwicklung im Ersten Weltkrieg	81
4. Missverständnisse zwischen Kriegsveteranen und Zivilisten	82
II. Die Darstellung der Traumata	82
1. Trauma und Sprache I – Erlebnisbericht eines Kriegsveteranen	83
2. Trauma und Sprache II – Die Verschüttung der Sprachfähigkeit	85
3. Trauma und Sprache III – Sprachskepsis als Symptom	87
a) Exkurs: Hugo von Hofmannsthals Sprachskepsis	90
aa) Konversation	91
bb) Vorurteile	92
cc) Widersprüche	92
dd) Bedeutungsverschiebung und Sinnverlust	93
ee) Missverständnisse aufgrund ambiguer Kommunikation	94
ff) Missverständnisse aufgrund indirekter physischer Kommunikation	94



gg) Missverständnisse aufgrund indirekter medialer Kommunikation	95
hh) Missverständnisse aufgrund mangelnder oder unzureichender Kommunikation	95
ii) Unzulänglichkeit der Sprache – Mangel an „richtigen“ Worten	96
4. Trauma und Sprache IV – Schweigen	96
a) Die Unsagbarkeit des Traumas	96
b) Die namenlose Gefahr der Liebe	98
5. Trauma und Sprache V – Der kathartische Effekt des Verbalisierens	99
<b>III. Sprachgebrauch und nonverbale Kommunikation</b>	100
1. Sprache als Pflichterfüllung – Lukas, Agathe und Neugebauer	101
2. Sprache als Intellektualisierung – Vinzenz, Stani und Neuhoff	102
3. Sprache als hysterisches Symptom – Antoinette	107
4. Sprache als Manipulation und Isolation – Crescence	109
5. Sprache als Abwehr und Verarbeitung – Hans Karl und Hechingen	110
6. Ambigue, nonverbale Kommunikation – Helene	114
<b>E. Schluss</b>	117
I. Ein Vergleich unterschiedlicher Gattungen und ihrer Darstellungsmöglichkeiten	117
1. Gemeinsamkeiten und Unterschiede	117
2. Strukturelle Besonderheiten	118
3. Darstellung	119
a) Formale Darstellung	119
b) Inhaltliche Darstellung	120
4. Interaktion	121
5. Rezeption	122
II. Ausblick	123
<b>F. Literaturverzeichnis</b>	125
I. Primärliteratur	125
II. Sekundärliteratur	125
1. Allgemeine Nachschlagewerke	134
2. Elektronische Quellen (Internet)	135

## **A. Einleitung**

Jedem Menschen ist schon einmal etwas widerfahren, das ihm die Sprache verschlagen hat. Dieses einschneidende Erlebnis kann sowohl positiver als auch negativer Natur sein; im letztgenannten Fall ist es möglich, dass eine Wunde, ein Trauma zurückbleibt.

### **I. Über das Trauma:**

Der Begriff „Trauma“ stammt aus dem 19. Jahrhundert und heißt soviel wie „Verletzung der Psyche“ (KLUGE 2011, 927). Er ist aus dem Griechischen entlehnt und bedeutet auch dort Wunde oder Verletzung (vgl. ebd.). Forschungstrends bezüglich der psychischen Traumatisierung unterlagen Schwankungen und wechselnden Perspektiven. Zunächst lag der Fokus auf hysterischen Symptomen. Vorreiter in der Erforschung der Hysterie waren im 19. Jahrhundert Jean-Martin Charcot, dessen Schüler Pierre Janet und Sigmund Freud sowie Josef Breuer, der gemeinsam mit Freud die *Studien über Hysterie* veröffentlichte (vgl. Herman 2006, 21 ff.). Breuer und Freud untersuchten neben der traumatischen Hysterie auch weitere hysterische Phänomene (vgl. Breuer/Freud 2011, 27 ff.). Freud postulierte „[...] *ein oder mehrere Erlebnisse von vorzeitiger sexueller Erfahrung*<sup>1</sup>, die der frühesten Jugend angehören“ (zit.n. Herman 2006, 25) als Hauptauslöser einer Hysterie. Auch heutzutage spielt die sexuelle sowie familiäre Gewalt eine zentrale Rolle in der Psychotraumatologie (vgl. ebd., 45 ff.).

#### **1. Der Erste Weltkrieg – Kollektives vs. kulturelles Trauma:**

Der Erste Weltkrieg führte zu einer Aktualisierung der Trauma-Forschung und fügte ihr einen weiteren Aspekt hinzu: die Kriegsneurose (vgl. Freud 2012, 3 ff./Herman 2006, 34 ff.). Die Ereignisse des Ersten Weltkrieges brannten sich, aufgrund ihres globalen Ausmaßes, als kollektive bzw. kulturelle Traumata in das kollektive Gedächtnis der Menschheit ein. Der Begriff „kollektives Trauma“ birgt einiges Diskussionspotential (vgl. Kühner 2008, 87 ff.), weshalb hier der Begriff „kulturelles Trauma“ bevorzugt wird.<sup>2</sup> Jeffrey C. Alexander definiert ein kulturelles Trauma wie folgt:

Cultural trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways.

(Alexander et al. 2004, 1)

---

<sup>1</sup> Die *kursive* Hervorhebung wurde aus dem Originaltext übernommen.

<sup>2</sup> Der Erste Weltkrieg wurde von vielen Zeitgenossen zunächst als „Kulturkrieg“ aufgefasst (vgl. Lindner-Wirsching 2011, 159). Vgl. hier auch Freud: „Der Kulturstaat hielt diese sittlichen Normen für die Grundlage seines Bestandes, er schritt ernsthaft ein, wenn man sie anzutasten wagte, erklärte es oft für untunlich, sie auch nur einer Prüfung durch den kritischen Verstand zu unterziehen“ (Freud ZKT 2012, 9).

Durch die Einführung dieses neuen Terminus wird den Vorbehalten gegenüber dem „kollektiven Trauma“ begegnet. Der Hauptvorwurf der Objektivierung eines subjektiven Phänomens wird durch Alexanders Definition abgemildert. Das Kollektiv zerfällt in seine einzelnen, handelnden Mitglieder und das Trauma erhält seine subjektive, emotionale Qualität zurück (vgl. Kühner 2008, 195). Das kulturelle Trauma hinterlässt dennoch „unauslöschbare[] Spuren“ im „Gruppenbewußtsein [sic!]“, in dessen Erinnerung sowie „zukünftige[r] Identität“ (vgl. ebd.). Aufgrund des Paradigmenwechsels in der Trauma-Forschung durch den Ersten Weltkrieg erscheint dieses historische Ereignis als geeigneter Gegenstand einer Untersuchung des Zusammenhangs von Trauma und Sprache.

## 2. Trauma und Sprache:

Judith L. Herman geht gleich zu Beginn ihres Werkes *Die Narben der Gewalt* auf den Zusammenhang von Trauma und Sprache ein:

Gewalttaten verbannt man aus dem Bewußtsein [sic!] – das ist eine normale Reaktion. Bestimmte Verletzungen des Gesellschaftsvertrages sind zu schrecklich, als daß [sic!] man sie laut aussprechen könnte: Das ist mit dem Wort »unsagbar« gemeint.

(Herman 2006, 9)

Traumata befinden sich zwar nicht zwangsläufig außerhalb des Bereiches der Sprache, jedoch des Öfteren, wenn nicht beinahe immer, zumindest an den Grenzen der Sprachlichkeit. Linguistisch betrachtet ist die menschliche Sprache die einzigartige Kompetenz des Menschen, seine Gedanken und Gefühle durch absichtlich hervorgebrachte Sprachlaute bzw. Gesten – als äquivalente Zeichensprache der Taubstummen – zum Ausdruck zu bringen (vgl. Becker/Bieswanger 2006, 2). Sprachlichkeit ist das Substantiv zu dem Adjektiv „sprachlich“, was „die Sprache, Ausdrucksweise betreffend“<sup>3</sup> bedeutet. Ein Trauma kann zwar durch die Sprache allenfalls schriftlich erfasst, allerdings des Öfteren nicht artikuliert, „in Worte [gefasst], [formuliert [sic!]] zum Ausdruck [...]“<sup>4</sup> gebracht werden. So bleibt den Traumatisierten häufig kein anderes Mittel als die nonverbale, physische Kommunikation, um ihr Schweigen zu durchbrechen. Von literaturwissenschaftlichem Interesse ist die Frage nach der Darstellbarkeit eines solchen nichtsprachlichen Phänomens. Dabei soll nicht ausschließlich auf die Darstellung des Ersten Weltkrieges und der daraus resultierenden Traumata eingegangen, sondern zudem die singuläre Poetik der ausgewählten Werke in den Blick genommen werden.

---

<sup>3</sup> Bibliographisches Institut GmbH: *duden.de*. Hrsg. Marion Winkenbach, Dr. Alexander Bob. Berlin: Dudenverlag, 2014. URL abgerufen am 07.07.2014 um 18:16: <http://www.duden.de/rechtschreibung/sprachlich>

<sup>4</sup> Bibliographisches Institut GmbH: *duden.de*. Hrsg. Marion Winkenbach, Dr. Alexander Bob. Berlin: Dudenverlag, 2014. URL abgerufen am 17.07.2014 um 10:31: <http://www.duden.de/rechtschreibung/artikulieren>

## II. Zur Textauswahl:

Bei der Auswahl der Werke gelangten neben den inhaltlichen auch formale Kriterien zur Anwendung. Um Tendenzen in den nationalen Ausprägungen kultureller Traumata untersuchen zu können, wurde ein Vergleich dreier Werke aus unterschiedlichen Kulturräumen angestrebt: Amerika und Großbritannien, Frankreich sowie Österreich-Ungarn. Alle drei Werke wurden nach dem Ersten Weltkrieg publiziert: Thomas Stearns Eliots *The Waste Land* 1922, Roland Dorgelès *Les Croix de bois* 1919 und Hugo von Hofmannsthal *Der Schwierige* 1921.

T. S. Eliots Gedicht schildert die Auswirkungen des Krieges aus Sicht seiner Wahlheimat Großbritannien, wobei das Bild durch seine amerikanischen Wurzeln eingefärbt ist. *The Waste Land* konstituiert sich aus einem Stimmengewirr, einer Polyphonie und fragmentarischen, wechselnden Eindrücken. Seine intertextuellen Motive sind sowohl der fernöstlichen wie auch der westlichen Kultur entlehnt. Durch seinen typisch modernen Bewusstseinsstrom kreierte Eliot ein Abbild der Verwüstung infolge des Ersten Weltkrieges.

*Les Croix de bois* ist ein realistischer Kriegsroman, der den Alltag des Krieges an der französischen Front beschreibt. Durch eine Autorfiktion, in der sich der Erzähler als Verfasser des Romans stilisiert, wird die Realität gebrochen. Es findet ein Verwirrspiel in vielfacher Hinsicht statt: Der echte Autor, Roland Dorgelès, veröffentlichte seinen Roman unter einem *nom de plume*; sein bürgerlicher Name lautet Roland Lécavelé (vgl. Millot et al. 1978, XIII). Der fiktive Autor in *Les Croix de bois* heißt Jacques Larcher (vgl. Dorgelès 2011, 12) – beiden gemein ist jedoch, dass sie im Ersten Weltkrieg dienten.<sup>5</sup> Auch in Bezug auf die Darstellung der Kriegserfahrung mischt sich die Realität des Öfteren mit der Fiktion: Die Soldaten fliehen vor der Grausamkeit des Krieges in ihre Phantasie. Allerdings dringt die brutale Realität teilweise sogar bis in dieses letzte Refugium vor und holt sie auch dort wieder ein.

Bei dem *Schwierigen* von Hugo von Hofmannsthal handelt es sich um den Kriegsveteranen Hans Karl Bühl. Dieser ist, auch unabhängig vom Krieg, ein schweigsamer und dadurch missverständlicher Charakter. Er versucht, Helene Altenwyl seine Liebe zu gestehen, findet jedoch nicht die richtigen Worte. Das Stück spielt in einem fiktiven „Niemandsländ“ (vgl. Mülder-Bach 2001, 141) – es bleibt unklar, ob der Krieg bereits vorüber ist oder ob die Figuren lediglich Fronturlaub haben. Helene und Hans Karl stehen am Rande einer

---

<sup>5</sup> „L'Armée de la plume“, die Armee der Schreibfedern [...]. Die Schriftsteller kämpften aber nicht nur mit Worten: Erstmals war ein ungewöhnlich hoher Prozentsatz von ihnen aktiv an den Kampfhandlungen beteiligt. Überzeugt von der Gerechtigkeit der nationalen Sache, meldeten sich viele von ihnen als Kriegsfreiwillige, um ihr Vaterland zu verteidigen“ (Lindner-Wirsching 2011, 159).

untergehenden Gesellschaft, deren Repräsentanten sie gleichzeitig selbst sind. Die österreichische Aristokratie der nach dem Ersten Weltkrieg zerbrochenen Habsburgermonarchie (vgl. Segesser 2013, 219) wird zunehmend von sogenannten Parvenüs herausgefordert. Offen bleibt dementsprechend auch, wer letztendlich die wirklich Schwierigen sind: die konversierende Salongesellschaft oder die schwatzenden Emporkömmlinge.

Ein weiteres formales Auswahlkriterium war die literarische Gattung: *The Waste Land* gehört zur lyrischen Gattung, *Les Croix de bois* ist als Roman der Epik zuzuordnen, während das Lustspiel *Der Schwierige* der Dramatik zuzurechnen ist. Im Schlussteil soll diskutiert werden, welchen Einfluss die Gattung auf die Darstellung der Traumata hat und inwieweit sich dieser auf die Rezeption auswirkt.

## **B. Thomas Stearns Eliot: *The Waste Land***

Thomas Stearns (T. S.) Eliots Gedicht *The Waste Land* ist nur schwer greifbar, da es sich hierbei um ein äußerst vielschichtiges poetisches Werk handelt. Eliot beschreibt ein wüstes Land, indem er dieses multiperspektivisch immer wieder mit neuen Assoziationen auflädt. Dadurch entsteht die besondere Intertextualität, die z.T. bereits durch Eliot selbst in seinen Endnoten oder durch die hervorragende editorische Bearbeitung von Michael North entschlüsselt wurde. Getreu der Aussage – “A poem that is a riddle to itself must remain so: it can be elucidated but not paraphrased” (Reeves 1994, ix) – erhebt auch diese Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr soll sie ein besonderes Augenmerk auf die Spuren legen, die die Ereignisse des Ersten Weltkrieges in dem Gedicht hinterlassen haben. Diese führen unweigerlich zu Eliots Auseinandersetzung mit Religion und Glauben, die ihm als Bollwerk gegen die kriegsschürenden menschlichen Leidenschaften dienen. Zunächst sollen jedoch einige (sprachliche) Eigenheiten des Gedichtes vorgestellt werden.

### **I. Sprachliche und inhaltliche Eigenheiten:**

Der narrative Stil des Gedichts entspricht einem Bewusstseinsstrom. Es gibt keine kohärente Handlung, vielmehr reiht Eliot Assoziationen und Bilder aneinander. So spricht er selbst auch von “A heap of broken images [...]” (Eliot 2001, V. 22). Robert L. Schwarz vergleicht die Bilderfolge mit dem Verlauf eines Traumes (vgl. Schwarz 1988, 16). Eliot behauptet: “I can connect / Nothing with nothing” (Eliot 2001, V. 301-302) und macht sich somit die psychischen Mechanismen der Traumarbeit zu eigen.<sup>6</sup> Er operiert, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, nicht nur mit einfachen Verweisen, sondern bildet ganze Verweisketten aus verschachtelten Querverweisen (vgl. Schwarz 1988, 17). Robert L. Schwarz bringt die besondere Intertextualität des Gedichtes auf den Punkt:

It is a weave directly from the loom of the mind, patterned after the woof and warp of the unconscious, guided by emotional continuity and thematic consistency achieved within a particular stylistic and philosophical framework. In short, it is an amalgam that could exist only within the tissue of literature itself.

(Schwarz 1988, 17)

Durch seine Verweise auf Hermann Hesses Aufsatzsammlung *Blick ins Chaos* konsolidiert Eliot die Pluralität von Bedeutungen. Hesse schreibt in seinem Aufsatz *Die Brüder Karamasoff oder der Untergang Europas*:

---

<sup>6</sup> “Connections in the poem are paralogical – some might say prelogical. Things progress as in a dream, jumping seemingly by discontinuities from context to context, with most of what comprises a context, frame, or episode distorted by motives extremely difficult to pin down” (Schwarz 1988, 14).

Und jede Vision, jeder Traum, jeder Einfall und Gedanke eines Menschen kann, auf dem Weg vom Unbewußten [sic!] zum Bewußtwerden [sic!], tausend verschiedene Deutungen erfahren, deren jede richtig sein kann.

(Hesse 1921, 19)

Doch nicht nur die Pluralität der Bedeutungen spielt für T. S. Eliot eine wichtige Rolle. In seinem Aufsatz *Tradition and the Individual Talent* gleicht die Intertextualität einem Kräfteressen der Künstler untereinander, denn:

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. [...] You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead.

(Eliot 2001, 115)

Neben der Intertextualität bilden auch die Erzählinstanzen ein besonderes Merkmal von *The Waste Land*. Durch den ständigen Perspektivenwechsel entsteht der Eindruck, als würden mehrere unterschiedliche Erzähler oder vielmehr Stimmen in dem Gedicht zu Wort kommen. Calvin Bedient bezeichnet diese Polyphonie auch als ein “medley of voices” (Bedient 1986, ix). Stellenweise sind die einzelnen Stimmen nur schwer voneinander zu unterscheiden (vgl. Eliot 2001, V. 111-173). Gareth Reeves schrieb diesbezüglich: “‘The point of view’ is evidently unlocatable; and the voice’s breathless forward movement conveys both displacement and a search for some place to rest” (Reeves 1994, 4). Sowohl die Intertextualität als auch die Polyphonie machen den fragmentarischen Stil Eliots aus: “These fragments I have shored against my ruins” (Eliot 2001, V. 430).<sup>7</sup> Häufig wird dieser Eindruck der Zerrissenheit noch durch Verssprünge, sogenannte Enjambements, verstärkt.

Das Gefühl, sich in einem surreal anmutenden Traumland zu befinden, wird unter anderem durch die zahlreichen Personifikationen ausgelöst. Wie bei Roland Dorgelès zeigen sich diese häufig in dem metaphorisch verwandten Animismus von Objekten (vgl. Abschn. C.III.2.d). Die folgenden Beispiele aus *The Waste Land* erzeugen eine unheimliche Wirkung: Blätter werden als zupackende Finger umschrieben (vgl. Eliot 2001, V. 173-174) und Berge als Münder von Toten mit kariösen Zähnen (vgl. ebd., V. 339). Der indische Dschungel verwandelt sich in ein kauernendes, gebücktes Monster, das in der Stille lauert – gleich dem Tiger, den der Dschungel beherbergt (vgl. ebd., V. 398).

Der Dschungel ist erfüllt von dem Grollen des Donners. Gott spricht durch den Donner zu den Menschen und ermahnt sie zu Disziplin und Tugend (vgl. Eliot 2001, V. 399 ff.). Die Worte Gottes werden onomatopoetisch durch den Klang des Donners – “DA” (ebd., V. 400, 410, 417) – symbolisiert. Auch der Klagegesang von Richard Wagners Rheintöchtern wird mithilfe

---

<sup>7</sup> In diesem enigmatischen Zitat manifestiert sich die Funktion des Gedichts als kollektives Gedächtnis, welches das Kulturgut angesichts tiefgreifender Umwälzungen, wie sie sich infolge des Ersten Weltkrieges ergaben, vor dem Untergang bewahren soll (s.u.).

einer Onomatopoesie eindrücklich dargestellt: “Weialala leia / Wallala leialala” (Eliot 2001, V. 277-278, 290-291, 306). Besonders häufig ahmt T. S. Eliot jedoch unterschiedliche Vogelstimmen nach: Das Krähen eines Hahnes – Co co rico co co rico (ebd., V. 392) – oder den Gesang der Einsiedlerdrossel – “Drip drop drip drop drop drop drop” (ebd., V. 357) –, der an tropfendes Wasser erinnert (vgl. ebd., 25, En. 357). Die besondere Bedeutung des Wassers für *The Waste Land* soll im Folgenden noch genauer untersucht werden. Ein weiterer Vogel, der von Eliot lautmalerisch imitiert wird, ist die Nachtigall: “Twit twit twit / Jug jug jug jug jug jug” (ebd., V. 203-206, 103). Der Gesang der Nachtigall verweist auf die Geschichte von Tereus und Philomela aus Ovids *Metamorphosen* (vgl. Ovidius Naso 1996, 219-231). Diese Geschichte zeigt, dass der Zusammenhang von Trauma und Sprache bzw. Sprachlosigkeit in der antiken Mythologie bereits erahnt wurde (vgl. Abschn. B.III.2.e). Zunächst soll jedoch das *The Waste Land* zugrunde liegende kulturelle Trauma des Ersten Weltkrieges näher beleuchtet werden.

## **II. Die Darstellung des Ersten Weltkrieges:**

Immer wieder wurde *The Waste Land* kontextuell in der Nähe des Ersten Weltkrieges verortet.<sup>8</sup> Kenneth Rexroth bezeichnet Eliots Gedicht sogar als “the epic of l’entre deux guerres” (zit.n. Schwarz 1988, 12). Robert L. Schwarz spricht in diesem Zusammenhang auch von dem Jahrhundert der Desillusionierung: “Whatever hope there was in the poem lay hidden under the shattered fragments of decadence and deterioration” (ebd., 13). John Xiros Cooper proklamiert, dass die progressive jüngere Generation, die der Kriegsgeneration ambivalent gegenüberstand, *The Waste Land* verehrte (vgl. Cooper 1987, 1). Er konstatiert ebenfalls, dass das Gedicht nicht nur in einem bestimmten historischen Moment verfasst worden sei, sondern dass es sich auch explizit auf diese Zeit beziehe (vgl. ebd.).

### 1. Eine unchronologische Kriegschronik:

Zu Beginn des Gedichts *The Waste Land* erfolgt eine abstrakte und achronologische Wiedergabe der Ereignisse des Ersten Weltkrieges. Dabei scheint T. S. Eliot weniger an einer historisch getreuen Darstellung, als vielmehr an einem subjektiven Erlebnisbericht gelegen: Die Ereignisse werden zusammenhanglos in Form eines Bewusstseinsstromes präsentiert. Diese fragmentarische Art der Darstellung erweckt den Eindruck, als handele es sich hierbei

---

<sup>8</sup> “Against the backdrop of the First World War and its aftermath, the rats and dead men, the talk of demobilisation, the vision of exploding cities, Jerusalem, Athens, Alexandria, Vienna, London, there are, for instance, the displaced aristocratic Marie and the ‘hooded hordes’ of ‘swarming’ refugees. The disintegration of European civilisation is the scenario for what comes across as a general sexual, moral and spiritual collapse. [...] The war certainly affected Eliot personally, if indirectly” (Reeves 1994, 4). Weitere Autoren, die *The Waste Land* mit dem Ersten Weltkrieg in Zusammenhang bringen, sind Beasley 2007, 80; Sherry 2003, 218; Sherry 2005, 113-114; Sherry 2007, 190 sowie Wright 1984, 172-173.



um eine bruchstückhafte Erinnerung einer traumatisierten Person (vgl. Herman 2006, 12). Als Autor mit amerikanischen Wurzeln beginnt Eliot die Rekapitulation des Ersten Weltkrieges mit dem Kriegseintritt der USA. Am 6. April 1917 übermittelt Amerika Deutschland in Reaktion auf den uneingeschränkten U-Boot-Krieg die förmliche Kriegserklärung (vgl. Friederichs/Scholter 2014, 26):

April is the cruellest month, breeding  
Lilacs out of the dead land, mixing  
Memory and desire, stirring  
Dull roots with spring rain.

(Eliot 2001, V. 1-4)

Die Enjambements verstärken den fragmentarischen, konfusen Charakter dieser Zeilen. Eliot beschreibt den Frühlingsbeginn im April, der durch die Begriffe “Memory and desire” (Eliot 2001, V. 3) assoziativ mit der Hoffnung auf Frieden verbunden wird. Nach dem gescheiterten Vermittlungsangebot vom 3. Januar 1917 beteiligte sich die USA nun selbst aktiv an dem Kriegsgeschehen (vgl. Berghahn 2014, 41) und machte den April somit zu dem von Eliot beschriebenen grausamen Monat (vgl. Eliot 2001, V. 1). Die durch die Enjambements hervorgehobenen Wörter – “breeding”, “mixing”, “stirring” (ebd., V. 1-3) – wecken eine Assoziation an das auf den Ersten Weltkrieg zutreffende Idiom *Trouble is brewing*. Der Erste Weltkrieg konnte nicht so schnell beendet werden, wie es alle Beteiligten zunächst – und noch während des Krieges – hofften (vgl. Berghahn 2014, XVI). Diese unerfüllten Hoffnungen kommen auch in den folgenden Versen zum Ausdruck:

Winter kept us warm, covering  
Earth in forgetful snow, feeding  
A little life with dried tubers.

(Eliot 2001, V. 5-7)

Nach dem Vermittlungsangebot des amerikanischen Präsidenten Woodrow Wilson an den deutschen Reichskanzler im Januar 1917 verging knapp ein Monat, bevor dieses Angebot durch den Beginn des uneingeschränkten U-Boot-Krieges am 1. Februar 1917 scheiterte (vgl. Berghahn 2014, 41-42). In der Zwischenzeit war die Hoffnung auf ein baldiges Kriegsende vorherrschend und die Welt wurde von einem achtlosen Schnee der Vergessenheit oder Verdrängung bedeckt (vgl. Eliot 2001, V. 5-6). Die ausgetrockneten Knollen symbolisieren die Unfruchtbarkeit dieser Hoffnungen (vgl. ebd., V. 7). Am 18. Juli 1918 begann jedoch die Gegenoffensive der Alliierten mit Unterstützung der USA zwischen Soissons und Reims in Frankreich (vgl. Friederichs/Scholter 2014, 27):

Summer surprised us, coming over the Starnbergersee  
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,  
And went on in sunlight, into the Hofgarten,  
And drank coffee, and talked for an hour.  
Bin gar keine Russin, stamm’ aus Litauen, echt deutsch.

(Eliot 2001, V. 8-12)

Der “Starnbergersee” und der “Hofgarten” sind in Bayern gelegen und somit im Sinne Eliots “echt deutsch” (vgl. Eliot 2001, V. 8, 10, 12).<sup>9</sup> Der Dreibund, bestehend aus Österreich-Ungarn, Italien und eben Deutschland, wurde in Frankreich von der Gegenoffensive der Alliierten überrascht, an deren Seite nun auch die USA kämpfte (s.o.). Die Formulierung “echt deutsch” (Eliot 2001, V. 12) kann in seinem Kontext – “Bin gar keine Russin, stamm’ aus Litauen, echt deutsch” (ebd.) – jedoch auch noch anders gedeutet werden: Im 13. und 14. Jahrhundert versuchte der Deutsche Orden Litauen zu missionieren (vgl. Mast 2001, 40). Seine erhobenen Besitzansprüche konnten jedoch am 15. Juli 1410 in der Schlacht bei Tannenberg vereitelt werden (vgl. ebd., 41). Später gehörte Litauen zum Russischen Kaiserreich, welches im Zuge der Februarrevolution 1917 unterging (vgl. Berghahn 2014, 85). Am 16. Februar 1918, zum Ende des Ersten Weltkrieges, wurde die Erste Litauische Republik gegründet und Litauen erlangte seine Unabhängigkeit (vgl. Schmidt 1992, 176).

Die literarische Technik des Bewusstseinsstroms manifestiert sich auch in den zeitlichen Sprüngen. Nachdem Eliot auf das Ende des Krieges rekurriert hat und kurz bevor er sich dessen Folgen widmet, springt er wiederum zu dem auslösenden Ereignis zurück:

And when we were children, staying at the arch-duke’s,  
My cousin’s, he took me out on a sled,  
And I was frightened. He said, Marie,  
Marie, hold on tight. And down we went.  
In the mountains, there you feel free.  
I read, much of the night, and go south in the winter.

(Eliot 2001, V. 13-18)

Mit dem “arch-duke” (Eliot 2001, V. 13) ist der österreichische Erzherzog Franz Ferdinand, Thronfolger von Österreich-Ungarn, gemeint. Dieser kam bei dem Attentat von Sarajevo am 28. Juni 1914 ums Leben, was gemeinhin als Auslöser des Ersten Weltkrieges gilt (vgl. Scholter 2014, 28-29).<sup>10</sup> Am 7. Dezember 1917 erfolgte sodann die Kriegserklärung der USA an Österreich-Ungarn.<sup>11</sup> Ein weiterer Verweis auf das Attentat von Sarajevo kondensiert sich in dem Frauennamen “Marie” (Eliot 2001, V. 15, 16). Laut Michael North, der sich seinerseits auf Eliots zweite Ehefrau und spätere Witwe Valerie Eliot beruft, soll hiermit die Gräfin Marie Larisch gemeint sein (vgl. North 2001, 5, Fn. 6). Marie Louise von Larisch-Wallersee

---

<sup>9</sup> Es soll an dieser Stelle keine Diskussion darüber eröffnet werden, wie es um das Verhältnis von Bayern und dem restlichen Deutschland zueinander bestellt ist oder weshalb Bayern häufig international als Inbegriff Deutschlands aufgefasst wird.

<sup>10</sup> Die Kriegsschuldfrage und die Umstände zu Beginn des Ersten Weltkrieges sorgen auch am 100. Jahrestag des Attentats von Sarajevo noch für kontroverse Diskussionen. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, würde man versuchen, einen Überblick über diesen Streitgegenstand der Geschichtswissenschaften zu geben. Allein die Masse an aktuellen nationalen sowie internationalen Publikationen über den Ersten Weltkrieg belegen dessen Aktualität im kollektiven historischen Bewusstsein.

<sup>11</sup> LeMO: 1914-18: Kriegserklärungen. Aufgerufen am 15.05.2014 um 12:50.  
URL: <http://www.dhm.de/lemo/html/wk1/kriegsverlauf/kriegserklaerungen/>

war die Nichte von Elisabeth („Sissi“), Kaiserin von Österreich und Königin von Ungarn (vgl. Maikler 2011, 31). Hinter diesem indirekten Verweis auf Elisabeth versteckt sich ein Rückbezug, da Sissi zugleich auch Herzogin von Bayern war (vgl. ebd., 22).

## 2. An der Front:

Durch die Referenzen auf die Schlacht von Karthago<sup>12</sup> sowie auf das brennende Flege- oder Höllenfeuer, versucht Eliot einen Eindruck von der Kriegsfront zu vermitteln:

To Carthage then I came  
Burning burning burning burning  
O Lord Thou pluckest me out  
O Lord Thou pluckest  
Burning

(Eliot 2001, V. 307-311)

Das indirekte Zitat aus Augustinus' *Confessiones* verweist auf die durch Augustinus kritisierten säkularen Begehrlichkeiten (vgl. St. Augustine 2001, 58), die ihm als kriegsauslösend gelten (vgl. Abschn. B.IV.). Somit wäre auch der Übergang zu den folgenden Versen geschaffen. Die lodernden Flammen erinnern an das Höllenfeuer (s.o.) und sind zugleich eine Anspielung auf Buddhas *Fire-Sermon*, in der das Feuer ebenfalls mit den menschlichen Leidenschaften assoziiert wird (vgl. Buddha 2001, 54-55). Der Erste Weltkrieg und seine Folgen stürzten die Menschheit in eine Sinn- und Glaubenskrise. In der drohenden Vernichtung der Menschheit, die von Gott toleriert wird, kulminiert die Skepsis und Resignation der Ungläubigen (vgl. Eliot 2001, V. 309-310). Das Ausmaß der Zerstörung und Vernichtung im Ersten Weltkrieg war aufgrund des technischen Fortschritts im Bereich der Rüstungsindustrie besonders fatal.<sup>13</sup> T. S. Eliot verweist auf die Grausamkeit des Kriegsgewerbes, das die Menschen zu Kampfmaschinen degradierte: “[...] when the human engine waits / Like a taxi throbbing waiting” (Eliot 2001, V. 216-217). Die Soldaten wurden bis zur völligen Erschöpfung „verheizt“. Einige litten sogar unter Halluzinationen:

Who is the third who walks always beside you?  
When I count, there are only you and I together  
But when I look ahead up the white road  
There is always another one walking beside you  
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded  
I do not know whether a man or a woman  
– But who is that on the other side of you?

(Eliot 2001, V. 359-365)

---

<sup>12</sup> Wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, referriert Eliot wiederholt auf historische Kriegseignisse oder literarische Schilderungen von kriegerischen Auseinandersetzungen. Dadurch zieht sich das Sujet des Krieges leitmotivisch durch das gesamte Gedicht.

<sup>13</sup> Vgl. den Abschn. D.I.3. dieser Arbeit. Auch bei Hugo von Hofmannsthal spielen die kriegstechnologischen Neuerungen eine bedeutende Rolle in seiner Darstellung des Ersten Weltkrieges und die daraus resultierenden Traumata.

Michael North verweist an dieser Stelle auf die Geschichte *The Road to Emmaus* in der *King James Bible* (vgl. North 2001, 17, Fn. 7). In dieser Geschichte erkennen die Menschen den Wiederauferstandenen Christus zunächst nicht, bis er sich ihnen in einer Geste offenbart: “[...] he took bread, and blessed it, and brake, and gave to them. / And their eyes were opened, and they knew him [...]” (vgl. Luke 2001, 59-60).<sup>14</sup> Die Ungläubigen oder im Glauben Schwankenden müssen erst zum richtigen Glauben geführt werden (vgl. Abschn. B.V.).

### III. Die Auswirkungen des Ersten Weltkrieges:

Die Auswirkungen des Ersten Weltkrieges waren vielfältig und grausam. Sie manifestierten sich sowohl auf physischer Ebene durch das Ausmaß der Zerstörung und Vernichtung als auch auf psychischer Ebene durch die Traumatisierung der am Krieg Beteiligten.

#### 1. Das Ausmaß der Zerstörung und Vernichtung infolge des Ersten Weltkrieges:

Das Ausmaß des Ersten Weltkrieges war nicht nur für die Frontsoldaten beträchtlich. Auch die Daheimgebliebenen, darunter größtenteils Frauen, wurden durch die Folgen des Krieges zu Leidtragenden.

##### a) *Zerstörung der Städte:*

Als eine der Folgen des Ersten Weltkrieges beschreibt T. S. Eliot die Zerstörung der Städte; als Beispiel dient ihm London (vgl. Eliot 2001, V. 66-68, 211-214, 258-265). Donald Davie zufolge ist das physische und soziale Landschaftsbild Londons für Eliot nichts weniger als eine Projektionsfläche für die Phantasmagorie seiner persönlichen Verwirrung und Verzweiflung (vgl. Davie 1989, 100). Einem englischen Kinderreim (vgl. North 2001, 19, Fn.1) entlehnt Eliot den apokalyptisch anmutenden Vers: “London Bridge is falling down falling down falling down” (Eliot 2001, V. 426).<sup>15</sup> Eliot beschreibt das zerstörte London als “Unreal City” (ebd., V. 60, 207) und verweist damit auf Baudelaires Gedicht *Les Sept Vieillards* (ebd., V. 212/ebd., 22, En. 60). Das Gedicht findet sich in Sektion zwei von Baudelaires Gedichtsammlung *Les Fleurs du Mal*, die die Überschrift *Tableaux parisiens* trägt (vgl. Baudelaire 1998, 168-217).<sup>16</sup> In dem zitierten Gedicht beschreibt Baudelaire den

---

<sup>14</sup> Vgl. an dieser Stelle die Nähe zu Hofmannsthal: Für beide ist die Geste als Mittel der nonverbalen Kommunikation zur Überwindung der Sprachlosigkeit von zentraler Bedeutung.

<sup>15</sup> Es gibt zwei Interpretationsansätze bzgl. des Kinderreims *London Bridge*: Iona und Peter Opie konstatieren, dass aus Aberglaube ein Kinderskelett in das Fundament von Brücken eingegossen wurde. Angeblich würden die Brücken so vor dem Einstürzen geschützt (vgl. Opie 1952, 275 f.). Dieses Opfer eines unschuldigen Kindes lässt sich in Analogie zu dem sinnlosen Massensterben der Soldaten im Ersten Weltkrieg setzen, die ebenfalls für einen ‚höheren Zweck‘ geopfert wurden. Norman Iles’ Interpretation der Brücke als phallisches Symbol (vgl. Iles 1986, 24) passt zu Eliots These der unheilbringenden Leidenschaft (vgl. Abschn. B.IV.).

<sup>16</sup> Interessanterweise bezieht sich auch Roland Dorgelès in *Les Croix de bois* auf ebenjene Sektion in Baudelaires *Les Fleurs du Mal*. Allerdings wählt er ein anderes Pariser Bild, in welchem Baudelaire einen

Verfall von Paris sowie der Menschen, die dort leben (vgl. Baudelaire 1998, 180-183). Gareth Reeves vergleicht die Szenerie in *Les Sept Vieillards* mit einem modernen psychologischen Hades (vgl. Reeves 1994, 7-8). Im Folgenden weitet Eliot die Verfallserscheinungen aus: "Jerusalem Athens Alexandria / Vienna London / Unreal" (Eliot 2001, V. 374-376). Mit einem Verweis auf Hermann Hesses *Blick ins Chaos* (vgl. ebd., 25, En. 366-76) konstatiert er den Untergang Europas. Auch Hesse verwendet die europäische Zerfallserscheinung als Epitom für den moralischen Verfall der Menschheit:

Es ist möglich, daß [sic!] der ganze „Untergang Europas“ [sic!] sich „nur“ [sic!] innerlich abspielen wird, nur in den Seelen einer Generation, nur in der Umdeutung verbrauchter Symbole, in der Umwertung seelischer Werte.

(Hesse 1921, 16)

b) *Exil*:

Aufgrund der Zerstörung der Städte und z.T. sogar ganzer Landstriche im Zuge des Ersten Weltkrieges verloren viele Menschen ihre Heimat; einige mussten sogar ins Exil gehen. T. S. Eliot bedient sich für seine Darstellung des Topos bei der Heiligen Schrift: "By the waters of Lemman I sat down and wept ..." (Eliot 2001, V. 182). Er verbindet seine Erholungskur am Lac Lemman 1921 mit Psalm 137, in welchem das Volk Israels im Babylonischen Exil um ihre Heimatstadt Jerusalem trauert (vgl. North 2001, 11, Fn. 3). Ein weiteres Beispiel für geographische Veränderungen und den damit einhergehenden Verlust der Heimat ist die Schlacht um Smyrna (vgl. Eliot 2001, V. 209). Im Anschluss an den Ersten Weltkrieg kam es zwischen Griechenland und der Türkei zu kriegerischen Auseinandersetzungen, in denen Griechenland unterlag (vgl. North 2001, 12, Fn. 9). Seitdem trägt Smyrna den türkischen Namen Izmir (ebd.). Seine persönliche „Exilerfahrung“ wird von T. S. Eliot ebenfalls in *The Waste Land* verarbeitet:

"My feet are at Moorgate, and my heart  
Under my feet. After the event  
He wept. He promised 'a new start.'  
I made no comment. What should I resent?"

(Eliot 2001, V. 296-299)

T. S. Eliot lebte als gebürtiger Amerikaner in England. Obwohl seine Entscheidung, 1915 nach England überzusiedeln, frei getroffen war (vgl. North 2001, 281), empfand er seine neue Heimat stets als Exil.<sup>17</sup> Der Heimat-Topos wird von Eliot, bezugnehmend auf Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde*, mit einer unstillbaren, todbringenden Sehnsucht

---

Friedhof beschreibt (vgl. Baudelaire 1998, 208). Passenderweise findet sich das Zitat bei Dorgelès in dem Kapitel «*Dans le jardin des morts*» (vgl. Dorgelès 2011, 204).

<sup>17</sup> "He [T. S. Eliot] cultivated the role of exile; it became a carefully created identity, a self-protective cover. As an American living in England he sometimes signed himself 'metoikos', Greek for 'resident alien'. [...] He saw himself as exiled everywhere [...]" (Reeves 1994, 3).

verbunden: „*Frisch weht der Wind / Der Heimat zu [...]*“ (Eliot 2001, V. 31-32).<sup>18</sup> In seiner Aufsatzsammlung *Blick ins Chaos* äußert sich Hermann Hesse gleichsam kritisch über den Niedergang Europas und der möglichen Konsequenz des Exils:

Als „Untergang“ [sic!] empfinden nur wir diese Vorgänge, wir Zeitgenossen, so wie beim Verlassen einer alten geliebten Heimat nur die Alten das Gefühl von Trauer und unwiederbringlichem Verlust haben, während die Jungen nur das Neue, die Zukunft sehen.

(Hesse 1921, 2)

Er kritisiert, dass die jüngere Generation viel zu nachlässig mit den alten Werten, wie z.B. der Heimat, umgehe. Sie sei sich der Implikationen eines Niedergangs Europas nicht vollends bewusst und würde somit viel zu leichtfertig urteilen und Entscheidungen – auch politischer Natur – treffen.

### c) *Verwundete und Tote:*

Die Opfer des Ersten Weltkrieges sind zu zahlreich, um sie genau beziffern zu können. Heutige Schätzungen gehen von ca. 20 Millionen Toten aus (vgl. Berghahn 2014, 2). Das Gedicht *The Waste Land* beginnt mit einem Abschnitt, der die Überschrift „*The Burial of the Dead*“ trägt (Eliot 2001, 5). Michael North verweist auf die Messe im Rahmen einer Trauerfeier im *Anglican Book of Common Prayer* (vgl. North 2001, 5, Fn. 3). Interessant ist jedoch auch die erneute Parallelität zu Roland Dorgelès’ Roman *Les Croix de bois*: Dort lautet eine Kapitelüberschrift «*Dans le jardin des morts*» (Dorgelès 2011, 199). T. S. Eliot verbindet den Topos des Todes direkt mit dem des öden Landes. In den Worten eines Sterbenden taucht ein Zitat aus Wagners Oper *Tristan und Isolde* auf:

[...] I could not / Speak, and my eyes failed, I was neither / Living nor dead, and I knew nothing, / Looking into the heart of light, the silence. / *Oed’ und leer das Meer* [sic!].<sup>19</sup>

(Eliot 2001, V. 38-42)

Der erstarrende Blick des Sterbenden wird mit einem Zitat aus Shakespeares *Tempest* – “Those are pearls that were his eyes [...]” (Eliot 2001, V. 48/Shakespeare 2004, V. 399) – beschrieben.<sup>20</sup>

Eliot verdeutlicht das Ausmaß des Sterbens anhand einer Adaption eines Ausschnitts aus Dante Alighieris *Hölle*:

---

<sup>18</sup> “Wagner beschreibt sie [die Oper *Tristan und Isolde*] selbst folgendermaßen: »Nun war des Sehns, des Verlangens, der Wonnen und des Elendes der Liebe kein Ende: Welt, Macht, Ruhm, Glanz, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft – alles wie wesenloser Traum verstoben: nur eins noch lebend: Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen – Schmachten und Dürsten; einzige Erlösung: Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrerwachen« (Czerny 1982, 134).

<sup>19</sup> Der sterbende Tristan wartet auf Nachrichten von seiner Isolde, die ihm auf dem Seeweg überbracht werden sollen (vgl. North 2001, 6, Fn. 3). Wagners Oper *Tristan und Isolde* steht in einem engen Zusammenhang mit der Artussage (vgl. hierzu auch Abschn. B.VI.).

<sup>20</sup> Eliot verwendet dieses Zitat aus *The Tempest* wiederholt (s.a. Abschn. B.III.2.).

A crowd flowed over London Bridge, so many,  
I had not thought death had undone so many.  
Sighs, short and infrequent, were exhaled,  
And each man fixed his eyes before his feet.

(Eliot 2001, V. 62-65)<sup>21</sup>

Noch surrealer als die Prozession der Toten oder ihrer Geister über die London Bridge muten die folgenden Verse über den im Garten vergrabenen Leichnam an:

“That corpse you planted last year in your garden,  
“Has it begun to sprout? Will it bloom this year?  
“Or has the sudden frost disturbed its bed?  
“Oh keep the Dog far hence, that’s friend to men,  
“Or with his nails he’ll dig it up again!

(Eliot 2001, V. 71-75)

Die Verse wirken zunächst wie aus dem Zusammenhang gerissen. Der Kontext des Krieges wird jedoch durch den vorherigen Verweis auf die Schiffe bei Mylae (vgl. Eliot 2001, V. 70) hergestellt. Im Ersten Punischen Krieg kam es zwischen Rom und Karthago zu einer Seeschlacht bei Mylae (vgl. North 2001, 7, Fn. 3). Die letzten beiden Verse sind ein indirektes Zitat aus John Websters *The White Devil*: “*But keepe the wolfe far thence, that’s foe to men, / For with his nailes hee’ll dig them up agen.* [sic!]” (Webster 2001, 45, V. 9-10). Das Zitat ist Teil eines Trauerliedes aus Websters Stück. Dieses beinhaltet Themen, die sich auf die Toten des Ersten Weltkrieges übertragen lassen. Es ist die Rede von improvisierten Bestattungen mittels Blättern und Blumen (ebd., V. 3-4),<sup>22</sup> von Grabräubern (ebd., V. 8)<sup>23</sup> und der Verweigerung einer Beerdigung aufgrund von Streitigkeiten (ebd., V. 11).<sup>24</sup> Sicherlich wäre es fatal, den Ersten Weltkrieg als schlichte Streitigkeit abzutun – dies entspräche auch nicht der Intention der Autorin. Dennoch kann man sich gut vorstellen, wie die Soldaten ihre Toten aus Angst vor Grabplünderern zunächst notdürftig verscharrt haben. Zudem fehlte es möglicherweise nicht nur an Geistlichen, um ein konventionelles Begräbnis durchzuführen, sondern auch an zeitlichen und menschlichen Kapazitäten. Später folgt ein – allerdings umstrittener<sup>25</sup> – Querverweis auf ein weiteres Stück von Webster namens *The Devil’s Law-Case*: “The wind under the door” (Eliot 2001, V. 118). Laut Michael North wird der Wind mit dem Aushauchen des Lebens eines Sterbenden assoziiert (vgl. North 2001, 23, Fn. 7). Die Soldaten an der Front waren nicht nur von Verwundeten, Sterbenden und Toten umgeben,

<sup>21</sup> „[...] so viel Volk, daß ich nicht glauben konnte, / es seien je so viele schon verblichen“ (Alighieri 2001, 16) und „Da war, soviel man lauschend merken konnte, / kein Weinen, nur ein leises Seufzen noch, / das zitternd durch die ewigen Lüfte ging; / es kam von einem Leiden ohne Qual, / darunter schmachteten in großen Scharen / gar viele Kindlein, Weiber auch und Männer“ (ebd., 20).

<sup>22</sup> “*And with leaves and flowres doe cover / The friendlesse bodies of unburied men.* [...] [sic!]” (Webster 2001, 45, V. 3-4). Die Hervorhebung entspricht der Formatierung der Vorlage.

<sup>23</sup> “*And (when gay tombes are rob’d) sustaine no harme,* [...] [sic!]” (Webster 2001, 45, V. 8).

<sup>24</sup> “*They would not bury him ’cause hee died in a quarrell* [...] [sic!]” (Webster 2001, 45, V. 11). Das Ende der Hervorhebung entspricht ebenfalls der Formatierung der Vorlage.

<sup>25</sup> Eliot selbst sorgt aufgrund widersprüchlicher Kommentierung für eine Verwirrung. Mal stimmt er dieser Interpretation zu, mal dementiert er sie (vgl. North 2001, 23, Fn. 7).

sondern schwebten selbst ständig in Todesgefahr. Ihre Todesangst wird in folgenden Versen Eliots reflektiert:

My friend, blood shaking my heart  
The awful daring of a moment's surrender  
Which an age of prudence can never retract  
By this, and this only, we have existed  
Which is not to be found in our obituaries  
Or in memories draped by the beneficent spider  
Or under seals broken by the lean solicitor  
In our empty rooms

(Eliot 2001, V. 402-409)

Am deutlichsten beschreibt Eliot die Toten selbst, indem er sie als "White bodies naked on the low damp ground" beschreibt (Eliot 2001, V. 193). Auch die Knochen, die von Jahr zu Jahr, nur von einem Rattenfuß zum Klappern gebracht werden (vgl. ebd., V. 194-195), passen in dieses Bild. Als Katachrese, wie ein Bildbruch, wirkt jedoch die Tatsache, dass sich besagte Knochen auf einem Dachboden befinden (ebd.). Möglicherweise wollte Eliot dadurch auf die Länge des Krieges anspielen: die (ehemals) Beteiligten sind inzwischen schon alt und verstaubt und befinden sich längst auf dem Dachboden der Erinnerung. Vielleicht wollte er auch einen Wunsch andeuten: die Überreste des Krieges sollen mitsamt der Erinnerung auf einem Dachboden, fernab der Alltagsrealität, gelagert, jedoch nicht vollständig vergessen werden.

#### d) *Prostitution und Abtreibung:*

T. S. Eliot beschreibt nicht nur die unmittelbare Kriegserfahrung der Männer, sondern auch die Auswirkungen des Krieges auf die Frauen. Hierzu imaginiert er ein Gespräch zwischen zwei Daheimgebliebenen. Die Stimmen und ihre Gesprächsfetzen sind jedoch nicht eindeutig zuordenbar (vgl. Eliot 2001, V. 142-172). Durch die indirekte Wiedergabe eines Gesprächs erfährt man jedoch, dass Albert, der Ehemann von Lil, aus dem Kriegsdienst entlassen wurde (vgl. ebd., V. 139, 142). Aus diesem „Gesprächsaufhänger“ ergibt sich eine Unterhaltung über die Auswirkungen des Krieges für die Soldatenfrauen. Eine solche ist die Prostitution: "He's been in the army for four years, he wants a good time, / And if you don't give it him, there's others will, I said" (ebd., V. 148-149). Nicht selten resultiert daraus eine weitere negative Folge, nämlich die Abtreibung:

I can't help it, she said, pulling a long face,  
It's them pills I took, to bring it off, she said.  
(She's had five already, and nearly died of young George.)  
The chemist said it would be all right, but I've never been the  
same.

(Eliot 2001, V. 158-161)



Das Gespräch endet mit einem Zitat aus Shakespeares *Hamlet* (Eliot 2001, V. 172): “Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good / night” (vgl. Shakespeare 2007, V. 72-73). Bei dem Zitat handelt es sich um Ophelias Abschiedsworte an ihre Eltern, bevor sie sich ertränkt (vgl. ebd., V.161-162).<sup>26</sup> Aufgrund des Enjambements und die hierdurch evozierte Hervorhebung des Wortes “night” wird auch hier die Assoziation an einen Selbstmord geweckt. So ungreifbar wie diese Tatsache, bleibt auch der Akteur: Es ist nicht eindeutig, ob sich die aufgrund der Abtreibung depressive Frau (vgl. Eliot 2001, V. 158-161) oder ihr Ehemann suizidiert. Möglicherweise deutet Eliot hier einen sozialen Selbstmord an: Viele Kriegsveteranen sind durch ihre Kriegserfahrung traumatisiert und ziehen sich mithin aus dem sozialen Leben zurück (vgl. Abschn. B.III.2.d). Wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, dürfte T. S. Eliot den Themen Prostitution, Abtreibung und Selbstmord aufgrund seiner religiösen Überzeugung kritisch gegenüber gestanden sein (vgl. Abschn. B.IV.). Die Tatsache, dass Ophelia durch Ertrinken ums Leben kommt, kennzeichnet sie in Eliots Augen als eine Ungläubige (s. Abschn. B.VI., Fn. 65).

## 2. Die Traumatisierung durch den Ersten Weltkrieg:

Die Nachkriegsgeneration empfand die Neurose als die einzig mögliche gesunde Antwort auf eine verdorbene und clowneske Gesellschaft (vgl. Cooper 1987, 1); gemeint ist die Elterngeneration, die noch direkt durch die Ereignisse des Ersten Weltkrieges geprägt wurde. Deshalb fand *The Waste Land* in der jüngeren Generation auch größeren Anklang (vgl. ebd.). Laut Reeves werden in der Selbstreflexivität des Gedichtes Gefühle wie die des Selbstzweifels, des Eingeschlossenseins und des Solipsismus gespiegelt (vgl. Reeves 1994, x). T. S. Eliot betrachtet den Krieg durch die Augen der Heimkehrer (vgl. Eliot 1988, 183).<sup>27</sup>

### a) *Diskontinuität der Erinnerung:*

T. S. Eliot recurriert ganz explizit auf die Diskontinuität der Erinnerung in Folge eines Traumas: “I can connect / Nothing with nothing” (Eliot 2001, V. 301-302). Gleichzeitig verweist diese Aussage auf die Intertextualität des Gedichtes (s.o.). Die folgenden Verse versetzen den Leser in einen Kriegsheimkehrer hinein: “The broken fingernails of dirty hands./ My people humble people who expect / Nothing” (Eliot 2001, V. 303-305). Die

---

<sup>26</sup> Die Bedeutung von Ophelias Selbstmord für die Rezeption des Ersten Weltkriegs scheint ein wichtiges Thema zu sein. Auch Roland Dorgelès recurriert in seinem realistischen Kriegsroman *Les Croix de bois* auf diesen Topos: «Un ruisseau coulait entre les mauves, entraînant de longues algues dénouées: les cheveux d’Ophélie» (Dorgelès 2011, 166). Allerdings würde eine eingehende Untersuchung dieses Themas den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

<sup>27</sup> “To me all this war *enthusiasm* seems a bit unreal, because of the mixture of motives. But I see the war partly through the eyes of men who have been and returned, and who view it, even when convinced of the rightness of the cause, in a very different way: as something very sordid and disagreeable which must be put through” (Eliot 1988, 183).

Hervorhebung durch ein Enjambement legt die Betonung auf das Nichts. Die Heimgekehrten sind, wenn nicht körperlich, so doch psychisch versehrt. Viele verfallen in einen dissoziativen Stupor, der sich durch Reaktions- und Bewegungsunfähigkeit auszeichnet.<sup>28</sup> Die innere Zerrissenheit und die mangelnde Kontextualisierung der Erinnerung spiegeln sich auch auf struktureller Ebene im Gedicht wider:

“My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me.  
“Speak to me. Why do you never speak? Speak.  
“What are you thinking of? What thinking? What?  
“I never know what you are thinking. Think.”

(Eliot 2001, V. 111-114)

In diesem Ausschnitt befinden sich zwei lyrische Stimmen in einem Gespräch. Zunächst betont die eine Stimme, dass sie heute Abend ein wenig nervös sei, und bittet ihren Gesprächspartner um Beistand. Doch bevor dieser sich überhaupt auf die Bitte einlassen kann, ist der erste Gesprächspartner bereits in einen dissoziativen Zustand verfallen: Er reagiert nicht mehr auf die Ansprache seines Gegenübers. Erst nach einem kurzen Schweigen – im Gedicht durch einen Absatz gekennzeichnet – reagiert die erste Stimme und antwortet: “I think we are in rats’ alley / Where the dead men lost their bones” (Eliot 2001, V. 115-116).<sup>29</sup> Der Begriff “rats’ alley” (s.o.) erinnert an die Schützengräben im Ersten Weltkrieg. Die Verwendung des Präsens deutet auf das aktuelle und unmittelbare Wiedererleben der traumatisierenden Situation hin. Laut DSM-IV gilt das Wiedererleben als eines der Kriterien einer PTBS (vgl. Voderholzer/Hohagen 2007, 221). Auch die auf die Dissoziation folgende Übererregbarkeit ist ein Bestandteil der PTBS (vgl. ebd.). Die erste Stimme gibt sich schreckhaft: “What is that noise?” (Eliot 2001, V. 117). Wiederholt versucht die zweite Stimme zu beruhigen: “Nothing again nothing” (ebd., V. 120). Im Folgenden scheinen sich die Stimmen zu vermischen, so dass die folgenden Fragen keiner Stimme eindeutig zuzuordnen sind (vgl. ebd., V. 121-123).<sup>30</sup> Plötzlich scheint sich die zweite Stimme zu erinnern: “I remember / Those are pearls that were his eyes” (ebd., V. 124-125). Diese Anspielung auf Ariels Lied aus Shakespeares *The Tempest* (vgl. Shakespeare 2004, V. 399) weckt Assoziationen an den erstarrten Blick eines Toten. Die zweite Stimme erlebt den

---

<sup>28</sup> Definition eines dissoziativen (psychogenen) Stupors: “Stupor ist gekennzeichnet durch eine massive Verringerung oder das vollständige Fehlen willkürlicher Bewegungen und normaler Reaktionen auf äußere Reize wie Licht, Geräusche oder Berührungen. [...] Dabei finden sich Hinweise auf **kurz vorausgegangene belastende Ereignisse** oder **massive gegenwärtige Probleme**, während kein Anhalt für eine zugrunde liegende andere psychische Störung besteht” (Möller et al. 2001, 249). Die Hervorhebungen entsprechen dem Originaltext.

<sup>29</sup> “[...] people close to his [Eliot’s] wife’s family were killed fighting; her brother returned from the front to tell of mangled corpses and trench rats” (Reeves 1994, 4).

<sup>30</sup> Der Abschnitt von V. 111 bis V. 172 ist äußerst enigmatisch. Die vorliegende Deutung geht davon aus, dass es sich hierbei um ein Gespräch zweier Stimmen handelt. Allerdings ist nicht eindeutig auszumachen, ob es tatsächlich auch zwei verschiedene Sprecher gibt, oder ob das Gespräch nicht lediglich in der Phantasie eines Individuums stattfindet.

traumatisierenden Anblick des Toten sowie sein damaliges Verhalten wieder, indem er ihn anspricht: “Are you alive, or not? Is there nothing in your head?” / But” (Eliot 2001, V. 126-127). Erneut verfällt die erste Stimme in einen Stupor (vgl. Möller et al. 2001, 249) und versucht diesen durch heiteres Singen eines “Shakespeareian Rag [sic!]” zu durchbrechen (vgl. Eliot 2001, V. 128-130).<sup>31</sup> Die Gedanken flottieren noch immer (vgl. ebd., V. 131-137), während der Fokus nun auf eine Tür gerichtet wird: “Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door” (ebd., V. 138). Im Gegensatz zu der eigenen Aussage: “I didn’t mince my words [...]” (ebd., V. 140), überschlagen sich nicht nur die Gedanken, sondern auch die Worte. Das Narrativ von Lils Ehemann, der nach dem Ersten Weltkrieg aus dem Militärdienst entlassen wird (vgl. Eliot 2001, V. 139),<sup>32</sup> wirkt nicht sonderlich strukturiert. Insgesamt viermal wird es von einer Stimme unterbrochen, die “HURRY UP PLEASE ITS TIME [sic!]” ruft (ebd., V. 141, 152, 165, 168-169). Es ist nicht eindeutig zu klären, ob es sich hierbei auf der fiktiven Ebene des Gedichts um reale Stimmen handelt, oder diese lediglich in einer individuellen oder kollektiven Erinnerung widerhallen. Michael North verweist auf die “Closing time, as announced at a pub” (North 2001, 10, Fn. 6), die die beiden Gesprächspartner zur Auskehr bewegen möchte. Ebenso denkbar wäre jedoch auch eine fiktive Stimme, die nur im Kopf eines der Gesprächspartner vernehmlich ist. Der Inhalt erinnert z.B. auch an den Appell in einer Kaserne oder auf einem militärischen Stützpunkt.

b) *Flashbacks*:

Typisch für die Symptomatik eines Traumas sind „wiederholte und sich aufdrängende Erinnerungen (Intrusionen) sowie Alpträume [...]“ (Voderholz/Hohagen 2007, 220). Häufig reagiert die traumatisierte Person stark auf „Hinweisreize[]“, die an das Trauma erinnern (ebd.). Im allgemeinen Sprachgebrauch werden diese Symptome auch als ‚Flashback‘ bezeichnet. Eliot thematisiert diese Eigenschaft des Traumas durch einen Querverweis, indem er ein direktes Zitat aus Olivias Lied aus Oliver Goldsmiths *The Vicar of Wakefield* anbringt (vgl. Eliot 2001, V. 253). Es sticht jedoch noch ein weiterer Satz aus dem Romanauszug besonders hervor: “[...] every object served to recall her sadness” (Goldsmith 2001, 57). Der Verweis auf Goldsmiths Roman hat eine Doppelfunktion: zum einen baut Eliot hierdurch seine Drohkulisse der Versuchungen weiter aus (s. Abschn. B.IV.), zum anderen erinnert die hier zitierte Stelle an die Flashbacks auslösenden „Hinweisreize[]“ (s.o.). Viele der Soldaten

---

<sup>31</sup> Der “Shakespeareian Rag [sic!]” ist eine Anspielung auf ein Musikstück von Gene Buck und Herman Ruby mit Musik von David Stamper, welches seinerseits mannigfaltige Referenzen auf Shakespeare-Stücke enthält (vgl. Buck/Ruby 2001, 51-54).

<sup>32</sup> In den Annotationen von Michael North wird das Gedicht erstmals unmittelbar mit dem Ersten Weltkrieg in Verbindung gebracht: “Demobilized, or released from the armed services after World War I. According to Valerie Eliot’s notes to the Waste Land manuscript, this final passage was based on gossip recounted to the Eliots by Ellen Kellond, their maid” (North 2001, 9, Fn. 5).

konnten ihre Kriegserlebnisse nicht verarbeiten und litten tagsüber unter Flashbacks und wurden des Nachts von Alpträumen geplagt.

c) *Kriegszitterer:*

Das Phänomen der Kriegszitterer wird von T. S. Eliot mit der Maxime *carpe diem* aus Andrew Marvells Gedicht *To His Coy Mistress* verbunden (vgl. North 2001, 11, Fn. 4).<sup>33</sup> Der Aufforderung, den Tag zu nutzen, können die Kriegszitterer indes nur schwerlich nachkommen. Stavros Mentzos bezeichnet das ‐Zitterer-Syndrom‐ als Traumafolge aufgrund von ‐[...] äußeren Belastungen und Gegensätzen [...]‐ und verweist dabei ausdrücklich auf den Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg (vgl. Mentzos 2009, 97). Heutzutage würde man die Symptomatik unter die Konversionsstörungen subsumieren (vgl. Möller et al. 2001, 246). Als eines der Symptome dieser Form der dissoziativen Störung gilt unter anderen das Zittern und Schütteln (vgl. ebd.). In *The Waste Land* versucht die Stimme des Kriegszitterers seine Gedanken zu ordnen, bevor sie wieder von einem Anfall überwältigt wird: ‐Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long. / But at my back in a cold blast I hear / The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear‐ (Eliot 2001, V. 184-186).

d) *Sozialer Rückzug und Isolation:*

Viele Kriegsheimkehrer werden durch ihre traumatischen Erlebnisse in die Isolation gedrängt. Es fällt ihnen schwer am sozialen Leben zu partizipieren. Den Daheimgebliebenen mangelt es häufig an Verständnis und Mitgefühl und es fällt ihnen aus diesem Grunde schwer, die Kriegsveteranen adäquat zu integrieren. Diese Auswirkungen des Ersten Weltkrieges werden in Hugo von Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige* besonders eindrücklich geschildert. Bezeichnenderweise wählt T. S. Eliot den römischen Kriegshelden Coriolanus (vgl. Eliot 2001, V. 416) zur Verkörperung der Isolation (vgl. North 2001, 19, Fn. 7). Ein weiteres Bild der Isolation ist der Turm (vgl. Eliot 2001, V. 412/North 2001, 19, Fn. 6). Graf Ugolino aus Alighieris *Hölle* wurde von Erzbischof Ruggieri verraten und mitsamt seiner Familie in einen Hungerturm gesperrt (vgl. Alighieri 2001, 163-166). Eliot umschreibt die Gefühle der Entfremdung und Isolation der Kriegstraumatisierten in einer Metapher:

*Dayadhvam:* I have heard the key  
Turn in the door once and turn once only  
We think of the key, each in his prison  
Thinking of the key, each confirms a prison  
Only at nightfall, aethereal rumours

(Eliot 2001, V. 411-415)

---

<sup>33</sup> In Andrew Marvells Gedicht wird auch die weltliche Versuchung in Form eines weiblichen Körpers thematisiert (s. Abschn. B.IV.).

Unter Bezugnahme auf die Philosophie Bradleys beschreibt er die Subjektivität der Erfahrung oder vielmehr ihrer Verarbeitung.<sup>34</sup> Eliot beschreibt wie auswegslos den Traumatisierten ihre Situation erscheint und wie ohnmächtig sie sich fühlen. Tagsüber werden sie z.T. von Flashbacks geplagt und nachts bis in ihre Träume von den erlebten Gräuel verfolgt. Deshalb fordert Eliot seine Mitmenschen dazu auf, sich auf die Kriegsheimkehrer einzustellen und einzulassen. Sie sollen ihnen mit Mitgefühl (“*Dayadhvam*”)<sup>35</sup> begegnen und ihnen helfen, sich wieder in die Gesellschaft zu integrieren.

e) *Sprachlosigkeit und Schweigen:*

Das Schweigen und die Sprachlosigkeit ziehen sich wie ein roter Faden durch T. S. Eliots Gedicht – mal direkt, mal indirekt und ein anderes Mal nur in Form von Verweisketten thematisiert. Auch Gareth Reeves verweist auf die partielle Lautlosigkeit des Gedichtes (vgl. Reeves 1994, x). Als zentrales Sujet fungiert in *The Waste Land* die Geschichte von Philomela und Tereus aus Ovids *Metamorphosen*. Diese belegt den Zusammenhang von Traumatisierung und Sprachlosigkeit bzw. Schweigen. T. S. Eliot verdichtet die antike Sage in wenigen Versen:

Above the antique mantel was displayed  
As though a window gave upon the sylvan scene<sup>36</sup>  
The change of Philomel, by the barbarous king  
So rudely forced; yet there the nightingale  
Filled all the desert with inviolable voice  
And still she cried, and still the world pursues,  
“Jug Jug” to dirty ears.  
And other withered stumps of time  
Were told upon the walls; staring forms  
Leaned out, leaning, hushing the room enclosed.  
Footsteps shuffled on the stair.  
Under the firelight, under the brush, her hair  
Spread out in fiery points  
Glowed into words, then would be savagely still.

(Eliot 2001, V. 97-110)<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> “411. [...] Also F. H. Bradley, *Appearance and Reality*, p. 346.

“My external sensations are no less private to myself than are my thoughts or my feelings. In either case my experience falls within my own circle, a circle closed on the outside; and, with all its elements alike, every sphere is opaque to the others which surround it... In brief, regarded as an existence which appears in a soul, the whole world for each is peculiar and private to that soul” (Eliot 2001, 26, En. 411).

<sup>35</sup> Eine der drei großen Disziplinen des Hinduismus aus den *Upanishaden*. Die anderen zwei Disziplinen lauten Selbstbeherrschung (“*dāmyata*”) und Wohltätigkeit (“*datta*”) (vgl. Nikhilananda 2001, 62-63).

<sup>36</sup> Michael North verweist an dieser Stelle auf John Miltons *Paradise Lost* (vgl. North 2001, 8, Fn. 9). Mit den Versuchungen und dem stets drohenden Sündenfall des Menschen wird sich Abschn. B.IV. eingehender beschäftigen.

<sup>37</sup> Für einen Vergleich siehe entweder die englische Fassung in den “*Contexts*” (s. Ovid 2001, 46-50) oder Ovidius Naso 1996, 219-231. Philomela wird von ihrem Schwager Tereus vergewaltigt und in eine Hütte im Wald gesperrt. Aus Angst, dass sein Frevel ruchbar werden würde, schneidet er ihr zur Sicherheit auch noch die Zunge heraus. Philomela gelingt es dennoch, ihrer Schwester Prokne die Gewalttat ihres Mannes als in einen Stoff gewebte Erzählung zu übermitteln. Prokne kann letztendlich ihre Schwester Philomela befreien und die beiden rächen sich an Tereus, indem sie ihm seinen eigenen Sohn Itys als Mahl vorsetzen. Am Ende werden alle drei in Vögel verwandelt.

Im Fortlauf des Gedichtes entwickelt sich die Sage zu einem Leitmotiv. Häufig wird bloß indirekt durch Onomatopoesien auf Philomela verwiesen, indem die lautmalerische Nachahmung von Vogelgezwitscher aufgegriffen wird (vgl. Eliot 2001, V. 203-206). Doch nicht nur die leitmotivische Funktion der antiken Sage prädestiniert sie für eine eingehendere Untersuchung im Rahmen dieser Arbeit, auch ihre Darstellung der engen Verknüpfung von Trauma und Sprache, bzw. die aus dem Trauma resultierende Sprachlosigkeit macht dieses Thema für die Analyse der literarischen Darstellbarkeit eines Traumas unabdingbar. Wie so viele der antiken Sagen, ist auch die Geschichte von Tereus und Philomela in einen kriegerischen Kontext eingebettet. Tereus wird als starker, erfolgreicher Krieger charakterisiert (vgl. Ovid 2001, 46). Sein kriegerischer Erfolg bewegt Pandion, König Athens, zu einer Allianz mit dem Thraker, indem er ihn mit seiner Tochter Prokne, Philomelas Schwester, vermählt (vgl. ebd.). Auch nachdem Tereus am Ende der Geschichte in einen Vogel verwandelt wurde, bleibt ihm sein kriegerischer Habitus eigen: “Upon his head a stiff crest appears, and a huge beak stands forth instead of his long sword. His is the hoopoe, with the look of one armed for war” (ebd., 50). Dies bildet eine erste Analogie zu den Traumata des Ersten Weltkrieges. Philomelas Metamorphose-Endstadium wird mit einer Nachtigall (vgl. Eliot 2001, V. 100) oder einer Schwalbe (vgl. ebd., V. 428) assoziiert. Die Assoziation der Schwalbe verweist auf das Gedicht *Pervigilium Veneris*. Dort heißt es:

She [“the maid of Tereus”, J.W.M.] sings, we are mute: when is my spring coming?  
 when shall I be as the swallow, that I may cease to be voiceless?  
 I have lost the Muse in silence, nor does Apollo regard me:  
 so Amyclae, being mute, perished by silence.

(Mackail 2001, 64)

Diese Verse deuten die Suche nach einem Ausweg aus der Sprachlosigkeit an, der zugleich auch eine Bewältigung des Traumas darstellen würde. Ähnlich wie in Hugo von Hofmannsthals *Schwierigem*, wird auch bei Ovid auf eine nonverbale, physische Sprache zurückgegriffen: “[...] she [Philomela] made her hand serve for voice” (Ovid 2001, 49). Doch nicht nur die Gebärdensprache der Hände, sondern ihr ganzer Körper dient der stummen Philomela als Sprachrohr: Als sie nach ihrer Befreiung durch ihre Schwester Prokne in Tereus’ Haus eintritt, schüttelt sie sich vor Entsetzen und wird blass wie der Tod (vgl. ebd.).

Noch in der traumatisierenden Situation, kurz nach ihrer Vergewaltigung, demonstriert Philomela die Macht der Sprache: Sie droht Tereus zu verraten und prophezeit, dass sie ihre Geschichte nicht nur im Wald verbreiten, sondern selbst die Steine vor Mitleid erweichen wird (vgl. Ovid 2001, 48). Tereus fürchtet diese Macht und zwingt Philomela zum Schweigen, indem er ihr die Zunge herausschneidet (vgl. ebd.). Wie in Roland Dorgelès’ *Les Croix de bois*, können auch in dieser Geschichte unterschiedliche Arten des Schweigens

differenziert werden. Im Falle Philomelas handelt es sich um ein extrinsisch erzwungenes Schweigen,<sup>38</sup> während Proknes Schweigen als Reaktion auf die Offenbarung des Schicksals ihrer Schwester intrinsisch motiviert ist.<sup>39</sup> Diese beiden Formen des Schweigens verbinden sich im Trauma zu einer Einheit: Das Trauma selbst wird durch eine exogene Ursache ausgelöst und kulminiert schlussendlich in einem intrinsisch motivierten Schweigen.

Ovid gibt sich jedoch, ähnlich wie Hugo von Hofmannsthal, nicht mit der reinen Deskription des Schweigens zufrieden: beide suchen nach Möglichkeiten, das Schweigen zu durchbrechen und die Sprache zu überwinden.<sup>40</sup> Ovid unterscheidet im Saussure'schen Sinne zwischen der gesprochenen Sprache und der Sprache an sich:<sup>41</sup> Die verstummte Philomela unterrichtet ihre Schwester mittels der Webkunst über ihr Schicksal (vgl. Ovid 2001, 48). Tereus unterliegt – “[...] in the utter blindness of his understanding [...]” (ebd., 50) – einem Missverständnis aufgrund der Divergenz von Bezeichnendem und Bezeichnetem.<sup>42</sup> Er verspeist Itys, da ihm nicht bewusst ist, dass es sich bei dem Mahl um seinen eigenen Sohn handelt: “So Tereus [...] gorges himself with flesh of his own flesh” (ebd.). Doch wie Hofmannsthal, so gelangt Ovid in seiner Erzählung nicht nur an sprachliche, sondern auch an physische Grenzen: Als Philomela ihrem Peiniger den gemeinsamen Racheakt der Schwestern offenbart, wünscht sie sich nichts sehnlicher, als ihre Genugtuung in ein sprachliches Gewand kleiden zu können (vgl. ebd.) – auch die nonverbale Körpersprache ist als sprachlicher Ersatz unzulänglich und mangelhaft. Die zwischenmenschliche Kommunikation wird, wie bei Hofmannsthal, durch die Einheit, das Zusammenspiel, von Sprechen und Handeln optimiert. In Bezug auf Tereus und Philomela könnte man auch von einer reziproken Ergänzung von akustischem und

---

<sup>38</sup> “[...] speechless lips can give no token of her wrongs” (Ovid 2001, 48).

<sup>39</sup> “Grief chokes the words that rise to her lips, and her questing tongue can find no words strong enough to express her outraged feelings. Here is no room for tears, but she hurries on to confound right and wrong, her whole soul bent on the thought of vengeance” (Ovid 2001, 49).

<sup>40</sup> Der Verweis auf Sir Ernest Shackletons Worte – “One feels “the dearth of human words, the roughness of mortal speech” in trying to describe things intangible, but a record of our journeys would be incomplete without a reference to a subject very near to our hearts” (Shackleton 2001, 60) – erinnert an Hofmannsthals Sprachskepsis. Wie bei Hugo von Hofmannsthal, der auch als „Opern- und Ballettlibrettist“ reüssierte (vgl. Rutsch 1998, 88), spielt die Musik auch in *The Waste Land* eine Rolle. Als ein Beweis ist die Adaption von *That Shakespearian Rag* (vgl. Eliot 2001, V. 128-130), der auch in den “Contexts” abgedruckt ist (vgl. Buck/Ruby 2001, 51-54), zu nennen. Inwieweit dieser und weitere Belege dazu dienen können, die Musik als neue Ausdrucksform im Sinne Hofmannsthals zu etablieren, ist fraglich. Vermutlich ging es Eliot vielmehr um die Parallelisierung der rhythmischen Besonderheiten seines Gedichts mit denen der Musik.

<sup>41</sup> «Sans doute, ces deux objets [langue et parole] sont étroitement liés et se supposent l’un l’autre: la langue est nécessaire pour que la parole soit intelligible et produise tous ses effets; mais celle-ci est nécessaire pour que la langue s’établisse; historiquement, le fait de parole précède toujours» (Saussure 2003, 37).

<sup>42</sup> «Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n’est pas le son matériel, chose purement physique, mais l’empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens; [...] [...] Nous proposons de conserver le mot *signe* [sic!] pour désigner le total, et de remplacer *concept* [sic!] et *image acoustique* [sic!] respectivement par *signifié* [sic!] et *signifiant* [sic!]; [...]» (Saussure 2003, 98-99). Das Verhältnis von Signifikat zu Signifikant ist arbiträr (vgl. ebd., 100 ff.). Calvin Bedient bezeichnet die Allegorie als “[...] a mode almost openly artificial, confessing at the outset the arbitrary nature of representations, it is exactly suited to a representation of a conversion from this world – from history – to the eternal silence” (Bedient 1986, xi).

physischem Ausdruck sprechen: “Then the Thracian king overturns the table with a great cry \* \* \* [sic!] then with drawn sword he pursues the two daughters of Pandion” (Ovid 2001, 50). Gareth Reeves teilt ebenfalls die Einschätzung, dass *The Waste Land* sich nicht nur auf rein deskriptiver Ebene den Traumata nähert, sondern auch einen Versuch ihrer Bewältigung darstellt: “But within the poetry can also be felt the often thwarted attempt to break free into full-throated lyric utterance” (Reeves 1994, x). Besonders die letzten fünf Verse des Gedichts beinhalten einen solchen Versuch zur Überwindung der Kriegstraumata. Das direkte Zitat aus Gérard de Nerval's Gedicht *El Desdichado* – »*Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie* [sic!]« (Eliot 2001, V. 429/Nerval 1994, 317) – bildet gleichsam einen Interpretationskomplex. In Nerval's Gedicht drücken sich in diesem Vers die Trauer und der Schmerz des Unglücklichen aus. Diese Konnotationen schwingen als leiser Unterton auch in Eliot's Gedicht mit. Gleichzeitig verweist der Prinz von Aquitanien auf Edward. Ein weiterer Spitzname des Prinzen von Wales und Herzogs von Cornwall lautet “Black Prince”<sup>43</sup>; mit diesem Namen wird gemeinhin die Brutalität assoziiert, mit der Edward in der Schlacht von Crécy gegen die Franzosen vorging (Barber 1978, 47 ff.). Der gefürchtete englische Kriegsheld befindet sich in der Nähe eines abgerissenen Turmes. Wie in Abschnitt B.III.2.d bereits erwähnt, kann der Turm bei Eliot als Symbol der Isolation interpretiert werden. Der Abriss des Turmes bedeutet somit eine Durchbrechung der Isolation. Indem Eliot Fragmente der abendländischen Kultur in sein Gedicht einbaut, bewahrt er diese vor dem Untergang und Ruin (vgl. Eliot 2001, V. 430).<sup>44</sup> Hierin offenbart sich die Funktion des Gedichtes als kollektives, kulturelles Gedächtnis. Dirk Göttsche bezeichnet die Sprache auch als „[...] das Gedächtnis selbst [...]“ (Göttsche 1987, 77). Die Anspielung auf Thomas Kyd's Stück *The Spanish Tragedie* (vgl. Eliot 2001, V. 431) betont die sprachliche Vielfalt (vgl. Kyd 2001, 65). Es besteht daher die Hoffnung, dass durch eine dieser Sprachen ein Ausweg aus der traumatischen Sprachlosigkeit gefunden werden kann.

#### IV. Drohende Versuchungen:

In den Beschreibungen der Ursachen von Konflikten oder gar kriegerischen Auseinandersetzungen schlägt sich T. S. Eliot's Religiosität nieder. So rekurriert er wiederholt auf Situationen der Versuchung,<sup>45</sup> die für ihn als Auslöser für zwischenmenschliches

<sup>43</sup> Vgl. Richard Barber: *Edward, Prince of Wales and Aquitaine. A biography of the Black Prince.*

<sup>44</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Oswald Spengler's *Der Untergang des Abendlandes*: „Das engere Thema ist also eine Analyse des Unterganges der westeuropäischen, heute über den ganzen Erdball verbreiteten Kultur. Das Ziel aber ist die Entwicklung einer Philosophie und der ihr eigentümlichen, hier zu prüfenden Methode der vergleichenden Morphologie der Weltgeschichte“ (Spengler 2006, 70).

<sup>45</sup> In Anlehnung an den Topos der Versuchung kolportiert James E. Miller, Jr. die Interpretation, dass es sich bei dem Gedicht um einen Klagegesang über den Tod eines homosexuellen Liebhabers handelt (zit.n. Schwarz 1988,



Aneinandergeraten gelten. In *“A Game of Chess”* beinhaltet bereits der Titel die beiden Sujets ‚Krieg‘ und ‚Versuchung‘: Laut North bezieht sich dieser zum einen auf Englands Konflikt mit Spanien, der durch das Schachspiel symbolisiert wird, zum anderen auf die Verführung einer jungen Frau (vgl. North 2001, 8, Fn. 6). Die anschließenden Verse sind eine Anspielung auf Shakespeares *Antony and Cleopatra* (vgl. Eliot 2001, 22, En. 77). Neben dem kriegerischen Aspekt,<sup>46</sup> werden hier noch weitere Formen der Versuchung dargestellt: Reichtum und Macht. Eliot beschreibt Kleopatras Reichtum und den Prunk ihrer Machtrepräsentation äußerst wortreich (vgl. Eliot 2001, V. 77-96). Dabei benutzt er die Wendung “[...] in rich profusion” (ebd., V. 85), um dem Überfluss sowie dessen Überflüssigkeit sinnfällig Nachdruck zu verleihen. Die Rheintöchter aus Richard Wagners *Götterdämmerung* beweinen in ihrem onomatopoetisch veranschaulichten Klagegesang – “Weialala leia / Wallala leialala” (Eliot 2001, V. 277-278, 290-291, 306) – den Verlust ihres Goldes, das in die Form des Nibelungenringes gegossen wurde (vgl. Czerny 1982, 144). Wagner geht es in seiner Tetralogie um „[...] die Befreiung aller Unterdrückten von der Macht des Goldes (des Kapitals) [sic!], deren Symbol der Ring darstellt” (ebd., 139). Die Macht des Goldes sei mit Humanität unvereinbar: „Nur wer die Liebe verflucht, kann den Ring schmieden“ (ebd.).

Bei *Antony and Cleopatra* spielen auch die fleischlichen Versuchungen eine Rolle: “From which a golden Cupidon peeped out / (Another hid his eyes behind his wing)” (Eliot 2001, V. 80-81). Doch nicht nur der geflügelte Kuppler verweist auf die Fleischeslust: Eliot bedient sich weiterer Figuren der antiken Sagen, um die Tugend der Keuschheit zu proklamieren. Entlang einer Kette von Verweisen führt er den Leser von Vers 196 bis 202 zu einer mythologischen Verführungsszene zwischen Aktaion und Diana, Göttin der Keuschheit und der Jagd (vgl. North 2001, 12, Fn. 6/Fink 1997, 56-57, 91). Aktaion überrascht Diana unabsichtlich beim Baden. Zur Strafe für seine unziemliche Annäherung wird er in einen Hirsch verwandelt und von seinen eigenen Hunden zerfleischt (vgl. Fink 1997, 31-32). Der letzte Vers dieses Absatzes verweist auf Paul Verlaines Sonett *Parsifal*, in dem es ebenfalls um das Widerstehen der fleischlichen Lust geht (Verlaine 1938, 47/vgl. North 2001, 12,

---

15). Millers Interpretation wird jedoch von Robert Schwarz abgelehnt. Er vertritt die Meinung, dass die homosexuell gedeuteten Passagen eher unter heterosexuellen Gesichtspunkten zu lesen seien (vgl. ebd.).

<sup>46</sup> Gleich zu Beginn der ersten Szene des ersten Aktes von *Antony and Cleopatra* beschreibt Philo seinen Freund Antony als einen Mann des Krieges, der jedoch von Cleopatra verführt und verweichlicht wurde: “Nay, but this dotage of our general’s / O’erflows [sic!] the measure; those his goodly eyes, / That o’er [sic!] the files and musters of the war / Have glow’d [sic!] like plated Mars, now bend, now turn / The office and devotion of their view / Upon a tawny front; his captain’s heart, / Which in the scuffles of great fights hath [sic!] burst / The buckles on his breast, reneges all temper, / And is become the bellows and the fan / To cool a gipsy’s lust. Look! where [sic!] they come [...]” (Shakespeare 1978, V. 1-10).

Fn.7).<sup>47</sup> Die Hyazinthen in Vers 35 bis 37 verweisen auf den schönen Jüngling Hyakinthos (vgl. North 2001, 6, Fn. 2). Er war der Geliebte des Apollon und wurde beim Diskuswerfen ungewollt von diesem getötet (vgl. Fink 1997, 143). „Aus seinem Blut wuchs eine Blume, die Hyazinthe [...]“ (ebd.). Diese wurde zum Symbol der unerfüllten oder auch bestraften Liebe. Ihre Blütenblätter symbolisieren angeblich den Aufschrei des Leidenden (vgl. North 2001, 6, Fn. 2). Die Flammen in Kleopatras Kerzenleuchtern (vgl. Eliot 2001, V. 82) sind ebenfalls ein Symbol der Versuchung. Eliot beschreibt die Verwirrung der Sinne durch die Gerüche und den Schein der Kerzen (vgl. ebd., V. 88-91). Die Kerzenflamme bildet eine Prolepse zum dritten Abschnitt des Gedichts *“The Fire Sermon”*. Dieser Titel wurde von einer Predigt Buddhas übernommen (vgl. Buddha 2001, 54). Für Buddha verkörpert das Feuer die Leidenschaft, die es zu zügeln gelte (vgl. ebd., 54-55). Als Symbol der Gottlosigkeit etabliert Eliot die in Flammen lodernde Londoner Kirche St. Magnus „The Martyr“ (vgl. Eliot 2001, V. 264). Die Kirche wurde bei dem Großen Brand von London zerstört und anschließend wieder nachgebaut (vgl. North 2001, 14, Fn. 5). Eliot kritisiert den unbeschreiblichen, weltlichen Prunk des Nachbaus: *“Inexplicable splendour of Ionian white and gold”* (vgl. Eliot 2001, V. 265). Die Kirche befindet sich in dem Bezirk der Fischhändler (vgl. North 2001, 14, Fn. 5), was einen Verweis auf den *“Fisher King”* darstellt (vgl. Abschn. B.VI.). Durch den Nachbau der Kirche missachteten die Menschen das göttliche Prinzip. Die in Flammen stehende Kirche wird zum Symbol weltlicher Leidenschaften und Hybris. Denn nachdem die Menschenhand durch den Wiederaufbau der Kirche aktiv in die göttliche Fügung eingegriffen hat, wird das Gotteshaus später mit Füßen in den Staub getreten. Eliot kritisiert den geplanten Abriss der Kirche:

I journeyed to London, to the timekept City,  
Where the River flows, with foreign flotations.  
There I was told: we have too many churches,  
And too few chop-houses.

(North 2001, 24, Fn. 3)

Der letzte Vers weckt unterschiedliche Assoziationen: Die *“chop-houses”* können im Sinne einer typographischen Besonderheit (*“chop”* anstatt *“shop”*)<sup>48</sup> als Konsumkritik gedeutet werden.<sup>49</sup> Eine andere Deutung stützt sich auf die Assoziation *“chop”* im wörtlichen Sinne:

---

<sup>47</sup> Vgl. Paul Verlaine: *Parsifal*. In ders.: *Œuvres complètes de Paul Verlaine*, Tome III. (S. 47) Ed. Rombaldi. Paris: Librairie de France, 1938. Die Kinderstimmen im letzten Vers des Gedichts könnten einen Verweis auf eine letztlich drohende Schwangerschaft darstellen.

<sup>48</sup> **“chop. n.** *archaic* a trademark or brand of goods. [...] – ORIGIN C19: from Hindi *chāp* ‘stamp, brand’” (*COED* 2006, 252).

<sup>49</sup> T. S. Eliot war Mitglied der Bloomsbury Group, wie auch der Anti-Imperialist Leonard Woolf (vgl. Reeves 1994, 5).

“to chop” = zerhacken resp. “chop” = Kotelett.<sup>50</sup> Die “chop-houses” wären dann die Schlachthäuser. Im Ersten Weltkrieg wurde die Menschheit – oder zumindest ein Großteil davon – physisch und moralisch zur Schlachtbank geführt (vgl. Bendikowski 2014, 30). Eine weitere Assoziationsebene eröffnet sich, verstünde man die “chop-houses” als Schlachtereie im Sinne eines Fleischwarengeschäftes. Dieses würde dann gleich einem Zirkelschluss auf die von Eliot vermeinten Auslöser des Krieges verweisen: die menschlichen Leidenschaften und noch spezifischer die Fleischeslust.<sup>51</sup> Die (körperliche) Begierde führt den Menschen direkt in die Hölle. Denn, wer einmal sündigt, kann nicht mehr gerettet werden (vgl. Eliot 2001, V. 404). Diese bittere Wahrheit wird durch einen Verweis auf Francesca von Rimini offenbart, die aufgrund eines Ehebruchs mit ihrem Schwager Paolo Malatesta in der *Hölle* schmort (vgl. North 2001, 18, Fn. 4/Alighieri 2001, 26-29). T. S. Eliot warnt die Menschheit nicht nur vor der Wollust, sondern auch vor dem niederen Gelüst nach Rache. Hieronimo, der Protagonist aus Thomas Kyds Stück *The Spanish Tragedie*, rächt die Ermordung seines Sohnes, indem er dessen Mörder und anschließend auch sich selbst in einem Theaterstück umbringt (vgl. North 2001, 20, Fn. 5). Wie Eliot, so wirft sich auch Hermann Hesse zur moralischen Instanz auf. Er behauptet, dass sich halb Europa bereits auf dem Weg ins Chaos befinde (vgl. Hesse 1921, 20). Hesse verurteilt die Attitüde des „Allesverstehens, Allesgeltenlassens“ und bezeichnet diese als eine neue und gefährliche Form des Glaubens (vgl. ebd., 2).

#### 1. Die Propheten als Wächter der Tugend:

T. S. Eliot warnt seine Leser, mit den Worten Charles Baudelaires, vor drohenden Versuchungen: “You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!” (Eliot 2001, V. 76/ Baudelaire 1998, 8, V. 40). Zudem etabliert er die Propheten als mahnende Wächter der Tugenden. Noch vor Beginn des eigentlichen Gedichts rekurriert Eliot in seiner Widmung auf die Sibylle von Cumae, eine prophetische Figur der Antike (vgl. Eliot 2001, 3). Getreu dem Sprichwort – *Hochmut kommt vor dem Fall* – warnt sie die Menschheit vor der Sünde der Maßlosigkeit. Sie selbst fristet als Wegweiserin in den Hades ein ewiges, körperloses Leben (vgl. Fink 1997, 282-283). Sie wünschte sich von Apollo ewiges Leben, vergaß jedoch, sich dazu auch ewige Jugend zu wünschen (vgl. North 2001, 3, Fn. 1). Da sich ihr Körper langsam aufzulösen beginnt, kann sie nur in einem Glasgefäß überleben (ebd.). Des Weiteren verweist Eliot auf eine Stelle aus Ezechiel, an der Gott den Propheten zum Wächter des Hauses Israel

---

<sup>50</sup> “**chop**. v. [...] **1** cut with repeated sharp, heavy blows of an axe or knife. [...] **n**. [...] **2** a thick slice of meat, especially pork or lamb, adjacent to and usually including a rib. [...]” (COED 2006, 252).

<sup>51</sup> Auch bei Tereus und Philomela wird die wahnsinnige oder wilde Leidenschaft zu einem möglichen Auslöser eines potentiellen Krieges: “His impulse was to corrupt her attendants’ care and her nurse’s faithfulness, and even by rich gifts to tempt the girl herself, even at the cost of all his kingdom; or else to ravish her and to defend his act by bloody war. There was nothing which he would not do or dare, smitten by this mad passion” (Ovid 2001, 47).

erhebt (vgl. North 2001, 5, Fn. 7). Tiresias, der Seher aus Ovids *Metamorphosen*, wird von Eliot selbst als die allerwichtigste Figur des Gedichts bezeichnet (vgl. Eliot 2001, 23, En. 218). Eliot schreibt: “What Tiresias *sees* [sic!], in fact, is the substance of the poem” (ebd.). Tiresias’ Weisheit liegt in seinem Wissen über die Sexualität beider Geschlechter begründet (vgl. Ovid 2001, 46).<sup>52</sup> Er wurde zweimal für seine fleischliche Versuchung bestraft und gleichzeitig für seine Strafen entlohnt. In *The Waste Land* wird Tiresias Zeuge einer Verführungssituation (vgl. Eliot 2001, V. 218-256), die nicht von ihm unkommentiert bleibt: “(And I Tiresias have foresuffered all / Enacted on this same divan or bed; / I who have sat by Thebes below the wall / And walked among the lowest of the dead.)” (ebd., V. 243-246). Tiresias erscheint Odysseus in der Unterwelt, dem Aufenthaltsort der verlorenen Seelen, um ihn zu warnen (vgl. Schwab 1975, 731). Somit präfiguriert Eliot, was den in Versuchung Geratenen drohen mag. Eine ähnliche Funktion erfüllt auch der Verweis auf den V. Gesang aus Alighieris *Fegfeuer* [sic!] (vgl. Eliot 2001, V. 293-295), der in *The Waste Land* mit der Verführung und einem Geschlechtsakt verbunden wird (vgl. North 2001, 15, Fn. 9). In dem V. Gesang des *Fegfeuers* werden die Schicksale dreier Seelen vorgestellt (vgl. Alighieri 2001, 25-29). Eliot selbst bezieht sich in seinen Endnoten nur auf das Schicksal von Pia dei Tolomei aus Siena (vgl. Eliot 2001, 24, En. 293). Pia wurde von ihrem Ehemann ohne erkennbaren Grund umgebracht (vgl. Alighieri 2001, 29). Eliots Argumentation folgend ist dies ein Beispiel für einen Mord im Affekt, einen Mord aufgrund von Leidenschaften. Die Geschichten der beiden anderen Seelen sind jedoch in Bezug auf den Ersten Weltkrieg ebenfalls bemerkenswert: Jacopo del Cássero wurde Opfer eines politisch motivierten Attentats, wie der österreichische Erzherzog Franz Ferdinand (s. Abschn. B.II.1.), und Buonconte von Montefeltro fiel in der Schlacht bei Campaldino, in der Dante Alighieri selbst kämpfte (vgl. Alighieri 2001, 27).

Madame Sosotris ist eine Hellseherin, die in ihrer Weissagung den Untergang der Kultur voraussieht (vgl. Eliot 2001, V. 43-59). Sie zieht aus ihrem Tarotset die Karte des “drowned Phoenician Sailor” (ebd., V. 47), der einen Verweis auf den Phönizier Phlebas darstellt (vgl. ebd., V. 312).<sup>53</sup> Madame Sosotris ist eine Allusion auf “Sesotris, the Sorceress of Ecbatana” (vgl. Huxley 2001, 40). Wie bei Tiresias – und dennoch auf eine andere Art und Weise –

---

<sup>52</sup> Für eine Inhaltsangabe siehe entweder die englische Fassung in den “Contexts” (Ovid 2001, 46) oder Ovidius Naso 1996, 101-105. Tiresias unterbricht zwei Schlangen bei der Paarung. Daraufhin wird er zur Strafe in eine Frau verwandelt. Nach sieben Jahren trifft er erneut auf die beiden Schlangen und kann ihren Zauber brechen: Tiresias wird wieder in einen Mann zurückverwandelt. Als Iuppiter und Iuno darüber in Streit geraten, wer denn in der Liebe die größere Lust empfinde – Mann oder Frau – soll der weise Tiresias zu Rate gezogen werden. Er stellt sich auf die Seite Iuppiters und wird deshalb von Iuno geblendet. Aus Mitleid wird ihm daraufhin vom allmächtigen Vater die Gabe der Vorhersehung geschenkt.

<sup>53</sup> S. hierzu auch den darauf folgenden Abschn. B.V.

verbinden sich in Sesostris beide Geschlechter. Während Tiresias in das andere Geschlecht und wieder zurück verwandelt wurde (s.o.), verkleidet sich Mr. Scogan als Sesostris und gibt somit vor, eine Frau zu sein (vgl. Huxley 2001, 40). Der drohende Niedergang der Kultur wird als durch einen Krieg induziert betrachtet: ““Is there going to be another war?” [...] “Very soon,” said Mr. Scogan, with an air of quiet confidence” (ebd., 41). Die ängstliche Frage – “Shall I at least set my lands in order?” (Eliot 2001, V. 425) – könnte auch als Anschluss an die Konversation von Mr. Scogan gelesen werden. Sie verweist auf die apokalyptische Prophezeiung Jesajas, der dem König Hezekiah den Tod voraussagt: “Thus saith the Lord, Set thine house in order; for thou shalt die and not live [sic!]” (North 2001, 19, Fn. 9).

## V. Läuterung und Erlösung:

*The Waste Land* propagiert den Ausweg aus sowie den Schutz vor neuerlichen Konflikten durch Askese. Ein säkulares Beispiel der Tugend ist Elisabeth I. Ihr lebenslanger Favorit Robert Dudley, der erste Earl of Leicester, musste sich einer Prüfung durch die elisabethanische Gerichtsbarkeit, den “Inner Templars”, unterziehen. Bevor er überhaupt als potentieller Partner der Königin anerkannt werden konnte, musste seine Tugendhaftigkeit überprüft werden (vgl. Eliot 2001, V. 279/vgl. Haynes 1987, 43). Die tugendhafte Elisabeth wurde auch als “The Virgin Queen” oder “The Maiden Queen” betitelt.<sup>54</sup> Im Elisabethanischen Zeitalter kam es zu einer Stärkung der anglikanischen Kirche, zu der Eliot später konvertierte (vgl. Bedient 1986, x). Eliot greift in seinem Gedicht ein Zusammentreffen mit dem spanischen Botschafter auf (vgl. Eliot 2001, V. 266-295), der während eines Ausfluges auf der Themse<sup>55</sup> in einer Unterredung mit der Englischen Königin eine Utopie, ein Phantasie- oder Wunschkonstrukt äußert: “[...] they [Elisabeth I. und Lord Robert] would shake off the tyranny of those men who were oppressing the realm and them; they would restore religion and good order; [...]” (Froude 2001, 58). Ähnliche Wünsche mögen den Menschen nach dem Ersten Weltkrieg erst Recht am Herzen gelegen haben.

In dem Abschnitt “*Death by Water*” kommt der Glaube als rettender Schutzanker gegen den Niedergang der Kultur<sup>56</sup> zum Einsatz. Eine Stimme erzählt die Geschichte des Phöniziers

---

<sup>54</sup> S. hierzu auch Christopher Hibbert: *The virgin queen: the personal history of Elizabeth I.* und Helen Hackett: *Virgin mother, maiden queen: Elizabeth I. and the cult of the Virgin Mary.*

<sup>55</sup> T. S. Eliot verweist nicht nur inhaltlich auf den Ausflug auf dem Fluss, sondern versucht auch graphisch durch die Anordnung der Verse eine Wellenbewegung nachzuahmen (vgl. Eliot 2001, V. 266-295). Ein erster Verweis auf Elisabeth findet sich in der namentlichen Erwähnung ihres Geburtsortes Greenwich (vgl. ebd., V. 275); im Folgenden wird in einrahmender Funktion auch noch der Ort ihres Todes, Richmond, genannt (vgl. ebd., V. 293/Neale 1995, 9, 446-448).

<sup>56</sup> Vgl. hierzu wiederholt Hermann Hesses Aufsatz über den Untergang Europas in seiner Aufsatzsammlung *Blick ins Chaos*. Hesse sieht den Untergang Europas in dem Mangel an Glauben begründet.

Phlebas, der im Meer sein nasses Grab fand (vgl. Eliot 2001, V. 312-321). Die Phönizier waren ein Händler- und Seefahrervolk, die u.a. auf dem Seeweg zur Verbreitung des Phönizischen Alphabets beitrugen (Haarmann 2002, 83 ff.). Ihr Alphabet gilt als Vorstufe heutiger Alphabete und ihre religiösen Opferkulte besaßen ebenfalls Vorbildcharakter (vgl. Salles 2009, 92 ff.). In seinen eigenen Endnoten kreiert T. S. Eliot eine assoziative Verbindung zwischen dem Phönizischen Seemann, dem Gehängten, dem Fisher King und dem getöteten Gott Frazers (vgl. Eliot 2001, 22, En. 46).<sup>57</sup> Für den Ungläubigen Phlebas bedeutet das Wasser, das als Antagonist zum Feuer der Leidenschaft (vgl. Buddha 2001, 54) mit dem Glauben verbunden ist, den Tod (*“Death by Water”*). Spätestens nach dem Tod verlieren die weltlichen Werte, wie Profit und Verlust (vgl. Eliot 2001, V. 314) oder Alter und Jugend (vgl. ebd., V. 317), an Bedeutung. Den Schwankenden – *“Gentile or Jew”* (ebd., V. 319) – soll der ertrunkene Seemann eine Orientierungshilfe auf dem Weg zum Glauben sein: *“Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you”* (Eliot 2001, V. 321).

In Bezug auf die Glaubensfrage sieht Eliot die bewusste Verbindung von östlichem und westlichem Asketismus als Schlüssel zur Erlösung (vgl. Eliot 2001, 25, En. 312). Er vergleicht Buddhas Feuerpredigt nicht nur mit der Bergpredigt (vgl. ebd., En. 308), sondern bringt diese auch in Verbindung mit den *Confessiones* des Augustinus (vgl. ebd., En. 312). Augustinus verurteilt Begehrlichkeiten sowie die Lust und fordert die Menschen zur Zurückhaltung und Mäßigung auf (vgl. St. Augustine 2001, 58). Auch für Buddha bedeutet Freiheit die Abwesenheit von Leidenschaften (vgl. Buddha 2001, 55). Laut den hinduistischen *Upanishaden* können die menschlichen Leidenschaften durch die Einhaltung dreier Disziplinen gezügelt werden (vgl. Nikhilananda 2001, 62-63). Diese drei Disziplinen sind Selbstbeherrschung (*“dāmyata”*), Wohltätigkeit (*“datta”*) und Mitgefühl (*“dayadhvam”*) (vgl. ebd.); sie werden von Eliot direkt zitiert (Eliot 2001, V. 401, 411, 418). Weitere Hinweise auf die indische Religion bieten die geographischen Örtlichkeiten Ganges und Himalaya (vgl. ebd., V. 395, 397). Der ausgetrocknete heilige Fluss Ganges wird durch den Regen, der sich an den Bergketten des Himalayas sammelt, wieder geflutet. Deshalb wird der Himalaya personifizierend auch Vater des Ganges genannt (vgl. North 2001, 18, Fn. 1, 2). Der Regen bringt Fruchtbarkeit für das wüste Land und Erlösung für die Menschheit (vgl. Eliot 2001,

---

<sup>57</sup> “I am not familiar with the exact constitution of the Tarot pack of cards, from which I have obviously departed to suit my own convenience. The Hanged Man, a member of the traditional pack, fits my purpose in two ways: because he is associated in my mind with the Hanged God of Frazer, and because I associate him with the hooded figure in the passage of the disciples to Emmaus in Part V. The Phoenician Sailor and the Merchant appear later; also the “crowds of people,” and Death by Water is executed in Part IV. The Man with Three Staves (an authentic member of the Tarot pack) I associate, quite arbitrarily, with the Fisher King himself” (Eliot 2001, 22, En. 46). Mit Frazer meint Eliot Sir James George Frazer, aus dessen Buch *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* sich Auszüge in den *“Contexts”* befinden (s. Frazer 2001, 29-34).

V.393-398). In dem Grollen des Donners erklingen den Menschen als Drohung die ersten Silben der drei Disziplinen (vgl. Nikhilananda 2001, 63/Eliot 2001, V. 399): “DA”, “DA”, “DA” (ebd., V. 400, 410, 417). Wie das Donnergrollen die Menschheit, so ermahnt Eliot seine Leser zur Ausübung der drei göttlichen Disziplinen (vgl. ebd., V. 432). Dies gelingt ihm unter anderem mittels einer Referenz auf den provenzalischen Dichter Arnaut Daniel aus Alighieris *Göttlicher Komödie* (vgl. ebd., V. 427). Als Büßer der Wollust schmort Arnaut Daniel im „Fegfeuer [sic!]“ (vgl. Alighieri 2001, 133-137) und muss dort die Disziplin der Selbstbeherrschung erlernen. Zugleich appelliert er an das Mitgefühl und die Wohltätigkeit Dantes, indem er ihn bittet: „Gedenkt zur guten Zeit auch meines Schmerzes“ (ebd., 137). T. S. Eliot endet *The Waste Land* mit der Schlussformel eines *Upanishads*: “Shantih shantih shantih” (Eliot 2001, V. 433). Diese bedeutet soviel wie “The Peace which passeth understanding” (ebd., 26, En. 433), also Verständnis und Verständigung durch Frieden. Sollte es gelingen, dass die gesamte Menschheit sich an die göttlichen Disziplinen hielte, könnte Frieden auf Erden herrschen.

## VI. Die intertextuelle Poetik von *The Waste Land*:

Bereits der Titel von T. S. Eliots Gedicht – *The Waste Land* – ist vielfach assoziativ aufgeladen. Das übergeordnete Thema – oder auch das Leitmotiv – ist Eliots Auseinandersetzung mit Religion und Glauben. Das Gedicht entstand 1922 nach Ende des Ersten Weltkrieges und vor Eliots Konversion zur anglikanischen Kirche 1927:<sup>58</sup> Beide Themen fanden, wie noch zu zeigen sein wird, Eingang in Eliots lyrisches Werk.<sup>59</sup> Die Beschreibungen des wüsten Landes erinnern an die Folgen des Ersten Weltkrieges. Ähnlich wie Eliot, vergleicht auch Volker Berghahn die zerbombten Schlachtfelder mit einer „öde[n] Mondlandschaft“ (Berghahn 2014, 1) und Roland Dorgelès beschrieb in seinem realistischen Anti-Kriegsroman die Front als «le grand champ désolé» (Dorgelès 2011, 77).<sup>60</sup> In “*What the*

<sup>58</sup> “Certainly his conversion to Anglicanism in 1927 did not mark a sudden dividing point, with nihilism on the youthful side and religious belief on the other” (Bedient 1986, x). Laut Bedient hatte T. S. Eliot eine ambivalente Einstellung der Religion gegenüber; er bezeichnet diese als “[...] the struggle both against and of [sic!] faith [...]” (ebd.). Robert L. Schwarz hingegen betrachtet *The Waste Land* als “[...] a major step toward his conversion” (Schwarz 1988, 18-19).

<sup>59</sup> Robert L. Schwarz klassifiziert *The Waste Land* als ein religiöses Gedicht der mystizistischen Tradition (vgl. Schwarz 1988, 12). Er konstatiert, dass die Obskurität in der Tradition des Mystizismus nicht nur anerkannt, sondern auch erwünscht ist (vgl. ebd.). Schwarz gibt jedoch zu bedenken, dass das Gedicht nicht ausschließlich religiös, sondern auch metaphysisch zu deuten ist. Daher sind T. S. Eliots “expressive transgressions” (ebd.) seiner Meinung nach nicht so leicht zu rechtfertigen (vgl. ebd.).

<sup>60</sup> In *Les Croix de bois* wird das Schlachtfeld wiederholt als wüste Einöde beschrieben; es wäre müßig sämtliche Beispiele anzuführen. Vgl. dennoch die Ähnlichkeit der Wortwahl: An einer Stelle schrieb Eliot über “the arid plaine behind me” (Eliot 2001, V. 424) und Dorgelès verglich das Schlachtfeld mit einer «plaine inconnue» oder «plaine immense» (Dorgelès 2011, 12, 252). Somit bewahrheiten sich die Worte des Leutnant Morache – «On est tous égal, ce coup-ci» (ebd., 174) – auch auf internationaler Ebene. Es spielt keine Rolle an welcher Front man kämpft: die Gräueltaten des Krieges treffen alle Soldaten mit gleicher Härte.

*Thunder Said*“ werden Assoziationen an den kräftezehrenden Stellungskrieg geweckt (vgl. Eliot 2001, V. 322-358): “He who was living is now dead / We who were living are now dying / With a little patience” (ebd., V. 328-330). Anhand des Verrates und der Kreuzigung von Jesus wird die Verquickung von Gottlosigkeit und Krieg besonders deutlich (vgl. North 2001, 16, Fn. 6). Die Referenzen auf Ezechiel und Ekklesiastes (vgl. Eliot 2001, V. 19-30) verweisen auf den Makel der säkularen Leidenschaften. Die Gläubigen sollen sich nicht um das Alter und den Verfall sorgen, da alles Irdische vergänglich sei (vgl. North 2001, 5, Fn. 8). Durch den Ersten Weltkrieg wurde der Menschheit ihre Vergänglichkeit auf brutale Weise ins Bewusstsein gerufen. Die Frage nach dem Sinn (und Unsinn) des Lebens wurde somit zur existenziellen Grundfrage stilisiert. So konstatiert auch Judith L. Herman, dass traumatische Erlebnisse „[...] das Vertrauen des Opfers in eine natürliche oder göttliche Ordnung [unterminieren] und [...] es in eine existentielle Krise [stoßen]“ (Herman 2006, 77). Eliots unabgeschlossener dialektischer Prozess lässt jedoch offen, ob der Mangel an Glauben Kriege schürt oder ob vielmehr die Gräueltaten des Krieges die Menschen in die Ungläubigkeit stürzen.

Mit der Referenz auf Edmund Spencers Gedicht *Prothalamion* rekurriert T. S. Eliot auf die antike Götterwelt (vgl. Eliot 2001, V. 173-186). Er teilt die Auffassung Sir James George Frazers<sup>61</sup> von der Parallelität des antiken und modernen Glaubens (vgl. North 2001, 21, Fn. 3). Die einleitenden Verse in Abschnitt III. orientieren sich an dem Aufbau von Spencers Gedicht. Eliots orthographisch aktualisiertes Zitat – “Sweet Thames, run softly, till I end my song” (Eliot 2001, V. 176, 183) – wird, wie bei Spenser, zweimal wiederholt (vgl. Spenser 2001, 56, V. 18, 36). Durch die spiegelverkehrte Kontrastierung der beiden Szenarien an der Themse werden die Folgen der Gottlosigkeit oder Gottverlassenheit veranschaulicht:

The river’s tent is broken: the last fingers of leaf  
 Clutch and sink into the wet bank. The wind  
 Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.  
 Sweet Thames, run softly, till I end my song.  
 [...]

(Eliot 2001, V. 173-176)

[...]  
 Along the shoare of silver streaming *Themmes*,  
 Whose ruddy Bancke, the which his River hemmes,  
 Was paynted all with variable flowers,  
 And all the meades adorned with daintie gemmes,  
 [...]

(Spenser 2001, 56, V. 11-14)

Im Gegensatz zum *Prothalamion* scheint Zephyros, der „Gott des Westwindes“ (Fink 1997, 313-314), bei Eliot bereits auf ein *Waste Land* zu treffen. Während die Titanen (vgl. ebd., 301)

---

<sup>61</sup> Michael North veröffentlicht Auszüge von Sir James George Frazers *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* in seinen “Contexts” (s. Frazer 2001, 29-34).



bei Spenser noch durch den Windgott „in Schach“ gehalten werden können (vgl. Spenser 2001, 55, V. 1-4), durchfährt der Wind bei Eliot das braune Land ungehört (vgl. Eliot 2001, V. 174-175).<sup>62</sup> Auch die Nymphen, die im *Prothalamion* am Ufer der Themse Blumen pflücken (vgl. Spenser 2001, 56, V. 19-36), sind aus dem *Waste Land* entschwunden (vgl. Eliot 2001, V. 175, 179). Nymphen sind Naturgeister, deren Verschwinden oder Tod mit dem Absterben der durch sie verkörperten Natur gleichgesetzt wird (vgl. Fink 1997, 219).<sup>63</sup> Doch nicht nur die Naturgeister, auch die Menschen haben in dieser Einöde keinen Raum mehr zum Leben: “The river bears no [...] testimony of summer nights. The nymphs are departed. / And their friends, the loitering heirs of city directors; / Departed, have left no addresses” (Eliot 2001, V. 177-181).

Das Bild des verwüsteten, gottverlassenen Landes kulminiert in einem Horrorszenario, das der Schwarzen Romantik entsprungen sein könnte. Eine von Fledermäusen umflatterte Frau spielt auf ihren langen schwarzen Haaren eine tonlose Musik und wird dabei von Stimmen begleitet, die aus ausgetrockneten Brunnen emporsteigen (vgl. Eliot 2001, V. 377-384). Auf dem Kopf stehende Kirchtürme zeigen nicht länger den Ablauf der Zeit an, sondern läuten die Ära der Gottlosigkeit ein (vgl. ebd., V. 382-383). Im fahlen Mondlicht steht eine von umgestürzten Grabsteinen umgebene, verlassene Kapelle (vgl. ebd., V. 385-393). “There is the empty chapel, only the wind’s home” (ebd., V. 388): Dieser Vers ist eine Anspielung auf das Abenteuer Gawains aus der Artussage und der Legende um den Heiligen Gral. Gawain wird von einem Sturm überrascht und sucht Zuflucht in einer Kapelle. Dort wird er mysteriöser Ereignisse gewahr, die nur durch seine Geste der Bekreuzigung beendet werden können. Nach diesem Bekenntnis zum Glauben hat sich auch der Sturm wieder gelegt (vgl. Weston 2001, 38-39). In *The Waste Land* beruhigt Gott ebenfalls den Sturm für seine Gläubigen (vgl. Eliot 2001, V. 418-422).

Jessie L. Weston bezeichnet das “Waste Land” als einen der feststehenden Topoi der Gralslegende (vgl. Weston 2001, 35).<sup>64</sup> Sowohl Weston als auch Frazer betonen den

---

<sup>62</sup> Auch in Roland Dorgelès Roman *Les Croix de bois* fährt der Wind ungehindert über das wüste Land hinweg: «Le vent leur sifflait dans les oreilles, un vent perdu qui ne trouvait rien à secouer, ni branches, ni choses» (Dorgelès 2011, 222).

<sup>63</sup> „Nymphen.“ »Junge Frauen«, halbgöttliche Bewohnerinnen der Berge (Oreaden), des Meeres (Nereiden, Okeaniden), der Bäume (Melische Nymphen, Dryaden), der Quellen und anderer Gewässer (Najaden). [...] Das Leben der Baumnymphen, so glaubte man, war an das des Baumes, in dem sie wohnten, gebunden; dies drückt auch der Name Hamadryaden (»die mit dem Baum zusammen«) aus. [...]“ (Fink 1997, 219).

<sup>64</sup> Michael North hat Teile von Jessie L. Westons *From Ritual to Romance* unter der Rubrik “Contexts” abgedruckt (s. North 2001, 35-40), auf das sich auch T. S. Eliot selbst bezieht (vgl. Eliot 2001, 25). Zudem verweist North zusätzlich auf *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* von Sir James George Frazer (vgl. North 2001, 29-34). In Bezug auf Frazer wird eine Querverweis- oder Referenzkette gebildet, da sich Weston ebenfalls auf Frazer bezieht (vgl. Weston 2001, 35). Robert L. Schwarz kritisiert die “Weston-Frazer

Zusammenhang zwischen der geistigen und körperlichen Verfassung eines Königs und der seines Königreiches (vgl. Weston 2001, 36). Krankheit oder gar Tod eines Königs führen zu mangelnder Vegetation aufgrund von Dürre sowie zu kriegerischen Auseinandersetzungen (ebd./North 2001, 21, Fn. 3). Der heilige Gral wird mit Wasser und Fruchtbarkeit assoziiert (vgl. Weston 2001, 36). Von besonderer Bedeutung scheint daher die Figur des “Fisher King” zu sein, da Eliot sich wiederholt und häufig im Zusammenhang mit dem Topos des wüsten Landes des Bildes einer fischenden Person bedient (vgl. Eliot 2001, V. 189, 263, 423-424). Der König vertritt das göttliche Prinzip von Leben und Fruchtbarkeit; der Fisch fungiert als ein göttliches Symbol des Lebens. Der Namenszusatz des Fischers wird häufig mit Gottheiten assoziiert, die für den Ursprung und die Erhaltung des Lebens stehen (vgl. Weston 2001, 38). Das Wasser ist bei Eliot jedoch nicht ausschließlich Lebensspender, sondern zugleich auch tödliche Gefahr. Die Prophezeiung der Madame Sosostris: “[...] Fear death by water. / I see crowds of people, walking round in a ring.” (Eliot 2001, V. 55-56) sowie die Bezugnahmen auf Shakespeares *Tempest* (North 2001, 11, Fn. 5/Shakespeare 2004, V. 390-391) beschreiben die Gefahr des Ertrinkens und präfigurieren somit Abschnitt IV. “*Death by Water*”. In einer weiteren Referenz auf *The Tempest* (vgl. Eliot 2001, V. 257) wird das Bild des todbringenden Wassers mit der Gefahr der Versuchung verbunden.<sup>65</sup> Der aus Shakespeare zitierte Vers – “This music crept by me upon the waters” (Shakespeare 2004, 83, V. 392) – verweist zum einen auf die Grammophonmusik zum Ende der Verführungssituation, deren Zeuge Tiresias wird (vgl. Eliot 2001, V. 256), zum anderen auf die verführte und sodann fallengelassene Olivia (vgl. Goldsmith 2001, 57).<sup>66</sup> Die Gefahren der Versuchung und die Schwäche der Menschen bilden in ihrem Zusammenwirken, aus Eliots Sicht, die Prädestinationen für den Ausbruch eines Krieges.

---

interpretation” als “[...] the standard interpretation of the poem as an eccentric version of the Grail legend [...]” (Schwarz 1988, 14).

<sup>65</sup> In “*Death by Water*” wird deutlich, dass T. S. Eliot die Gefahr des Wassers differenziert betrachtet. Als Antagonist zum Feuer, dem Symbol der säkularen Leidenschaft, steht das Wasser für Fruchtbarkeit und Glauben. Für die Ungläubigen, die durch das Feuer in Versuchung geraten, bedeutet das Wasser eine Gefahr – es würde ihr Feuer löschen. Doch das Verlöschen des Feuers bedeutet im Sinne Buddhas eine Befreiung durch den Glauben (vgl. Buddha 2001, 55).

<sup>66</sup> S. hierzu auch Abschn. B.IV. und Abschn. B.III.2.b.

### C. Roland Dorgelès: *Les Croix de bois*

Roland Dorgelès schrieb mit *Les Croix de bois* einen realistischen Kriegsroman,<sup>67</sup> der aus der Sicht des französischen Soldaten, Jacques Larcher, erzählt wird. Der Ich-Erzähler ist Schriftsteller und dient im Ersten Weltkrieg (vgl. Dorgelès 2011, 12). Nach überlebtem Ende des Krieges versucht Larcher seine traumatischen Erfahrungen durch das Schreiben zu überwinden<sup>68</sup> und seinen gefallenen Kameraden mit seinem Buch ein Denkmal zu setzen: «[...] comme si j'avais taillé un pipeau dans le bois de vos croix» (ebd., 285). Die Flöte symbolisiert zum einen die Heiterkeit und Erleichterung, die der Erzähler nach dem Ablegen seines Zeugnisses empfindet, und verweist zum anderen als musisches Symbol auf die Schriftstellerei.<sup>69</sup> Dorgelès' Roman ist jedoch nicht als authentischer Bericht eines Kriegsveteranen zu lesen. Jacques Larcher selbst schreibt am Ende seines Romans:

Vous vous êtes tous levés de vos tombes précaires, vous m'entourez, et, dans une étrange confusion, je ne distingue plus ceux que j'ai connus là-bas de ceux que j'ai créés pour en faire les humbles héros d'un livre.

(Dorgelès 2011, 284)

Der Schriftsteller beschreibt, wie sich die Erinnerungen an seine damaligen Kameraden mit den fiktiven Charakteren seines Buches vermischen und zu verschwimmen drohen. Die Trias aus Realität oder besser vergangener Wahrnehmung, Erinnerung und Fiktion erweist sich somit als äußerst instabil und variabel. Larcher beschreibt den Akt des Vergessens als zutiefst menschlich: «[...] le cœur de l'homme filtre les souvenirs et ne garde que ceux des beaux jours» (Dorgelès 2011, 283). Deshalb versucht er seine Erfahrungen sowie die seiner Kameraden in seinem Buch zu verewigen. Gleichsam Sigmund Freud in seinem Buch über die *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, fasst er das Heer als Beispiel für massenpsychologische Phänomene auf (vgl. Freud *MP* 2007, 56-62). Jacques Larcher berichtet über das Schicksal des ersten Zuges der dritten Kompanie des französischen Heeres als Kollektiv<sup>70</sup> (vgl. Dorgelès 2011, 48, 50); er erzählt jedoch überwiegend aus der

---

<sup>67</sup> Roland Dorgelès gehört zu den sogenannten «écrivains combattants», die zu der Zeit des Ersten Weltkrieges selbst als Soldaten an der Front kämpften. Sein Roman *Les Croix de bois* zählt zu der «littérature bleu horizon» – den Werken der militärischen Schriftsteller, die beim Publikum ein noch größeres Interesse als die zivilen Autoren hervorriefen (vgl. Lindner-Wirsching 2004, 19-20). Luc Rasson vergleicht Dorgelès' radikalen Naturalismus mit Zolas «écriture blanche» (vgl. Rasson 2008, 216).

<sup>68</sup> «Les souvenirs atroces qui nous tourmentent encore s'apaiseront, on oubliera, et le temps viendra peut-être où, confondant la guerre et notre jeunesse passée, nous aurons un soupir de regret en pensant à ces années-là» (Dorgelès 2011, 282).

<sup>69</sup> Die griechische Gottheit Pan, der „[...] Herr[] von Natur und Kunst [...]“ (Fink 1997, 238), ist der Erfinder der Panflöte: „**Syrinx**. Eine Nymphe, die, von Pan verfolgt, in flüsterndes Schilf verwandelt wurde. Der Gott fügte Schilfrohre unterschiedlicher Länge zur Panflöte oder Syrinx zusammen; so konnte er sich doch mit der Schönen »unterhalten« (Ovid, *Metamorphosen* I 689-712)“ (Fink 1997, 288).

<sup>70</sup> «Prenons *Le Feu* et *Les Croix de bois*: voilà des romans qui ont une structure plane sans protagoniste et sans intrigue. Le héros est collectif: c'est l'escouade (cf. le sous-titre du *Feu*). Voici une conception démocratique du roman qui lui confère à l'occasion une qualité dialogique» (Rasson 2008, 215-216). Diese Einschätzung scheint nur teilweise auf den Roman zuzutreffen: Es ist richtig, dass Dorgelès das Heer als ein Kollektiv beschreibt.

Perspektive seines Freundes Gilbert Demachy (vgl. Dorgelès 2011, 12). In Form eines inneren Monologs präsentiert er die Gedanken des befreundeten Soldaten (vgl. ebd., 261-262). Larcher selbst kommt häufig nur in kommentierender Funktion zu Wort. Bezeichnenderweise erfährt der Leser nur von diesen beiden Figuren den Vornamen, wodurch sie sich als Individuen von dem Kollektiv des Heeres abheben. Ihre Kameraden hingegen werden nur bei ihren Familiennamen genannt. Es werden zwar z.T. auch ihre individuellen Charakterzüge beschrieben, dennoch verfolgt Larcher ihre Einzelschicksale nicht mit der gleichen Detailliertheit. Sie verblassen somit zu einer – immerhin – heterogenen Masse. Dennoch zeichnet Larcher durch häufige Fokuswechsel ein umfassendes und differenziertes Bild des Krieges, bzw. des subjektiven Erlebens der Beteiligten.

## **I. Die Darstellung des Ersten Weltkrieges:**

Durch die Schilderung des Alltags an der Front gelingt es Roland Dorgelès, die psychische Verfassung und verschiedenen Stimmungslagen der Soldaten im Verlauf des Krieges nachzuzeichnen.

### 1. Von der Kriegsbegeisterung zur Kriegsverdrossenheit:

Der Erste Weltkrieg wird in *Les Croix de bois*, im Unterschied zu dem *Schwierigen* oder *The Waste Land*, direkt und unmittelbar thematisiert: «Il n’y a pas d’intrigue: à la limite on pourrait intervertir les scènes et les lire dans un ordre arbitraire» (Rasson 2008, 216). Der Leser begleitet den ersten Zug der dritten Kompanie des französischen Militärs auf seinen Patrouillen, während des Ausharrens in Stellungen und letztendlich auch auf das Schlachtfeld. Im ersten Kapitel wird die Ankunft des neuen Soldaten Gilbert Demachy geschildert, mit dem sich der Protagonist – oder vielmehr Chronist – Jacques Larcher sofort anfreundet (vgl. Dorgelès 2011, 12). Kennzeichnenderweise ist Gilbert ein Student der Rechtswissenschaften (vgl. ebd.), der aus seiner persönlichen Vorstellung von Gerechtigkeit seine Motivation für den Kriegsdienst zieht. Anhand dieser Hauptfigur illustriert Roland Dorgelès die anfängliche Kriegsbegeisterung der Franzosen, die mit zunehmendem Andauern des Krieges sichtlich schwindet und schließlich sogar in Kriegsmüdigkeit umschlägt. Zunächst zeigt sich Gilbert noch hoch motiviert: «[...] On s’amuse au moins au front. J’en étais sûr que je m’ennuierais moins qu’à la caserne» (ebd., 16). Seine Ambition steht in Kontrast zu der Abgeklärtheit der älteren Mitglieder des Zuges, wie z.B. Korporal Bréval (vgl. ebd.).

---

Allerdings gibt es jedoch auch verschiedene Protagonisten (Jacques Larcher, Gilbert Demachy und Sulphart), die gelegentlich als Individuen aus der Masse hervorstechen. Erzähltechnisch wird dieser Effekt durch wechselnde Fokalisierung erzielt.

Es soll noch einige Zeit ins Land gehen, bis Gilbert Demachy seine Unschuld in der Hölle<sup>71</sup> des Krieges verlieren wird. Zunächst weiht ihn der großmäulige Sulphart in die wichtigsten Frontbegriffe und Soldatenschliche ein (vgl. Dorgelès 2011, 13, 27). Das Wetter und die Stimmung sind gut und niemand denkt wirklich an den Krieg (vgl. ebd., 16, 29). Dies ändert sich jedoch nach einem Angriff auf die deutschen Stellungen:

La guerre... Je vois des ruines, de la boue, des files d'hommes fourbus, des bistrots où l'on se bat pour des litres de vin, des gendarmes aux aguets, des troncs d'arbres déchiquetés et des croix de bois, des croix, des croix... Tout cela défile, se mêle, se confond. La guerre...

(Dorgelès 2011, 86)

Nach dem Angriff zieht sich die dritte Kompanie zur Regeneration auf einen Bauernhof in einem kleinen Dorf zurück (vgl. Dorgelès 2011, 88). «La guerre est finie pour nous, finie pour cinq jours. L'attaque, les morts, c'est oublié; on s'en souvient juste pour parler entre copains, se dire avec une joie sourde: «On s'en est tiré, hein!»» (ebd., 94). Der psychische Mechanismus der Verdrängung ermöglicht es den Soldaten, in einem Ausnahmezustand wie dem Ersten Weltkrieg, den Anschein von Normalität und Alltag zu wahren. Sie leben im Hier und Jetzt und nutzen jede Sekunde, als ob es ihre Letzte wäre (vgl. ebd., 95). Die Anpassungsfähigkeit der Soldaten ist erstaunlich: «Sans y prêter attention, comme l'oreille s'habitue à un tic-tac d'horloge, on entend le canon» (ebd.). Der Bauernhof der Familie Monpoix ist ihnen zur zweiten Heimat geworden und als ihr Refugium positiv besetzt (vgl. ebd., 105, 109). Trotz dieser Verdrängungsleistung verschwindet der Krieg niemals vollständig aus dem Bewusstsein der Soldaten. In einem Gespräch mit seinem Kameraden Berthier erörtert Gilbert die Bedeutung von ‚Glück‘. Bereits hier wird deutlich, dass der Krieg nicht spurlos an den Menschen vorübergeht. Der zunächst kriegsbegeisterte Gilbert zeigt bereits erste Anzeichen einer zunehmenden Ernüchterung:

– Il a fallu la guerre pour nous apprendre que nous étions heureux, dit Berthier, toujours grave.  
– Oui, il a fallu connaître la misère, approuve Gilbert. Avant, nous ne savions pas, nous étions des ingrats...

(Dorgelès 2011, 111)

Doch noch sind Gilberts Unschuld und Menschlichkeit nicht endgültig gebrochen. Umgeben von Toten und Sterbenden sucht er auf dem Schlachtfeld nach seinen gefallenen Kameraden und versucht das Andenken jedes Einzelnen in sich aufzunehmen (vgl. Dorgelès 2011, 125-126): «Il n'en oubliait aucun et aimait se pencher sur leur souvenir, alors qu'il ne restait déjà plus d'eux qu'un nom banal dans la mémoire oublieuse de leurs copains d'escouade» (ebd., 126). Die ihm noch verbliebene Menschlichkeit offenbart sich in seiner Fähigkeit zu Trauern.

---

<sup>71</sup> In seinem Gedicht *The Waste Land* setzt T. S. Eliot den Ersten Weltkrieg mittels eines Verweises auf Dante Alighieris *Göttliche Komödie* in Analogie zur Hölle (vgl. Abschn. B.III.1.c). Auch Roland Dorgelès umschreibt den Kalvarienberg als Hölle für die Soldaten: «C'était l'enfer du secteur» (Dorgelès 2011, 133).

Gleichzeitig schreitet der Prozess der Abstumpfung unaufhaltsam voran. Seine psychischen Ressourcen sind durch seine verrohte Umgebung erschöpft (vgl. Dorgelès 2011, 126). Zu diesem Zeitpunkt beginnt die langsam fortschreitende Transformation des Gilbert Demachy.

Immer mehr beginnt Gilbert im Folgenden der grausamen Realität des Krieges zu entfliehen. Während er durch verwüstete Landstriche marschiert, versucht er aus den Trümmern die Ortschaften in seiner Phantasie wieder aufzubauen (vgl. Dorgelès 2011, 127). Das wahre Gesicht des Krieges in seiner ganzen Grausamkeit zeigt sich ihm und seinen Kameraden jedoch erst am Kalvarienberg. Hier zerbricht selbst der restliche Optimismus des naiven Gilbert. Schließlich gesteht er gegenüber seinem Kameraden Lemoine seine eigene Dummheit:

- Pourquoi que tu t'es engagé, aussi, lui dit Lemoine, puisque t'étais réformé? ... Surtout dans la biffe.
- Le devoir, un emballement: des bêtises ...

(Dorgelès 2011, 143)

Dieses Eingeständnis seiner anfänglichen Naivität ist bislang jedoch lediglich Ausdruck der einsetzenden Ernüchterung. Erst in der Endschlacht wird Gilbert Demachy endgültig gebrochen und zum allerersten Mal während seiner gesamten Zeit als Soldat wird auch sein Herz von der Furcht ergriffen: «C'était étrange, il avait toujours froid, ces jours-là. Mais ces jambes molles, cette tête vide, cette crainte au cœur, c'était la première fois...» (Dorgelès 2011, 251). Gilbert Demachy bezahlt für seine Naivität auf diesem Schlachtfeld mit seinem eigenen Leben (vgl. ebd., 266).

## 2. Die Psychologie des Krieges:

Die Psychologie des Krieges ist größtenteils Massenpsychologie. Zu Beginn seines Kriegsdienstes lässt sich Gilbert Demachy durch das Gemeinschaftsgefühl im Heer verführen und blenden. Erst viel zu spät begreift er den Ernst der Lage und seine Kriegsbegeisterung schwindet (s.o.). Kurz vor Ende des Krieges werden die letzten Kräfte mobilisiert und sogar Verstärkung von der Fremdenlegion der marokkanischen Division angefordert (vgl. Dorgelès 2011, 160). Durch die Vergrößerung der Masse wird das Gemeinschaftsgefühl neu entfacht. Das neugewonnene Vertrauen und der Glaube an das Gelingen eines Durchbruchs wird von Larcher als irrational und unsinnig beschrieben (vgl. ebd.). Die französischen Truppen befinden sich in einem Fiebertaumel und sind von der Hoffnung auf den Sieg und das Ende des Krieges beseelt (vgl. ebd., 161):

Toutes les sapes, toutes les tranchées étaient pleines, et de se sentir ainsi pressés, reins à reins, par centaines, par milliers, on éprouvait une confiance brutale. Hardi ou résigné, on n'était plus qu'un grain dans cette masse humaine. L'armée, ce matin-là, avait une âme de victoire.

(Dorgelès 2011, 172)

Während des Rückzugs auf dem Bauernhof der Monpoix wurde der Krieg verleugnet und in kollektives Schweigen gehüllt (s.o.). Kurz vor dem letzten großen Angriff wird er zum verbindenden und gemeinschaftsstiftenden Narrativ (Dorgelès 2011, 164-165). Leutnant Morache betont die Gleichheit aller im Krieg: «On est tous égal, ce coup-ci» (ebd., 174). Allerdings ist seine Aussage fatalistisch-defätistisch zu verstehen: Er glaubt, dass alle in diesem Krieg ihr Leben verlieren werden. Förderlich für die Identifizierung mit einem Kollektiv ist oftmals die Etablierung von äußeren Feindbildern.<sup>72</sup> Lambert kritisiert die Kriegsberichterstattung der außenstehenden Presse:

[...] Ah! ils [sic!] connaissent de bonnes blagues tous les petits coquins qui écrivent sur la guerre... Mourir au soleil, tu parles d'une affaire!... Tiens, je voudrais bien en voir un crever la gueule ouverte dans le barbelé, pour lui demander d'apprécier le paysage...

(Dorgelès 2011, 165-166)<sup>73</sup>

Auch in dem größten Schlachtgetümmel herrscht immer noch Disziplin und Ordnung, welche ein organisiertes Vorgehen und dadurch eine scheinbare Sicherheit garantieren (vgl. Dorgelès 2011, 171). Dadurch steigt der psychologische Druck auf die Soldaten: Zu den äußeren Feindbildern gesellt sich nun auch noch die innere Bedrohung durch die Befehlshaber und ihre angedrohten Disziplinarmaßnahmen. Laut Dr. Ernst Simmel ist es gerade diese Gefahr von innen, die für die Zerrissenheit und in letzter Konsequenz auch für die Ausbildung einer Kriegsneurose verantwortlich ist (vgl. Simmel 2012, 44). Dennoch werden die Soldaten durch den gemeinsamen Feind zusammengeschweißt<sup>74</sup> und jeder Einzelne scheint sein eigenes Selbst in der Masse aufzugeben: «Les cœurs sautèrent un grand coup, ou un seul cœur pour cette foule armée» (Dorgelès 2011, 174). Die Gemeinschaft und der Zusammenhalt werden durch den Gleichschritt sinnfällig dokumentiert: «Le départ avait été pesant, mais déjà, la cadence se faisait plus nette, et les pieds talonnaient la route d'un rythme régulier» (ebd., 196). Sie manifestieren sich auch in dem gewählten Fokus des Erzählers. Während des Gefechts wählt Larcher häufiger die Form der gemeinschaftsbildenden Identifikation «nous» (vgl. Dorgelès 2011, 183) oder wechselt zur emotional distanzierteren Form «on» (vgl. ebd., 182). Mit der Fortdauer des Krieges schwindet jedoch zunehmend der Kampfgeist der Truppen: «C'était la bataille sans ennemies, la mort sans combat» (ebd., 185). Keiner der Soldaten glaubt mehr daran, diesen Krieg überleben oder gar gewinnen zu können:

---

<sup>72</sup> „In jedem Krieg wird der innere Zusammenhalt der Nation und die Bereitschaft, für sie zu kämpfen, durch eine negative Bewertung des Feindes – etwas durch intensive Propaganda – erzeugt oder verstärkt“ (Bergmann 2001, 7).

<sup>73</sup> Nach Kriegsende wird die persönliche Kriegserfahrung mit der Kriegsberichterstattung der Presse kontrastiert: «Plus émus que nous-mêmes, les automobilistes écoutaient, et comme eux seuls avaient lu les journaux, ils nous expliquèrent la bataille, dont nous ne savions rien» (Dorgelès 2011, 192). Helen Rusco Istas beschreibt, wie sich die Soldaten in Dorgelès' Roman über die Berichterstattungen lustig machen und die wahrhaftigen Gräueltaten des Krieges durch Ironie und Humor zu überspielen suchen (vgl. Istas 1951, 199).

<sup>74</sup> Vgl. hierzu auch die besondere Freundschaft zwischen Hans Karl und dem Grafen Hechingen in Hofmannsthals *Schwierigem* (vgl. Hofmannsthal 2009, 18-19).

On parlait de sa vie comme d'une chose morte, la certitude de ne plus revenir nous en séparait comme une mer sans limites, et l'espoir même semblait s'apetisser, bornant tout son désir à vivre jusqu'à la relève. Il y avait trop d'obus, trop de morts, trop de croix; tôt ou tard notre tour devait venir.

(Dorgelès 2011, 282)

Bei der Auszeichnung des Regiments schlägt diese Niedergeschlagenheit jedoch wieder in Stolz um: «Le régiment, soudain, ne fut plus qu'un être unique. Une seule fierté: être ceux qu'on salue! Fiers de notre boue, fiers de notre peine, fiers de nos morts!...» (Dorgelès 2011, 197).

Bevor die überlebenden Kriegsveteranen nach Beendigung des Krieges mit der Resozialisierung und Integration in die zivile Gesellschaft konfrontiert werden, müssen sie sich erneut mit massenpsychologischen Phänomenen auseinandersetzen. Geprägt von der Psychologie der Massen etablieren die Kriegsheimkehrer in den überfüllten Krankenhäusern<sup>75</sup> erneut eine Rangordnung. Nun zählt weniger der militärische Rang als vielmehr der Heldenstatus. Die Kriegsverehrten buhlen um die Aufmerksamkeit der Zivilisten; dabei greifen manche, wie z.B. der verwundete Sulphart, zu unlauteren Mitteln (vgl. Dorgelès 2011, 270). Er erfindet Lügenmärchen, um im Mittelpunkt zu stehen: «Dans sa bouche, la guerre devenait une sorte de grande blague, une succession abracadabrante de veilles, de patrouilles, d'attaques, de ribouldingues» (ebd., 271).

## II. Die Auswirkungen des Ersten Weltkrieges:

Der Erste Weltkrieg führt zu einer Verrohung und Entmenschlichung der Soldaten, die wiederum den Ausschluss aus der Gesellschaft zur Folge hat. Durch die Isolation erfahren die Soldaten eine Form der sekundären Traumatisierung. Ihre Bewältigungsstrategien sind divers und von unterschiedlichem Erfolg gekrönt.

### 1. Verrohung und Entmenschlichung:

Als Reaktion auf die Ereignisse des Ersten Weltkrieges kommt es zu einer zunehmenden Verrohung und Entmenschlichung der Soldaten. Dieses Phänomen wurde bereits von Hugo von Hofmannsthal in seinem Lustspiel *Der Schwierige* beschrieben (vgl. Abschn. D.II.3.). In *Les Croix de bois* mutieren die Soldaten zunehmend von kameradschaftlichen Gemeinschaftswesen zu selbstbezogenen Egoisten. Im *Schwierigen* monieren Hans Karl und Poldo Altenwyl die Unfähigkeit zur aufrichtigen zwischenmenschlichen, ja intimen Kommunikation (vgl. Hofmannsthal 2009, 70). Ebenso kritisiert Jacques Larcher die kommunikative Haltung der Soldaten: «[...] ils s'entendaient l'un l'autre, sans chercher à

---

<sup>75</sup> Zynischerweise lautet der Name des Krankenhauses «l'Hôtel-Dieu» (Dorgelès 2011, 273). Wer hier eingeliefert wird, dessen Schicksal ist noch nicht besiegelt: Einigen Verwundeten kann nicht mehr geholfen werden; vielen wird jedoch ein neues Leben geschenkt.



comprendre, et pensant seulement à placer leur récit» (Dorgelès 2011, 165). Im Allgemeinen herrscht an der Front ein etwas schrofferer, harscher Tonfall: «– En avant, tas de flanchards!» (ebd., 175) lautet z.B. der Befehl eines Vorgesetzten. Besonders der Sprachgebrauch des Soldaten Sulphart zeichnet sich durch seine vulgäre Art und militärische Prägung aus. Lemoine warnt ihn deshalb davor, die Neuankömmlinge nicht gleich durch seine Redensarten zu verderben: «– Tu vas pas déjà abrutir ces mecs-là avec tes boniments à la graisse [...]» (ebd., 10). Denn nicht nur auf die feindlichen Deutschen hagelt es abfällige Bemerkungen (vgl. ebd., 18, 216), auch die eigenen Kameraden werden mit Schimpfworten belegt (vgl. ebd., 13, 21). Die sinkende Moral der Soldaten offenbart sich jedoch nicht nur in ihrer Sprache, sondern auch in ihren Handlungen:<sup>76</sup> Ein Soldat, der sich weigerte auf nächtliche Patrouille zu gehen, wurde von seinem Vorgesetzten hingerichtet (vgl. ebd., 149-151). Da das Kollektiv den Gemeinschaftssinn über die Individualität stellt (vgl. Freud *MP* 2007, 39), musste aus massenpsychologischen Erwägungen ein Exempel statuiert werden, um einer etwaigen Meuterei vorzubeugen. Dass solche Exempel notwendig sind, zeigt sich an der Schlägerei<sup>77</sup>, die inmitten der Schlacht ausgetragen wird (vgl. Dorgelès 2011, 176). Die Soldaten stumpfen immer mehr ab, so dass ihnen das Schlachtgetümmel und Sterben um sie herum kaum noch etwas ausmacht: «Tout cela s’inscrivait dans la pensée en traits précis, brutalement, sans émouvoir: cris d’hommes qu’on tue, détonations, aboiements de grenades, camarades qui s’écroulent» (ebd.). Über die Dauer des Krieges vergessen sie, dass sie im zivilen Leben Menschen waren und beginnen sich vollständig mit ihrer Rolle als Soldat zu identifizieren: «On s’était mis en file indienne, comme une relève dans les boyaux. Ne connaissant que cela, on jouait à la guerre» (ebd., 217).

Wie in T. S. Eliots *Waste Land* werden die Gottlosigkeit und die Versuchung durch die Wollust zum Symptom der menschlichen Verrohung (vgl. Abschn. B.IV.). Dorgelès alias Larcher schreibt: «[...] on éprouvait comme une crainte religieuse à marcher sur ces cadavres, à écraser du pied ces figures d’hommes» (Dorgelès 2011, 177). Die menschliche Zerstörungswut zollt weder den Toten noch den Gotteshäusern Respekt (vgl. ebd., 155). Die heiligen Messen verkommen zu einem bloßen Schauspiel: Die Soldaten sprechen Gebete, an deren Inhalte sie schon längst nicht mehr glauben (vgl. ebd., 156). Die Kirchen werden zerstört und die Menschen frönen fleischlichen Sünden (vgl. ebd., 157 ff.). Bei den Mädchen können die Soldaten den grausamen Alltag des Krieges zumindest eine Zeit lang vergessen. Später fallen die Soldaten einem Gerücht über leichte Mädchen zum Opfer (vgl. ebd., 216).

---

<sup>76</sup> Vgl. den Zusammenhang von Sprache, bzw. deren Abwesenheit und Handlung respektive nonverbaler Kommunikation in Hugo von Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige* (vgl. Abschn. D.III.6.).

<sup>77</sup> «Autour d’un puits, des hommes se battaient à coups de crosse, à coups de poing, ou au couteau: une rixe dans la bataille» (Dorgelès 2011, 176).

Angeblich würden die Frauen als Erkennungszeichen einen weißen Blumenstrauß an ihre Türen hängen (vgl. Dorgelès 2011, 217). In Wahrheit handelt es sich jedoch um einen landestypischen Brauch: Der weiße Blumenstrauß zeigt an, dass in dem betreffenden Haus ein Kind verstorben ist (vgl. ebd., 221). Roland Dorgelès demonstriert an dieser Episode nicht nur die Wollust der Soldaten, sondern auch ihre kulturelle Ignoranz. Was ihnen an menschlichen Werten noch verbleibt, ist der Respekt vor dem Tod eines unschuldigen Kindes. Immerhin sind sie auf dem Rückweg sichtlich verstört: «Sans un cri, effarée, l'escouade reflua» (ebd.). Bis zum vorläufigen Kriegsende nimmt die Verrohung noch weiter zu und die Entmenschlichung erreicht ein solches Ausmaß, dass sich die Kriegsheimkehrer angesichts der Zivilisation in Form einer kleinen Stadt wie Wilde oder Geister aus einer anderen Welt fühlen (vgl. Dorgelès 2011, 194, 196). Auch Eliot und Hofmannsthal beschreiben in ihren Werken die Schwierigkeit für die Kriegsveteranen, sich wieder in die Gesellschaft zu integrieren (vgl. Abschn. B.III.2.d; D.I.4.). Doch auch an den daheimgebliebenen Frauen ist der Krieg nicht spurlos vorübergegangen: Während sie in der Eingangsszene noch auf die unwahrscheinliche Rückkehr ihrer Ehemänner hoffen und warten (vgl. Dorgelès 2011, 7-8), lassen sich einige in den folgenden Kriegsjahren mit anderen Männern ein (vgl. ebd., 228-229). Sulpharts Frau ist mitsamt den gemeinsamen Möbeln und einem Belgier durchgebrannt, was Sulphart nach seiner Entlassung aus dem Kriegsdienst hart traf (vgl. ebd., 275). Immerhin sind es die Erinnerungen an ihre zivile Vergangenheit, an ihre Frauen, die den Soldaten in der unmenschlichen Welt des Krieges wenigstens einige Minuten des Glücks bescheren. Die Erinnerungen stärken ihren Lebenswillen und schüren ihre Hoffnung auf ein Leben nach dem Krieg (vgl. ebd., 215).

## 2. Diskrepanz zwischen Soldaten und Zivilisten:

Die unterschiedlichen Erfahrungen von Soldaten und Zivilisten führen zu einer Diskrepanz bis hin zur vollständigen Unvereinbarkeit der Wahrnehmungen. Die Zivilisten entnehmen ihr Wissen über den Krieg den Zeitungen und bilden sich anhand dessen eine eigene Meinung. Die häufig nationalpatriotisch glorifizierende Kriegsberichterstattung hat jedoch selten etwas mit dem Kriegsalltag der Soldaten zu tun und erregt deshalb auch deren Ärger:

Seulement, faut pas parler sans savoir... Tous les mecs qu'ont écrit des conn... là-dessus dans les journaux, ils auraient mieux fait de n'pas l'ouvrir. Moi j'y étais, hein, j'sais comment que ça s'est passé.  
(Dorgelès 2011, 18)

Aufgrund der Dauer des Krieges und der nicht authentischen Berichterstattung hält bei den Zivilisten so langsam der Alltag wieder Einzug. Einige verdrängen den Krieg sogar komplett aus ihrem Bewusstsein: «Mais à Paname [Paris, S.H.], ils ne savent plus que c'est la guerre» (Dorgelès 2011, 243). Die Soldaten an der Front verblassen zu bloßen Schatten. Eben solche

Abbilder der anfangs in den Krieg Gezogenen sind die zurückgekehrten Kriegsversehrten. Die ehemals als Helden der Nation umjubelten Soldaten kehren als gebrochene Männer zurück. Doch auch diese emotionale Herausforderung nehmen die Zivilisten mit zunehmender Abstumpfung gleichgültig hin: «Les civils n’y font plus attention; ils disent comme ça que maintenant ils ont pris l’habitude. Les gars l’ont pas, eux, l’habitude, tu peux en être sur...» (Dorgelès 2011, 243). Die Integrationsleistung der Zivilisten zeigt sich häufiger in Form der Ignoranz anstatt der Toleranz. Auch sie sind von den Eigenheiten der traumatisierten Kriegsveteranen überfordert, was nicht selten zu einer – vielleicht auch unbeabsichtigten, unbewussten – Ausgrenzung führt. Noch weniger als die zivile Bevölkerung können sich jedoch die zurückgekehrten Soldaten mit ihrem undefinierbaren Schattendasein zwischen militärischer und ziviler Identität abfinden.

### 3. Isolation der Kriegsveteranen:

Dieses Schattendasein führt zur sozialen und psychischen Isolation der Kriegsveteranen.<sup>78</sup> Das Schicksal der Überlebenden wird von Roland Dorgelès anhand der Figur Sulphart exemplifiziert. Wie unzureichend die Zivilbevölkerung auf die Rückkehr ihrer Soldaten vorbereitet ist, zeigt Sulpharts Versuch, seine Zivilkleidung bei seiner Kaserne abzuholen. Sämtliche Kleidungsstücke mussten aufgrund eines Rattenbefalls verbrannt werden und niemand hatte sich Gedanken über einen Ersatz gemacht (vgl. Dorgelès 2011, 276). Hierdurch wird das mangelnde Vertrauen des Militärs in die Überlebenschancen ihrer Frontsoldaten deutlich. Zudem wird die Schattenexistenz der Kriegsheimkehrer veranschaulicht: Sie sind weder Soldaten noch gibt es Überbleibsel aus ihrem früheren zivilen Leben. Die folgende Szene in einem Tabakladen demonstriert das mangelnde Mitgefühl der Zivilisten sowie die gereizte, beinahe hysterische Reaktion des ehemaligen Soldaten Sulphart:

Le soldat français, crut-il remarquer, lui ressemblait comme un frère, et cela le flatta infiniment. Il entra et demanda à la marchande:  
– Combien votre truc?  
– Trois francs, dit la patronne.  
Sulphart fit la grimace en pensant qu’il ne lui restait plus que trente-huit sous.  
– J’en voudrais seulement une, celle du bas, insista-t-il... Où qu’il y a un poilu qui me ressemble.  
La buraliste haussa les épaules.  
– On ne détaille pas, répondit-elle sèchement.  
Sulphart sentit qu’il devenait tout rouge. Et d’un coup rageur, frappant le comptoir de sa main mutilée, il gronda:  
– Et ma main, moi, je ne l’ai pas détaillée?  
La marchande cligna simplement des yeux, comme si ces cris lui faisaient mal, mais sans lever la tête, et elle continua à peser du tabac à priser.  
– Enfin, dit Sulphart en s’adressant à un monsieur qui choisissait des cigares, s’il y en a qui reviennent du front, ils doivent comprendre que je l’aie à la caille.

---

<sup>78</sup> Vgl. hierzu auch den betreffenden Abschnitt über den sozialen Rückzug und die Isolation bei T. S. Eliot (vgl. Abschn. B.III.2.d).

Le client fit un vague signe de tête, se retourna et prit du feu, à larges bouffées. Les consommateurs, à côté, regardaient le fond de leur verre et le garçon, pour ne rien entendre, avait ouvert un journal. Sulphart les ayant regardés tous, comprit et haussa les épaules, déjà résigné.

(Dorgelès 2011, 278-279)

Doch was muss Sulphart auf diese schmerzliche Weise verstehen lernen? Zum einen sind nicht viele Soldaten lebend von der Front zurückgekehrt; zum anderen scheinen diejenigen, die überlebt haben, in den Augen der Zivilisten wieder in einer Masse zu verschwinden. Hierdurch etabliert Roland Dorgelès den Ersten Weltkrieg als ein kulturelles Trauma: Das individuelle Schicksal des Einzelnen tritt vor dem Gesamtausmaß in den Hintergrund. Da Sulphart vor Ende des Krieges als Verwundeter zunächst von der Front zurückkehrt und später sogar aus dem Kriegsdienst entlassen wird (vgl. Dorgelès 2011, 275), muss er erfahren, dass der fortdauernde Krieg auch von ihm seinen Tribut verlangt. Wenn er versucht, durch seine Erzählungen vom Krieg, Anerkennung für seine vollbrachten Leistungen zu erheischen, wird er bitter enttäuscht: Angesichts der täglich neuen Entwicklungen und Vorstöße der alliierten Truppen zum Ende des Ersten Weltkrieges, geraten seine Erfahrungen immer mehr in Vergessenheit.<sup>79</sup> Schlimmer als die Kränkung durch die Zivilisten, die stets ihre Meinung bezüglich des Krieges preisgeben, empfindet er die Geringschätzung durch diejenigen, die dieses Thema vollständig meiden: «Tous ces civils qui osaient parler de la guerre le mettaient hors de lui, mais il ne détestait pas moins ceux qui n'en parlaient pas, et qu'il accusait d'égoïsme» (ebd., 278).

#### 4. Traumatisierung:

Viele der Kriegsheimkehrer sind nicht nur physisch, sondern auch psychisch versehrt und traumatisiert. Doch auch die Zivilisten sind von der emotionalen Herausforderung durch die Wiedereingliederung der ehemaligen Soldaten überfordert (s.o.). Wie in T. S. Eliots Gedicht *The Waste Land* spiegelt sich auch in *Les Croix de bois* die innere Zerissenheit aufgrund der Traumatisierung auf der narrativen Ebene wider. Am deutlichsten manifestiert sich diese in der Diskontinuität und den zeitlichen Sprüngen in dem Verlauf der Erzählung. Es entsteht z.B. ein Bruch zwischen dem Narrativ des Brombeeren suchenden Sulphart und dem abrupten Übergang zu dem Narrativ des verwundeten Soldaten. Die traumatische Konfrontation mit dem Verstümmelten wirkt wie aus dem Zusammenhang gerissen; ihre Wiederholung folgt assoziativen Gesetzen: Die dunkelroten bis bläulich-lilafarbenen Brombeeren führen zu der Assoziation des roten Blutes des Verwundeten. Die direkte Wiedergabe seiner Worte

---

<sup>79</sup> «Les consommateurs parlaient de la guerre, les journaux du soir ouverts devant eux, et cela l'ennuyait. Les armées, à présent, avançaient de dix kilomètres dans une journée, alors que de son temps il fallait peiner des semaines pour arracher quelques centaines de mètres, en les couvrant de morts. Lorsqu'il prononçait les noms de ses batailles, des noms tragiques qu'il croyait immortels, on ne les connaissait plus: l'égoïsme de l'arrière les avait oubliés. Et il en ressentait une sorte d'amertume» (Dorgelès 2011, 280).

suggeriert eine Unmittelbarkeit und Präsenz. Durch den Hinweisreiz oder auch ‚Trigger‘ der Farbe der Brombeere wiederholt der Erzähler die Situation in einem Flashback (vgl. hierzu auch Abschn. B.III.2.b):

- Ne me touchez pas, ne me touchez pas... répétait le blessé livide, tout en avançant dans le boyau. Ses bras broyés pendaient comme deux nattes rouges. Arrivé près de nous, il dit de la même voix blanche où ne frémissait même plus la souffrance:
  - Je veux m’asseoir, prenez-moi par ma capote.
- En le soutenant par le col, on le posa sur la banquette de tir, le buste raide, ses deux bras de bouillie sanglante ne tenant plus que par les manches lacérées. Son nez était mince, pincé, comme si déjà la mort avait cherché à l’étouffer.

(Dorgelès 2011, 171-172)

#### a) *Depressive Episoden als Symptom:*

Roland Dorgelès bringt die Traumatisierung nicht nur auf formaler Ebene zum Ausdruck, sondern beschreibt auch einen Teil ihres Symptomenkomplexes: dazu gehören u.a. die depressive Episode und die Sprachlosigkeit bzw. das Schweigen. Zur Symptomatologie der depressiven Episode zählt das Gefühl der inneren Leere (vgl. APA *DSM-5* 2013, 160), welches in folgendem Satz reflektiert wird: «Là, on mangea: [...] moins par faim réelle que pour rattraper ces jours de misère, pour se gaver, se sentir plein» (Dorgelès 2011, 191). Die Soldaten beruhigen ihr Gefühl der inneren Leere durch Nahrungsaufnahme.

Weitere Symptome der Depression zeigt auch der Kriegsveteran Sulphart. Obwohl er den Krieg überlebt hat, kann er sich seines Lebens nicht freuen. Der Kaffee hat für ihn keinen rechten Geschmack und die Zeitungen bieten ihm keine Unterhaltung oder Ablenkung. Jeden Morgen erwacht er mit düsteren Gedanken an den Krieg (vgl. Dorgelès 2011, 267). Auch des Nachts findet er keine Ruhe: «[...] puis, le soir venu, son agitation tombée, seul éveillé dans la salle aux lits blancs, il avait songé, et il avait alors vraiment senti que son ami était mort» (ebd., 272). Es quälten ihn die Gedanken an seinen toten Kameraden und Freund Gilbert und halten ihn wach.<sup>80</sup> Als Sulphart erfährt, dass ihn seine Frau für einen Belgier verlassen und die gesamten Möbel mitgenommen hat, bricht für ihn eine Welt zusammen: «On le trouvait changé. Il était moins bruyant, moins gai» (ebd., 273). Aufgrund dieser Enttäuschungen wird Sulphart zunächst betrübt und dann wütend: «Sulphart s’aigrissait. Il n’avait eu que des déceptions depuis son arrivée» (ebd., 276). Er zieht sich immer mehr zurück und gerät in die

---

<sup>80</sup> Die Darstellung des Kriegsveteranen Sulphart deckt sich mit einigen Diagnosekriterien einer depressiven Episode aus dem *ICD-10*: „1. deutlicher Interessenverlust oder Verlust der Freude an normalerweise angenehmen Aktivitäten, 2. mangelnde Fähigkeit, auf Ereignisse oder Aktivitäten emotional zu reagieren, auf die normalerweise reagiert würde, [...] 4. Morgentief, 5. objektiver Befund einer ausgeprägten psychomotorischen Hemmung oder Agitiertheit [...], 6. deutlicher Appetitverlust [...]“ sowie „wiederkehrende Gedanken an den Tod [...]“ und „Schlafstörungen jeder Art“ (WHO *ICD-10/F* 2006, 106-107). Allerdings weist das *ICD-10* auf den Ausschluss von „Anpassungsstörungen“ hin (WHO *ICD-10/TF* 2006, 128). Die Anpassungsstörung gehört, wie die Posttraumatische Belastungsstörung, zu den „Reaktionen auf schwere Belastungen [...]“ und inkludiert depressive Reaktionen (vgl. ebd., 161, 164-168). Somit sind Sulpharts depressive Episoden als Symptom seiner Kriegsneurose zu werten.

soziale Isolation (s.o.). Er ist unfähig, sich in die Gesellschaft einzufügen und schafft es am Ende nicht einmal mehr, seinen Alltag selbstständig zu bewältigen: Durch die Versorgung beim Militär hat er z.B. verlernt, wie man Essen zubereitet (vgl. Dorgelès 2011, 276).

b) *Sprachlosigkeit als Symptom:*

Wie bereits oben erwähnt, ist auch die Sprachlosigkeit bzw. das Schweigen ein Symptom der Traumatisierung (vgl. Herman 2006, 9-13). Jacques Larcher beschreibt die Truppe als Regiment des Schweigens und behauptet, dass die Soldaten nichts außer ihrem Schweigen zu geben hätten.<sup>81</sup> In seinem Roman *Les Croix de bois* entwirft Roland Dorgelès eine Typologie des Schweigens. Während Eliot das Schweigen in *The Waste Land* als Leitmotiv verwendet und Hofmannsthal an dem Schweigen des *Schwierigen* seine Sprachskepsis demonstriert, beschreibt Dorgelès unterschiedliche Arten des Schweigens. Dabei teilen sich durch die nonverbale Kommunikation und Körpersprache des Schweigenden, wie bei Hofmannsthal, seine Emotionen mit. Die so ausgedrückten Gefühle können, ebenso wie die verbale Sprache, eine Bandbreite an positiven, neutralen und negativen Empfindungen vermitteln. Wie in *The Waste Land* zieht sich auch bei Dorgelès das Schweigen als Leitmotiv durch den gesamten Roman. Es fällt auf, dass das Schweigen jedoch des Öfteren negativ konnotiert ist.

aa) *Negativ konnotiertes Schweigen:*<sup>82</sup>

Das negativ konnotierte Schweigen steht häufig in engem Zusammenhang mit traumatischen Erlebnissen an der Front. Gemäß dem Sprichwort von der *Ruhe vor dem Sturm* schweigen die Gewehre der Deutschen vor dem nächsten Angriff: «Les Allemands ne tiraient plus, et leurs canons même se taisaient» (Dorgelès 2011, 182). Auch auf französischer Seite wird vor Anspannung und in Erwartung des bevorstehenden Gefechts geschwiegen. Die Körpersprache der Soldaten verrät ihre Erregung, vielleicht auch Furcht: Sie sind blass und ihr Kinn zittert (vgl. ebd., 172). Gleichzeitig ist ihr Schweigen ein erzwungenes: «Le bombardement, un instant, les fit taire» (Dorgelès 2011, 179). Die Soldaten sind besorgt<sup>83</sup> und schweigen von Angst erfüllt: In ihren ausgehobenen Löchern eng zusammengepfertcht können sie den Herzschlag des jeweils anderen hören (ebd., 233, 248).<sup>84</sup> Mit einem tragischen Schweigen bewaffnet zieht die französische Kompanie in die Schlacht: «Et sans un cri, tragique,

---

<sup>81</sup> «Le régiment du silence qui s'en va» (Dorgelès 2011, 168) und «Corps raidis, têtes hautes, nous regardions muets, les dents serrées: les soldats n'ont rien à offrir que leur silence» (ebd., 237).

<sup>82</sup> Die Darstellung der unterschiedlichen Typen des Schweigens orientiert sich nicht an der Chronologie des Romans und stellt eine Auswahl dar. Es geht vielmehr darum, einen kohärenten Gesamteindruck zu vermitteln, als eine vollständige Zusammenstellung zu präsentieren.

<sup>83</sup> Besorgtes Schweigen: «En mangeant, Bouffioux, taciturne, posait de loin en loin des questions inquiètes, qui révélaient le fond de sa méditation» (Dorgelès 2011, 233).

<sup>84</sup> Angsterfülltes Schweigen: «Mais le bélier terrible parut se rapprocher encore, dans une rage de tonnerre, et les bavards se turent. Je croyais, contre mon épaule, sentir battre le cœur de Gilbert» (Dorgelès 2011, 248).

silencieuse, la compagnie disloquée s'élança...» (Dorgelès 2011, 253). Sie bewegen sich vorsichtig schweigend vorwärts, um von den Deutschen nicht entdeckt zu werden: «À tâtons, sans bruit, le bataillon quittait les baraques Adrian [...]» (ebd., 234). Mit einem schicksalsergebenen Schweigen betrachten sie die feindlichen Linien und wappnen sich mental für den bevorstehenden Kampf:

Il y avait dans sa voix, dans sa pose résignée, quelque chose de fatal qui inquiétait, et lui-même se sentait au cœur une crainte qu'il n'avait jamais connue. Taciturne, il regardait le bois, la tragique forêt de pieux rognés où les obus déchiraient leur fumée.

(Dorgelès 2011, 251)

Doch wenn die Anspannung zu groß wird, droht die tragische Schicksalsergebenheit in Manie umzuschlagen: «Il avait un nouveau visage, rouge, suant; sa bouche fendue d'un grand rire muet» (Dorgelès 2011, 179). Immer wieder werden ihre Sinne von den Explosionen und dem Gewehrfeuer betäubt und ihre Stimmen von dem Kampflärm erstickt: «Ils ne se parlaient pas, abasourdis, et leurs jambes mêlées se renfonçaient peureusement, voulant se cacher encore mieux» (ebd., 256). Dennoch drängen die Soldaten mit verbissenem Schweigen vorwärts: «Nous courions droit devant nous, farouches, sans un mot: on aurait craint, rien qu'en ouvrant la bouche, de laisser s'échapper tout ce courage qu'on retenait, les dents serrées» (ebd., 253). Doch ihnen ist kein Moment der Ruhe vergönnt; immer weiter hageln die feindlichen Geschosse auf sie nieder. Der von einem Streifschuss getroffene Gilbert verfällt in eine Art Schockstarre: «Il ne me répondit pas, encore étourdi, et un bon moment demeura immobile» (ebd., 187). Doch nicht nur ihre eigene Todesangst lässt die Soldaten verstummen, auch der Anblick der vielen Verwundeten um sie herum verschlägt ihnen vor lauter Entsetzen die Sprache (vgl. ebd., 259). Die verletzten Soldaten selbst können meistens vor Erschöpfung nicht mehr sprechen:

L'un d'eux est là depuis une semaine, abandonné par son régiment. Il ne parle plus. C'est une chose tragiquement maigre, avec des yeux immenses, des joues creuses salies de barbe, et des mains décharnées, dont les ongles griffent la pierre.

(Dorgelès 2011, 204)<sup>85</sup>

Nach dem Angriff breitet sich eine umfassende Resignation über dem Regiment aus (vgl. Dorgelès 2011, 205); die Soldaten schweigen vor Erschöpfung und Durst: «Je ne parle plus, pour avoir moins soif» (ebd., 206). Einige sind traurig und ergriffen von dem brutalen Tod ihrer Kameraden: «Et il s'est remis à pleurer, silencieusement. Personne ne disait rien» (ebd., 208). Die Grausamkeit des Krieges wird noch weiter durch den Tod eines unschuldigen Kindes vertieft. Die Soldaten reagieren verstört und entfernen sich wortlos: «Sans un cri,

---

<sup>85</sup> Vgl. auch andere Stellen bzgl. des Schweigens der Verwundeten: «Tiens, oh n'entend plus le petit blessé...» (Dorgelès 2011, 189) und «La face blême, les yeux immenses, les lèvres serrées, il ne parlait pas; rien qu'un gémissement rauque, quand les porteurs heurtaient son brancard» (ebd., 227).

effarée, l'escouade reflua» (Dorgelès 2011, 221). Es fehlen ihnen auch die Worte, als sie die Vorbereitungen der Zivilisten für die letzte große Endschlacht gewärtigen. Mit einem betretenen Schweigen betrachten sie die vorsorglich ausgehobenen Gräber: «Nous ne répondions rien. Nous regardions nos trous...» (ebd., 231). Sie wissen, dass die meisten von ihnen ihre letzte Ruhestätte in einem dieser Gräber oder auf einem der Leichenberge auf dem Schlachtfeld finden werden. Gilbert Demachy ist einer von denen, die das Kriegsende nicht mehr miterleben dürfen. Als dem Sterbenden die Stimme zu versagen beginnt, bleiben ihm bloß noch die Tränen:

Gilbert ne chantait plus. Son souffle épuisé mourait dans un murmure que recouvrait la pluie. Mais ses lèvres semblaient bouger encore [...]. Puis deux lourdes larmes coulèrent de ses yeux creux: les deux dernières...

(Dorgelès 2011, 266)

#### bb) *Neutrales Schweigen:*

Manche Arten zu schweigen sind weder eindeutig negativ noch positiv konnotiert und werden deshalb unter die Kategorie des neutralen Schweigens subsumiert. Zu Beginn des Romans wird eine französische Militärparade beschrieben. Zu dieser Parade finden sich viele Zuschauer ein, die die militärische Präsentation mit neugierigem Schweigen verfolgen (vgl. Dorgelès 2011, 7). Die drei neuen Soldaten in der dritten Kompanie werden von ihren zukünftigen Kameraden ebenfalls neugierig beäugt (vgl. ebd., 8). Sie werden jedoch nicht gleich herzlich aufgenommen, sondern eher kritisch getestet und beurteilt. Die Neuen reagieren auf die Sticheleien der Kameraden mit einem verächtlichen Schweigen: «Le nouveau ne répliqua rien, pensant sans doute que les anciens cherchaient à l'épater» (ebd., 11). Wiederholt bilden das Schweigen und die Ruhe einen Kontrast zum Kriegslärm (vgl. ebd., 171, 180). Ihr noch unbekanntes Schicksal stimmt die Soldaten nachdenklich: «Taciturne, je pensais à sa croix, sa fatidique croix d'ombre» (ebd., 191). Schweigend sinnieren sie über die Kreuze als Symbol des Todes. Während die Soldaten auf ihren Posten Stellung beziehen, wird ihnen des Öfteren von ihren Vorgesetzten das Schweigen sogar befohlen (vgl. Dorgelès 2011, 200, 241).<sup>86</sup> Häufig wird ihnen der Befehl durch eine Gebärde erteilt, um nicht von den gegnerischen Soldaten entdeckt zu werden: «[...] nous fit signe de nous taire» (ebd., 219). Die Kommunikation der Soldaten während eines Angriffs ist somit nonverbal. Die Soldaten werden zum schweigenden Gehorsam erzogen:

Pas une voix dans nos rangs, pas un murmure en face. On n'entendait, sous la musique fiévreuse, que la cadence mécanique du régiment en marche. Le regard volontaire de ceux qui défilaient semblait vouloir dominer tous ces gosses muets qui présentaient les armes.

(Dorgelès 2011, 197)

---

<sup>86</sup> Schweigebefehl: «– Faites passer: silence, murmura notre guide» (Dorgelès 2011, 200) und «–Taisez-vous!... [...]» (ebd., 241).



Die Fähigkeit zu schweigen oder sich lautlos fortzubewegen kann im Feld über Leben oder Tod entscheiden. Die Soldaten haben dem Lärm des Krieges nichts entgegenzusetzen als ihr abgestumpftes, gleichgültiges Schweigen:

On ne se parlait pas. Quelques-uns mangeaient, arrosant leur pain de la pluie qui ruisselait du casque; les autres attendaient, le dos hottu, sans rien regarder, sans rien dire.

(Dorgelès 2011, 250-251)

Die Soldaten trotzen der Brutalität des Krieges durch ihre schweigsame Gleichgültigkeit: «Le nouveau ne répondit rien. Les autres se taisaient, indifférents» (Dorgelès 2011, 20). Einige von ihnen flüchten sich derweil in stille Tagträumereien: «Lemoine ne réplique pas. Il crache dans le feu et songe à des choses...» (ebd., 214). Der mentale Rückzug kann im Kriegsgetümmel als Abwehrmechanismus fungieren; gleichzeitig präfiguriert er jedoch die soziale Isolation der Überlebenden des Krieges (s. Abschn. C.II.3.).

cc) *Positiv konnotiertes Schweigen:*

Nach diesen negativen Eindrücken von der Front – denn auch das als neutral eingestufte Schweigen weist eher negative Tendenzen auf – sollen auch die positiven Stunden oder Minuten des Glücks gewürdigt werden. Schatten der Glücksgefühle aus ihrer zivilen Vergangenheit treten zutage, wenn die Soldaten sich durch ausgelassene Späße von ihrem Kriegsalltag ablenken. Es tritt ein überraschtes Schweigen ein, als Sulphart und Lemoine sich als Brautpaar verkleidet vor den Kameraden präsentieren (vgl. Dorgelès 2011, 14). Wie bereits erwähnt, werden die meisten Glücksmomente allerdings durch Erinnerungen an die zivile Vergangenheit ausgelöst. Deshalb kommt dem Moment der Austeilung der Feldpost eine besondere emotionale Bedeutung zu. An ihn knüpft sich die Hoffnung auf ein liebes Wort aus der Heimat, auf eine Möglichkeit, der tristen Realität zu entfliehen und in Erinnerungen und Nostalgie zu schwelgen. Deshalb wird der Verteilung der Post mit einem erwartungsvollen Schweigen beigewohnt: «On écoutait, les mains et le cœur tendus» (ebd., 224). Den Kummer und Qualen gewöhnten Soldaten genügen schon geringe als positiv bewertete Umstände, um in ihnen Glücksgefühle auszulösen. Durch ihre Kriegserfahrungen haben sich ihre emotionalen Bewertungsskalen verschoben (vgl. APA *DSM-5* 2013, 271-272).<sup>87</sup> Gilbert freut sich, dass er vor dem Regen geschützt an einem trockenen Ort schlafen kann und genießt, schweigend vor Glück, die Vorfreude auf seinen Brief: «Dans la nuit crépitait la pluie et il sourit en l'écoutant. Il était à l'abri, il était chez lui; rien à faire qu'à lire sa lettre, la relire, puis dormir avec elle» (Dorgelès 2011, 228). Er wird ganz nostalgisch und

---

<sup>87</sup> Kriterien zur Bestimmung einer Posttraumatischen Belastungsstörung nach dem *DSM-5*: „D. Negative alterations in cognitions and mood associated with the traumatic event(s), [...]. / 7. Persistent inability to experience positive emotions (e.g., inability to experience happiness, satisfaction, or loving feelings)“ (APA *DSM-5* 2013, 271-272).

gibt sich schweigend den Erinnerungen hin: «Le regard et la pensée vagues, il écoutait la pluie chanter» (Dorgelès 2011, 229).

Nach der aktiven Dienstzeit vertreiben sich die Kriegsveteranen in den Krankenhäusern die Zeit auch weiterhin mit Späßen. Sie lauschen aufmerksam und in Stille den frisch Operierten, die – unter den Nachwirkungen der Narkose leidend – amüsante Geschichten von sich geben: «Lorsqu'on remontait, inerte et cireux sur sa voiture, un opéré encore sous le chloroforme, c'était un divertissement d'une heure, tout le monde se taisait pour l'écouter divaguer» (Dorgelès 2011, 268). Dies zeigt, dass ihre Emotionsbewältigung weiterhin durch ihre traumatischen Kriegserfahrungen beeinflusst wird. Der Krankenhausaufenthalt bedeutet keineswegs emotionale Sicherheit für die ehemaligen Soldaten; er ist vielmehr als eine weitere Folge des Krieges zu werten, die für die meisten weiterhin physische und psychische Qualen bedeutet: «De la salle d'opération, on entendait monter les cris, des plaintes aiguës, et parfois des gémissements rauques, quand la douleur était trop forte» (ebd.).

##### 5. Psychische Mechanismen und Bewältigungsstrategien:

Neben der traumatischen Wirkung des Ersten Weltkrieges werden in *Les Croix de bois* weitere psychische Mechanismen sowie Ansätze zur Bewältigung psychischer Konflikte dargestellt. Roland Dorgelès etabliert den Ersten Weltkrieg als ein kulturelles Trauma: «Les lieux où l'on a tant souffert sont tout pareils aux autres, perdus dans la grisaille comme s'il ne pouvait y avoir qu'un même aspect pour un même martyr» (Dorgelès 2011, 190). Es gibt kein individuelles Leiden eines einzelnen Soldaten, sondern das kollektive Leiden der Kriegsgeneration. Die Kriegserzählungen wiederholen sich und gleichen einander: «Quand il avait lu un de ces récits-là, il n'osait plus placer les siens, se rendant compte que ses petites anecdotes ne feraient aucun effet au milieu de ces faits d'armes» (ebd., 270). Wie die Soldaten, so verschwinden auch die Erzählungen in einer Masse. Der Schriftsteller Jacques Larcher etabliert sich selbst sowie seine Erzählung als eine Form des kollektiven Gedächtnisses: «Mais, moi, c'est dans ma tête, dans ma peau que j'emporte l'horrible haleine des morts. Elle est en moi, pour toujours: je connais maintenant l'odeur de la pitié» (ebd., 191). Gleich T. S. Eliots Gedicht *The Waste Land* versucht auch er die Schrecken des Krieges nicht nur als Mahnmal für die nachfolgenden Generationen zu konservieren, sondern einen Ansatz ihrer Bewältigung zu bieten (vgl. Abschn. B.III.2.e). Bevor die erwähnten Bewältigungsstrategien näher erläutert werden, soll zunächst auf die genannten Abwehrmechanismen eingegangen werden.

a) *Abwehrmechanismen:*

Die Soldaten verfügen über mannigfaltige und unterschiedliche Abwehrmechanismen, um angesichts der täglichen Kriegsgräuel nicht vollständig zu dekompensieren. Hier soll eine nach steigender Intensität geordnete Auswahl vorgestellt werden.

aa) *Verleugnung:*

**Von Freud in einem spezifischen Sinne verwendeter Ausdruck: Abwehrform, die in einer Weigerung des Subjekts besteht, die Realität einer traumatisierenden Wahrnehmung anzuerkennen [...].<sup>88</sup>**

(Laplanche/Pontalis 1973, 595)

Die Soldaten verleugnen ihre grausamen Kriegserfahrungen, um sich nicht tagtäglich mit ihnen auseinandersetzen und belasten zu müssen:

Les moins gais n'ont jamais de souvenirs tristes à raconter; on n'en devine dans l'existence d'aucun. Ils ont connu des deuils, pourtant, des misères. Oui, mais c'est passé... De sa vie, l'homme ne garde que les souvenirs heureux; les autres, le temps les efface, et il n'est pas de douleur que l'oubli ne cicatrise, pas de deuil dont on ne se console.

Le passé s'embellit; vus de loin, les êtres semblent meilleurs. [...] l'on croirait, à nous entendre ces soirs-là, qu'il n'y a que du bonheur dans la vie.

(Dorgelès 2011, 111)

Der Abwehrmechanismus der Verleugnung ist zwar wirkungsvoll, jedoch nicht sonderlich persistent. Die verleugneten Ereignisse befinden sich noch im Bewusstsein und können kraft Willenentschlusses abgerufen werden. Sie bilden somit immer noch einen Teil der subjektiven Realität des Individuums, auch wenn dieser Teil zunächst nicht anerkannt wird.

bb) *Projektion:*

**[...] Im eigentlichen psychoanalytischen Sinne Operation, durch die das Subjekt Qualitäten, Gefühle, Wünsche, sogar »Objekte«, die es verkennt oder in sich ablehnt, aus sich ausschließt und in dem Anderen, Person oder Sache, lokalisiert [...].**

(Laplanche/Pontalis 1973, 400)

Als die Soldaten vor Kälte zitternd Stellung auf einem verlassenen Friedhof beziehen, vergleichen sie sich mit den Toten in ihren kühlen Gräbern. Sie projizieren ihr Frieren auf die Toten und kommen zu dem Schluss, dass sie es unter der Erde wärmer haben müssten:

En ai-je traversé, naguère, de ces cimetières de campagne où les chèvrefeuilles nouaient leurs branches sur les tombes oubliées! Une fille en corsage rouge sarclait l'allée. C'était l'été. Non, ils ne pouvaient pas avoir aussi froid que nous, sous leur terre d'herbe grasse; nous sommes plus morts qu'eux, sous ces dalles où l'on tremble.

(Dorgelès 2011, 203)

Der Abwehrmechanismus der Projektion ist schwieriger zu durchbrechen als die Verleugnung. Der Zusammenhang zwischen dem erlebenden Ich und dem projizierten Affekt

---

<sup>88</sup> Die Hervorhebung wurde und wird im Folgenden von Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis übernommen.

wird aufgeweicht. Der Fokus wird von dem subjektiven Erleben auf etwas oder jemand anderen verschoben; dieser Abwehrmechanismus bietet somit Schutz vor einer emotionalen Überwältigung.

cc) *Spaltungsvorgänge:*

Durch sie wird vermieden, daß [sic!] inkompatible Inhalte zusammentreffen. Dabei bleiben diese inkompatiblen Inhalte, anders als im Falle der Verdrängung, prinzipiell bewußt [sic!] oder zumindest vorbewußt [sic!]. Sie werden zeitweilig und abwechselnd je nach Bedarf verleugnet [...].<sup>89</sup>  
(Mentzos 1991, 63)

Das folgende Beispiel für den Abwehrmechanismus der Spaltungsvorgänge aus *Les Croix de bois* ist wohl eines der Typischsten: «Alors seulement, Sulphart regarda sa main. Ses doigts étaient comme broyés, tout empâtés de sang, et d'avoir vu sa blessure, il sentit aussitôt la douleur» (Dorgelès 2011, 254). Der schwer verwundete Soldat steht unter Schock und spaltet zunächst seine Affekte ab. Erst nach Überwindung der Schockstarre kann er seinen Schmerz wahrnehmen und fühlen. Dieser Mechanismus kann überlebenswichtig sein: Er hilft dem Individuum seinen Schmerz so lange zu verdrängen, bis es sich in Sicherheit wähnt.

dd) *Verdrängung:*

**Im eigentlichen Sinne: Operation, wodurch das Subjekt versucht, mit einem Trieb zusammenhängende Vorstellungen (Gedanken, Bilder, Erinnerungen) in das Unbewußte zurückzustößen oder dort festzuhalten. Die Verdrängung geschieht in den Fällen, in denen die Befriedigung eines Triebes – der durch sich selbst Lust verschaffen kann – im Hinblick auf andere Forderungen Gefahr läuft, Unlust hervorzurufen [...].**  
(Laplanche/Pontalis 1973, 582)

Die ‚Königin der Abwehrmechanismen‘ ist die Verdrängung. Die Soldaten wissen nicht mehr, wie viel Leid sie haben ertragen müssen. Erst durch die Spiegelung in den Augen der sie in einem Dorf willkommen heißenden Frauen wird ihnen das Ausmaß ihres Martyriums bewusst:

Une femme pleura, puis d'autres, puis toutes... C'était un hommage de larmes, tout le long des maisons, et c'est seulement en les voyant pleurer que nous comprîmes combien nous avions souffert.  
(Dorgelès 2011, 197)

Die Kriegserfahrungen der Soldaten sind so traumatisch, dass sie einer partiellen Amnesie unterliegen: Die Ereignisse sind so schmerzhaft, dass sie sich nicht mehr daran erinnern mögen und letztendlich dazu auch nicht mehr imstande sind. Erst in den Tränen der Freude über das Wiedersehen und der Trauer über das Leid können die Soldaten ihre eigenen Schmerzen wiedererkennen. Ihre verdrängten Erinnerungen dringen langsam aus dem Unbewussten wieder in ihr Bewusstsein.

---

<sup>89</sup> Die fehlende Hervorhebung geht auf den Originaltext von Stavros Mentzos zurück. Die folgenden Hervorhebungen orientieren sich wieder an dem Original von Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis.

Der Abwehrmechanismus der Verdrängung hängt mit dem Wunsch, vergessen zu können, zusammen. Jacques Larcher fragt sich:

Serons-nous jamais lavés de cette longue souffrance; oublierons-nous jamais cette misère, cette fange, ce sang, cet esclavage? Oh! oui [sic!], j'en suis certain, nous oublierons, et il ne restera rien dans notre mémoire, que quelques blagues, quelques soirées comme celle-ci.

(Dorgelès 2011, 112)

Er ist sich jedoch sicher, dass die Menschheit in der Lage sein wird, dieses kulturelle Trauma zu bewältigen:

On oubliera. Les voiles de deuil, comme des feuilles mortes, tomberont. L'image du soldat disparu s'effacera lentement dans le cœur consolé de ceux qu'ils aimaient tant. Et tous les morts mourront pour la deuxième fois.

(Dorgelès 2011, 283)

Aus Angst davor, dass der Erste Weltkrieg und besonders seine Auswirkungen in Vergessenheit geraten könnten, schrieb Jacques Larcher seinen Roman als Mahnmal. Doch bis sich seine Ängste bewahrheiten, werden die Traumata des Ersten Weltkrieges – zumindest bei den Beteiligten – weiterhin durch sogenannte Hinweisreize aktualisiert.

b) *Psychische Vorgänge:*

In Roland Dorgelès' Roman werden weitere psychische Vorgänge thematisiert, die nicht unter die psychischen Abwehrmechanismen subsumiert werden können. Sie werden deshalb gesondert vorgestellt.

aa) *Hinweisreize/Trigger:*

Zu diesen psychischen Vorgängen zählen die bereits erwähnten Hinweisreize oder sogenannten ‚Trigger‘: Sie erinnern an das Trauma (vgl. Voderholzer/Hohagen 2007, 220) und sorgen dafür, dass sich die Soldaten und späteren Kriegsveteranen auch in den banalsten Alltagssituationen in den Krieg zurückversetzt fühlen. Zum Teil werden hierdurch auch sogenannte Flashbacks ausgelöst.<sup>90</sup> Diese bilden eine Unterkategorie des Wiedererlebens als Diagnosekriterium einer PTBS (vgl. ebd., 221).

Il me semble que ma vie entière sera éblouie de ces mornes horreurs, que ma mémoire salie ne pourra jamais oublier. Je ne pourrai plus jamais regarder un bel arbre sans supputer le poids du rodin, un coteau sans imaginer la tranchée à contre-pente, un champ inculte sans chercher les cadavres. Quand le rouge d'un cigare luira au jardin, je crierai, peut-être: «Eh! le [sic!] ballot qui va nous faire er'répérer [sic]!...» Non, ce que je serai embêtant, avec mes histoires de guerre, quand je serai vieux!

(Dorgelès 2011, 87)

bb) *Phantasien:*

**Imaginäres Szenarium, in dem das Subjekt anwesend ist und das in einer durch die Abwehrvorgänge mehr oder weniger entstellten Form die Erfüllung eines Wunsches, eines letztlich unbewußten [sic!] Wunsches, darstellt.**

<sup>90</sup> T. S. Eliot etabliert die Flashbacks ebenfalls als Traumafolge (s. Abschn. *?/Flashbacks*).

**Die Phantasie hat verschiedene Erscheinungsformen: bewußte [sic!] Phantasien oder Tagträume, unbewußte [sic!] Phantasien, die, wie es sich durch die Analyse erweist, einem manifesten Inhalt zugrunde liegen, sogenannten Urphantasien.**

(Laplanche/Pontalis 1973, 388)

Nach seiner Operation und noch unter dem Einfluss der Narkose stehend, singt Sulphart Soldatenlieder und phantasiert über Schauerliches aus seiner aktiven Dienstzeit:

Le jour où l'on avait opéré Sulphart, les sœurs, pourtant habituées à tout entendre, avaient dû s'éloigner, par décence. Il avait braillé des horreurs et les petits des jeunes classes, qui n'avaient pas connu la caserne d'avant-guerre et l'enseignement profitable des anciens, purent apprendre par cœur la *Mère Blaise* et le *Naret*, dont il chanta tous les couplets.

(Dorgelès 2011, 268)

Wie unter Hypnose, meldet sich Sulpharts Unterbewusstsein zu Wort. In seinen Narkosephantasien verarbeitet er seine furchtbaren Kriegserlebnisse.

cc) *Erinnerungen:*

Sigmund Freud spezifiziert den Begriff der Erinnerung durch die Erinnerungsspur, den Erinnerungsrest. Dieser wird wie folgt definiert:

**Von Freud in seinem ganzen Werk verwendeter Ausdruck zur Bezeichnung der Art und Weise, auf die die Ereignisse sich im Gedächtnis niederschreiben. Nach Freud sind die Erinnerungsspuren in verschiedenen Systemen deponiert; sie bleiben dauernd erhalten, werden aber nur reaktiviert, wenn sie einmal besetzt sind.**

(Laplanche/Pontalis 1973, 138)

Der Erzähler des Romans, Jacques Larcher, bewahrt das Andenken seiner Kameraden in seiner Erinnerung. Diese hält er wiederum in seiner Erzählung fest:

Ils renaissaient tous dans sa mémoire, leurs visages s'abluaient avec leurs traits précis, leurs regards, leurs voix, un petit détail d'uniforme qu'il croyait oublié. Et ressuscitant l'un après l'autre, ils semblaient tous se lever pour un suprême appel: Bréval, Vairon, Fouillard, Noury, Bouffieux, Broucke, Demachy... Et leurs voix répondaient: Mort, mort, mort...

(Dorgelès 2011, 272-273)

Im Zusammenhang mit den Erinnerungen steht die Bedeutung des Gesangs. Durch Lieder werden die positiven Erinnerungen an die Vergangenheit wiederbelebt:

Chez soi! ... Le souvenir des joies passées fond dans la bouche, comme une pâte exquise, et les cœurs sont si tendres qu'on en fait couler des romances, en les presant.

*Ferme tes jolis yeux...* [sic!]

(Dorgelès 2011, 168)

Die Soldaten singen Lieder von Montmartre in Paris (vgl. Dorgelès 2011, 218) und bringen dadurch ihr Heimweh zum Ausdruck. Gleichzeitig generieren sie ein Gefühl der Zusammengehörigkeit und der wechselseitigen Identifikation. Der sterbende Gilbert Demachy versucht sich durch Singen von seinen Schmerzen abzulenken. Durch die alten Lieder werden die Erinnerungen an seine Kameraden – die noch lebenden und die bereits toten – wieder reaktiviert (vgl. Dorgelès 2011, 265-266).

c) *Bewältigungsstrategien:*

Wie bereits dargestellt hat das Singen unter anderem auch einen kathartischen Effekt. Die Soldaten an der Front singen, tanzen und machen Witze, um sich von dem schrecklichen Kriegsalltag abzulenken:

Tous, chantant et beuglant, se mirent à danser, accompagnés par Fouillard, qui croyait faire de la musique en cognant avec une poignée de baïonnette sur le fond noir de son chaudron.

(Dorgelès 2011, 15)

Sie versuchen, durch die Interpretation von Liebesliedern wildfremde Frauen für sich zu begeistern – sogar mit einigem Erfolg: «Les femmes devaient aimer la musique: la porte se rouvrit, toute grande cette fois» (Dorgelès 2011, 221). Die Musik, oder vielmehr der Gesang, avanciert somit zu einer Art Universalsprache. Ähnliche Gedanken finden sich auch bei Hugo von Hofmannsthal, der neben seiner Tätigkeit als Schriftsteller auch als Opernlibrettist arbeitete (s. Rutsch 1998, 88).<sup>91</sup> Auf dem Heimmarsch singen die Soldaten ausgelassen und bringen somit ihre Freude über das Ende ihrer Dienstzeit und ihr eigenes Überleben zum Ausdruck (vgl. Dorgelès 2011, 230).

Auch den Kriegsveteranen dienen Witze und Lieder als Abwehr (vgl. Dorgelès 2011, 275). Sie versuchen dadurch ihre zunehmende Desillusionierung abzumildern. Viele flüchten sich aus diesem Grund in den Alkohol (vgl. ebd., 278); manche befließen sich der Simulation, um endgültig ausgemustert zu werden:

Il recommençait à tousser, en se forçant un peu, il ne mangeait pas à sa faim et apprenait à marcher vouté, appuyé sur une canne. L'artilleur l'accusait même de fumer du soufre, les matins de visite, de faire siffler ses poumons.

(Dorgelès 2011, 274)

Dies sind jedoch alles eher kurzfristige Bewältigungsstrategien mit einer hohen Rezidivwahrscheinlichkeit. Längerfristig und dauerhaft wirksam wären hingegen Formen der Gesprächstherapie. Die Sprache sollte gegen die Sprachlosigkeit des Traumas eingesetzt werden.

aa) *Verbalisierung als Bewältigungsstrategie:*

Am effektivsten ist die Bewältigungsstrategie der Verbalisierung:

Comme tous les blessés, Sulphart s'était bourré de souvenirs de guerre qu'il aurait bien voulu raconter, il en avait autant dire les joues gonflées, et ils lui coulaient tout naturellement des lèvres, comme le lait de la bouche du bébé qui a trop tété. Dès qu'il parlait, c'était des tranchées, de barbelé, de veille, de macaroni, de barrage, de gaz, de tout ce cauchemar qu'il ne pouvait oublier.

(Dorgelès 2011, 269)

---

<sup>91</sup> T. S. Eliot recurriert zwar auch auf Musikstücke (vgl. den "Shakespearean [sic!] Rag" in Eliot 2001, V. 128-130), nutzt diese jedoch zur Illustration der Rhythmik seines Gedichtes.

Viele Kriegsveteranen sprechen ununterbrochen über ihre Kriegserfahrungen und bringen sich dadurch z.T. in die soziale Isolation: «À raconter éternellement la même histoire, il avait vite lassé tout le monde» (Dorgelès 2011, 275). Die Gesellschaft ist auf diese Flut an Kriegserzählungen nicht vorbereitet und wird mit der Zeit auch durch die Fülle an Erzählungen abgestumpft. Häufig wird dadurch das Trauma der Kriegsveteranen noch weiter vertieft:

Mais la concierge levait aussitôt les bras, comme pour demander grâce:

– Ah! monsieur Sulphart, suppliait-elle, ne me racontez plus de ces histoires de tranchées, on en a les oreilles rebattues.

Découragé, il montait se coucher. Il avait planté une baïonnette dans le plancher, à la tête de son lit, et cela lui servait de bougeoir, domme au front.

(Dorgelès 2011, 277)

Durch das Wiederholen und die Verbalisierung können die Kriegsveteranen ihr individuelles Trauma besser verarbeiten und in ihre persönliche Lebensgeschichte integrieren. Die befreiende Wirkung des Aussprechens ist auch in dem Roman vielfach belegt: «[...] ils parlaient tous ensemble, fiévreusement, jetant pêle-mêle leurs impressions encore pantelantes, semblant vouloir se décharger de ces souvenirs trop lourds» (Dorgelès 2011, 192).<sup>92</sup> Leider ist hierbei anzumerken, dass die Wiederholung häufig nicht willentlich geschieht. Des Öfteren brechen die verdrängten Erinnerungen der Kriegsveteranen erst unter Alkoholeinfluss hervor:

En rentrant le soir – souvent avec un verre de trop – il s’arrêtait chez sa concierge, et, avant de monter dans sa chambre nue, il se soulageait de tout ce qu’il avait de rage au cœur et de peine cachée.

(Dorgelès 2011, 276)

Der Wiederholungszwang sowie das Bedürfnis über sein Trauma zu sprechen dürfen daher nicht mit einer psychischen Verarbeitung verwechselt werden. Denn zu einer vollständigen Verarbeitung eines Traumas gehört schließlich, neben der Wiederholung, auch das Durcharbeiten (vgl. Freud 1999, 135-136).

### III. Die Poetik des Krieges:

Roland Dorgelès’ Roman *Les Croix de bois* zeichnet sich durch eine besondere Poetik aus. Ihm gelingt es, dem Leser die Ereignisse des Krieges durch die Schilderung von Sinneseindrücken näher zu bringen und beinahe nachfühlbar zu beschreiben: «[...] l’exigence de transmettre le plus possible ce qu’ils voyaient eux-mêmes, de faire sentir aux absents ce qu’ils sentaient eux-mêmes» (Laserra 2008, 92). Sein Chronist Jacques Larcher wird durch die bloßen Bezeichnungen, die im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg stehen, emotional in die jeweilige Szene zurückversetzt: «Rien que les noms que je prononçais me

---

<sup>92</sup> S. auch folgende weitere Belege für die befreiende Wirkung der Verbalisierung: «Mais il lui était impossible de rester silencieux bien longtemps» (Dorgelès 2011, 270); «Sa douleur ne fut pas muette» (ebd., 272) sowie «[...] il délaya son chagrin dans de longs bavardages [...]» (ebd., 272).



faisaient revivre un instant tout ce bonheur perdu» (Dorgelès 2011, 12). Doch auch der Leser wird durch die Beschreibung von visuellen, akustischen, olfaktorischen, gustatorischen und emotionalen Eindrücken in das Kriegsgeschehen entführt. Dorgelès verwendet viele stilistische Mittel zur Schilderung des Kriegsalltags und beschreibt die Flucht der Soldaten in die Welt der Phantasie.

### 1. Sinneseindrücke des Krieges:

Die Beschreibung der emotionalen Eindrücke wurde größtenteils bereits in dem Abschnitt über die *Sprachlosigkeit als Symptom* analysiert. Deshalb soll an dieser Stelle lediglich auf eine weitere Beschreibung einer Empfindung eingegangen werden: «Avec l'ombre, le froid était venu [...]» (Dorgelès 2011, 18). Die Bedeutung der hereinbrechenden Dunkelheit soll in dem folgenden Abschnitt über die visuellen Eindrücke näher erläutert werden (s.u.). Der mit der Dunkelheit aufkommenden Kälte kann neben dem Wortsinn zusätzlich noch eine weitere metaphorische Bedeutung innewohnen. Zu der physischen Empfindung der Kälte gesellt sich die psychische, emotionale Kälte der Soldaten, die durch die Kriegserlebnisse zunehmend abstupfen.

#### a) *Visuelle Eindrücke:*

In diesem Abschnitt sollen die Sicht- und Lichtverhältnisse sowie die Jahres- und Tageszeiten genauer untersucht werden. Zudem spielen die unterschiedlichen, den Farben gemeinhin zugeschriebenen Bedeutungen eine zentrale Rolle.

#### aa) *Lichtverhältnisse:*

Zu Beginn des Romans sind die Sichtverhältnisse eher schlecht, da die Gefechte im November ausgetragen werden (vgl. Dorgelès 2011, 18). Der Himmel ist durch Regen verdunkelt (vgl. ebd., 258) und Nebel behindert die Sicht der Soldaten (vgl. ebd., 190). Durch die Beschreibung der Jahreszeit wird eine typische und triste Atmosphäre kreiert. Die Soldaten hocken meist durchnässt und frierend in ihren Unterständen und warten auf den nächsten Angriff. Um nicht so schnell von den Gegnern entdeckt zu werden, holen die Soldaten während der Abenddämmerung Nachschub an Nahrung und Munition (vgl. ebd., 206). Die Patrouillen versuchen, sich im Schatten vorwärts zu bewegen, und meiden das Licht – selbst der Mondschein birgt für sie die unheilvolle Gefahr der Entdeckung:

Ils devaient approcher du ruisseau lorsque la nuit sembla s'éclairer. Il n'y avait plus devant la lune qu'un mince rideau; le vent le tira et les champs parurent, tous nus. La patrouille ne bougeait plus, démasquée par l'immense fusée. Un long moment, ils restèrent tapis, muets, sans un mouvement. Seul Gilbert s'était redressé sur les coudes, sans képi, et cherchait à s'orienter. Quand la lune se cacha, il se releva le premier et partit tout droit.

(Dorgelès 2011, 51)

Auch hier spielt das Schweigen wieder eine wichtige Rolle: Die Soldaten warten regungslos und schweigend, dass der Mond von Wolken verdeckt werde. Die Angriffe finden aufgrund der Angst entdeckt zu werden meistens des Nachts im Schutze der Dunkelheit statt (vgl. Dorgelès 2011, 210). Die im Dunkeln agierenden Soldaten werden aufgrund ihrer Lautlosigkeit häufiger mit Schatten verglichen (vgl. ebd., 223).

Der nächste Morgen nach einem Gefecht beleuchtet die Szenerie der Zerstörung und bringt das Ausmaß des Grauens ans Licht:

La nuit, lentement, semblait fondre. On eût dit que la dernière étoile se dépêchait de rentrer.  
Dans le brouillard du petit jour, des choses revenaient de leur voyage au pays noir et, sagement, reprenaient leur place: l'abre en fourche devant la tranchée, la meule brûlée contre le réseau Brun.  
Ce fut Broucke qui le premier vit les morts.  
– Ben y en o [sic!], dit-il. Cor un bois qui reviendro [sic!] cher...

(Dorgelès 2011, 137)

Das Morgengrauen ist nicht nur das Übergangsstadium von Nacht zu Tag; es symbolisiert zugleich die Metamorphose des Soldaten vom nächtlichen ‚Schattenwesen‘ zum täglichen Alltagsmenschen: «Il allait encore pleuvoir; le jour était d'une blancheur livide qui aveuglait» (Dorgelès 2011, 249). Der anbrechende Tag taucht alles in ein anderes Licht und verändert somit auch die Perspektive der Soldaten. In dem vorstehenden Zitat bringt Broucke den Anblick der Toten auf eine weitere Abstraktionsebene – sei es aus Selbstschutz oder in weiser Voraussicht. Er überträgt den Tod vom Menschen auf die ihn umgebende Natur – das Gehölz.<sup>93</sup> Hierin offenbart sich die weiter gefasste Bedeutung des Ersten Weltkrieges: Der Krieg breitet sich nicht nur auf politischer Ebene über die ganze Welt aus, sondern auch seine Konsequenzen sind von globaler sowie umfassender Wirkung. Er impliziert eine existentielle Bedrohung des natürlichen Gleichgewichts: Sowohl die Natur als auch die Menschheit stehen auf dem Spiel.

Das Licht bzw. die Helligkeit sind jedoch nicht ausschließlich positiv besetzt: «La lumière aveuglante éclaira brutalement l'endroit» (Dorgelès 2011, 201). Wie oben bereits erläutert, beinhaltet das Mondlicht die Gefahr entdeckt zu werden. Auch der Schein der explodierenden Raketen symbolisiert für die Soldaten eine tödliche Gefahr (vgl. ebd., 226). Neben dem elektrischen Licht der Taschenlampe (vgl. ebd., 224) und dem Feuerzeug (vgl. ebd., 240) gibt

---

<sup>93</sup> Hier eröffnet sich die Frage nach der Übersetzung des Romantitels. Zwei Varianten erscheinen denkbar: *Les Croix de bois* wurde vielfach mit *Die hölzernen Kreuze* übersetzt (vgl. die Übersetzung von Tony Kellen und Erhard Wittek: Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1988). Eine weitere Möglichkeit wäre: Die Kreuze des Gehölzes oder eleganter des Waldes. Die Kreuze werden aus dem Holz der Wälder gefertigt und symbolisieren die allumfassende Vernichtung. Sie werden auf den Aschefeldern der niedergebrannten Waldstücke errichtet und bilden somit einen toten Wald aus Kreuzen. Gleich einem Bildnis der Apokalypse kann hier weder Flora noch Fauna gedeihen resp. leben. Die Vegetation und letztendlich auch die Menschheit scheinen vom Aussterben bedroht (vgl. hierzu auch den Zusammenhang der Legende des Heiligen Grals mit der Vegetation und dem Gedeihen eines Königreiches in T. S. Eliots *The Waste Land*).

es noch das Licht einer richtigen Flamme bzw. eines richtigen Feuers. Gerade das Feuerzeug wird wieder in den Kontext einer negativen Assoziation gebracht: Einer der Soldaten versucht, sich auf seinem Wachposten eine Pfeife anzuzünden; seine Kameraden fürchten jedoch, die Feinde durch das Licht auf sich aufmerksam zu machen (vgl. Dorgelès 2011, 240). Positiver besetzt sind hingegen der Schein einer Kerze (vgl. ebd., 202) sowie das Feuer der Feldküche (vgl. ebd., 259). Diese Lichtquellen entsprechen dem archaischen Mythos von der Herrschaft des Menschen über das Feuer als elementare zivilisatorische Errungenschaft. Sie erzeugen Wärme sowie Geborgenheit und repräsentieren das Feuer in den heimischen Herden und Öfen, welches symbolisch für den Familienzusammenhalt steht – dies sind Qualitäten, die für die Soldaten eine eminente Bedeutung haben. Zugleich stehen sie für die Stärke und den evolutorischen Vorsprung der Menschheit – somit machen sie den Soldaten Mut. Ebenso ambivalent werden das Tageslicht und der Sonnenschein gesehen. Es ist das Tageslicht, welches Sulphart den Anblick seines toten Kameraden preisgibt:

[...] déjà il suffoquait, quand la fumée, en s'envolant, lui montra le jour. Alors, devant sa face, contre ses yeux, Sulphart vit la Mort dans le regard du vieux. Il fut un instant terrible, ce regard d'homme, il eut une seconde d'atroce résistance, puis une lueur sembla s'y éteindre, il devint terne, troublé, vitreux...

(Dorgelès 2011, 256-257)

Brouckes Konfrontation mit dem Tod im Morgengrauen ist bereits entsetzlich genug (s.o.), doch auch im vollen Tageslicht verliert das Sterben im Krieg nichts von seiner Grausamkeit und traumatischen Wirkung. Im Gegenteil, die Sonne scheint erbarmungslos auf die Soldaten niederzubrennen: «On dirait que rien ne vit, dans ce chantier de gravats brûlé par le soleil» (Dorgelès 2011, 205). Das Licht versinnbildlicht in vielerlei Hinsicht Anfang und Ende einer militärischen Karriere. Zu Beginn des Romans wird eine Militärparade zu Ehren der Frontverstärkung geschildert. Die von der Anreise erschöpften Rekruten werden vom Tageslicht geweckt und halten aufgeregt Ausschau nach Anzeichen der Kriegszerstörung (vgl. ebd., 7) – sie wissen noch nicht, was Krieg wirklich bedeutet. Viele von ihnen werden einem Feuersturm aus Geschossen entgegentreten, bevor sie auf dem Schlachtfeld ihr Leben lassen. Einige werden jedoch als Kriegsveteranen und als geläuterte Männer aus dem Krieg zurückkehren. Manche müssen zunächst in einem Krankenhaus genesen, bevor sie wieder in die zivile Gesellschaft entlassen werden können: «Ses premières sorties, Sulphart les fit dans le petit jardin de l'Hôtel-Dieu, dont les beaux arbres émiettaient le soleil» (ebd., 273). Der Heimat- oder Genesungsurlaub des Soldaten Sulphart ist im Frühling angesiedelt: «On le devinait rose et blond, derrière les longs rideaux de l'hôpital, et l'air qui tombait du vasistas était frais et doux comme des mains» (ebd., 267). Die Jahreszeit bildet einen Kontrast zu dem sich im Herbst ereignenden Kriegsgeschehen. Während sich das Leben an der Front

überwiegend nachts abspielt, stehen dem Kriegsheimkehrer auch die Nachmittage zur freien Verfügung (vgl. Dorgelès 2011, 279). Die Rückkehr in einen „normalen“ Tagesrhythmus sowie zu einer Alltagsroutine ist für viele ehemalige Frontkämpfer sicherlich nicht einfach, aber dennoch von essentieller Bedeutung für die Wiedereingliederung in eine menschliche Gesellschaft.

#### bb) *Farben:*

Roland Dorgelès entwirft nicht einfach nur ein schwarz-weißes – holzschnittartiges – Bild des Krieges, sondern malt ihn in vielerlei Farben. Dabei sind die Farben der Trikolore, der französischen Nationalflagge, besonders augenfällig: «Et leurs blessés, si tu les voyais! Un bath habit bleu, coquet, une chemise blanche avec une cravate rouge» (Dorgelès 2011, 242). Dies ist bei einem französischen Kriegsroman vielleicht nicht weiter verwunderlich, aber dennoch bemerkenswert. Es ist auch auffällig, dass Dorgelès sich zwar vieler verschiedener, gleichwohl basaler Farben bedient. Er verwendet, laut Farbpalette, die Grundfarben Gelb, Blau und Rot sowie die Komplementärfarbe Grün und die Tertiärfarbe Braun, die aus einer Mischung der Grund- und Komplementärfarben entsteht. Die Kontraste Weiß, Grau und Schwarz zählen zu den sogenannten unbunten Farben (vgl. Goethe 1994, 10 ff.). Wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, sind sämtliche bunte und unbunte Farben sowohl positiv als auch negativ assoziiert; manche Farbadjektive werden z.T. auch neutral verwendet.

#### aaa) *Gelb:*

Die gelben Stiefel auf dem Trümmerhaufen und Leichenberg sind z.B. per se eher neutral bis positiv konnotiert; durch ihr Umfeld stützen sie jedoch das traurige Bild der Verwüstung (vgl. Dorgelès 2011, 178). Die Individualität – symbolisiert durch die auffällige Farbe der Stiefel – wird im Massensterben aufgehoben: Im Tod sind alle gleich. Die negative Verwendung der Farbe steht ebenfalls mit dem Tod in Verbindung:

Depuis longtemps, les morts ne lui faisaient plus peur. Pourtant, il n'osa pas le prendre pas la main, sa pauvre main crispée, jaune et boueuse, et il évita le regard éteint de ses yeux blancs.

(Dorgelès 2011, 181)

Der Anblick der Toten mit ihren gelblichen Händen erschreckt die bereits abgestumpften Soldaten schon lange nicht mehr. Die hellgelben Garben auf einigen Feldern der vom Krieg verschonten Landstriche bilden einen positiven Farbkontrast zu den öden, aschgrauen Trümmerwüsten der Schlachtfelder (vgl. Dorgelès 2011, 195).

#### bbb) *Blau:*

Die Uniformen der Soldaten bestehen aus einer blauen Hose und einer blauen Jacke (vgl. Dorgelès 2011, 214, 232) – das Blau steht somit in einem militärischen Kontext; kann hier

jedoch von der emotionalen Wertung her als neutral eingestuft werden. Die Uniformen werden im Laufe des Krieges zu einer Art Alltagskleidung für die Soldaten, die z.T. sogar ihre Nächte darin verbringen. Die Farbe Blau bzw. dessen Mischfarbe Violett wird ebenso wie die Farbe Gelb mit dem Tod assoziiert: «Couché sur le côté, le visage violacé, il avait le cou béant égorgé comme on égorge les bêtes» (Dorgelès 2011, 180). Neben dem bläulich-lila angelaufenen Gesicht des Toten sticht der Vergleich ins Auge: Der Tote wird mit einem geschächteten Tier verglichen. Des Öfteren taucht in der Literatur über den Ersten Weltkrieg der Vergleich der Front mit einer Schlachtbank auf (vgl. Bendikowski 2014, 30 ff.). Der Vergleich mit einem Tier soll in dem Abschnitt C.III.2.c weitergehend untersucht werden. Ein weiteres Beispiel für eine neutrale Verwendung der Farbe Blau, die jedoch affektiv für die Soldaten positiv besetzt ist, findet sich in der Beschreibung eines Unterstandes. Der Eingang zu dem Unterschlupf wird mit einer blauen Dachluke verglichen (vgl. Dorgelès 2011, 201). Das Erdloch bietet den Soldaten Schutz vor den feindlichen Angriffen und wird somit – trotz seiner Feuchtigkeit – positiv wahrgenommen. Auch dieses Beispiel zeigt erneut, wie sich die Parameter auf der Emotionsskala der Soldaten durch den Krieg verschieben (s.o.). Unter normalen Umständen würde kein Mensch ein dunkles, feuchtes Erdloch als vorzugswürdig oder gar ‚anheimelnd‘ empfinden.

#### ccc) *Grün:*

Die Komplementärfarbe, die sich aus den Grundfarben Gelb und Blau ergibt, ist Grün. Über dem Schlachtfeld wabert grüner Rauch (vgl. Dorgelès 2011, 170): Mit den Giftgasangriffen beginnt am 22. April 1915 der Einsatz von Chemikalien im Ersten Weltkrieg (vgl. Schoentjes 2008, 253). Sie werden zum Symbol eines unpersönlichen und unumgänglichen Todes (vgl. ebd.). Dieser ist besonders grausam: „Die Opfer wurden blind, rangen um Luft, spuckten Blut, die Gesichter liefen blau an“ (Friederichs 2014, 46). Wie die gelben Felder (s.o.), so bilden verschont gebliebene grüne Sträucher und Wälder einen positiven Gegensatz zu den grauen Trümmerfeldern (vgl. Dorgelès 2011, 171, 195). Sie sind eine ‚Ruheoase‘ für die Soldaten, in denen sie für kurze Zeit dem Krieg entfliehen und sich erholen können:

Dans les éteules les batteuses, en ronflant, mangeaient des gerbes blondes; les boqueteaux d'un vert frais baignaient nos yeux brûlés; on enviait le bonheur des villages entrevus sous les arbres, de ces fermes aux toits rouges qui n'étaient plus pour nous que des cantonnements.

(Dorgelès 2011, 194-195)

#### ddd) *Rot:*

Die roten Dächer der Bauernhöfe werden von den Soldaten mit neidischen Blicken wahrgenommen (vgl. Dorgelès 2011, 195). Sie verheißen ihnen das glückliche, zivile Leben fernab des Krieges. Für sie sind die Gehöfte jedoch bloß Quartiere, in denen sie weder

wirklich zuhause noch Zivilisten sind. Die roten Dächer wecken Erinnerungen an und Sehnsüchte nach ihrer eigenen zivilen Vergangenheit. Die Farbe Rot dominiert den Kriegsalltag der Soldaten: Ihre Gewehre entladen sich mit roten Blitzen und die Schützengräben sind mit ihrem Blut getränkt (vgl. Dorgelès 2011, 175, 179).

eee) *Braun:*

Das getrocknete Blut hinterlässt braune Flecken auf der Kleidung der Soldaten (vgl. Dorgelès 2011, 208) und die Verwundeten werden in braune Decken gehüllt (vgl. ebd., 227). Braun ist eine mit Dreck assoziierte Tertiärfarbe, die entsteht, wenn man Grund- und Komplementärfarben, z.T. auch mit Schwarz, mischt. Während das frische rote Blut noch eine Signalfunktion innehat – es zeigt an, dass unmittelbare Lebensgefahr droht –, besiegelt das getrocknete braune Blut häufig das Schicksal der Verwundeten. Das getrocknete Blut klebt zwar auch an den gestillten Wunden, die unter Umständen das Weiterleben garantieren; es klebt jedoch auch an den Toten für die jede Hilfe zu spät kommt.

fff) *Weiß:*

Die unbunte Farbe Weiß ist im Allgemeinen ein Symbol des Waffenstillstandes und des Friedens, aber auch, neben Schwarz, die unbunte Farbe des Todes. So kulminiert die Verwendung des Kontrastes Weiß in der Beschreibung des erloschenen Blickes eines toten Kameraden (vgl. Dorgelès 2011, 181). Auf dem Weg zu diesem Kulminationspunkt erfährt die Verwendung des (Nicht-)Farbadjektives weiß eine Steigerung: Sie reicht von der Beschreibung des Bartes eines Kameraden (vgl. ebd., 191) über die im Gefahr bedeutenden Mondlicht weiß schimmernde Straße (vgl. ebd., 218/s.o.) bis hin zum weißen Blumenstrauß, der vom Tode kündigt (vgl. ebd., 213). Es ist auch ein durch eine Granatexplosion mit weißem Gips bepuderter Soldat, der der Kompanie die Nachricht des Todes eines Kameraden überbringt (vgl. ebd., 176).

ggg) *Schwarz:*

Im Gegensatz zu der unbunten Farbe Weiß hat Schwarz keinerlei positive Konnotationen. Es wird einzig und allein mit dem Tod assoziiert. Die zunehmende Resignation der Soldaten legt sich wie eine bleierne Last auf die Seelen der Soldaten: «[...] la résignation, toute noire, s'abat lourdement sur l'âme» (Dorgelès 2011, 205). Der sie umgebende Tod in Form von verkohlten Toten auf niedergebrannten Leichenbergen (vgl. ebd., 177) hat sich bereits ihrer Seelen bemächtigt. Selbst die Landschaft scheint wie ausgestorben:

L'eau coulait de partout, de la paroi gluante et de la nuit. Ils pataugeaient dans ce ruisseau de glu noire, et, pour ne pas s'embourber, il fallait poser le pied dans l'empreinte des autres, marcher de trou en trou.  
(Dorgelès 2011, 225)

Die Soldaten marschieren durch eine „öde Mondlandschaft“ (Berghahn 2014, 1), die mittlerweile für den Menschen unbewohnbar ist. Der Tod kündigt sich den Soldaten durch das schwarze Gewand der Trauernden (vgl. Dorgelès 2011, 215) sowie durch «étranges signes noirs» (ebd., 168) an – gemeint sind schwarze Schatten im Mondschein, die in Gestalt von Kreuzen den Tod eines Kameraden prophezeien.

hhh) *Grau:*

Aus den beiden unbunten Farben Weiß und Schwarz ergibt sich die ebenfalls unbunte Mischfarbe Grau. Die feindlichen Deutschen tragen graue Feldmützen (vgl. Dorgelès 2011, 176) und von den eingenommenen Dörfern sind nur noch graue Ruinen übrig (vgl. ebd., 190). Doch auch das Grau ist, wie seine Farbbestandteile, eine Farbe des Todes:

Des blessés cheminaient tout le long des boyaux. Il y en avait de terribles, au teint gris, qui s'arrêtaient pour râler, accroupis dans des renforcements et vous regardaient passer avec des yeux hagards qui ne voyaient plus.

(Dorgelès 2011, 255)

Die todgeweihten Verwundeten bekommen zunächst eine grau-fahle Gesichtsfarbe, die sich nach Eintreten des Todes in eine Leichenblässe verwandelt.

b) *Akustische Eindrücke:*

Die Geräuschkulisse des Krieges wird besonders einprägsam geschildert. Der ohrenbetäubende Lärm von Explosionen (vgl. Dorgelès 2011, 170) und krachenden Blitzen der Geschosse (vgl. ebd., 172) verschlägt den Soldaten zeitweilig die Sprache und zwingt sie zum Schweigen (vgl. ebd., 179). Gerade dieser Kontrast zwischen Lärm und Ruhe erzeugt eine gewisse Reibung, durch die Roland Dorgelès die im wahrsten Sinne des Wortes explosiven Spannungen an der Front wiederzugeben sucht. Doch wie im Falle des Schweigens gibt es auch in Bezug auf den Lärm unterschiedliche Qualitäten: Die kampfbereiten Soldaten verfallen des Öfteren in Geschrei und Gesang (vgl. ebd., 174). Durch diese Form der manischen Abwehr versuchen sie, ihre Todesängste zu verdrängen und sich auf das Schlimmste vorzubereiten. Zudem fördert der Gesang das Gemeinschaftsgefühl der Soldaten. Die auf dem Schlachtfeld Verwundeten stöhnen in ihrer Agonie (vgl. ebd., 204), doch die bereits abgestumpften Soldaten marschieren mit einem gleichgültigen Poltern vorüber (vgl. ebd., 229). Auch die Kriegsveteranen in den Krankenhäusern sind noch immer von dem Lärm des Krieges gezeichnet: Sie brüllen sich von Bett zu Bett einander zu und rezitieren unter dem Einfluss der Narkose Militärlieder von der Front (vgl. ebd., 268).

### c) *Olfaktorische Eindrücke:*

Zu der ganzheitlichen Darstellung des Krieges zählen auch die olfaktorischen Eindrücke. Der Geruch des Krieges ist signifikant – «[...] la guerre au parfum de danger» (Dorgelès 2011, 12) – und desgleichen unerträglich. Die Soldaten marschieren durch stinkenden Qualm (vgl. ebd., 180), Gasgeruch (vgl. ebd., 190) und den beißenden Gestank des Schießpulvers (vgl. ebd., 174). Doch am schlimmsten ist wohl der Geruch der Verwesung, der sie umgibt (vgl. ebd., 177): «Une odeur de poudre, d'acide et de cadavres s'exhalait de cette terre rongée» (ebd., 235). Die neu ausgehobenen Gräber sondern einen beißenden, süßlichen Sumpferuch ab (vgl. ebd., 238) und den Verwundeten strömt der Fiebergeruch aus den Poren (vgl. ebd., 204). Nicht einmal der Geruch des Regens kann den Gestank übertünchen (vgl. ebd., 262). Lediglich das Parfüm auf einem Brief weckt alte Erinnerungen und kann den üblen Geruch des Krieges zumindest für kurze Zeit vertreiben: «Si loin, le temps des parfums. Et toujours si près de son cœur, pourtant...» (ebd., 229).

### d) *Gustatorische Eindrücke:*

Der Geschmack des Krieges ist metallisch. Er schmeckt nach Blut: «Quand il fut debout, il sentit dans sa bouche un goût étrange. Il cracha, c'était tout rose...» (Dorgelès 2011, 257). Doch auch das Ende der aktiven Militärdienstzeit hat für die Kriegsveteranen einen schalen Beigeschmack. Wie ihre Kriegserfahrungen, so hat auch der Kaffee im Krankenhaus einen bitteren Nachgeschmack (vgl. ebd., 267). Die Beschreibungen der gustatorischen Eindrücke des Krieges haben neben der wörtlichen Bedeutung auch noch eine metaphorische Ebene. Der Blutgeschmack präfiguriert und symbolisiert den drohenden Tod. Der bittere Nachgeschmack des Kaffees bringt die Traumatisierung der Kriegsveteranen und ihre seelische Verwundung zum Ausdruck. Die Erinnerungen an die Kriegserfahrung sind nur schwer zu bewältigen und erschweren den ehemaligen Soldaten das Bestreiten ihres zivilen Alltags. Sie können ihre neu gewonnene Freiheit und ihr neu geschenktes Leben nicht wirklich genießen, da ihre Kriegsvergangenheit wie ein drohender und verdunkelnder Schatten stets über ihnen zu schweben scheint.

## 2. Rhetorisch-stilistische Darstellung des Krieges:

Roland Dorgelès verwendet zahlreiche Stilmittel, um die Entmenschlichung der Soldaten und im Kontrast dazu die widernatürlich anmutende Kriegsmaschinerie zu veranschaulichen.

### a) *Symbolik der Kreuze:*

Das Symbol des Kreuzes ist nicht nur titelgebend für den Roman, sondern zieht sich vielmehr gleich einem Leitmotiv durch die gesamte Erzählung. Auch in friedlichen Zeiten findet man sie auf Friedhöfen (vgl. Dorgelès 2011, 212) und in Form eines Kruzifixes in der Obhut der



Toten. Die besondere Grausamkeit des Todes im Ersten Weltkrieg wird durch ein Kruzifix in den Händen eines toten Kindes versinnbildlicht (vgl. Dorgelès 2011, 221). Zwar ist die Kindersterblichkeit kein unmittelbar mit dem Krieg korreliertes Phänomen, dennoch verkörpert sie den Verlust der Unschuld und die zunehmende Entmenschlichung der Soldaten. Durch die Massenvernichtung, angezeigt durch die Kreuzkolonien, kommt dem Kreuz als Symbol des unabwendbaren Schicksals des Todes eine fatalistisch-deterministische Bedeutung zu: «Nous sommes, sous les croix, cinquante, cent morts qui dormons» (ebd., 203). Der Tod wird in der Phantasie der Soldaten bereits als Faktum angenommen. Die Kreuze fungieren sozusagen als Mahnmal der eigenen Nichtigkeit: «Derrière nous se dressaient les baraquements noirs d'une ambulance et, comme dépendances, un verger de croix de bois» (ebd., 230). Gleichzeitig sind sie Propheten der Vergänglichkeit:

Mais, brusquement, mon cœur a un sursaut, et dans ce dessin noir je distingue une croix, une prophétique croix d'ombre, que la lune a posée sur le grand corps de Lambert endormi.

(Dorgelès 2011, 169)

Auch den schwer verletzten Gilbert erinnern die kahlen Bäume an die Balken der Kreuze (vgl. Dorgelès 2011, 261) – kurz darauf erliegt er seinen Verletzungen. Die Kreuze gehören, wie der Tod, zum Alltag der Soldaten. Einer der Feldköche versucht, wie ein fliegender Händler, ein neues, weißes Holzkreuz an den Mann zu bringen (vgl. ebd., 222). Das Kreuz wird somit nicht nur zu einem Alltagsgegenstand, sondern zu einer Tauschware, die viele mit ihrem Leben bezahlen:

Je songe à vos milliers de croix de bois, alignées tout le long des grandes routes poudreuses, où elles semblent guetter la relève des vivants, qui ne viendra jamais faire lever les morts. Croix de 1914, ornées de drapeaux d'enfants qui ressembliez à des escadres en fête, croix coiffées de képis, croix casquées, croix des forêts d'Argonne qu'on couronnait de feuilles vertes, croix d'Artois, dont la rigide armée suivait la nôtre, progressant avec nous de tranchée en tranchée, croix que l'Aisne grossie entraînait loin du canon, et vous, croix fraternelles de l'arrière, qui vous donniez, cachées dans le taillis, des airs verdoyants de charmille, pour rassurer ceux qui partaient.

(Dorgelès 2011, 283)

In diesem Textausschnitt symbolisieren die Kreuze das Massensterben. Der einzelne Soldat, den Jacques Larcher z.T. mit individuellen Merkmalen und einer eigenen Persönlichkeit ausgestattet hat,<sup>94</sup> verschwindet in einer Masse von namenlosen Toten. Deshalb versucht Jacques Larcher, ihnen mit seiner Erzählung ein Denkmal zu setzen:

Mes morts, mes pauvres morts, c'est maintenant que vous allez souffrir, sans croix pour vous garder, sans cœurs où vous blottir. Je crois vous voir rôder, avec des gestes qui tâtonnent, et chercher dans la nuit éternelle tous ces vivants ingrats qui déjà vous oublient.

(Dorgelès 2011, 284)

---

<sup>94</sup> Vgl. zum Beispiel Gilbert Demachy oder Sulphart.

b) *Vergleich und Objektifizierung:*

Wiederholt nutzt Dorgelès das stilistische Mittel des Vergleichs. Von besonderer Bedeutung scheinen jedoch die Vergleiche der Soldaten mit Kindern und Alltagsgegenständen zu sein. Der Vergleich mit Kindern erfüllt zwei Funktionen: zum einen unterstreicht er die Naivität und Unschuld zu Beginn des Kriegsdienstes, zum anderen demonstriert er die Regression der Verwundeten. Am Anfang des Romans benehmen sich die Soldaten wie ausgelassene Jungen: «Ils sautillaient l'un derrière l'autre, en farandole, riant comme des gosses» (Dorgelès 2011, 15). Tagsüber springen, tanzen und lachen sie in einer beinahe jugendlichen Heiterkeit und des Nachts seufzen sie wie Kinder im Schlaf (vgl. ebd., 21). Diese kindliche Zuversicht wird jedoch vom Krieg zunichte gemacht und weicht schlichter Angst. Die Soldaten verstecken sich wie ängstliche Jungen vor den Detonationen der feindlichen Geschosse (vgl. ebd., 183-184). Lediglich die lieben Worte aus der Heimat können den kindlichen Charme der Unschuld in ihre Gesichter zurück zaubern: «Immobile, son sourire d'enfant déçu au coin des lèvres, il regardait très loin, l'air absent» (ebd., 229). Durch die Post ihrer Verwandten und Angehörigen können sie dem grauen Kriegsalltag für ein paar Zeilen entfliehen. Doch am Ende ihres Lebens regredieren die Verwundeten auch wieder auf ein infantiles Entwicklungsstadium. Sowohl der verwundete Bréval als auch der sterbende Gilbert weinen sich wie ein kleines Kind vor Kummer in den Schlaf (vgl. ebd., 208, 264).

Die Vergleiche mit Objekten weisen sowohl eine religiöse als auch sakrale Symbolik auf. Die Menschenmassen in den Schützengräben werden mit den Perlen eines Rosenkranzes verglichen: «[...] le corps en boule, et l'on dirait les grains d'un funèbre rosaire» (Dorgelès 2011, 189). Durch das Beten des Rosenkranzes können die katholisch Gläubigen Abbitte für ihre Sünden leisten. Der ‚menschliche Rosenkranz‘ verweist auf die Schuld und Sünde der Menschheit – die einzelnen Individuen fallen einer Kollektivschuld ganzer Nationen anheim.<sup>95</sup> Die Toten füllen die Schützengräben und Erdlöcher wie Reben die Weinkelter:

Il était tout pareil à un pressoir, ce trou tragique aux parois violacées, et, pour ne pas fouler les corps des camarades qui remplissaient la cuve, il fallait se maintenir sur le flanc de la fosse, les doigts enfoncés dans la terre cassante.

(Dorgelès 2011, 188)

Dieser Vergleich mit einem weltlichen Objekt steht für die sinnlose Massenvernichtung. Die Soldaten werden, wie die Weinreben, ausgepresst und es wird auch noch das Allerletzte aus

---

<sup>95</sup> Die Kriegsschuldfrage kann an dieser Stelle nicht ausführlich diskutiert werden. Es soll lediglich auf das Werk *The Sleepwalkers. How Europe went to War in 1914* des Historikers Christopher Clark verwiesen werden, welches diesbezüglich neue Perspektiven auf die Fischersche Kriegsschuld-Hypothese eröffnet. Clark sieht davon ab, einer Nation eine Hauptschuld zuzuschreiben, sondern erachtet den Ersten Weltkrieg vielmehr als ein multipolares Phänomen.

ihnen herausgeholt. Sie werden als „Menschenmaterial“ (Muntschick 2014, 00:01:46-48)<sup>96</sup> und sogenanntes ‚Kanonenfutter‘ verheizt und fallen dem technischen Fortschritt der Rüstungsindustrie zum Opfer.

Der einzelne Mensch, das Individuum, verschwindet in der Masse und wird mehr und mehr zu ihrem Objekt, zu ihrem Element: «Les corps prêts à surgir se balançaient, battant déjà le parapet, comme un jusant» (Dorgelès 2011, 174). Im Gefecht vereinigen sich die Körper zu einer Flutwelle, die über ihren Feinden hereinbricht. Die Soldaten mutieren zu gnadenlosen Kampfmaschinen:

Coude à coude, nous étions soudainement comme autant de machines au travail, poussée brutale du recul, quand le coup part, geste automatique de la culasse qu'on ouvre et bloque, main qui se brûle au canon trop chaud.

(Dorgelès 2011, 246)

Durch dieses rhetorisch-stilistische Mittel der Objektifizierung wird die zunehmende Verrohung und Entmenschlichung der Soldaten bildlich zum Ausdruck gebracht. Selbst der Tod vermag nicht ihnen ihre Menschlichkeit zurückzugeben:

Dans la poussière et les plâtras, nous avons pris la teinte neutre de ces choses anéanties. Rien de vivant, de façonné; des débris pilonnés, un chantier de catastrophe où tout se confondait: les cadavres émergeant des décombres, les pierres broyées, les lambeaux d'étoffes, les débris de meubles, les sacs de soldats, tout cela semblable, anéanti, les morts pas plus tragiques que les cailloux.

(Dorgelès 2011, 177)

Wie Steine säumen die Toten den Wegesrand und gemahnen die Soldaten ihres Schicksals.

### c) *Tier-Metapher:*

Die Entmenschlichung der Soldaten wird allerdings nicht nur durch Objektifizierungen dargestellt, sondern auch durch die Reduktion auf ein animalisches Niveau. Durchgängig werden die Soldaten mit Tieren verglichen oder sogar als Tiere bezeichnet. Anfangs besteht noch eine Kluft zwischen den alten Frontsoldaten und der neuen Verstärkung: «[...] hier encore ils vivaient comme des hommes» (Dorgelès 2011, 8). Doch selbst in den größten Kriegswirren gibt es von Zeit zu Zeit ein kurzes Aufblitzen der Menschlichkeit:

Rares minutes où le bonheur vient nous visiter, comme un ami qu'on n'espérait plus revoir. Rares instants où l'on se souvient d'avoir été un homme, d'avoir été un maître, le plus puissant de tous: son maître. Un feu qui flambe, une table, une lampe, voici le passé qui revient...

(Dorgelès 2011, 215)

Dennoch zeigt sich die demoralisierende Wirkung des Krieges auch bei den Neuankömmlingen: «[...] la fatigue surhumaine qui nous fait plus brutes que les bêtes [...]»

---

<sup>96</sup> Muntschick, Ekkehard: *Der Weltkrieg im Überblick. Zusammenfassung: Viereinhalb Jahre Krieg in drei Minuten*. Videoclip der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). URL abgerufen am 01.02.2014 um 13:45: [http://www.ard.de/home/wissen/ARD\\_de\\_Spezial\\_zum\\_Beginn\\_des\\_Ersten\\_Weltkriegs\\_vor\\_100\\_Jahren/629098/index.html](http://www.ard.de/home/wissen/ARD_de_Spezial_zum_Beginn_des_Ersten_Weltkriegs_vor_100_Jahren/629098/index.html)

(Dorgelès 2011, 157). Auch sie fügen sich in die „Herde“ und treffen an den Sammelplätzen auf andere Kompanien und Züge, so dass diese einem Viehmarkt gleichen: «Là, on en tint comme une grande foire, leur troupeau fatigué fut partagé en petits groupes [...]» (ebd., 8). Der Prozess der Entmenschlichung geht jedoch nur graduell vonstatten: «À genoux devant la mangeoire, comme s'il priait le dieu des bêtes, il se mit à chercher un flacon dans sa musette» (ebd., 20). Zunächst bewahrt sich Gilbert seine Menschlichkeit durch das Praktizieren seiner Religion, wendet sich jedoch dem Gott der Tiere zu. Hieran wird die Verwechslung der Arten deutlich, da die religiösen Empfindungen eigentlich den Menschen vorbehalten sind. Doch die Lebensumstände der Soldaten gleichen sich immer mehr denen der Tiere an. Sie nächtigen in Erdlöchern (vgl. ebd., 228) und Ställen: «Nous avions mangé la soupe dans l'écurie, accroupis sur la paille, d'autres juchés, jambes pendantes, sur les mangeoires» (ebd., 18). Mit den Lebensbedingungen gleichen sich auch ihre Verhaltensweisen an. Sie sind zusammengepfercht wie die Tiere (vgl. Dorgelès 2011, 19 ff.) und halten sich gegenseitig warm: «Les autres étaient prêts à dormir, bien serrés pour se tenir chaud; [...]» (ebd., 20). Häufig bewegen sie sich auf allen Vieren fort (vgl. ebd., 171 ff.), teilen ihre Beute (vgl. ebd., 255) und saufen wie die Tiere: «[...] on pense à boire, à boire comme des bêtes, la tête dans un baquet» (ebd., 206).

Doch nicht nur, dass sich die Lebensbedingungen und Verhaltensweisen der Soldaten denen der Tiere annähern und somit unmenschlich werden; sie werden des Öfteren mit spezifischen Tieren verglichen oder gar mit Tiernamen betitelt. Dabei fällt auf, dass es sich hierbei stets um den Vergleich mit negativen, animalischen Eigenschaften handelt. Häufig werden Beute- oder gar Opfertiere genannt, die auf den diskursiven Topos der ‚Schlachtbank‘ verweisen (s.o.).<sup>97</sup> Die Menschen machen aufeinander Jagd wie auf Wild (vgl. Dorgelès 2011, 206) und das Resultat – die Verwundeten und Toten – gleicht einem geschächteten Tier: «Couché sur le côté, le visage violacé, il avait le cou béant égorgé comme on égorge les bêtes» (ebd., 180). Durch den Begriff des Schächtens wird die Assoziation des religiösen Opfertieres geweckt – auch die Soldaten werden einer höheren nationalen Idee geopfert. Zur weiteren Untermauerung dieses Gedankens werden sie mit spezifischen Opfertieren wie Hennen, Schafen und Ziegen verglichen (vgl. ebd., 219, 224, 230, 231). Ein Tier, das eng mit der Militärgeschichte verknüpft ist und somit symbolischen Charakter hat, ist das Pferd: «Chacun passa à sa place avec la docilité des chevaux qui connaissent leur coin. Lemoine hésitait à

---

<sup>97</sup> In ihrem Werk *La crise de l'humanisme* setzt sich Micheline Tison-Braun ebenfalls mit diesem Topos auseinander und verweist sogar auf *Les Croix de bois*: «C'est en 1917 qu'apparaissent les images de la guerre des esclaves, ou des troupeaux qu'on mène à l'abattoir. Les récits antérieurs, si terrifiants qu'ils fussent, n'évoquaient pas ces visions de bétail récalcitrant, qu'on trouve, par exemple, dans *Les Croix de Bois* [sic!]: [...]» (Tison-Braun 1967, 76).

fouler ce beau tapis de paille fraîche» (Dorgelès 2011, 19). Dennoch wird nicht die Stärke dieses Tieres als positive Eigenschaft hervorgehoben, sondern es dient als Vergleich für die Toten: «[...] comme les chevaux étripés des corridas [...]» (ebd., 237). Als weitaus weniger edle Tiere gelten die Esel: Die erschöpften Soldaten haben kaputte Pfoten, Elefantenbeine, dreckige Schnauzen und Eselsgesichter (vgl. ebd., 193, 239, 244, 14). Sie werden wie Nachtfalter vom Licht angezogen, bewegen sich wie Schlangen und winden sich wie Würmer (vgl. ebd., 258, 211). Immer wieder werden sie von ihren Vorgesetzten als Schweine tituiert, während sie versuchen, die maulwurfshügelartigen Verteidigungswälle der Deutschen zu stürmen (vgl. ebd., 179, 183). Doch auch nach Beendigung des aktiven Kriegsdienstes bleibt ihnen ihr Status der Entmenschlichung erhalten: Ein verwirrter Kriegsversehrter wird mit einem Papagei verglichen (vgl. ebd., 272).

#### d) *Personifikation und Animismus:*

Der Gegensatz zur Objektivierung ist die Personifikation. Sigmund Freud bezeichnet den Animismus sowie die Beseelung von Objekten als Motive des Unheimlichen (vgl. Freud 1970, 256-257, 263) und so gelingt es auch Roland Dorgelès, durch dieses Stilmittel eine unheimliche, feindselige Atmosphäre zu kreieren.<sup>98</sup> In *Les Croix de bois* werden den Objekten nicht nur menschliche Attribute zugeschrieben, sondern auch animalische Eigenschaften. Die Soldaten werden von einer Feuermeute eingekreist: «Cette meute de feu nous cerne» (Dorgelès 2011, 212). Ihre Revolver schnurren wie Kätzchen – «[...] le canon-revolver, qui jure comme un chat» (ebd., 186) – und werden auf diese Weise verniedlicht.

Weitaus häufiger werden die todbringenden Waffen und Geschosse jedoch mit menschlichen Qualitäten ausgestattet:

Les obus nous pourchassaient, comme s'ils avaient eu des yeux. Nous allions, bifurquions, rebroussions chemin, mais la meute ne nous lâchait pas, hurlant à nous assourdir et nous saoulant d'acre fumée.  
(Dorgelès 2011, 170-171)<sup>99</sup>

Immerhin ist der Erste Weltkrieg keine Naturkatastrophe, sondern menschengemacht. Die eigentliche Grausamkeit des Krieges geht nicht von den Waffen, sondern von den Menschen, die sie bedienen, aus. Dennoch scheinen die normalerweise unbelebten Objekte in dem Roman ein Eigenleben zu führen. Die Soldaten werden von Stacheldrähten angegriffen, die sie nicht mehr loslassen: «[...] d'araignées barbelées qui agrippaient nos sacs et ne les lâchaient plus» (Dorgelès 2011, 236). Durch dieses rhetorische Mittel gelingt es Dorgelès, die traumatisierende Wirkung des Ersten Weltkrieges zu veranschaulichen. Die Soldaten fühlen

---

<sup>98</sup> Vgl. den Aspekt der Personifikation und des Animismus bei T. S. Eliot. In *The Waste Land* gleicht die Szenerie z.T. einem unheimlichen Traumland (vgl. Abschn. B.I.).

<sup>99</sup> Beispiele wie dieses finden sich in dem gesamten Roman. Allerdings wäre es müßig hier sämtliche Stellen zusammenzutragen.

sich ohnmächtig und stehen den Angriffen der anthropomorphisierten Geschütze hilflos gegenüber.<sup>100</sup> Die Gefühle der Ohnmacht und Hilflosigkeit sind typische Symptome einer Kriegsneurose bzw. PTBS (vgl. Herman 2006, 53 ff.). Der Stellungskrieg bekommt durch diese Art der Darstellung ein ganz eigenes Gesicht: «Pas un coup de feu; les deux lignes, face à face, se guettaient, haineuses et résignées» (Dorgelès 2011, 239).

Doch nicht nur die unmittelbar kriegsbezogenen Objekte unterliegen der unheimlichen Stimmung des Animismus; auch alltägliche Objekte erwachen scheinbar zum Leben. Die vor den Soldaten liegende Straße führt ein Eigenleben (vgl. Dorgelès 2011, 230) und die sie säumenden Häuser verfolgen sie mit Blicken: «Puis, les maisons ouvrirent les yeux, les chemins s’animèrent [...]» (ebd., 7). Die Soldaten unterwerfen sich dem Primat der beseelten Objekte. Nicht sie selber, sondern die Uhr weiß, wann es Zeit ist, sich wieder dem Kugelhagel auszusetzen: «Et c’était elle, elle seule qui savait l’heure, l’instant terrible où il faudrait sortir des trous, foncer dans la fumée, droit aux balles» (ebd., 251). Nebst den Objekten werden auch Tages- und Nachtzeiten sowie das Wetter personifiziert. Der Regen treibt die Soldaten vor sich her (vgl. ebd., 227), dennoch zweifeln sie daran, dass er die Erde und die Menschheit von den Sünden des Krieges rein waschen kann:

La pluie n’espérait pourtant pas laver cette boue, laver ces haillons, laver ces cadavres? Il pourrait bien pleuvoir toutes les larmes du ciel, pleuvoir tout un déluge, cela n’effacerait rien. Non, un siècle de pluie ne laverait pas ça.

(Dorgelès 2011, 249)

Der Abend webt an einem Nebel, in dem er die Toten einhüllen kann: «Et, doucement, le soir silencieux tisse sa brume, seul grand linceul de toile grise, pour tant de morts qui n’en ont pas» (Dorgelès 2011, 190). Dieser Nebel verschleiert den Soldaten die Sicht: «La brume en cache encore des coins sous son suaire et je ne reconnais plus rien, sur cette vaste carte de terre retournée» (ebd.). Im Anschluss verschafft sich die kalte Nacht auf brutale Art und Weise Zutritt: «Brutalement poussée, la porte s’ouvrit, laissant entrer la nuit froide, comme un intrus» (ebd., 214). Sie marschiert auf tausend Füßen über das Land und hält Einzug: «La nuit semblait se mettre en marche, sur ses mille pattes d’eau qui piétinaient» (ebd., 266). Schon lauert der Schlaf auf seinen großen Auftritt: «Le sommeil les emportait, l’un après l’autre, mêlant leurs respirations lentes ou saccadées, des soupirs égaux d’enfant et des plaintes de mauvais songe» (ebd., 21).

Gefühle der Angst werden ebenfalls anthropomorphisiert. In der Dunkelheit überwältigt sie die Soldaten (vgl. Dorgelès 2011, 248) und die Furcht kann sich ihnen ungehindert nähern

---

<sup>100</sup> In seinem Artikel *Der Krieg der neuen Zeit* belegt Hauke Friederichs, dass „die moderne Waffentechnik“ die Soldaten im Ersten Weltkrieg mit einer neuen Art der Kriegsführung konfrontierte (Friederichs 2014, 40). Viele von ihnen waren mental nicht auf einen so technisierten und dadurch anonymisierten Krieg vorbereitet.

(vgl. Dorgelès 2011, 262). Die Angst lebt allein in dem verstümmelten Gehölz: «Son angoisse vivait seule dans ce bois mutilé, parmi ces dormeurs insensibles que l'épouvante ne tourmentait plus» (ebd.). Den Verwundeten streichelt das Blut über ihre Wangen (vgl. ebd., 187) und ihre Wunden werden zu obskuren Meistern ihres Leidens:

Sa blessure exaspérée lui tenaillait la poitrine, les entrailles, les reins, tout le corps. Dans le vertige de son mal, il balbutiait:

– Je ne bougerai plus... Je jure de ne plus bouger, mais faites-moi moins de mal.

Et pour apitoyer le Maître obscur qui le forçait à souffrir, il restait inerte, les yeux scellés, enfonçant ses doigts crochus dans la terre glacée.

(Dorgelès 2011, 262)

Selbst die Tod prophezeienden Kreuze attackieren die Soldaten (vgl. Dorgelès 2011, 212) und die Gräber atmen feucht hinter ihren Rücken: «Contre mon dos je sentais l'haleine humide du tombeau qui me faisait frissonner» (ebd., 202). So stellt auch der Tod für die Soldaten keine Befreiung dar. Sie müssen ihr Leben bis zum bitteren Ende verteidigen: «Elle [la mort] devait connaître leur route et les guetter au passage, pour les achever. [...] À deux, on lui fait face, on se défend...» (ebd., 258).

### 3. Phantasiewelten:

Wie weiter oben bereits erwähnt flüchten sich manche Soldaten in ihre Phantasie (s. Abschn. C.I.1.). Diese Parallelwelt muss jedoch nicht zwangsläufig die bessere der Welten sein. So grausam wie die Realität des Krieges ist häufig auch die aus dem Unbewussten gespeiste Phantasie (vgl. Laplanche/Pontalis 1973, 388). Sigmund Freud bezeichnet die Verwischung der Grenzen zwischen Phantasie und Wirklichkeit als unheimlich (vgl. Freud 1970, 267). Dennoch dient das Unheimliche der Abwehr der Einsprüche der Realität gegen den Narzissmus (vgl. ebd., 254-255). Bevor die Soldaten an der Grausamkeit des Krieges zerbrechen und dadurch eine narzisstische Kränkung erfahren, ziehen sie sich in ihre Phantasiewelt zurück – auch wenn diese z.T. nicht weniger unheimlich ist als die Realität. Manche Phantasiewelten bilden jedoch einen positiven Gegensatz zu dem furchtbaren Kriegsalltag – so z.B. auch die *Welt des Vergnügens* (s.u.).

#### a) *Die Welt des Vergnügens:*

Wider Erwarten ist das Leben an der Front nicht ausschließlich von Grausamkeit und Tod geprägt, sondern es finden sich ebenfalls viele Momente der Freude und Ausgelassenheit. Diese Heiterkeit ist sicherlich auch eine Form der Abwehr. Die Soldaten flüchten sich in die Welt des Vergnügens, um sich von dem Alltag des Krieges abzulenken. Jacques Larcher vergleicht die Front mit einem Viehmarkt (vgl. Dorgelès 2011, 8) und wiederholt finden sich Vergleiche mit Kirmes, Zirkus sowie Fastnachtsbräuchen. Einer der Soldaten führt sich auf

wie ein Herkules auf einem Jahrmarkt, während ein anderer ausgelassen wie auf einer Kirmes tanzt:

Vairon, en corps de chemise, se mit à faire l'hercule forain, lançant le boniment d'une voix grasse et canaille qui sentait la barrière.

(Dorgelès 2011, 13)

Le petit Broucke, émerveillé, gambadait derrière eux comme à la ducasse.

(Dorgelès 2011, 15)

Die Lastenträger des Arbeitskommandos gleichen Zirkusreitern (vgl. Dorgelès 2011, 236) und mit ihren Gasmasken sehen die Soldaten aus wie Fastnachtsungeheuer: «Maintenant, il ne la retirait plus, et tapi dans son trou, on eût dit un monstre de carnaval, avec cette hure qui dodelinait» (ebd., 250). In ihrer Freizeit verkleiden sie sich als Bräutigame am Fastnachtsdienstag und machen sich mit ihren Kameraden eine lustige Zeit (vgl. ebd., 14). Diese Elemente der Vergnügungssucht kennzeichnen *Les Croix de bois* als einen französischen bzw. Pariser Roman um die Jahrhundertwende. Ingrid Pfeiffer, die Kuratorin der SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT, schreibt über die Ausstellung *Esprit Montmartre. Die Bohème in Paris um 1900*:

[...] Er [der Montmartre] zog aber bald viele Künstlerinnen und Künstler an, die sich – obwohl oft aus großbürgerlichem Elternhaus stammend – bewusst für ein Leben als ärmliche Bohemiens am Rande der Gesellschaft entschieden. Dieses neue Selbstverständnis als freiwillig-unfreiwillige Außenseiter spiegelten sie besonders realistisch und eindrücklich in ihren Kunstwerken wider. Anhand herausragender Werke stellt die Ausstellung die Bewohner des Viertels in ihrem alltäglichen Leben und mit ihren existenziellen Nöten vor: die Künstler und die „kleinen Leute“ [sic!], Tänzerinnen und Prostituierte, Straßenhändler, Bettler und Diebe. Die Schau wirft auch einen von verklärten Klischees befreiten Blick auf die mit Absinth und Opium durchtränkte ausschweifende Trink- und Feierkultur in den vielen namhaften Varietés und Cabarets. [...] <sup>101</sup>

Wie die Künstlerinnen und Künstler des Montmartre, so sind auch die Soldaten „freiwillig-unfreiwillige Außenseiter“ (s.o.). Die Militärparaden für die Frontverstärkung sind reine Show für die Zivilisten; in unmittelbarer Nähe der Front gibt es keine Paraden mehr (vgl. Dorgelès 2011, 7-8). Die vorgegaukelte Heiterkeit an der Front verkommt zur Maskierung und Camouflage der Todesangst. Selbst die Kriegsveteranen verbleiben „am Rande der Gesellschaft“ (s.o.) und können sich nicht von ihren Traumata erholen.

#### b) *Die Welt der Toten:*

Der Erste Weltkrieg ging unter anderem aufgrund der hohen Verlustzahlen in die Geschichte ein. Die Soldaten werden tagtäglich mit tödlichen Verletzungen und dem Tod konfrontiert. So ist es kaum verwunderlich, dass dieses Sujet auch Eingang in ihre Phantasie findet. Des

---

<sup>101</sup> Pfeiffer, Ingrid: *Esprit Montmartre. Die Bohème in Paris um 1900*. Artikel vom 29.01.2014 zur gleichnamigen Ausstellung der SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT vom 07. Februar bis 01. Juni 2014. URL abgerufen am 28.06.2014 um 10:51: [http://www.schirn-magazin.de/Esprit\\_Montmartre\\_Ausstellung\\_Frankfurt.html](http://www.schirn-magazin.de/Esprit_Montmartre_Ausstellung_Frankfurt.html)



Öfteren wird er mit Sagen und Mythen verknüpft, die immer schon für dessen Tradierung genutzt wurden.

In *Les Croix de bois* finden sich zahlreiche Anklänge an Märchen und – wie bei T. S. Eliot – an die Mythologie. Die Verstärkung erscheint den alten Frontsoldaten als Reisende aus einem sagemumwobenen Land (vgl. Dorgelès 2011, 8). Im Gefecht wirken die Soldaten wie kleine Zwerge, die gegen Riesen aus Rauch kämpfen (vgl. ebd., 255). Sie sind Teil einer Kompanie aus Schatten, die auf eine feindliche Schattenkompanie trifft (vgl. ebd., 234). Während ihrer Rückkehr nach Montmartre gleicht die Straße dem mythologischen Fluss der Unterwelt Styx (vgl. Fink 1997, 288):

Cette route charriant des hommes, toujours des hommes, me semblait vivre d'une vie infernale, et je croyais voir, au loin, tous ces affluents de poussière qui alimentent intarissablement le lit desséché du grand fleuve sans nom, le large Styx de pierre et de fumée où semblent reposer tous les noyés du monde, sur un limon d'épaves et de lianes rouillées.

(Dorgelès 2011, 230)

Bis in ihre Träume und Phantasien werden die Soldaten vom Tod verfolgt. Der Friedhof, der ihnen als Stützpunkt und Unterstand dient, ist eine geeignete Kulisse, um ihre Vorstellungen von phantastischen Schatten und Geistern sinnfällig zu untermalen (vgl. Dorgelès 2011, 259): «Les fusées qui s'épanouissent font courir des ombres fantastiques sur le cimetière ensorcelé» (ebd., 211). Er verwandelt sich in einen verzauberten Ort, an dem sogar die Todgeweihten wiederauferstehen: «Les moribonds s'éveillaient l'un l'autre, se répondaient...» (ebd., 264). Durch diesen Geisterglauben wird die unheimliche Atmosphäre auf dem Friedhof noch verstärkt (vgl. Freud 1970, 264 f.). Gleichzeitig beinhaltet die Wiederauferstehung der Toten auch eine Form des Wunschdenkens: Die Soldaten weigern sich, die Endgültigkeit des Todes anzuerkennen und versuchen die Bedrohung ihres eigenen Lebens zumindest in der Phantasie abzuwenden. Auch in der Realität hängen die Verwundeten an ihrem Leben – wie Zombies sind sie weder richtig tot noch lebendig:

Devant moi, un homme blessé laissa tomber son fusil. Je le vis vaciller un instant sur place puis, lourdement, il repartit les bras ballants, et courut avec nous, sans comprendre qu'il était déjà mort. Il fit quelques mètres en titubant et roula...

(Dorgelès 2011, 253)

Doch auch die noch Lebenden hat der Krieg sämtlicher Lebensenergien beraubt. Im Schlaf gleichen sie den Toten: «Nous sommes, sous les croix, cinquante, cent morts qui dormons» (Dorgelès 2011, 203). Sie fürchten weder den Tod noch seine Toten, von denen sie verfolgt werden:

Toutes les tombes se sont ouvertes, tous les morts se sont dressés, et, encore aveuglés, ils tuent dans le noir, sans rien voir, ils tuent de la nuit ou des hommes.

(Dorgelès 2011, 211)

Je crois vous voir rôder, avec des gestes qui tâtonnent, et chercher dans la nuit éternelle tous ces vivants ingrats qui déjà vous oublient.

(Dorgelès 2011, 284)

Die Überlebenden geraten in einen inneren Konflikt: einerseits möchten sie die Ereignisse des Krieges so schnell wie möglich hinter sich lassen, andererseits können sie sich an ihrem Leben, angesichts der großen Verluste, nicht recht freuen.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Aufgrund dieser Tatsache schob Roland Dorgelès die Veröffentlichung seines Romans, den er noch in den Kriegsjahren beendete, auf. Er wollte eine gewisse pietätvolle Zeit des Trauerns verstreichen lassen, um das Andenken der Gefallenen zu schützen (vgl. Cruickshank 1982, 36).

## **D. Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige***

Das Lustspiel *Der Schwierige* von Hugo von Hofmannsthal spielt im aristokratischen Milieu Wiens im angehenden 20. Jahrhundert. Die beiden Hauptfiguren, Hans Karl Bühl und Helene Altenwyl, sind Repräsentanten der alten österreichischen Aristokratie zu Zeiten der k. u. k.-Doppelmonarchie Österreich-Ungarn. Beide hegen tiefe Zuneigung füreinander, können diese jedoch nicht adäquat zum Ausdruck bringen. Aufgrund ihres sprachlichen und auch allgemeinen Feingefühls wird ihnen die Sprache zu einem scheinbar unüberwindbaren Widerstand. Jürgen Schwalbe bezeichnet das Stück als „[...] ironisiertes Spiel mit der Sprache und gegen die Sprache [...]“ (Schwalbe 1971, 147). Helenes Abneigung gegen die oberflächliche Konversation bei gesellschaftlichen Anlässen bleibt jedoch ein wenig obskur und ist höchstens durch einen Standesdünkel zu erklären, da sich die aristokratischen Kreise zunehmend mit sogenannten Parvenüs durchmischen. Hans Karls Sprachskepsis fußt z.T. auf einer ähnlichen Geisteshaltung und kann zugleich als ein Symptom seiner Kriegsneurose gewertet werden.

Den zeitlichen Rahmen des Lustspiels bildet die Umbruchphase des Ersten Weltkrieges. Es ist schwierig den exakten Zeitraum zu bestimmen, da *Der Schwierige* in einem zeitlichen Niemandsland angesiedelt ist: Der Ersten Weltkrieg wird zwar als Zeitmarke angegeben, allerdings ist nicht eindeutig zu eruieren, ob der Krieg noch andauert und die männlichen Figuren lediglich Reservisten oder im Fronturlaub sind, oder ob das Stück nach Beendigung des Krieges spielt (vgl. Müller-Bach 2001, 141). Unmissverständlich ist jedoch, dass der Krieg Spuren hinterlassen hat. Die Habsburgermonarchie droht auseinanderzubrechen und auch die aristokratische Gesellschaft weist erste Verfallserscheinungen auf. Die am Krieg Beteiligten sind z.T. nicht nur körperlich, sondern auch psychisch versehrt. Ihnen fehlen die Worte, um ihre traumatischen Erlebnisse angemessen verbalisieren zu können. Dennoch scheint auf die Erschütterungen durch den Ersten Weltkrieg eine Neuorientierung zu folgen. Nicht nur die gesellschaftliche Ordnung wird reformiert, sondern auch die konventionelle zwischenmenschliche Interaktion wird in Frage gestellt. Hofmannsthal und die Figuren seines Lustspiels begeben sich auf die Suche nach einer neuen Sprache bzw. neuen Formen des Ausdrucks, um ihr Schweigen durchbrechen zu können.

### **I. Die Darstellung des Ersten Weltkrieges:**

Der Diener Vinzenz ist der Erste, der den Ersten Weltkrieg thematisiert (Hofmannsthal 2009, 9). Zunächst erfährt der Leser lediglich indirekt durch ihn und Crescence von Hans Karls Kriegseinsatz (vgl. ebd., 11 ff.).

## 1. Der Erste Weltkrieg als Kulisse:

Bemerkenswert ist, dass der Erste Weltkrieg häufig nur *en passant* erwähnt und dadurch zu einer Kulisse<sup>103</sup>, einer Rahmung, des Lustspiels wird. Des Öfteren fungiert er als Zeitmarke: Der Sekretär Neugebauer gibt als Zeitraum des Briefwechsels zwischen Hans Karl und Antoinette den „Juni 15 bis 22. Oktober 16“ an (Hofmannsthal 2009, 29). Die neue Braut des Sekretärs „[...] war die Braut [seines] besten Freundes, der vor einem halben Jahr gefallen ist“ (ebd., 31). Obwohl Neugebauer bereits verlobt ist, betrachtet er „[...] es als ein heiliges Vermächtnis des Gefallenen [...], diesem jungen Mädchen eine Stütze fürs Leben zu bieten“ (ebd.). Deshalb löst er seine bereits bestehende Verlobung (ebd.).

Stani bestätigt, dass die Beziehung zwischen Antoinette und Hans Karl „[i]m zweiten Kriegsjahr“ begann (Hofmannsthal 2009, 34). Er spezifiziert den Zeitpunkt weiter: „Wie du nach der ersten Verwundung auf Urlaub warst, die paar Tage in der Grünleiten“ (ebd.). Es ist verwunderlich, dass weder Stani noch Hans Karl an anderer Stelle auf das sicherlich traumatische Erlebnis der Verwundung näher eingehen. Selbst Stanis eigene Kriegserfahrung wird in einem Nebensatz abgetan. Als Hans Karl ihm seine „Selbstvorwürfe“ gesteht, antwortet Stani geradezu abgeklärt: „Das sind Hypochondrien. Ich bin vollkommen gesund. Ich war im Feld nicht einen Tag krank (ebd., 40). Ähnlich wie Neuhoff bedient sich Stani der Intellektualisierung als Bewältigungsstrategie (vgl. Abschn. D.III.2.). Sein Umgang mit dem Thema „Erster Weltkrieg“ grenzt an Verdrängung oder zumindest Verleugnung. Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass im Gegensatz zu den Schilderungen seines Onkels unklar bleibt, wo und wie lange Stani diente und ob er überhaupt mit einer traumatisierenden Situation konfrontiert wurde. Wie seine Mutter Crescence, so übersieht er die persönliche Tragweite der Kriegserlebnisse für die Beteiligten, und verspottet den Kriegsveteranen Hechingen als „großartiges Medium“ (Hofmannsthal 2009, 121).

## 2. Die österreichische Aristokratie und der Erste Weltkrieg:

Gleich zu Beginn des Lustspiels wird dessen Schauplatz verortet. Die erste Szene des ersten Aktes spielt in einem „mittelgroße[n] Raum eines Wiener älteren Stadtpalais, [welcher] als Arbeitszimmer des Hausherrn eingerichtet“ ist (Hofmannsthal 2009, 7). Diese Regieanweisung versetzt den Rezipienten in das Österreich des frühen 20. Jahrhunderts, in welchem sich die k. u. k.-Monarchie in einer Phase des Umbruchs befand (vgl. Fricker et al.

---

<sup>103</sup> Vgl. Inka Mülder-Bach: „[...] die gemeinsame Erfahrung des verlorenen Krieges, den die Komödie durchaus nicht nur als »Hintergrund« behandelt, sondern als Grund und movens [sic!] ihrer Handlung in sich hineinnimmt“ (Mülder-Bach 2001, 138). Auch als Kulisse tritt der Erste Weltkrieg nicht in den Hintergrund, sondern prägt die Stimmungen der Figuren und verleiht dem Stück eine bestimmte Atmosphäre.

2011, 10).<sup>104</sup> Die Protagonisten des Lustspiels, Hans Karl Bühl und Helene Altenwyl, sind „zwei Repräsentanten der altösterreichischen Aristokratie“ (Hofmannsthal 2009, Klappentext), wie sie vor dem Ersten Weltkrieg in Österreich-Ungarn zu finden war. Auch der Sprachgebrauch Hans Karls und besonders der seiner Schwester Crescence sowie ihres Sohnes Stani deuten auf einen österreichischen, aristokratischen Hintergrund hin. Crescence spricht ihren Bruder zuweilen mit „Kari“, der Koseform von „Karl“, an (ebd., 11 ff.).<sup>105</sup> Zudem fällt die in aristokratischen Kreisen häufig anzutreffende Verwendung lateinischer und überwiegend französischer Begriffe und Wendungen auf.<sup>106</sup> Hofmannsthal selbst sagt über die Auswahl des Schauplatzes:

Vielleicht hätte ich die Gesellschaft, die es [das Lustspiel *Der Schwierige*, R.G.] darstellt, die Österreichische [sic!] aristokratische Gesellschaft, nie mit so viel Liebe in ihrem Charme und ihrer Qualität darstellen können als in dem historischen Augenblick wo sie, die bis vor kurzem eine Gegebenheit, ja eine Macht war, sich leise u. [sic!] geisterhaft ins Nichts auflöst, wie ein übriggebliebenes Nebelwölkchen am Morgen.

(zit.n. Görner 2011, 22)

Die Phase des Übergangs wird in dem Aufeinandertreffen der Diener Lukas und Vinzenz besonders deutlich. Der „erste[] Diener bei Hans Karl“ (Hofmannsthal 2009, 6) unterweist den „neue[n] Diener“ (ebd.) in den Gepflogenheiten der Herrschaften: „Er [Hans Karl] steht manchmal im Zimmer, ohne daß [sic!] man ihn gehen hört. [...] In diesem Fall haben Sie lautlos zu verschwinden“ (ebd., 9; Hervorhebungen, S.H.).<sup>107</sup> Vinzenz allerdings geriert sich vorlaut und aufmüpfig: „Das sind mir ekelhafte Gewohnheiten. Die werde ich ihm zeitig abgewöhnen“ (ebd., 10). Die impertinente Art des neuen Dieners wird durch sein Handeln verdeutlicht: „VINZENZ (*schnüffelt an allen Möbeln herum*) [...]“ (ebd., 7). Er ist jedoch nicht nur impertinent, sondern auch grenzüberschreitend: Er „nimmt sich eine Zigarre“, die daraufhin von Lukas eingeschlossen wird (ebd., 67). Am Ende des ersten Aktes versucht er, die Regeln und Konventionen zu bestimmen: „[...] Er soll zweimal läuten“ (ebd.). Im

---

<sup>104</sup> Der zweite Akt spielt „[b]ei Altenwyls. [In einem] [k]leine[n] Salon im Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts [...]“ (Hofmannsthal 2009, 68). Die Einrichtung des Salons zeigt an, dass der Schauplatz des Lustspiels weiterhin in aristokratischen Kreisen anzusiedeln ist. Auch der dritte Akt ereignet sich im „Altenwylschen Haus“ (ebd., 116). Wiederum vermittelt die Beschreibung der Architektur und Ausstattung des Hauses einen gewissen Wohlstand. Architektonische Besonderheiten sind der „Vorsaal“, die „Galerie“ sowie die „Gemächer“. Zur Ausstattung gehören „Flügeltüren“, „Divans [sic!]“ sowie „Kammerdiener“ und „Diener“ (ebd.).

<sup>105</sup> Stani und Agathe verwenden diese Koseform ebenfalls (vgl. Hofmannsthal 2009, 27, 32 ff.).

<sup>106</sup> „In der Tat ist der Schwierige von einem fast unmäßigen, d.h. nicht *menagierten* [sic!] Gebrauch französischer Wörter und Wendungen gekennzeichnet. Diese Fremdwörter, typisch für die sprachliche Atmosphäre Wiens um die Jahrhundertwende, eröffnen innerhalb der deutschen Sprache einen Raum, in dem Abweichendes, Veraltetes und Vergessenes oder schlichtweg Banales indirekt Gehör finden kann. [...] In Wörtern wie *menagieren*, *nuancieren* oder *balancieren* spricht nicht nur das Fremde im Eigenen, sondern auch das Vergangene im Gegenwärtigen, stellen doch die im *Schwierigen* portraitierten Figuren eine letzte Momentaufnahme einer im Untergang begriffenen höfisch-elitären österreichischen Gesellschaft dar“ (Kreienbrock 2011, 135-136). S. die Erklärungen der lateinischen und französischen Begriffe im Glossar (Hofmannsthal 2009, 163-166).

<sup>107</sup> Hier kündigt sich bereits Hans Karls Eigenheit des Still- und Stummseins an (vgl. Abschn. D.II.2./4.).

Folgenden setzt er sich wiederholt über die Dienstanweisungen seines Herrn hinweg. Hans Karl hatte Lukas, für Vinzenz allerdings hörbar, darauf hingewiesen, dass er „für niemand zu Hause“ sei und ungestört bleiben wolle (Hofmannsthal 2009, 10). Vinzenz fragt ihn dennoch: „Ich weiß nicht, ob der erste Diener gemeldet hat, es ist draußen eine jüngere Person, eine Kammerfrau oder so etwas –“ (ebd., 22). Später enthüllt Stani seinem Onkel, dass Vinzenz ihm die Information hat zukommen lassen, dass er im Gespräch mit Agathe und deshalb nicht zu sprechen sei (ebd., 33). Darauf antwortet Hans Karl verärgert und „*halblaut*“, damit Vinzenz ihn nicht hören kann: „Ah, das hat er dir – ein reizender Mann!“ (ebd.). Vinzenz ist Stellvertreter einer neuen gesellschaftlichen Ordnung und Symbol der modernen Zeit (vgl. Fricker et al. 2011, 8) und sorgt aufgrund seiner Nonkonformität im Herrenhaus Bühl immer wieder für „Konfusion[en]“ (Hofmannsthal 2009, 45).<sup>108</sup> Lukas hingegen symbolisiert durch seine Diskretion, Pflichterfüllung und Loyalität den Diener der alten Ordnung, der „altösterreichischen Aristokratie“ (s.o.).<sup>109</sup> Er versucht, Vinzenz in die Schranken und auf seinen vorgesehenen Platz in der Gesellschaft zu verweisen: „Es ist nicht befohlen, also bleiben Sie draußen“ (ebd., 67).<sup>110</sup>

Die Gesellschaft auf der Altenwylschen Soiree entspricht einer „altmodischen Hausführung“ (Hofmannsthal 2009, 68). Es sind „[...] nur die paar alten Gesichter, keine Künstler und sonstige Zelebritäten [...]“ zugegen (ebd.). Dennoch sind die aristokratischen Kreise nicht hermetisch abgeriegelt, vielmehr finden sich auch einige sogenannte Parvenüs unter ihnen. Edine Merenberg, eine Freundin Antoinettes, wird von Altenwyl für ihr bevorzugtes „Genre von Geselligkeit“ kritisiert (ebd.); gemeint ist ihre Attitüde der Sensationslust und Weltläufigkeit. Altenwyl hat diesbezüglich eine eher „altmodische Auffassung“ (ebd., 69).<sup>111</sup> Als besonderes Unikum gilt Professor Brücke, „[...] der einzige Vertreter des Geistes in einem rein sozialen Milieu [...]“ (ebd.). Er hebt den Unterschied zwischen erblicher Privilegierung der alten Aristokratie und Wohlstand, der durch Talent und Fleiß erworben wurde, hervor. Crescence degradiert Professor Brücke zu einem „triviale[n] Menschen“ und Edines gesellschaftliche Vorlieben zu „triviale[n] Unterhaltungen“ (Hofmannsthal 2009,

---

<sup>108</sup> Vgl. die Konfusionen im Zusammenhang mit dem fälschlicherweise durch Vinzenz hineingestellten Telefon (Hofmannsthal 2009, 54).

<sup>109</sup> Vgl. Kappacher: „Die Kellner schienen ungeschickter als vor dem Krieg, in den paar Tagen hatte er [H.] es zweimal erlebt, daß ihnen ein Teller oder Besteck aus der Händen fiel“ (Kappacher 2012, 36).

<sup>110</sup> Hier hat „draußen“ eine andere Bedeutung als im Kontext des Ersten Weltkrieges (vgl. Abschn. D.II.1.). Es vollzieht nicht nur eine räumliche Trennung zwischen Vinzenz und Hans Karl, sondern zwischen den Zeilen auch die Exklusion des neuen Dieners aus der alten Gesellschaftsordnung. Es markiert indirekt die Grenze zwischen der Vorkriegszeit und dem Einzug der Moderne während des und durch den Ersten Weltkrieges.

<sup>111</sup> Es wird nicht genau geklärt, welcher Gesellschaftsschicht Edine Merenberg entstammt. Dennoch ist auffällig, dass auch Crescence im Folgenden deren Auffassung von Unterhaltung sowie deren Bildungsbegriff kritisiert (vgl. Hofmannsthal 2009, 70, 74).

69).<sup>112</sup> Edine sowie Antoinettes andere Freundinnen Nanni und Huberta sprechen in starkem Dialekt, der sich somit von dem Sprachgebrauch der anderen Figuren deutlich abhebt.<sup>113</sup> Crescence macht sich über sie lustig, doch die Ironie dieser Bemerkungen entgeht Edine gänzlich (ebd., 71). Sie gibt sich sogar unfreiwillig der Lächerlichkeit preis, indem sie zunächst stolz behauptet: „Ich les doch die Bücher von die Leut“ (ebd.), um sich sodann nicht mehr an den genauen Namen des Autors erinnern zu können (ebd.). Zudem begeht sie, zumindest in den Augen Crescences, einen literaturwissenschaftlichen Fauxpas, indem sie Professor Brücke mit Goethe vergleicht (ebd.). In der zweiten Szene des zweiten Aktes werden die Parvenüs Neuhoff, Edine und der berühmte Mann geradezu karikiert. Alle drei versuchen mit eigenen Mitteln die Anerkennung dieser exklusiven Gesellschaft zu erlangen (ebd., 76 ff.), die ihnen bis dahin versagt geblieben ist. Neuhoff versucht durch eine geschickte Heiratspolitik, in die aristokratischen Kreise vorzudringen (vgl. ebd., 15)<sup>114</sup>; Edine meint durch freundschaftliche Beziehungen und Bildung „[...] in eine höhere Sphäre [...]“ zu gelangen (vgl. ebd., 77-78); der berühmte Mann ist von der Bedeutsamkeit überzeugt, „[...] in der richtigen Weise gekannt und aufgenommen zu werden“ (ebd., 77).<sup>115</sup> Letztendlich ist es Neuhoff, der die Existenz einer geisterhaften Schattenwelt offenbart. Er bemerkt:

Alle diese Menschen, die Ihnen hier begegnen, existieren ja in Wirklichkeit gar nicht mehr. Das sind ja alles nur mehr Schatten. Niemand, der sich in diesen Salons bewegt, gehört zu der wirklichen Welt, in der die geistigen Krisen des Jahrhunderts sich entscheiden [...].

(Hofmannsthal 2009, 81-82)

Ihr habt dem schönen Schein alles geopfert, auch die Kraft [...].

(ebd., 102)

Neuhoff eröffnet sozusagen eine Metaebene, durch die er die Altenwylsche Soiree als ein ‚Spiel im Spiel‘ entlarvt. Er erachtet den Umgang mit diesen Menschen als reine Zeitverschwendung, da sie nicht nur in der Zeit stehen geblieben, sondern aus ihr herausgefallen zu sein scheinen (Hofmannsthal 2009, 82). Inka Mülder-Bach weist daraufhin, dass Hofmannsthals Lustspiel in einer fiktiven Zwischenzeit und -welt angesiedelt sei (vgl. Mülder-Bach 2001, 141). Das gesellschaftliche Zugehörigkeitsgefühl scheint jedoch nicht nur

---

<sup>112</sup> Das Wort „Unterhaltung“ kann hier ambigie verstanden werden. Zum einen ist damit das Gespräch gemeint, zum anderen die Zerstreuung.

<sup>113</sup> Besonders markant ist das Suffix „-s“, welches an die Verben angehängt wird: „sprechts“, „geniert“ und „habts“ usw. (Hofmannsthal 2009, 71 ff.) sowie die Verwendung von Elisionen: „hätt“, „gsagt“ usw. (ebd., 72 ff.). Eine Inversion untermalt auf grammatikalischer Ebene den holprigen Sprachgebrauch: „[...] Sie muß wie zufällig ihm begegnen. [...]“ (ebd., 83). Crescence und Helene passen sich ihrem Sprachgebrauch während der Altenwylschen Soiree an (vgl. ebd., 87, 90). Vgl. Abschn. D.III.3.

<sup>114</sup> „[...] Wir, dort in unserm nordischen Winkel, wo uns die Jahrhunderte vergessen, wir haben die Kraft behalten. So stehen wir gleich zu gleich und doch ungleich zu ungleich, und aus dieser Ungleichheit ist mir mein Recht über Sie erwachsen“ (Hofmannsthal 2009, 102).

<sup>115</sup> „Der berühmte Mann [...] sucht sich Hans Karl zu nähern [...]“. Hans Karl und Antoinette „[...] bemerken ihn [jedoch] nicht“ und setzen ihre Unterhaltung fort. Als dem berühmten Mann auffällt, dass er stört, geht er „schnell ab“ (Hofmannsthal 2009, 98-99).

ein Phänomen der aristokratischen Kreise zu sein. Neuhoff verunglimpft den Grafen Bühl als ein „[...] absolutes, anmaßendes Nichts“; der berühmte Mann wiederum vertieft die gesellschaftliche Kluft, indem er dezidiert von Hans Karls „[...] außerordentliche[m] Rang innerhalb der ersten Gesellschaft [...]“ spricht (Hofmannsthal 2009, 82; Hervorhebung, S.H.). Auch Edine trägt ein Selbstbewusstsein zur Schau, welches für die Frauen der aristokratischen Gesellschaft ungebührlich gewesen wäre. Sie versucht ihre Freundin Antoinette durch den Hinweis zu beruhigen, dass deren Ehe mit dem Grafen Hechingen annulliert werden könne und dass der Graf Bühl sie dann zur Frau nehmen würde (ebd., 86).

Crescences Abneigung gegen die Vermählung Helenes mit dem Emporkömmling Baron Neuhoff zeugt hingegen von Standesbewusstsein. Sie lehnt eine Verbindung mit „[...] ein[em] wildfremde[n] Mensch [...], dahergeschneit [sic!] aus irgendeiner Ostseeprovinz, wo sich die Wölf [sic!] gute Nacht sagen –“ (Hofmannsthal 2009, 15) ab. Crescence prognostiziert eine unglückliche Ehe mit solch „einem wildfremden Menschen“, der „[...] hier in seinem Leben keine Position haben wird –“ (ebd.). Sie hätte eine Verbindung mit Hans Karl lieber gesehen und hat früher geglaubt, Helene „[...] wär [sic!] die eine Person auf der Welt, die [Hans Karl] fixieren<sup>116</sup> könnt [sic!], die [seine] Frau werden könnt [sic!]“ (ebd., 14). Ihr Sohn Stani übernimmt das Standesbewusstsein seiner Mutter und äußert sich ebenfalls abfällig über Neuhoff (ebd., 44 ff.). Selbst Hans Karl ist sich seiner Position in der Gesellschaft bewusst, jedoch geht er nicht so hart mit Neuhoff ins Gericht. Er erkennt dessen Bemühungen, sich in der Gesellschaft zu etablieren, an. Insgesamt teilt er jedoch Crescences und Stanis Auffassung, dass man nicht so einfach alles aus sich machen kann, sondern dass auch eine ererbte Privilegierung unabdingbar sei. Ganz bewusst grenzt er sich und die gesamte altösterreichische Aristokratie – „unsereinen“ – von den „bedauernswerte[n]“ Parvenüs ab (ebd., 51, 52). Das „Sich-Festkrampeln“<sup>117</sup> (ebd., 93) an einer untergehenden Sozialordnung wird desgleichen in dem Gespräch zwischen Hans Karl und Neugebauer deutlich. Als der Sekretär seine Neu-Verlobung zu rechtfertigen sucht, weist er explizit auf die konträren Voraussetzungen und Bedingungen einer Eheschließung in den „glanzlosen Sphären“, in der „bescheidenen Welt“ hin (ebd., 31).<sup>118</sup> Neuhoff spielt auf die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen in der Doppelmonarchie an, indem er die „alte[

---

<sup>116</sup> Vgl. die Ausführungen Inka Mülder-Bachs über das Fixieren Hans Karls (Mülder-Bach 2001, 155-156).

<sup>117</sup> Vgl. den gleichnamigen Aufsatz von Michael Collel, der die Stagnation der österreichischen Aristokratie mit dem physikalischen Phänomen der Hysterese vergleicht (Collel 2011, 71-79).

<sup>118</sup> NEUGEBAUER. „Vielleicht ermessen Euer Erlaucht doch nicht zur Genüge, mit welchem bitteren, sittlichen Ernst das Leben in unsern glanzlosen Sphären behaftet ist, und wie es sich hier nur darum handeln kann, für schwere Aufgaben noch schwerere einzutauschen. [...] Der persönliche Standpunkt kann in unserer bescheidenen Welt nicht maßgebend sein“ (Hofmannsthal 2009, 31).



Gesellschaft“ mit den „Ruinen von Luxor“ und den „Wälder[n] des Kaukasus“ vergleicht (Hofmannsthal 2009, 49) – beide Vergleiche dienen als Metaphern der Vergänglichkeit.<sup>119</sup>

Hans Karl und Helene fungieren als die letzten Hoffnungsträger der alten Aristokratie. Graf Bühl sagt: „[...] nur das Festhalten-Wollen ist unerlaubt. Nur das Sich-Festkrampeln an das, was sich nicht halten läßt –“ (Hofmannsthal 2009, 93). Vordergründig bezieht er sich auf seine beendete Affäre mit Antoinette, auf einer anderen semantischen Ebene gilt seine Aussage ebenso für die untergehende Aristokratie. Hans Karl entfremdete sich durch seine Kriegserlebnisse von der Schattengesellschaft der aristokratischen Soiree- und Salonkultur. Ihr Proprium, die soziale Konversation, wird von ihm nicht nur abgelehnt, sondern auch boykottiert (vgl. Abschn. D.II.3.aa). Dennoch sagt er sich nicht vollständig von der alten Gesellschaftsordnung los. Hans Karl ist sich bewusst, dass ideologische Konzepte, wie der „Weltzusammenhang[]“ (Rutsch 1998, 80), in der Realität nicht immer uneingeschränkte Gültigkeit besitzen. Nach dem verlorenen Krieg wurden die gesellschaftlichen Umwälzungen im Zuge der von den USA geforderten Demokratisierung<sup>120</sup> sicherlich unterschiedlich aufgenommen. Hans Karl scheint der Untergang der Monarchie aufgrund seiner gräulichen Kriegserfahrung jedoch nicht mehr zu schrecken.<sup>121</sup> Sein diesbezüglicher Opportunismus versetzt ihn möglicherweise in die privilegierte Lage, einigermaßen unbeschadet diesen sozialen Umwälzungen standzuhalten. Helenes Aussage – „Ich bin aus ihr [der kraftlosesten aller Welten] und bin nicht kraftlos“ (Hofmannsthal 2009, 102) – zeugt ebenfalls von diesem Durchhalte- und Anpassungsvermögen. Beide beweisen durch ihre indirekte, unkonventionelle Verlobung, dass soziale Regeln einer Änderung zugänglich sind (ebd., 157-158).<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> Luxor war früher ein Teil der altägyptischen Königsmetropole Theben. Deren Eroberung 332 v. Chr. durch Alexander den Großen beendete die dynastische Geschichte Thebens und leitete den Bedeutungsverlust der ehemaligen Königsmetropole ein (vgl. Weeks 2005, 50-51). Die „Ruinen von Luxor“ (s.o.) sollen somit auf den Verfall der österreichischen Aristokratie verweisen. Der Kaukasus ist als „Zentrum der Artenvielfalt“ Teil des „Natur- und Kulturerbe[s]“. Dort leben viele vom Aussterben bedrohte Tier- und Pflanzenarten (WWF Deutschland: *Kaukasus. Zentrum der Artenvielfalt*. Hrsg. Dr. Dirk Reinsberg, Marco Vollmar, Sönke Kranz. URL abgerufen am 10.07.2014 um 00:54: <http://www.wwf.de/themen-projekte/projektregionen/kaukasus/zustand-und-bedeutung/>). Hierdurch spielt Neuhoff auf das „Aussterben“ der österreichischen Aristokratie nach dem Ersten Weltkrieg an.

<sup>120</sup> „[...] US-Präsident Woodrow Wilson hatte beim Kriegseintritt der Vereinigten Staaten erklärt, er wolle eine »world safe for democracy« schaffen [...]“ (Gerwarth 2014, 20).

<sup>121</sup> Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass Hofmannsthal mitnichten einen aristokratischen Befürworter der parlamentarischen Demokratie in dem Grafen Bühl kreieren wollte. Hofmannsthal war zu Beginn des Krieges ein begeisterter Patriot (vgl. Müller-Bach 2001, 139). Hans Karls Heiratsabsicht bezüglich Helene würde ansonsten auch nicht recht ins Bild passen.

<sup>122</sup> Jürgen Schwalbe schreibt über den *Schwierigen*: „Hier wirkt die Gebärde, ohne daß der Raum der Konversationsverpflichtung und des Konversationstones verletzt wird [...]“. Dieser existiert als „Überbleibsel einer niedergehenden Gesellschaft“ neben der Gebärde, die sich ihren „eigenen Raum“ sucht (Schwalbe 1971, 155).

### 3. Die Auswirkungen der technischen Entwicklung im Ersten Weltkrieg:

Eine der technischen Neuerungen zur Zeit des Ersten Weltkrieges war das Telefon. Dieses wird von Hans Karl als „indiskrete Maschine“ empfunden (Hofmannsthal 2009, 50). Deshalb nimmt er eingehende Anrufe des Öfteren nicht entgegen und lässt das Telefon durch Lukas abstellen (vgl. ebd.). Das Telefonat mit Adolf Hechingen weist eine stilistische Besonderheit auf: Aufgrund der gestörten Verbindung muss Hans Karl seine Aussagen ständig wiederholen (vgl. ebd., 57). Die Szene des wiederholt unterbrochenen Telefonats lässt sich als metaphorische Kritik an der modernen technischen Entwicklung im weitesten Sinne lesen. Hierbei geht es jedoch nicht nur um einzelne technische Alltagsgegenstände wie das Telefon, sondern darüber hinaus um die Entwicklung der Rüstungsindustrie, die dem Ersten Weltkrieg dessen charakteristisches Gepräge gab. Christopher Clark betont, dass die Verbesserung der französischen Waffen und ihre Waffenlieferungen an die Balkanstaaten solch' verheerende Auswirkungen hatten, dass sogar ein internationales Waffenembargo angedacht wurde (vgl. Clark 2013, 562). Der Kampf „Mann gegen Mann“ wurde durch Maschinen und automatische Waffen ersetzt. Die Soldaten wurden in dem „ersten industriellen Massenkrieg“ (Hohrath 2009, 00:00:20-25)<sup>123</sup> als „Menschenmaterial“ (Muntschick 2014, 00:01:46-48)<sup>124</sup> gleichsam „verheizt“. Auch der Einsatz von chemischen Waffen war eine grausame Neuerung. In *Les Croix de bois* beschreibt Roland Dorgelès die Auswirkungen eines Gasangriffes: «Puis, le masque brouillé me cacha tout; je suffoquais sous mon bâillon, les poumons brûlants, et sentant à mes tempes l'agaçant chatouillement de la sueur» (Dorgelès 2011, 236).

Auffällig ist auch, welche Worte von Hans Karl in dem Telefonat mit Hechingen wiederholt werden müssen: „Pessimismus“, den er auch mit „Traurigkeit“ umschreibt, und „Empfindung“ (Hofmannsthal 2009, 57). Als Hechingen ihn partout nicht verstehen kann, versucht Hans Karl das Thema zu wechseln: „[...] Ich habe gesagt: Es entspricht meiner Empfindung. Empfindung! Eine ganz gleichgültige Phrase! [...]“ (ebd.). Somit wird diese vermeintliche Gefühlsäußerung als reine Floskel desavouiert (vgl. Schwalbe 1971, 84) und die Emotionen können nur durch die Körpersprache ausgedrückt werden.

---

<sup>123</sup> Hohrath, Daniel. Museumshistoriker Deutsches historisches Museum, Dezember 2009. In: Muntschick, Ekkehard: *Der Weltkrieg im Überblick. Zusammenfassung: Viereinhalb Jahre Krieg in drei Minuten*. Videoclip der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). URL abgerufen am 01.02.2014 um 13:45: [http://www.ard.de/home/wissen/ARD\\_de\\_Spezial\\_zum\\_Beginn\\_des\\_Ersten\\_Weltkriegs\\_vor\\_100\\_Jahren/629098/index.html](http://www.ard.de/home/wissen/ARD_de_Spezial_zum_Beginn_des_Ersten_Weltkriegs_vor_100_Jahren/629098/index.html)

<sup>124</sup> Muntschick, Ekkehard: *Der Weltkrieg im Überblick. Zusammenfassung: Viereinhalb Jahre Krieg in drei Minuten*. Videoclip der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). URL abgerufen am 01.02.2014 um 13:45: [http://www.ard.de/home/wissen/ARD\\_de\\_Spezial\\_zum\\_Beginn\\_des\\_Ersten\\_Weltkriegs\\_vor\\_100\\_Jahren/629098/index.html](http://www.ard.de/home/wissen/ARD_de_Spezial_zum_Beginn_des_Ersten_Weltkriegs_vor_100_Jahren/629098/index.html)

#### 4. Missverständnisse zwischen Kriegsveteranen und Zivilisten:

Crescence regt sich über den „Wiegel-Wagel“ (Hofmannsthal 2009, 12) ihres Bruders auf und empört sich: „Und dann hab ich geglaubt, du hast dir draußen das viele Nachdenken ein bißl abgewöhnt“ (ebd., 11). In ihrer Aussage zeigt sich bereits Crescences mangelndes Einfühlungsvermögen und fehlendes Verständnis für ihren Bruder.<sup>125</sup> Sie bittet Hans Karl sogar:

Sei Er gut, Kari, hab Er das nicht mehr, dieses Unleidliche, Sprunghafte, Entschlußlose, daß man sich hat aufs Messer streiten müssen mit Seinen Freunden, weil der eine Ihn einen Hypochonder nennt, der andere einen Spielverderber, der dritte einen Menschen, auf den man sich nicht verlassen kann. – Du bist in einer so ausgezeichneten Verfassung zurückgekommen [...].

(Hofmannsthal 2009, 11-12)

Im Folgenden gibt Hans Karl selbst zu: „[...] Weißt du, das ist ja meine Schwäche, daß ich so selten das Definitive vor mir sehe [...]“ (Hofmannsthal 2009, 101). Wiederholt betont Crescence die hervorragende Verfassung ihres Bruders trotz seiner Kriegserlebnisse: „Aber – pour revenir à nos moutons, Herr Gott, wenn man durchgemacht hat, was du durchgemacht hast, und sich dabei benommen hat, als wenn es nichts wäre –“ (ebd., 12). Wie wenig sie ihren Bruder versteht, zeigt nicht nur diese Einschätzung, sondern auch ihre Replik auf Hans Karls Erwiderung: „Das hat doch jeder getan!“ „Ah, pardon, jeder nicht. Aber da hätte ich doch geglaubt, daß man seine Hypochondrien überwunden haben könnte!“ (ebd., 12). Hans Karls „*geniert[e]*“ Antwort kann entweder als Verlegenheit oder als Hilflosigkeit verstanden werden. Seine Eigenheiten, die sich während des Krieges noch verfestigt zu haben scheinen, tut sie als bloße „Hypochondrien“ (s.o.) ab. In dem folgenden Dialogausschnitt offenbart sich Hans Karls Unvermögen, die Auswirkungen seiner traumatischen Kriegserfahrungen zu verstehen und in Worte zu fassen:

CRESCENCE.

Nach allem, was du draußen durchgemacht hast, ist mir das eben unbegreiflich, daß man da nicht abgehärtet ist.

HANS KARL.

Crescence, das macht einen ja nicht weniger empfindlich, sondern mehr. Wieso verstehst du das nicht? Mir können über eine Dummheit die Tränen in die Augen kommen – oder es wird mir heiß vor gène über eine ganze Kleinigkeit, über eine Nuance, die kein Mensch merkt, oder es passiert mir, daß ich ganz laut sag, was ich mir denk – das sind doch unmögliche Zustände, um unter Leut zu gehen. Ich kann dir gar nicht definieren, aber es ist stärker als ich [...].

(Hofmannsthal 2009, 13)

## II. Die Darstellung der Traumata:

Die Traumata des Ersten Weltkrieges werden nur indirekt berichtet und dargestellt. Im Vordergrund stehen der Zusammenhang und die Auswirkungen der Kriegstraumata auf die

---

<sup>125</sup> Helen Rusco Ista macht das Schweigen der Kriegsveteranen für den Mangel an Verständnis seitens der Zivilisten verantwortlich: “A fuller understanding is lacking, often, due to the soldiers’ silence, and one reason for this silence is that civilians treat the soldiers as heroes” (Ista 1951, 170).

Sprache bzw. die Sprachfähigkeit des traumatisierten Individuums. Es stellt sich die Frage, wie etwas Nicht-Mitteilbares in der „[...] Konfrontation mit dem Unsagbaren [...]“ (Herman 2003, 13) dennoch mitgeteilt werden kann (vgl. Schwalbe 1971, 82).

### 1. Trauma und Sprache I – Erlebnisbericht eines Kriegsveteranen:

In der dritten Szene des ersten Aktes spricht Hans Karl zum ersten Mal über seine Kriegserfahrungen, als er seiner Schwester von seiner Freundschaft mit Adolf Hechingen berichtet (Hofmannsthal 2009, 19). Hechingen und er haben sich „draußen [...] miteinander angefreundet“ (ebd.).<sup>126</sup> Früher war er immer nur der „Mann seiner Frau“ für ihn gewesen. Doch nachdem sie „[...] im Winter Fünfzehn [sic!], zwanzig Wochen in der Stellung in den Waldkarpathen [sic!] [...] das letzte Stückl [sic!] Brot miteinander geteilt [...]“ haben, hat Hans Karl „[...] sehr viel Respekt vor ihm bekommen [...]“ (ebd.). Er lobt Hechingen in den höchsten Tönen als einen „anständige[n]“, „brave[n]“ Menschen, „[...] der vis-à-vis mit dem Tod sich eine solche Ruhe bewahrt hätte, beinahe eine Art Behaglichkeit“ (ebd.). Besonders signifikant an dieser Schilderung sind folgende zwei Aspekte: Zum einen die wiederholte Umschreibung des Kriegsschauplatzes mit „draußen“,<sup>127</sup> zum anderen die Beschreibung einer Grenzerfahrung. Dass der Kriegsschauplatz mit „draußen“ umschrieben wird, liegt zum einen sicherlich an der einfachen Tatsache, dass der Erste Weltkrieg ein „Stellungskrieg“ (Muntschick 2014, 00:02:12)<sup>128</sup> war, der vorwiegend in den Schützengräben ausgefochten wurde. Zum anderen ist der Begriff „draußen“ das Gegenteil von „drinnen“, was folgende Assoziationen hervorruft: „Geborgenheit“, „Zuhause“, „Heimat“ und „Gemeinschaft“. Das „Draußen“ des Krieges betont dessen Gräueltat und kann mit „Wildnis“, „ausgesetzt sein“ oder auch „ausgeliefert sein“ und „Gefahr“ assoziiert werden. Freud beschrieb in seiner *Psychoanalyse der Kriegsneurosen* die traumatische Neurose sowie die Kriegsneurose als Reaktion auf „[...] eine Gefahr, die ihm [dem Ich des Menschen, S.H.] von außen droht [...]“ (Freud 2012, 7); diese führt zu den beschriebenen Grenzerfahrungen. Hechingen bewahrt „vis-à-vis mit dem Tod“ die Ruhe (s.o.). Gemeint ist sicherlich nicht nur die Konfrontation mit den Leichen der Gefallenen,<sup>129</sup> sondern auch die ganz konkrete Bedrohung des eigenen

---

<sup>126</sup> Vgl. Hechingens Aussage über Hans Karl: „Ich mußte mir sagen, daß ich mein Schicksal in die Hand keines nobleren, keines selbstloseren Freundes –“ (Hofmannsthal 2009, 119).

<sup>127</sup> Die Umschreibung des Kriegsschauplatzes mit „draußen“ zieht sich durch das gesamte Lustspiel. Es soll im Folgenden jedoch nur auf ausgewählte, besonders signifikante Stellen eingegangen werden.

<sup>128</sup> Muntschick, Ekkehard: *Der Weltkrieg im Überblick. Zusammenfassung: Viereinhalb Jahre Krieg in drei Minuten*. Videoclip der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). URL abgerufen am 01.02.2014 um 13:45:

[http://www.ard.de/home/wissen/ARD\\_de\\_Spezial\\_zum\\_Beginn\\_des\\_Ersten\\_Weltkriegs\\_vor\\_100\\_Jahren/629098/index.html](http://www.ard.de/home/wissen/ARD_de_Spezial_zum_Beginn_des_Ersten_Weltkriegs_vor_100_Jahren/629098/index.html)

<sup>129</sup> Roland Dorgelès beschreibt die Leichenberge äußerst eindrücklich: «C’était un entassement infâme, une exhumation monstrueuses de Bavaoires cireux sur d’autres déjà noirs, dont les bouches tordues exhalaient une haleine pourrie; tout un amas de chairs déchiquetées, avec des cadavres qu’on eût dit dévissés, les pieds et les

Lebens. Solche geteilten traumatischen Erfahrungen formen und verbinden Menschen. So hat Hans Karl Adolf Hechingen erst in den Kriegswirren richtig kennengelernt. Der Zusatz in Hechingens Charakterisierung, dass seine Ruhe „beinahe eine Art Behaglichkeit“ (s.o.) ausstrahlte, macht deutlich, wie eng die Soldaten des Ersten Weltkriegs in einer Art Schicksalsgemeinschaft zusammengeschweißt wurden.<sup>130</sup> „Behaglichkeit“ ist ein Begriff, der „Geborgenheit“ und „Zuhause“ sehr nahe steht. Trotz dieser zunächst positiven Charakterisierung repräsentiert Graf Adolf Hechingen, neben Hans Karl, einen weiteren Kriegsneurotiker. Während es Hans Karl an der Sprache gebricht (s.u.), leidet Hechingen an Übererregbarkeit und Nervosität (vgl. Hofmannsthal 2009, 119) – auch dies sind typische Symptome einer Kriegsneurose (vgl. Ferenczi 2012, 21).<sup>131</sup> Wie Hans Karl regrediert auch Hechingen zur Unmündigkeit.<sup>132</sup> Er unterwirft sich seiner Frau: Der Graf möchte sich an sie „binden“ und erlegt sich eine „Prüfungszeit“ auf, „[...] deren Dauer [Antoinette] zu bestimmen [hat]“ (ebd., 133). Crescence beweist mangelndes Einfühlungsvermögen und zieht ihren Bruder ob seiner Versöhnungsabsichten in Bezug auf Adolf und Antoinette Hechingen auf (ebd.). Ihr scheint entgangen zu sein, dass sich sein Verhältnis zu Antoinette, wohl durch die gemeinsamen Erfahrungen im Feld mit deren Ehegatten, verändert hat. Hans Karl gesteht Stani: „Sein [Adolf Hechingens, S.H.] Schicksal geht mir nah“ (ebd., 43). Wie nah dieses seinem Onkel geht und dass dieser sogar das gleiche Schicksal teilt, entgeht Stani. Sowohl Stani als auch Crescence übersehen, wie emotional angefasst Hans Karl ist: „*er hat sich gegen die Wand gewendet und richtet an einem Bild, das nicht gerade hängt*“ (ebd., 19).<sup>133</sup> Aufgrund dieses Mangels an Empathie kann Hans Karl seine Kriegserfahrung zur Verschleierung seiner eigentlichen Intentionen nutzen. Eigentlich „[...] *schließt* [Hans Karl] *die Tür nach der Bibliothek*“, um mit seinem Neffen ungestört über ihn und Antoinette zu sprechen (ebd., 33). Als dieser ihn jedoch fragt: „Ziehst dir, bist zu empfindlich?“ (ebd., 34), antwortet er ausweichend: „Ja, meine Schützen und ich, wir sind da draußen rheumatisch

---

genoux complètement retournés, et, pour les veiller tous, un seul mort resté debout, adossé à la paroi, étayé par un monstre sans tête» (Dorgelès 2011, 177).

<sup>130</sup> Hechingen sagt über Hans Karl: „[...] Ich fühle mich ununterbrochen im Kontakt mit ihm. [...] Das ist bei uns gegenseitig. Sehr oft spricht er etwas aus, was ich im gleichen Augenblick mir gedacht habe“ (Hofmannsthal 2009, 120). Die reziproke Hochachtung, die sich Hans Karl und Adolf Hechingen einander nach ursprünglicher Abneigung entgegenbringen, belegt die These der Schicksalsgemeinschaft (ebd., 43-44). Für Antoinette, Crescence und Stani, sind diese Erfahrungen und damit einhergehenden persönlichen Veränderungen – oder z.T. sogar Änderungen der Persönlichkeit – nur schwer nachvollziehbar (vgl. ebd., 19, 35, 43). „Die Kriegsneurose ist gleich der Friedensneurose der Ausdruck einer Persönlichkeitsspaltung“ (Simmel 2012, 45-46).

<sup>131</sup> Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass anhand der beschriebenen Situation vordergründig eine andere Motivation für Hechingens Verhalten vorliegt: Er ist nervös ob Hans Karls Gesprächs mit Antoinette. Eine Wesensveränderung aufgrund des Krieges wird nicht explizit thematisiert und kann daher nur als sekundäre Deutung gelten, die aufgrund des Arbeitstitels dennoch weiter verfolgt wird.

<sup>132</sup> Vgl. Helenes Vergleich Hans Karls mit einem Kind (Abschn. D.III.6.).

<sup>133</sup> Der Diener Lukas unterweist den neuen Diener Vinzenz in der Bedeutung des Bilderrückens und Schubladenaufziehens (vgl. Hofmannsthal 2009, 8). S. hierzu auch Abschn. D.III.1.

geworden wie die alten Jagdhunde“ (Hofmannsthal 2009, 34).<sup>134</sup> Somit muss er nicht gleich zum Punkt kommen und kann den ihm unangenehmen Auftrag Crescences, Stani und Antoinette zu entzweien, noch ein wenig hinauszögern (vgl. ebd., 20).

## 2. Trauma und Sprache II – Die Verschüttung der Sprachfähigkeit:

Das Hinauszögern, Aufschieben und Verschleiern durch die Sprache scheint im *Schwierigen* ein wiederkehrendes stilistisches Mittel zu sein.<sup>135</sup> Als zentrales Motiv kann in diesem Zusammenhang die Verschüttung Hans Karls gesehen werden, die auch allegorisch verstanden werden kann (vgl. Hofmannsthal 2009, 47-48). Die Verschüttung ist zum einen ein reales Ereignis in der fiktiven Welt des Lustspiels; zum anderen steht sie für die „verschüttete Persönlichkeit“ (Simmel 2012, 46) Hans Karls sowie die Verschüttung seiner Sprachfähigkeit: „Die Verschüttung mit ihrer totalen Auslöschung des bewußten Ichs, die naturgemäß häufigste Urheberin der Kriegsneurosen gibt meist den ersten Anlaß“ (Simmel 2012, 53). Diese existentielle Grenzerfahrung, in der seine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft für einen Moment zu verschmelzen scheinen (vgl. Hofmannsthal 2009, 111-112), offenbart ihm seine wahre Absicht, seinen Schlüssel zum „Glück“ (ebd.): In einer Vision sieht er Helene als seine Frau (vgl. ebd., 112).<sup>136</sup> Doch im Gegensatz zu der „Klarheit und Reinheit“ (ebd., 113), mit der er seinen innersten Wunsch in dieser traumatischen Situation vor Augen sieht, lässt sich Hans Karl durch die anderen Figuren und letztendlich durch sich selbst immer wieder von der Erfüllung seines Wunsches abbringen (vgl. ebd., 14-15, 58 ff.).<sup>137</sup>

Bemerkenswert ist auch die Art und Weise, in der die Verschüttung Hans Karls thematisiert wird: Es ist nicht Hans Karl selbst, der dieses Ereignis wieder freilegt, sondern der Baron Neuhoff. Hans Karl selbst spricht lediglich von einer „höhere[n] Macht“, die ihm „eine sehr subtile Lektion“ erteilt hat (Hofmannsthal 2009, 112). Hierin reflektiert sich sein Gefühl der erlebten Ohnmacht und Hilflosigkeit, welches ein wesentliches und konstitutives Merkmal eines Traumas darstellt (vgl. Herman 2006, 53 ff.). Das Gespräch über das Aufeinandertreffen der beiden Männer „[b]ei einem Stab“ (Hofmannsthal 2009, 47) scheint die Erinnerungen

---

<sup>134</sup> Auch Roland Dorgelès verglich die Soldaten des Öfteren mit leblosen Objekten oder Tieren (s.o.).

<sup>135</sup> Vgl. den Sprachgebrauch Hans Karls (Abschn. D.III.5.). Hans Karls „rein unauffällig[es]“ Verschwinden von der Altenwylschen Soiree untermalt dessen schleierhaften Charakter (Hofmannsthal 2009, 120).

<sup>136</sup> Auch Hechingen ist seit dem Krieg „ein Verwandelter“ und blickt mit „andere[n] Augen“ in die Welt (Hofmannsthal 2009, 130). Für ihn ist „[d]as ganze Leben [...] ein ewiges Wiederanfangen“ (ebd., 131) – deshalb hofft er auf einen Neuanfang mit Antoinette.

<sup>137</sup> Hans Karl bringt sich immer wieder selbst um die Erfüllung seines Wunsches, indem er die missverständliche Annahme, er habe kein Interesse mehr an Helene, nicht dementiert oder korrigiert. Zudem nutzt seine Psyche die Technik der Verschiebung (vgl. Freud 2005, 309 ff.): Als Stani ihn fragt, warum er verstimmt sei, antwortet er nicht wahrheitsgemäß, dass ihm die Verlobung seines Neffen mit Helene nicht gelegen kommt; statt von Helene, spricht er von Antoinette (Hofmannsthal 2009, 60).

Hans Karls an den Krieg wiederzubeleben, so dass er dieses Thema im Gesprächsverlauf scheinbar völlig zusammenhangslos wieder aufgreift: Nachdem Neuhoff eine allgemeine moralische Feststellung über den würdelosen Zustand der Welt kundgetan hat, bezieht Hans Karl dessen Aussage unmittelbar auf seine Kriegserlebnisse: „Ich weiß nicht, von welcher Welt Sie sprechen: uns allen ist draußen soviel [sic!] Würde entgegengetreten –“ (Hofmannsthal 2009, 47). Daraufhin greift Neuhoff den Gesprächsfaden auf und spricht Hans Karls Verschüttung an (ebd., 48 f.). Das Zusammentreffen mit Neuhoff scheint für Hans Karl als Auslöser zu fungieren, der ihm seine Kriegserlebnisse schlagartig wieder ins Bewusstsein bringt.<sup>138</sup> Auch Crescences Vorfremde auf ihre Enkel, die als „[...] kleine Kinder in Hohenbühl und in Göllersdorf herumlaufen [...]“ werden (ebd., 64), belebt Hans Karls Erinnerung an seine Verschüttung; wiederholt kann diese nicht vollständig ins Bewusstsein dringen. Sie unterliegt auch weiterhin der Verdrängung, so dass lediglich eine Deckerinnerung<sup>139</sup> zutage tritt. Hans Karl erinnert sich, wie er als Kind beinahe in dem Schlossteich ertrunken wäre und verbindet diese Erinnerung indirekt mit seiner Verschüttung. In Bezug auf den *Chandos-Brief* erläutert Bettina Rutsch, dass „Motive wie Teich, Brunnen, mit Wasser gefüllter Trog etc.“ für „das Ich beziehungsweise Selbst, seine Rätselhaftigkeit und Problematik“ stehen (vgl. Rutsch 1998, 84). Das Wasser verkörpere das „kommunikative[] Urelement“ (ebd., 85) und symbolisiere die „panikartige Furcht vor dem Versinken der Ich-Grenzen [...]“ (ebd., 84). Im *Schwierigen* unterstützt die Deckerinnerung an den Schlossteich die Verschleierung des ichfeindlichen Traumas der Verschüttung. Der folgende Gesprächsausschnitt mit Crescence liest sich wie eine Metapher der obwaltenden psychischen Mechanismen „Verdrängung“, „Wiederholung“ und „Deckerinnerung“:

CRESCENCE.

[...] Ich kann gar nicht erwarten, daß wieder kleine Kinder in Hohenbühl und in Göllersdorf herumlaufen.

HANS KARL.

Und in den Schloßteich fallen! Weiß Sie noch, wie sie mich halbtot herausgezogen haben? Weiß Sie – ich hab manchmal die Idee, daß gar nichts Neues auf der Welt passiert.

CRESCENCE.

Wie meint Er das?

HANS KARL.

<sup>138</sup> Vgl. auch folgende Passage im *Chandos-Brief*: „Denn es ist ja etwas völlig Unbenanntes und auch wohl kaum Benennbares, das, in solchen Augenblicken, irgend eine Erscheinung meiner alltäglichen Umgebung mit einer überschwelenden Flut höheren Lebens wie ein Gefäß erfüllend, mir sich ankündet“ (Hofmannsthal 2012, 53). Die Beschreibung des Lord Chandos erinnert an das psychologische Phänomen der unkontrollierten Flashbacks, die durch alltägliche „Hinweisreize[]“ ausgelöst werden (vgl. Voderholzer/Hohagen 2007, 220-221).

<sup>139</sup> Deckerinnerung: „Infantile Erinnerung, die sich durch besondere Deutlichkeit und scheinbare Bedeutungslosigkeit ihres Inhalts auszeichnet. Ihre Analyse führt zu markanten infantilen Erfahrungen und zu unbewußten Phantasien. Wie das Symptom ist die Deckerinnerung eine Kompromißbildung zwischen verdrängten Elementen und der Abwehr“ (Laplanche/Pontalis 1973, 113).

Daß alles schon längst irgendwo fertig dasteht und nur auf einmal erst sichtbar wird. Weißt du, wie im Hohenbühler Teich, wenn man im Herbst das Wasser abgelassen hat, auf einmal die Karpfen und die Schweife von den steinernen Tritonen da waren, die man früher kaum gesehen hat? Eine burleske Idee, was?

(Hofmannsthal 2009, 64-65)

Crescence bezeichnet Hans Karl als einen „kleine[n] Bub“ (Hofmannsthal 2009, 149) und Helene greift diesen Vergleich Hans Karls mit einem Kind ebenfalls auf: „[...] Sie sind bei all dem wie ein Kind“ (ebd., 108). Hierdurch werden dessen Naivität und Beeinflussbarkeit versinnbildlicht.<sup>140</sup> Auch bei Graf Hechingen finden sich Anflüge dieser Infantilität. Er benimmt sich wie ein ungeduldiges Kind: „Ich war nicht mehr imstande, länger zu warten [...]“ (ebd., 119). Ferenczi beschreibt nach Gaupp „das Verfallen in infantile und puerile Zustände offensichtlicher Hilflosigkeit“ als einen Teil des Symptomenkomplexes der Kriegsneurose (vgl. Ferenczi 2012, 23).

### 3. Trauma und Sprache III – Sprachskepsis als Symptom:

In dem Gespräch mit Antoinettes Kammerjungfer Agathe eröffnet Hans Karl eine Metaebene, die von Agathe missverstanden wird. Er überreicht ihr die Briefe ihrer Herrin mit den Worten: „[...] Sagen Sie der Frau Gräfin, daß ich mich von diesen Briefen darum trennen kann, weil die Erinnerung an das Schöne für mich unzerstörbar ist; ich werde sie nicht in einem Brief finden, sondern überall“ (Hofmannsthal 2009, 55). Agathe deutet seine Aussage als ein Liebesgeständnis und ist erschüttert, als Hans Karl die Vorzüge des Grafen Hechingen preist (ebd. ff.). Es wird deutlich, dass seine Betonung nicht auf dem Schönen, sondern auf der Erinnerung liegt; nicht das Schöne ist unzerstörbar, sondern seine Erinnerung.<sup>141</sup> Die Aussage des Grafen Bühl gewinnt gerade vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges besondere Bedeutung: Die Weltbevölkerung musste im Vernichtungskrieg die teilweise Auslöschung der Zivilisation miterleben (vgl. Clark 2013, 562). Was den Überlebenden jedoch blieb, waren ihre Erinnerungen an die Zeit vor Ausbruch des Krieges – ihre Erinnerungen an das Schöne.<sup>142</sup> Im Zusammenhang mit der Erinnerung an das Schöne ist auch der wiederkehrende Topos des „Moments“ zu erwähnen. Die gekränkte Antoinette sagt zu Hans Karl, um ihre scheinbare Verwindung seiner Abweisung zu dokumentieren: „[...] Ich hab einmal nur das, was ich im Moment hab, und was ich nicht hab, will ich vergessen. Ich leb nicht in der Vergangenheit, dazu bin ich nicht alt genug“ (Hofmannsthal 2009, 91). Bereits im *Chandos-*

<sup>140</sup> Vgl. die Metapher des Clowns Furlani in Abschn. D.III.5.

<sup>141</sup> Erst im Folgenden wird deutlich, worauf Hans Karl noch anspielt: Helene. Er macht ihr Komplimente ob ihrer Schönheit und bezeichnet sie als „unzerstörbar“ (vgl. Hofmannsthal 2009, 109).

<sup>142</sup> Durch diese Zeilen schimmert Hofmannsthals „Desillusionierung“ aufgrund des verlorenen Krieges hindurch (vgl. Müller-Bach 2001, 140). Zunächst hatte er „[...] den Krieg bekanntlich als Katharsis begrüßt und die erhoffte kulturelle Erneuerung in den folgenden Jahren durch eine patriotische Publizistik zu befördern gesucht [...]“ (ebd., 139).

Auch die Soldaten in Roland Dorgelès' *Les Croix de bois* schwelgen in Erinnerungen und trösten sich somit über den grausamen Kriegsalltag hinweg (vgl. Dorgelès 2011, 215).



*Brief* (s. Abschn. D.II.3.a) spielt der Moment eine besondere Rolle: Bettina Rutsch spricht von der Bedeutung der „Versprachlichung [des] Moments“, des „epiphanischen Augenblick[s]“ (Rutsch 1998, 67) – genau an diesem Punkt entzündet sich Hofmannsthals Sprachskepsis und -kritik. Chandos kritisiert den Mangel der Sprache an Unmittelbarkeit; er beschreibt ein temporales Dilemma von Denken und Verbalisieren. Denken ist für Chandos „[...] eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte.“ (Hofmannsthal 2012, 58). Während es bei Chandos um die Sukzession von Denken und Sprechen geht, wird im *Schwierigen* „die absolute Geschiedenheit von Sprache und Wirklichkeit“ kritisiert (Göttsche 1987, 95). Die Sprache schafft „eine gespenstische Ersatzwirklichkeit“ (ebd., 97) und scheitert in ihrer Vermittlungsfunktion (vgl. ebd., 98). Laut Göttsche kann die Sprache weder das Erlebnis, die Wirklichkeit noch das Bewusstsein angemessen vermitteln (vgl. ebd., 100).<sup>143</sup> Lord Chandos erlebt hierdurch eine innere Verunsicherung und stößt dadurch auf die intrinsischen Grenzen der Sprachlichkeit. Hans Karls innere Verunsicherung wird durch äußere Einflüsse – den Ersten Weltkrieg – verstärkt; auf diese Weise gelangt er an die extrinsischen Grenzen der Sprachlichkeit.<sup>144</sup> Das Gefühl und der Sinn gehen im sprachlichen Akt verloren (vgl. Göttsche 1987, 98). Hans Karls gestörte Emotionalität offenbart sich in seinem Verhältnis zu Stani: Crescence bittet ihn, „den Buben“ zu umarmen (vgl. Hofmannsthal 2009, 156). „*Hans Karl sieht [nur] vor sich hin, etwas abwesend*“ (ebd.). Als Crescence sich anschickt, ihren Sohn zu umarmen, wehrt Hans Karl ab: „Bitte das vielleicht zu tun, wenn ich fort bin [...]“ (ebd., 157). Judith L. Herman beschreibt die Bindungsunfähigkeit als einen der Primäreffekte eines Traumas:

Traumatische Ereignisse erschüttern zwischenmenschliche Beziehungen in den Grundfesten. Sie zersetzen die Bindungen an Familie, Freunde, Partner und Nachbarn, sie zerstören das Selbstbild, das im Verhältnis zu anderen entsteht und aufrechterhalten wird. Sie untergraben das Wertesystem, das der menschlichen Erfahrung Sinn verleiht. Sie unterminieren das Vertrauen des Opfers in eine natürliche oder göttliche Ordnung und stoßen es in eine existentielle Krise.

(Herman 2006, 77)

Hans Karl ist weder in der Lage, seine Emotionen mit den Erlebnissen in Einklang zu bringen, geschweige denn ihnen einen Sinn zuzuweisen, noch sie zu verbalisieren. Die Bruchstückhaftigkeit und Widersprüchlichkeit seiner Aussagen sind symptomatisch für Trauma-Narrative (vgl. Herman 2006, 9 ff.).

---

<sup>143</sup> Vgl. hierzu auch Rutsch 1998, 86.

<sup>144</sup> „Die Sprachproblematik wird damit als existentielle und nicht als primär literarische thematisch“ (Göttsche 1987, 104). Der „[...] 'zersplitterte[] Zustand[] dieser Welt' [...] [spiegelt sich] in einer 'atomisierenden' Literatur [...]“ wider (vgl. ebd., 88).

Für Hans Karl hat der Moment eine andere Bedeutung als für Antoinette. Sie behauptet zwar, nicht in der Vergangenheit zu leben, kann aber Hans Karl dennoch nicht vergessen (vgl. Hofmannsthal 2009, 91). Hans Karl allerdings wurde durch den existentiellen Moment der Verschüttung aus dem Zeitgefüge gerissen (vgl. ebd., 47-48). Er erlebte in diesem traumatischen Moment die Verschränkung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Durch sein Kriegstrauma ist auch er in gewisser Weise in der Vergangenheit gefangen, da diese ihn in Form von Flashbacks auch in der Gegenwart immer wieder einholt (vgl. das Gespräch mit Neuhoff; Hofmannsthal 2009, 48 f.).<sup>145</sup> Dennoch ist die Erinnerung – zumindest die „Erinnerung an das Schöne“ (ebd., 55) – für Hans Karl nicht negativ konnotiert, sondern scheint ihm Kraft und Trost zu spenden. So versucht er die agitierte Antoinette zu beruhigen und „[...] an damals zu erinnern –“ (ebd., 91). Sie wirft ihm jedoch vor, sie zu „insultieren“ und verkennt die wahre Bedeutung seiner Worte (ebd., 92). Sie wiederholt: „[...] Da ist jemand gekommen – der war – zufällig ich“ (ebd., 91). Antoinette legt die Betonung auf „zufällig“ und wirft ihm vor, er sei „[...] draußen zynisch geworden [...]“; er habe „[...] die Nuance verloren für das Mögliche und das Unmögliche [...]“ (ebd., 92). Sie übersieht hingegen, dass seine Betonung nicht auf „zufällig“, sondern auf „der war“ liegt (ebd., 91).<sup>146</sup> Er korrigiert sie: „Es ist draußen viel für mich anders geworden. Aber zynisch bin ich nicht geworden. Das Gegenteil, Antoinette [...]“ (ebd.). Hans Karls Worten liegt ein Subtext zugrunde: Er schwelgt in Erinnerungen an die Zeit vor dem Krieg im Allgemeinen und bezieht sich nicht explizit auf seine Affäre mit Antoinette. Diese appelliert an sein Gewissen, worauf er antwortet: „Ich habe keins. [...] Nicht in Bezug auf uns“ (ebd., 93). Auch dieser Aussage liegt eine weitere Bedeutungsebene zugrunde, die von Antoinette nicht erfasst wird. Zum einen spielt Hans Karl hier auf seine avisierte Verbindung mit Helene an, zum anderen ist es denkbar, dass er sich hier die Gewissensfrage stellt, die nach Ereignissen wie denen von 1914 bis 1918 für das einzelne Individuum unbeantwortbar sein muss. Hans Karl bezeichnet es als unverschämt,

[...] daß man sich heranwagt, gewisse Dinge überhaupt zu erleben! Um gewisse Dinge zu erleben und sich dabei nicht indezent zu finden, dazu gehört ja eine so rasende Verliebtheit in sich selbst und ein Grad von Verblendung, den man vielleicht als erwachsener Mensch im innersten Winkel in sich tragen, aber niemals sich eingestehen kann!

(Hofmannsthal 2009, 156)

Wie um sich selbst zu entlasten, sinniert er weiter: „Nichts ist böse. Der Augenblick ist nicht böse, nur das Festhalten-Wollen ist unerlaubt [...]“ (Hofmannsthal 2009, 93). „Alles was geschieht, das macht der Zufall [...]“ (ebd.); später apostrophiert er diesen als „fürchterlichen

---

<sup>145</sup> Sigmund Freud spricht von einer „Fixierung an das Trauma“, einer Fixierung an die Vergangenheit, die zu einer Entfremdung von „Gegenwart und [...] Zukunft“ führt (vgl. Freud V. XVIII 2007, 262).

<sup>146</sup> Vgl. die Hervorhebung durch die Parenthese und die Gedankenstriche (vgl. Hofmannsthal 2009, 91).

Zufall“ (Hofmannsthal 2009, 109). Angesichts der sinnlosen Opferung von Millionen Menschen während des Ersten Weltkrieges<sup>147</sup> erscheint menschliches Handeln nicht länger vernunftgeleitet, wie es Hans Karls Neffe Stani proklamiert (vgl. Abschn. D.III.2.), als vielmehr durch eine Verkettung von Zufällen bestimmt. Neuhoff entwickelt durch seine Intellektualisierung eine andere Sicht der Dinge: Für ihn bedeutet der „Wille[]“ ein Ausweg aus einer „willenlosen Welt“, einer der „kraftlosesten aller Welten“ (Hofmannsthal 2009, 102).

Hans Karl spricht vordergründig über das zufällige Zusammenfinden zweier Personen und die Legitimation der Ehe (Hofmannsthal 2009, 93-94).<sup>148</sup> Seine Worte lassen sich jedoch auf den Krieg übertragen: „Darin ist aber so ein Grausen, daß der Mensch etwas hat finden müssen, um sich aus diesem Sumpf herauszuziehen, bei seinem eigenen Schopf [...]“ (Hofmannsthal 2009, 93-94). Gemeint ist die Konsolidierung der zufälligen Begegnung zweier Personen durch die Ehe. Für Hans Karl hat diese jedoch noch eine tiefergehende Bedeutung: Für ihn stellt sie eine Art Fixpunkt<sup>149</sup> dar, in einer Welt, die aus den Fugen zu geraten scheint.<sup>150</sup> Wichtiger noch als die Ehe, ist für Hans Karl die Liebe. In seinem Diskurs über die Liebe zwischen Eheleuten flicht er einen kleinen Exkurs über die humanitäre Nächstenliebe ein: „[...] Ohne die wäre da draußen kein Leben mehr gewesen, sondern nur ein tierisches Dahintaumeln [...]“ (ebd., 96).<sup>151</sup>

#### a) Exkurs: *Hugo von Hofmannsthals Sprachskepsis*

In diesem Exkurs soll der Topos der Sprachskepsis unabhängig von den Traumata des Ersten Weltkrieges beleuchtet werden. Er ist jedoch nicht als Abriss über die Sprachskepsis im Werke Hofmannsthals intendiert; vorwiegend wird *Der Schwierige* und stellenweise auch *Ein Brief* (der *Chandos-Brief*) analysiert. Sowohl Lord Chandos als auch Hans Karl zweifeln an der Unzulänglichkeit des gesprochenen Wortes (vgl. Hofmannsthal 2012, 50 f.). Für Hans Karl ist Reden eine Zumutung und „indezente[] Selbstüberschätzung“ (Hofmannsthal 2009,

<sup>147</sup> „[...] Rund zehn Millionen Soldaten kamen in den folgenden vier Jahren ums Leben, weitere 20 Millionen wurden verwundet. Die Zahl der zivilen Toten, der Flüchtlinge und Zwangsumgesiedelten, der Opfer von Hungersnöten und Seuchen lässt sich ebenfalls nur in Millionen messen [...]“ (Gerwarth 2014, 16).

<sup>148</sup> Vgl. Helenes Worte über die Liebe: Sie glaubt nicht an eine zufällige, sondern an eine göttliche Fügung (vgl. Hofmannsthal 2009, 104).

<sup>149</sup> Vgl. die Aussage Crescences über Helene und Hans Karl: „[...] das wär die eine Person auf der Welt, die dich fixieren könnt, die deine Frau werden könnt [...]“ (Hofmannsthal 2009, 14).

<sup>150</sup> Vgl. Hans Karls Ausführungen über die bedingungslose, unendliche Liebe. Sicherlich hat er den Krieg im Hinterkopf, als er zu Antoinette sagt: „[...] Für immer, gescheh dir, was da will. [...]“ (Hofmannsthal 2009, 95). Dabei denkt er nicht nur an das Altern, sondern an das, „[...] was kommen kann [...]“ (ebd.) – z.B. ein weiterer Krieg?! Deutlicher werden seine Worte in den folgenden Ausführungen: Er spricht von der Liebe als „eine heilige Wahrheit“, die ihm erst „draußen“ völlig zu Bewusstsein gekommen ist. Für ihn ist diese Liebe „[...] eine Notwendigkeit, die wählt uns von Augenblick zu Augenblick, die geht ganz leise, ganz dicht am Herzen vorbei und doch so schneidend scharf wie ein Schwert [...]“ (ebd., 95-96).

<sup>151</sup> Vgl. Abschn. D.III.5., indem Hans Karl Begriffe aus dem Tierreich verwendet sowie die Tier-Metaphorik in Roland Dorgelès Roman *Les Croix de bois* (vgl. Abschn. C.III.2.c).

107). Deshalb empfindet er es auch als überflüssig, dass er „[...] im Herrenhaus das Wort ergreif[t]“ (Hofmannsthal 2009, 146).<sup>152</sup> Er ist der Meinung, „[...] daß es unmöglich ist, den Mund aufzumachen, ohne die heillosesten Konfusionen anzurichten [...]“ (ebd., 155). Helene schließt sich seiner Sprachskepsis und seinen Vorbehalten Mitmenschen gegenüber an: „Wenn alle Menschen wüßten, wie unwichtig sie sind, würde keiner den Mund aufmachen“ (ebd.). Besonders erregt Hans Karl der „[...] unentwirrbare[] Knäuel von Mißverständnissen. Ah, diese chronischen Mißverständnisse!“ (ebd., 13). Für ihn sind sie ein allgemein gesellschaftliches Phänomen: Sobald „[...] ein Mensch [...] sich unter die Leut mischt“, sieht er sich „odiosen Konfusionen“ ausgesetzt (ebd., 149).

aa) *Konversation:*

Im *Schwierigen* finden sich zahlreiche Beispiele für die Unzulänglichkeiten der Sprache; im Folgenden kann jedoch lediglich eine Selektion exemplarisch vorgestellt werden. Die Konversation z.B. trifft ironischer Weise in dem als „Konversationsstück“<sup>153</sup> bezeichneten Lustspiel (Wittmann 1966, 143) nicht auf sonderlich viel Gegenliebe. „[Hans Karl] kommt bei Konversationen auf die Länge alles sogenannte Gescheite dumm und noch eher das Dumme gescheit vor –“ (Hofmannsthal 2009, 18). Poldo Altenwyl und seine Tochter Helene schließen sich seiner Skepsis an. Altenwyl kritisiert, dass heutzutage niemand mehr „den Verstand zum Konversationmachen“ hätte und gleichzeitig niemand mehr wüsste, „den Mund zu halten“ (ebd., 69). Er beschwert sich über die „[...] bescheidenen Fragmente[] von Unterhaltung [...], die einem heutzutage in einem Salon noch geboten werden“ (Hofmannsthal 2009, 68). Es stört ihn, dass die Menschen nur noch „selbst perorieren, wie ein Wasserfall“ und nicht mehr „dem andern das Stichwort bringen“ (ebd., 70). Altenwyl behauptet: „Zu meiner Zeit hat man einen ganz anderen Maßstab an die Konversation angelegt. Man hat doch etwas auf eine schöne Replik gegeben, man hat sich ins Zeug gelegt, um brillant zu sein“ (ebd., 73). Helene graut vor den „[...] Worte[n], die alles Wirkliche

---

<sup>152</sup> Hans Karl soll im Herrenhaus „[...] eine Rede [...] über Völkerversöhnung und über das Zusammenleben der Nationen [...]“ halten (Hofmannsthal 2009, 155). Das Thema seiner Rede verweist auf die politische Situation und Besonderheit des Vielvölkerstaates Österreich-Ungarn: „Im Innern war die Habsburgermonarchie ethnisch wie sprachlich heterogener als fast jeder andere europäische Staat“ (Segesser 2013, 15). Durch den „Dualismus“ blieben „[...] Österreich und Ungarn als zwei weitgehend souveräne Staaten [...]“ bestehen (ebd., 16). „Diese wurden durch die Personalunion des Kaisers von Österreich und des Königs von Ungarn zusammengehalten. Zudem verblieben Außenpolitik und Militär inklusive der dafür notwendigen Finanzen als gemeinsame Aufgaben. Ein gemeinsames Parlament wurde nicht gebildet, was dazu führte, dass die Partizipationsmöglichkeiten der Bürger der beiden Reichshälften sehr unterschiedlich blieben. Auch im Umgang mit den Sprachen unterschieden sich die beiden Teile der Habsburgermonarchie. Während in der cisleithanischen Reichshälfte alle Sprachen ihre Anerkennung fanden, ohne dass dies allerdings eine integrative Wirkung entfaltete, förderte die ungarische Regierung durch ihre Bildungspolitik ihre eigene Sprache auf Kosten der Minderheiten“ (ebd.).

<sup>153</sup> In der Forschung wird in diesem Zusammenhang häufig Hofmannsthals Kritik am Sozialen vorgebracht. So schreibt auch Wittmann: „Im »Konversationsstück« wird die Konversation als sprachliche Ausdrucksform des Sozialen zur wesentlichen sprachlichen Grundlage des Lustspiels“ (Wittmann 1966, 143).

verflachen und im Geschwätz beruhigen“ (Hofmannsthal 2009, 73). Crescence hingegen ist zwar generell der Konversation gegenüber nicht abgeneigt, jedoch nimmt sie eine eigene Spezifikation vor: „Ich find, neun Zehntel von dem, was unter der Marke von Geist geht, ist nichts als Geschwätz“ (ebd.).

Ausgerechnet die drei Parvenüs Neuhoff, Edine und der berühmte Mann scheinen die Altenwylschen Konversationsregeln zu beherzigen (Hofmannsthal 2009, 76 ff.). Sie liefern einander die Stichworte (vgl. ebd., 70); sie spiegeln und spielen sich die Gesprächsthemen wie Bälle in einem Spiel gegenseitig zu. In dieser Szene wird nicht nur Hofmannsthals kompositorisches Geschick, sondern auch seine Kritik an der oberflächlichen Konversation deutlich. Die verschiedenen Konversationspartner reden in jeweils unterschiedlicher Manier aneinander vorbei, wodurch der Aufbau einer zwischenmenschlichen Beziehung unterlaufen wird (vgl. Schwalbe 1971, 140 ff.).

#### bb) *Vorurteile:*

Die Meister der Vorurteile und voreiligen Schlüsse sind der Diener Vinzenz, Crescence und ihr Sohn Stani (vgl. Hofmannsthal 2009, 7 ff., 69, 36 ff.). Das größte Missverständnis aufgrund von Vorurteilen entsteht, als die Letzteren versuchen, den Abend bei Altenwyls zu rekapitulieren. Crescence geht immer noch davon aus, dass „[...] alles [...] genau nach dem Programm gegangen [...]“ sei (ebd., 136), welches sie sich für Hans Karl ausgedacht hat (vgl. ebd., 10 ff.). Stani in seiner Egozentrik ist dagegen davon überzeugt, dass er sowohl Antoinette als auch Helene das Herz gebrochen habe (ebd., 137). Beide treffen mit ihren Mutmaßungen nicht einmal annähernd die Wahrheit. Dennoch erweisen sich ihre Spekulationen als scheinbar kongruent und dadurch – zumindest in ihren Augen – als äußerst glaubhaft (ebd. f.). Die Altenwylsche Soiree wird – wie von Hans Karl prognostiziert (s.o.) – zu einem äußerst geeigneten Nährboden für Missverständnisse jeglicher Art (vgl. Hofmannsthal 2009, 79 ff.).

#### cc) *Widersprüche:*

Gegenüber Helene legt Hans Karl ein widersprüchliches Verhalten an den Tag. Seine Ichkonflikte hindern ihn daran, ihr seine Liebe zu gestehen und einen Antrag zu machen (vgl. Abschn. D.III.5.). Zunächst rät er Helene von Neuhoff und Stani ab, um ihr „[...] einen Menschen wie den Stani [...], der ein braver, nobler Mensch ist – und ein Mann [...]“ ans Herz zu legen (Hofmannsthal 2009, 110). Stani wird des Öfteren mit seinem Onkel verglichen (vgl. Abschn. D.III.2.). Dies indiziert, dass Hans Karl sich selbst als Ehemann ins Spiel bringen möchte. Allerdings schreckt er zugleich wieder zurück und beteuert: „[...] das ist

alles, was ich nicht bin“ (Hofmannsthal 2009, 110). Als Helene gegen seinen Abschied protestiert, versucht er sich zu erklären:

HANS KARL.

Es ist nicht nur so aus diesem Augenblick heraus, Helen, daß ich Ihnen adieu sage. O nein, das dürfen Sie nicht glauben. Denn daß man jemand adieu sagen muß, dahinter versteckt sich ja was.

[...]

Da muß man ja sehr zu jemandem gehören und doch nicht ganz zu ihm gehören dürfen.

(Hofmannsthal 2009, 111)

dd) *Bedeutungsverschiebung und Sinnverlust:*

Die Kammerjungfer Agathe bildet mit ihrer Herrin Antoinette eine Sprachgemeinschaft<sup>154</sup>, die sich durch einen speziellen Soziolekt<sup>155</sup> auszeichnet. Agathe hebt die Besonderheit ihres eigenen Sprachgebrauchs hervor, indem sie ihre Sprache von dem konventionellen Sprachgebrauch abgrenzt (vgl. Hofmannsthal 2009, 24). Ebenjene liegt in der Verschiebung auf der Bedeutungsebene. So sagt sie in Bezug auf Hans Karls Abschiedsbrief: „Auf die Worte kommts [sic!] nicht an. Aber den Sinn haben wir gut herausbekommen“ (ebd., 27). Sie belegt damit Saussures These des arbiträren Verhältnisses von Signifikant und Signifikat (vgl. Saussure 2003, 100 ff.). Sowohl die Bezeichnung „Graf“ als auch der Name „Hechingen“ sind nicht immer eindeutig zuzuordnen. So fragt Crescence: „Mit welchem Hechingen warst [sic!] du besprochen? Mit dem Nandi?“ (Hofmannsthal 2009, 18) – was Hans Karl verneint und korrigiert: „Nein, mit dem Adolf“ (ebd.). Eine ähnliche Mehrdeutigkeit ergibt sich auch in Bezug auf den „Grafen“. In dem vorgegebenen Kontext würde mit dem Grafen für gewöhnlich und – von Hans Karl folgerichtig antizipiert – der Graf Adolf Hechingen gemeint sein (ebd., 24). Doch dadurch, dass es in dem Sprachgebrauch von Antoinette und Agathe eine solche Bedeutungsverschiebung gibt, ist in diesem Fall nicht Antoinettes Ehegatte, sondern der Graf Bühl, also Hans Karl selbst gemeint (ebd.). Agathe muss Hans Karls Annahme somit korrigieren: „[...] Wenn ich sage »unser Herr Graf«, das heißt in unserer Sprache Sie, Erlaucht! Vom Grafen Hechingen sagen wir nicht »unser Herr Graf!«“ (ebd.). Von der Bedeutungsverschiebung ist es nur ein kleiner Schritt bis zum totalen Sinnverlust, der bereits im *Chandos-Brief* die „Auflösung der Sprache“ einleitete (Schwalbe 1971, 82)<sup>156</sup>: „Sprache scheint hier nur noch als dauernd aufhebbares und relativierbares System von Zeichen, dem sich die Gebärde immer mehr gegenüberstellt“ (Schwalbe 1971, 154).

---

<sup>154</sup> “The language of the individual members of a **speech community** [sic!], i.e. of people who can communicate with each other, may be more or less similar” (Becker/Bieswanger 2006, 182).

<sup>155</sup> “[...] **sociolects** [sic!] (or **social dialects** [sic!], [...]) that are motivated by social factors such as socio-economic status, occupation, ethnic group, gender, age and religion [...]” (Becker/Bieswanger 2006, 184).

<sup>156</sup> „Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß [sic!]: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt“ (Hofmannsthal 2012, 52).

ee) *Missverständnisse aufgrund ambiguer Kommunikation:*

Hans Karl ist Meister ambiguer Kommunikation. Neuhoff bezeichnet seinen Nebenbuhler als einen „schlaffe[n] zweideutige[n] Mensch[en]“ (Hofmannsthal 2009, 104). Helene stellt nüchtern fest, dass er seine Ambiguität als Diskretion versteht und dies in seiner „Natur“ liege (Hofmannsthal 2009, 107). Hans Karl eröffnet häufig, wenn auch oft mittels nonverbaler Kommunikation, Metaebenen und Subtexte in seinem Diskurs. Diese erschließen sich jedoch des Öfteren seinen Gesprächspartnern nicht, was wiederholt zu Missverständnissen führt. Zunächst scheint Helene auf Hans Karls Subtext einzugehen (vgl. ebd., 75). Nachdem sie ihm – versteckt hinter der Allegorie des Clowns Furlani – ihre Zuneigung gestanden hat, getraut sich dieser ihr indirekt einen Antrag zu machen. Er sagt zu ihr: „Oho, heute bin ich selber mit Absichten geladen, und diese Absichten beziehen sich auf Sie, Gräfin Helene“ (ebd.). Seine Absichten werden jedoch von ihr missdeutet (ebd.). Auch seiner Aussage, „[...] wir spielen ja beide nicht“ (ebd.), liegt eine weitere Bedeutungsebene zugrunde. Zum einen bezieht er sich auf das Bridgespiel, zum anderen auf ihre wechselseitige Zuneigung. Erneut wird er jedoch von Helene missverstanden und diese reagiert ängstlich auf seine Ausführungen und Vorankündigungen (ebd.). Dieses Verwirr- und Versteckspiel um seine Gefühle für Helene führt Hans Karl auch in seinen Gesprächen mit Antoinette und Crescence fort (vgl. ebd., 96 ff., 100-101).

ff) *Missverständnisse aufgrund indirekter physischer Kommunikation:*

Hans Karl macht durch sein Verhalten deutlich, dass er sich immer noch zu Helene hingezogen fühlt.<sup>157</sup> Laut Hannah Arendt enthüllt sich eine „[...] Person im Handeln und Sprechen“ (Arendt 1960, 164 ff.).<sup>158</sup> Crescence nimmt ihn jedoch ausschließlich beim Wort und meint, dass er kein Interesse mehr an ihr habe (vgl. Hofmannsthal 2009, 16-17).<sup>159</sup> Dieses Missverständnis wird dadurch noch weiter vertieft, dass sie Hans Karl eine Affäre mit Antoinette nachsagt (vgl. ebd., 19). In ihren Augen perfekt scheint ihre Kuppelei, als sie Helene, nach deren Gespräch mit Hans Karl, halb ohnmächtig antrifft. Sie deutet deren „Ergriffenheit“ als Ausdruck ihrer Liebe zu Stani (vgl. ebd., 115). Crescence erkennt, dass Helene von Hans Karls Abschied so getroffen ist und dieser ihr Stani sogar ausgedreht hatte

---

<sup>157</sup> Vgl. hierzu die Aussage Stanis über seinen Onkel: „Ein solcher Herr spricht eben durch seine Person!“ (Hofmannsthal 2009, 36). Neuhoff betont in einem anderen Kontext die Einheit von „Leib und Seele“ (ebd., 105). Bereits im *Chandos-Brief* spricht Lord Chandos von der Leiblichkeit der sich offenbarenden Phänomene (vgl. Rutsch 1998, 75): „Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren [sic!], die mir alles aufschließen [sic!]. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken“ (Hofmannsthal 2012, 56).

<sup>158</sup> Hierbei ist zu beachten, dass Hannah Arendt in *Vita activa* Handeln als etwas genuin Politisches begreift. Ihre Philosophie steht auch nicht im Kontext des Ersten, sondern des Zweiten Weltkrieges.

<sup>159</sup> Stani sitzt diesem Missverständnis ebenfalls auf und echauffiert sich, „[...] daß [Hans Karl] die Sache wegen der Helen nicht nähergeht!“ (Hofmannsthal 2009, 53).

(vgl. Hofmannsthal 2009, 110). Stani ist ebenfalls nicht in der Lage, die Gebärden seines Onkels zu dechiffrieren. Er behauptet, dass „[...] kein Mensch ihm etwas anmerken“ würde, wenn er „[...] eine Entscheidung über was immer zu erwarten hätte [...]“ (vgl. ebd., 122) – genau das Gegenteil ist der Fall.

gg) *Missverständnisse aufgrund indirekter medialer Kommunikation:*

Hans Karl bediente sich als Medium für seine Abschiedsbekundungen gegenüber Antoinette des Briefes. Allerdings scheint dessen Inhalt verschiedenen Deutungen zugänglich zu sein. Als Agathe den Inhalt und Sinn des Briefes wiedergibt, wird offenkundig, dass Hans Karls Intentionen fehlgingen. Er stellt fest: „Aber so habe ich mich doch gar nicht ausgedrückt. Das waren doch niemals meine Gedanken!“; woraufhin Agathe kontert: „Aber das war der Sinn davon [...]“ (Hofmannsthal 2009, 26). Hans Karl verteidigt sich weiterhin: „Aber nichts von all diesen Worten ist in dem Brief gestanden“ (ebd., 27). Hier wird das Problem der Mittelbarkeit von Sprache deutlich. Hans Karl schreibt mit einer bestimmten Intention einen Brief; hier ist bereits das erste Potential für Missverständnisse angelegt. Zunächst ist unklar, ob seine Wortwahl seine Intention überhaupt adäquat wiederzugeben vermag. Im nächsten Schritt nimmt Antoinette die Worte Hans Karls auf und misst ihnen eine Bedeutung bei. Spätestens hier steigt das Potential für Missverständnisse ins Unermessliche. Laut Iser's Theorie der Leerstellen bieten Texte ein Angebot an Interpretationsmöglichkeiten, welches dann von den Rezipienten mit deren individuellen Bedeutungsmöglichkeiten aufgeladen wird (vgl. Iser 1976, 284 ff.).<sup>160</sup> Dadurch gibt es als positive Eigenschaft eine Pluralität der Bedeutungen und – spiegelbildlich – als negative Eigenschaft Missverständnisse. Aus diesem Grunde warnt Agathe Hans Karl vor diesem Kommunikationsmedium und schlägt ihm stattdessen die direkte Kommunikation vor (vgl. Hofmannsthal 2009, 56).

hh) *Missverständnisse aufgrund mangelnder oder unzureichender Kommunikation:*

Hans Karls ausweichendes Verhalten und seine offene, unbestimmt wirkende Gesprächsführung verstricken den Protagonisten immer wieder in Missverständnisse. So auch in Bezug auf seine Schwester und seinen Neffen: Dieser bewundert seinen Onkel ob seiner schweigsamen Art. Er verkennt jedoch, dass Hans Karls Schweigen weniger ein Ausdruck seiner Stärke als ein Anzeichen seiner Überforderung ist (Hofmannsthal 2009, 36). Hans Karls „Zerstreutheit[]“ (ebd., 136) manifestiert sich in folgendem Missverständnis: Zunächst bittet Crescence ihn, Antoinette ihrem Sohn zu verleiden (vgl. ebd., 20). Kurz darauf wird Hans Karl in dem Gespräch mit Stani das Heft der Gesprächsführung aus der Hand

---

<sup>160</sup> „Leerstellen indes bezeichnen weniger eine Bestimmungslücke des intentionalen Gegenstandes bzw. der schematisierten Ansichten als vielmehr die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers“ (Iser 1976, 284).



genommen. Anstatt seinen Neffen auf den ihm von seiner Mutter vorgegebenen Kurs zu bringen, wird er von diesem ins Vertrauen gezogen. Stani schwärmt Hans Karl von Antoinette vor und bittet ihn dann: „[...] Aber bitte, erwähn nichts von allem gegen die Mamu. [...]“ (vgl. Hofmannsthal 2009, 34). Es ist nicht eindeutig, mit welcher Intention Hans Karl „[...] die Tür nach der Bibliothek“ geschlossen hat (ebd., 33) und ob er überhaupt auf die Realisierung seines Auftrags hinarbeitet.<sup>161</sup>

ii) *Unzulänglichkeit der Sprache – Mangel an „richtigen“ Worten:*

In dem Gespräch mit Antoinette und später mit Helene fällt Hans Karl die Wahl seiner Worte sichtlich schwer. Die Worte kommen ihm „[...] ganz ungeschickt über die Lippen [...]“ (Hofmannsthal 2009, 141). Jürgen Schwalbe spricht in diesem Zusammenhang auch von der „Differenz zwischen dem Auszusagenden [...] und dem Ausgesagten“ (Schwalbe 1971, 81). Hans Karl versucht, Antoinette ihrem Mann wieder anzunähern, was jedoch in einem ungeschickten Gestammel endet. Immer wieder baut er kleine Pausen ein, die – durch Gedankenstriche und Parenthesen markiert – nicht nur den Sprechfluss, sondern auch den Lesefluss unterbrechen und behindern (Hofmannsthal 2009, 91-92). Noch während des Sprechens sucht Hans Karl nach den richtigen Worten: „[...] – eine Ungeschicklichkeit – ich weiß nicht, wie ich es nennen soll –“ (ebd., 92). Auch Helene gegenüber klagt Hans Karl: „[...] Ich drück mich elend aus, aber meine Gedanken darüber sind mir ganz klar“ (ebd., 141). Diese Aussagen Hans Karls können, ähnlich wie die geschriebenen Worte des Lord Chandos, als ein Paradoxon gelten. Beide behaupten, an die Grenze von Sprache und Sprachlichkeit gestoßen zu sein und beanspruchen eben jene, um deren Begrenzung Ausdruck zu verleihen.<sup>162</sup>

4. Trauma und Sprache IV – Schweigen:

Verstummen ist eine typische Reaktion auf ein traumatisches Ereignis, das häufig den sprachlichen Bereich zu übersteigen droht. Des Öfteren reicht eine einfache emotionale Überforderung aus, um einem Menschen die Sprache zu verschlagen.

a) *Die Unsagbarkeit des Traumas:*

Das Schweigen ist eine Konsequenz der Sprachskepsis. Die „Macht des Unausprechbaren“ manifestiert sich in dem „Zweifel an dem Ausgesprochenen“ (Schwalbe 1971, 81). Im *Schwierigen* verstummen die Figuren überwiegend in Situationen, in denen sie emotional

---

<sup>161</sup> Erst gegen Ende der Unterredung kommt Stani zu dem Entschluss: „Ich brouillier mich mit ihr [Antoinette], von heut auf morgen!“ (Hofmannsthal 2009, 41). Somit hat Hans Karl seinen Auftrag durch eine geschickte Konversation erfüllt.

<sup>162</sup> Der „Bruch zwischen Sprachkrisenthematik und Darstellungsform“ wird des Öfteren kritisch erörtert (vgl. Göttsche 1987, 110).

überfordert sind. Den größten Schweigeanteil im *Schwierigen* hat wohl Hans Karl. Er ist davon überzeugt, dass „[...] schließlich alles auf das Letzte, Unaussprechliche ankommt“ (Hofmannsthal 2009, 107). Es erscheint ihm unmöglich, mit Crescence darüber zu diskutieren, warum er nicht mit auf die Altenwylsche Soiree gehen möchte (ebd., 13).<sup>163</sup> Dieses Vermeidungsverhalten, „bestimmte Dinge nicht erwähnen zu wollen“, wird als „hintergründiges Schweigen“ und als „Zeichen seiner Kompliziertheit“ gedeutet (Schwalbe 1971, 138).<sup>164</sup> Vermeidung und Verneinung<sup>165</sup> sind psychische Abwehrmechanismen, die möglicherweise als psychische Reaktionsbildungen<sup>166</sup> auf Hans Karls Kriegserfahrung verstärkt wurden. Seine Passivität und Erstarrung als Reaktion auf von ihm als reizüberflutend wahrgenommene Situationen wird in der Sekundärliteratur zwar erwähnt, jedoch nicht mit den Ereignissen des Ersten Weltkrieges in Zusammenhang gebracht.<sup>167</sup> Als Neuhoff Hans Karls Verschüttung im Krieg anspricht und ihm die Nachricht des Todes seines ehemaligen Zugführers überbringt, reagiert Hans Karl betroffen und „[...] sagt nichts“ (Hofmannsthal 2009, 48). Seine emotionale Überwältigung durch die jäh aktualisierten Erinnerungen bringt ihn an seine sprachlichen Grenzen: „Da draußen, da war manchmal was – mein Gott, ja, wer könnte denn das erzählen!“ (ebd., 111). Es kommt zu einer „Begrenzung des sprachlichen Akts“ durch die „Struktur der ‘Augenblicke’“ (vgl. Rutsch 1998, 71). Die „Sprachstörung“, wie z.B. „das Stocken der Sprache“, gilt als ein typisches Symptom der Kriegsneurose (vgl. Ferenczi 2012, 22-23). Ihre stärkste Ausprägung ist der „Mutismus“: „Der Kranke versagt sich gewissermaßen die ganze Sprache, weil er fürchten muß, bestimmte Worte zu sprechen, die ihn ins Unglück stürzen würden“ (Simmel 2012, 54). Allerdings reagiert Hans Karl nicht ausschließlich auf kriegskorrelierte Themen mit Verlust der Sprachfähigkeit. Bereits vor Ausbruch des Krieges galt Hans Karl als schwierig.<sup>168</sup> Deshalb

<sup>163</sup> Neuhoff bittet Hans Karl um Auskunft über dessen Vermeidungsverhalten: „[...] Aber, erklären Sie mir eins, Graf Bühl. Gerade die Männer Ihres Schlages, von denen die Gesellschaft ihr eigentliches Gepräge empfängt, begegnet man allzu selten in ihr. Sie scheinen ihr auszuweichen“ (Hofmannsthal 2009, 49).

<sup>164</sup> Hans Karl gilt „[...] besonders für die sprachorientierten Figuren als 'schwierig' [...]“ (Schwalbe 1971, 148), „[...] weil er nicht angepaßt ist an das System der Konversations- und Salongesellschaft [...]“ (ebd., 152).

<sup>165</sup> Verneinung: Vorgehen, wodurch das Subjekt, obwohl es bis dahin verdrängte Wünsche, Gedanken, Gefühle jetzt klar ausdrückt, diese weiterhin abwehrt, indem es verneint, daß [sic!] es die seinen sind (Laplanche/Pontalis 1973, 598).

<sup>166</sup> Reaktionsbildung: Verhaltensweise oder psychologische Gewohnheit von einer dem verdrängten Wunsch entgegengesetzten Bedeutung und als Reaktion auf diesen gebildet (z.B. Scham, die sich gegen exhibitionistische Tendenzen richtet). [...] Die Reaktionsbildungen können streng lokalisiert sein und sich durch ein besonderes Verhalten manifestieren, oder generalisiert bis zur Bildung von Charakterzügen, die mehr oder weniger in die Gesamtpersönlichkeit integriert sind. [...]“ (Laplanche/Pontalis 1973, 422).

<sup>167</sup> „Alles dreht sich um Hans-Karl [sic!], den Schwierigen. Es 'dreht' sich um ihn in einem betonten Sinne des Worts. Denn inmitten eines aufgeregten Treibens scheint er reglos, ein Entrückter, zu verharren“ (Schwalbe 1971, 146).

Vgl. Dr. Ernst Simmel: Einige Soldaten zerbrechen an dem „Druck der Disziplin“, ohne ein anderweitig traumatisches Ereignis erlebt zu haben (vgl. Simmel 2012, 44).

<sup>168</sup> Vgl. die Aussage seiner Schwester Crescence: „[...] Und dann hab ich geglaubt, du hast dir draußen das viele Nachdenken ein bißl abgewöhnt [...]“ (Hofmannsthal 2009, 11-12).

ist von einer bereits vorliegenden Disposition<sup>169</sup> auszugehen, die sich durch die Kriegserfahrung weiter verstärkt hat.<sup>170</sup> Dies würde zudem erklären, warum lediglich Hans Karl eine solch ausgeprägte Neigung zur Sprachunfähigkeit aufweist. Immerhin waren fast alle männlichen Figuren des Lustspiels in das Kriegsgeschehen involviert (vgl. Abschn. D.II.).<sup>171</sup>

b) *Die namenlose Gefahr der Liebe:*

Des Öfteren tritt Hans Karls vom Rauchen begleitetes Schweigen ein, wenn er sich emotional oder moralisch überfordert fühlt (vgl. Hofmannsthal 2009, 36 ff.).<sup>172</sup> Dieses Verhalten ist stets zu beobachten, wenn es um die „namenlose Gefahr“ (ebd., 144) – die Liebe – geht. Angesichts seiner verdeckten oder verschütteten Wünsche gelangt er immer wieder an die Grenzen seiner Sprache.<sup>173</sup> Helene und Hans Karl scheinen sich ohne Worte besser zu verstehen. Wie Hans Karl, so verstummt auch Helene, wenn es ihr zu viel wird. Als Neuhoff sie mit plumpen Avancen bedrängt, „[...] sagt [sie] nichts [...]“ (ebd., 101) und „[...] *schweigt*“ (ebd., 105). Von einer anderen Qualität ist jedoch ihr Schweigen, als sie nach ihrer „ewigen Entscheidung“ (ebd., 106) „*lautlos langsam*“ auf Hans Karl zugeht (ebd.). Als Hans Karl ihr von seiner Verschüttungsvision berichtet, in der sie seine Frau ist, schlägt es ihr die Sprache und sie „*schweigt*“; sogar „[...] *die Musik hat aufgehört*“ zu spielen (ebd., 112). Hofmannsthal wählt „[...] nicht die Umarmung [...] als konventionelle pantomimische Formel des Zueinanderfindens und der allgemein beglaubigten Verbindung zweier Menschen“ (Schwalbe 1971, 158), sondern das stille Erkennen der Beiden. Nachdem Helene ihm ihrerseits ihre Liebe gestanden hat, stellt sich „[e]ine kleine Pause“ ein (ebd., 144) – beide müssen die ausgesprochenen Worte erst einmal verarbeiten. „[...] Durchs Reden kommt ja alles auf der Welt zustande [...]“ (ebd., 107) – gerade deshalb fällt Hans Karl der Umgang mit der Sprache schwer. Allerdings überwindet er seine Sprachkrise, indem er seine Schwäche in eine Stärke umwandelt und sein Schweigen als „Waffe“ einsetzt (vgl. Wittmann 1966, 152) und entzieht sich den manipulativen Einflüssen seiner Schwester sowie der

---

<sup>169</sup> Die Bedeutsamkeit einer „individuellen Disposition“ für die Ausprägung einer Kriegsneurose bzw. „einzelne[r] neurotische[r] Reaktionsweisen“ (Jones 2012, 66) wurde mehrfach belegt (s. Abraham 2012, 32/Ferenczi 2012, 20).

<sup>170</sup> HANS KARL. „[...] es sind die Nerven seit der Geschichte [...]“ (Hofmannsthal 2009, 114). Unabhängig vom Krieg weist Hans Karl ein neurotisches Verhalten gegenüber Frauen auf. Er selbst bezeichnet sich als „unstet“ und Helene stellt fest: „Begehren ist Ihre Natur [...]“ (ebd., 145). Er reagiert auf Helenes Liebesgeständnis mit „unmöglichen Tränen“ und angeblicher Taubheit (ebd., 143-144). Die „hysterischen Symptome“ zählen, ebenfalls wie Stottern, zur „Symptomatologie der Kriegsneurosen“ (Ferenczi 2012, 21).

<sup>171</sup> Ausnahmen bilden Altenwyl, die beiden Diener Lukas und Vinzenz sowie die Nebenfigur des berühmten Mannes. Es bleibt nicht auszuschließen, dass auch diese Figuren Kriegserfahrungen vorzuweisen hätten; allerdings werden diese in dem Lustspiel nicht eingehender thematisiert.

<sup>172</sup> Vgl. das Gespräch von Hans Karl, Neuhoff und Stani. HANS KARL. Nicht in der sympathischsten Gesellschaft. / NEUHOFF. Das merkte man Ihnen an, Sie sprachen unendlich wenig. / HANS KARL (*lächelnd*). Ich bin kein großer Causeur, nicht wahr, Stani? / STANI. In der Intimität schon! (Hofmannsthal 2009, 47).

<sup>173</sup> Vgl. Hans Karls Ehe-Vision mit Helene während seiner Verschüttung (Hofmannsthal 2009, 111-112).

Gesellschaft.<sup>174</sup> Durch seine Verlobung mit Helene gelingt ihm die endgültige Individuation. Statt sich den Grenzen der Sprachlichkeit passiv zu ergeben, erweitert Hans Karl seine kommunikativen Mittel um die Körpersprache: Hans Karl setzt das „Tun gegen die Sprache und ihre schrankenlose Benutzung“ ein (Schwalbe 1971, 139).

Nach der Verkündung der Verlobung hat Stani „[...] *sich etwas im Hintergrund gesetzt* [...]“ (Hofmannsthal 2009, 153). Der sonst eher aktionistische und gerne im Mittelpunkt stehende Stani überlässt Hans Karl nicht nur den Vortritt bei den Frauen, sondern auch die Bühne. Er zieht sich, ganz gegen seine Art, in den Hintergrund zurück. Nachdem Hans Karl einfach „*verschwunden*“ ist (ebd., 157), übernimmt Stani wieder und verleiht der Verlobung ihr „richtiges, offizielles Gesicht“ (ebd., 158). Seiner Meinung nach gehört zur „richtige[n] und akzeptierte[n] Form[]“ die „Umarmung des verlobten Paares“ (ebd.).<sup>175</sup> Da „[...] das verlobte Paar zu bizarr [ist], um sich an diese Formen zu halten [...]“, sollen Crescence und Poldo Altenwyl „*sans mot dire*“ die Verlobung in einer Umarmung besiegeln (ebd., 157-158). Daraufhin „[...] *eilt* [Crescence] *auf Altenwyl zu und umarmt ihn* [...]“ (ebd.) – die Verlobung wurde stellvertretend vollzogen.

##### 5. Trauma und Sprache V – Der kathartische Effekt des Verbalisierens:

Hans Karl beklagt sich bei Helene: „[...] es kommen ja in so einem Abschiedsmoment<sup>176</sup> tausend Erinnerungen durcheinander [...] – aber wer sich beisammen hat, der vermeidet natürlich, sie auszukramen [...]“ (Hofmannsthal 2009, 114). „Ich hab etwas Vergangenes zitiert. [...] Gewisse ungereimte, rein persönliche Sachen, die in mir vorgegangen sind, wie ich im Feld draußen war, und später im Spital. Rein persönliche Einbildungen, Halluzinationen,<sup>177</sup> sozusagen. Lauter Dinge, die absolut nicht dazu gehört haben“ (ebd., 140-141).<sup>178</sup> Crescences Ratschlag, ein „Programm“ zu haben (vgl. ebd., 101), klingt wie ein die Katharsis befördernder Vorschlag. Sie ist der Meinung: „[...] Da kommt ein Zusammenhang in die ganze Geschichte [...]“ (ebd.). Kennzeichnend für eine Kriegsneurose ist der psychische Abwehrmechanismus der Verdrängung (vgl. Freud 2012, 7). Des Öfteren werden

---

<sup>174</sup> HANS KARL. Wenn man mir erlassen möchte, über jeden Atemzug, den ich tu, Auskunft zu geben“ (Hofmannsthal 2009, 152). Hans Karls Sprachgebrauch entzieht sich „jeder Erklärung oder Benennung“ (Schwalbe 1971, 153); er ist dem nonverbalen Wirkungsbereich zu zuordnen.

<sup>175</sup> Austin führt zwar nicht die Verlobung, jedoch ihren nächsten Schritt – die Vermählung – als Beispiel für einen Sprechakt: “When I say, before the registrar or altar, &c. [sic!], ‘I do’, I am not reporting on a marriage: I am indulging in it” (Austin 1975, 6). In einem Sprechakt gehören Sprechen und Handeln zusammen. Erst durch diese Duplizität wird dem Akt seine volle Gültigkeit verliehen: “The name [‘performative’] is derived, of course, from ‘perform’, the usual verb with the noun ‘action’: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something” (Austin 1975, 6-7).

<sup>176</sup> Mit dem Abschiedsmoment kann sowohl der reale Abschied von Helene als auch Hans Karls Grenzerfahrung während seiner Verschüttung gemeint sein.

<sup>177</sup> Halluzinationen gehören zu den typischen Symptomen einer Kriegsneurose (vgl. Abraham 2012, 38).

<sup>178</sup> Hans Karl bezieht sich hier auf seine Verschüttungsvision (vgl. Hofmannsthal 2009, 111 ff.).

traumatische Inhalte verdrängt und die dazu gehörigen Affekte abgespalten. Deshalb ist es für eine erfolgreiche Trauma-Bewältigung wichtig, die Inhalte und Affekte wieder zusammen, mithin in einen Kontext, zu bringen. Es soll eine „Verbindung von Innen und Außen, innerstem Fühlen und [...] Sprechen“ hergestellt werden (Schwalbe 1971, 86). Hans Karl scheint diesem Ziel durch sein Gespräch mit Helene ein Stück näher gekommen zu sein. Sie hilft ihm sein „Mißtrauen“, seine „Furcht vor [seinem] eigenen Selbst“ zu überwinden und seinen „eigentlichen tieferen Willen“ zu begreifen (Hofmannsthal 2009, 142) – kurzum: sie hilft ihm bei der Bewusstwerdung seines Unbewussten. Hans Karl kommt zu folgendem Schluss: „[...] Das Vergangene ist vergangen. Niemand hat das Recht, es in eine Konversation, die sich auf die Gegenwart bezieht, einzuflechten [...]“ (ebd., 141). Er lobt Helenes „Zauber“, der „[...] einen so ruhig in einem selber [macht]“ (ebd., 146). Mit ihrer Hilfe gelingt es ihm, die Bewältigung seiner Kriegstraumata in Angriff zu nehmen.

### III. Sprachgebrauch und nonverbale Kommunikation:<sup>179</sup>

Im Folgenden wird der Sprachgebrauch der einzelnen Figuren einer eingehenden Analyse unterzogen. Ergänzend soll ihre nonverbale Kommunikation – ihre Körpersprache in Form von Gesten und Gebärden – untersucht werden. Hierbei spielen die *kursiv* gesetzten Regieanweisungen eine zentrale Rolle. Die Regieanweisungen bilden eine Metaebene zur Sprache des Lustspiels. Jeweils als eine Art Exposition stehen sie jeweils zwischen dem Akt und der Szene; somit erfüllen sie eine Vermittlungsfunktion zwischen der inneren Welt des dramatischen Spiels und der äußeren Welt des Rezipienten. Des Öfteren werden in den Regieanweisungen Handlungen beschrieben, welche zum Teil als Einschub die Figurenrede unmittelbar unterbrechen.<sup>180</sup> Sie nehmen eine vermittelnde Zwischenstellung zwischen dem gesprochenen Wort und der Körpersprache ein.

---

<sup>179</sup> Es sollen lediglich der Sprachgebrauch und die nonverbale Kommunikation der wichtigsten Figuren eingehender untersucht werden. Die Nebenfiguren finden entweder in einem der Abschnitte Berücksichtigung oder werden z.T. – der Übersichtlichkeit halber – gänzlich ausgespart.

<sup>180</sup> Vgl. Hans Karls nervöses Suchen in den Schreibtischschubladen als nonverbaler Ausdruck seiner Erregung, als es um Helene geht (vgl. Hofmannsthal 2009, 14-16). Mit der Aussage, dass er eigentlich gar nichts suche, beginnt Hans Karl sein Innerstes zu offenbaren, um es gleich wieder mit dem Verweis auf den falschen Schlüssel zu verhüllen: „Was rein äußerlich als belangloses pantomimisches Füllsel anmutet, offenbart die Gebärde der Selbstverhüllung, die Verweigerung aller klärenden oder auflösenden Worte, die eben nichts zu klären oder aufzulösen vermögen. [...] die Gebärde der Selbstverhüllung enthüllt Hans-Karl [sic!] [...]“ (Schwalbe 1971, 151-152). Jürgen Schwalbe deutet Hans Karls Suche in den Schubladen ebenfalls als „Ausdruck eines tieferen Erlebens“ (ebd., 151). Er geht davon aus, dass weder Crescence noch Hans Karl die Bedeutung von dessen Gebärde bewusst ist (ebd., 152). Es ließe sich auch diskutieren, ob Hans Karl an einem hysterischen Konversionssymptom leidet: „Bei der Hysterie erfolgt die Unschädlichmachung der unverträglichen Vorstellung dadurch, daß [sic!] deren *Erregungssumme ins Körperliche umgesetzt* [sic!] wird, wofür ich den Namen der *Konversion* [sic!] vorschlagen möchte. / Die Konversion kann eine totale oder partielle sein und erfolgt auf jene motorische oder sensorische Intervention hin, die in einem innigen oder mehr lockeren Zusammenhang mit dem traumatischen Erlebnis steht“ (Freud 2006, 38).

## 1. Sprache als Pflichterfüllung – Lukas, Agathe und Neugebauer:

Der angestammte Diener Lukas scheint Hans Karl, nebst Helene Altenwyl, am besten zu kennen. Nach langjähriger Diensterfahrung weiß er mit den Eigenheiten seines Herrn umzugehen (vgl. Schwalbe 1971, 135). Trotz des rein professionellen Verhältnisses zeugt das perfekt aufeinander abgestimmte Zusammenspiel der beiden von einem „innere[n] Einverständnis“: beide Figuren sind in dieses Spiel „eingeweiht[]“ (ebd.). Das „tiefere[] Einverständnis“ wird nicht direkt kommuniziert, sondern gelangt nonverbal – „jenseits der Sprache und der Formeln“ – zum Ausdruck (ebd., 136). Crescence drängt Hans Karl, auf die Altenwylsche Soiree zu gehen und trägt seinem Diener Lukas auf, dem Grafen Altenwyl dessen Kommen anzukündigen (vgl. Hofmannsthal 2009, 18). „*Lukas sieht Hans Karl an*“, um dessen Bestätigung zu erhalten (ebd.). Dieser trägt ihm, allerdings „*ohne Lukas anzusehen*“, auf, vorher auch noch den Grafen Hechingen anzurufen (ebd.). Das ausweichende Verhalten seines Herrn interpretiert Lukas als Zeichen innerer Ablehnung. Deshalb antwortet er auf die Frage, ob er bereits „zum Grafen Altenwyl telephoniert“ hätte:

Ich bitte Erlaucht untertänigst um Vergebung. Ich habe bemerkt, Erlaucht wünschen nicht, daß telephoniert wird, wünschen aber auch nicht, der Frau Gräfin zu widersprechen – so habe ich vorläufig nichts telephoniert.

(Hofmannsthal 2009, 22)

Dies goutiert sein Herr mit einem Lächeln (vgl. Hofmannsthal 2009, 23). Als Hans Karls Diener nimmt Lukas dessen Angewohnheiten mit größter Diskretion zur Kenntnis und versucht auch, den neuen Diener Vinzenz auf diese „Besonderheiten“ hinzuweisen:

LUKAS (*richtet ein Bild, das nicht ganz gerade hängt*).

Er kann kein Bild und keinen Spiegel schief hängen sehen. Wenn er anfängt, alle Laden aufzusperren oder einen verlegten Schlüssel zu suchen, dann ist er sehr schlechter Laune.

(Hofmannsthal 2009, 8)

Lukas erfasst zwar den Zusammenhang von Hans Karls Körpersprache und seiner Gemütsverfassung (vgl. Hofmannsthal 2009, 8), aber inwieweit er dessen tiefere Bedeutung und somit Hans Karls innerstes Wesen begreift, bleibt offen.<sup>181</sup> Trotz der Offenheit seiner Aussagen hebt Lukas in seiner Rede auf komplexere Zusammenhänge ab, die „sich allerdings zu keinem Zeitpunkt von dem Einzelnen fassen [lassen]“ (Schwalbe 1971, 137). Hierin drückt sich die Überforderung des Individuums angesichts der Pluralität von Bedeutungen sowie der Komplexität aus, die nachgerade als symptomatisch für die Moderne gelten (vgl. Götsche 1987, 107).<sup>182</sup> Klar ist jedoch, dass er seinem Herrn sowie dessen Verwandtschaft nicht nur

---

<sup>181</sup> Jürgen Schwalbe beschreibt „die distanzierte und alles offen lassende Sprache des Dieners Lukas“ (Schwalbe 1971, 135).

<sup>182</sup> Die „Sprachskepsis“ steht im „Zusammenhang [...] mit der Krise des Weltbilds im Aufbruch der Moderne“ (Götsche 1987, 110). Es entstand „[...] ein neues Bild der Wirklichkeit [...], das seine bisherige

dienstlich verpflichtet, sondern ihnen auch darüber hinaus loyal verbunden ist. Dem neuen Diener Vinzenz tritt er mit einer „vorsichtigen Distanziertheit“ gegenüber (Schwalbe 1971, 132). Als dieser die Verwandtschaft seines Herrn der Erbschleicherei bezichtigt, setzt sich Lukas entrüstet und vehement für seine Herrschaften ein (vgl. Hofmannsthal 2009, 8). Diskrete Hinweise auf die „Besonderheiten“ (s.o.) des Dienstes im Hause Bühl stoßen bei Vinzenz auf taube Ohren und werden somit in eine „Distanz des Nicht-Gehörten“ gerückt (Schwalbe 1971, 133). Schwalbes Ansicht, „die Sprache des Dieners Lukas [wird] in den Bereich des Nicht-Existenten gerückt“ (ebd.), ist zu widersprechen. Nur weil Vinzenz nicht in der Lage ist, Lukas aufmerksam zu zuhören, sind dessen Worte nicht gleich Schall und Rauch. Sie haben für die Rezeption des Lustspiels sogar eine besondere Bedeutung, da sie Vinzenz' mangelhafte Kommunikations- und Beziehungsfähigkeit verdeutlichen.

Wie Lukas, so gehört auch Agathe, die Kammerjungfer der Gräfin Antoinette Hechingen, zu den Bediensteten ‚alten Schlags‘. Wiederholt nennt sie Hans Karl „Euer Gnaden Erlaucht“, „Euer Gnaden“ oder auch nur „Erlaucht“ (Hofmannsthal 2009, 23 ff.). Im Gegensatz zu dem neuen Diener Vinzenz weiß auch sie um die angemessenen Gepflogenheiten im Herrschafts-Bediensteten-Verhältnis. In ihrem Sprachgebrauch spiegelt sich nicht nur ihre untertänige Haltung dem Grafen Bühl, sondern auch ihrer Herrin gegenüber, wider. Als Hans Karl aufgrund der von ihr angesprochenen Briefe ihrer Herrin „*betroffen*“ wirkt, klagt sie: „O Verzeihung, o Gott, es ist ja nicht zum Ausdenken, wie mir meine Frau Gräfin eingeschärft hat, durch mein Betragen nichts zu verderben“ (ebd., 24).

Auch Neugebauer, Hans Karls Sekretär, redet seinen Arbeitgeber mit „Euer Erlaucht“ an (Hofmannsthal 2009, 29 ff.). Auch er fügt sich in das Herrschaft-Diener-Verhältnis und macht Hans Karl seine Aufwartung. Neugebauer „*ist leise eingetreten*“, um Hans Karl die Briefe von Antoinette zu überbringen (ebd., 42). Das bedeutet, dass er mit den besonderen Umgangsformen, auf die Lukas den neuen Diener aufmerksam zu machen versucht (vgl. ebd., 9), vertraut ist und diese respektiert. Auf den vermeintlichen Vorwurf der Indiskretion reagiert er beinahe persönlich verletzt und versucht, Hans Karl beispielsweise durch übermäßige Dienstbeflissenheit und Eilfertigkeit vom Gegenteil zu überzeugen (vgl. ebd., 29).

## 2. Sprache als Intellektualisierung – Vinzenz, Stani und Neuhoff:

Vinzenz, Stani und Neuhoff eint ihr vernunftbetonter Sprachgebrauch. Hofmannsthal bringt durch die ironisierte Darstellung dieser Figuren seine „[...] kritische Haltung gegenüber den

---

Ganzheitsvorstellung durch die Gestaltung einer spezifisch modernen Wirklichkeitserfahrung erweitert, [...]“ (ebd., 107).

das Denken bestimmenden Begriffen, die keine Tiefe mehr haben, [...]“ zum Ausdruck (Schwalbe 1971, 84).

Vinzenz neigt zu vorschnellen Schlüssen (vgl. Schwalbe 1971, 136). In der ersten Szene des ersten Aktes löchert er Lukas mit Fragen. Er nimmt sich jedoch nicht die Zeit, dessen Antwort abzuwarten, sondern (er-)findet selbst die Antworten. Er nutzt überwiegend die Ratio, um Sachverhalte zu analysieren und zu beurteilen. Nicht selten unterliegt er dadurch seinen eigenen Vorurteilen, die er stets freimütig mitzuteilen pflegt. So verkennt Vinzenz z.B. die Bedeutsamkeit von Lukas' Einweisung in die Eigenheiten Hans Karls. Nachdem Lukas ihn für den Zusammenhang von Hans Karls Körpersprache und dessen Gemütsverfassung sensibilisieren wollte, tut er diesen nützlichen Hinweis mit den Worten ab: „Lassen Sie jetzt solche Lappalien [...]“ (Hofmannsthal 2009, 8). Später ermahnt er Lukas erneut: „Lassen Sie Ihre Ansichten [...]“ und „Wiederholen Sie nicht meine Worte!“ (ebd.). Diese Bemerkungen unterstreichen nicht nur sein vorlautes Wesen, sondern auch seine Respektlosigkeit dem Dienstälteren gegenüber. Im Folgenden manifestiert sich sein Mangel an Respekt auch in seinem Gebaren: Er spricht „[ü]ber die Schulter nach rückwärts, ohne sich umzudrehen“ mit Lukas (ebd., 67). Jürgen Schwalbe bezeichnet diese Figur des Lustspiels als einen „Charakter der unverblünten Benennung“ und schreibt ihr eine „spannungserzeugend[e]“ Wirkung zu (Schwalbe 1971, 132). Die Tatsache, dass Vinzenz „*nochmals näher tretend*“ Hans Karl seine eigene Meinung über die Kammerjungfer der Gräfin Hechingen mitteilt, ist ein Zeugnis seines grenzüberschreitenden Charakters (Hofmannsthal 2009, 22). In seinen Verdächtigungen der Erbschleicherei in Bezug auf die nahestehenden Verwandten Hans Karls (vgl. ebd., 8) offenbaren sich „sein berechnendes Wesen und seine opportunistischen Absichten“ (Schwalbe 1971, 133). Auch im späteren Umgang mit Hans Karl ist seine „Sprache voller Absichten und gezielter Vorausahnungen“ (ebd., 135/vgl. Hofmannsthal 2009, 22). Er sucht lediglich eine „Bestätigung seines eigenen Nützlichkeitsdenkens“ und schafft es nicht, eine Beziehung zu Hans Karl aufzubauen (ebd.). Vinzenz' Sprachgebrauch ist durch seine „kommunikationsunfähige Sprachhaltung“ gekennzeichnet (ebd.). Seine Egozentrik offenbart sich besonders in der Schlusszene des ersten Aktes: Zunächst möchte er sich an Hans Karl gewöhnen, später will er ihn dann ‚um seinen Finger wickeln‘ (vgl. Hofmannsthal 2009, 67). Gegenüber Lukas konstatiert er: „[...] Das ist genau, wie ich mirs [sic!] vorgestellt habe. [...] Sie, Herr Schätz, ich bin ganz zufrieden, da bleib ich!“ (ebd.). Letztendlich führt seine Respektlosigkeit jedoch zu seiner Entlassung (vgl. ebd., 152-153).



Stanis rationales Denken, Sprechen und Handeln treten gleich in seiner zweiten Aussage zutage: „Ich will immer zuerst meine Ideen ein bißl ordnen“ (Hofmannsthal 2009, 32).<sup>183</sup> Stani liebt „[...] das Vernünftige und Definitive“ (ebd., 61). Er akzeptiert kein unsicheres „Glauben“, sondern nur die vollendete Tatsache (ebd., 120). Weiter bildet er sich stets ein eigenes Urteil und formt sich seine Wirklichkeit nach seinen eigenen, als absolut angesehenen „Kategorien“ (ebd., 36 ff.). Anderen Meinungen widerspricht er einfach (ebd., 59), auf diese Weise behält er „[...] immer alles in der Hand“ und muss nichts dem „Zufall“ oder „Schicksal“ überlassen (ebd., 40).<sup>184</sup> Der ihm zugrunde liegende psychische Mechanismus ist die Intellektualisierung.<sup>185</sup> Auch wenn „irgend etwas Serioses auf dem Spiel“ steht, „[...] kommt [es] nur darauf an, sich nichts merken zu lassen“ (ebd., 119). Hechingen gibt er den Ratschlag, man müsse „[ü]ber solche Entscheidungen [...] halt ein bissl erhaben sein [...]“ (ebd.) und macht sich über dessen „[...] Instinkt [...], der einem alles sagt“ lustig (ebd., 135). Stani vertraut mehr auf die Vernunft als auf das Gefühl.<sup>186</sup> Für ihn gibt es nur „zwei Kategorien von Demonstrationen“ der Gefühlsbekundung (ebd., 157): Erstens „Akte von Zärtlichkeit zwischen Blutsverwandten“, die seiner Meinung nach „ins strikteste Privatleben“ gehören und zweitens „der pantomimische Ausdruck für eine außergewöhnliche, gewissermaßen familiengeschichtliche Situation“, dem Stani „eine praktische und soziale Bedeutung“ zumisst (ebd.).

Hans Karls Neffe macht in seiner Wortwahl Anleihen bei den Wissenschaften: Er „studier[t]“ seinen Onkel, um ihn anschließend imitieren zu können und betont: „[...] Wissenschaft, das wäre mein Fach gewesen [...]“ (ebd., 36). Zu seinem Wortschatz zählen u.a. Begriffe und Techniken des Wissenschaftsjargons<sup>187</sup> wie absolute „Kategorien“, „Experiment“, „Resultat“, „Kalkül“, Aufzählungen u.v.m. (ebd., 39 ff.). Stani inszeniert sich als tiefsinnig: „Für mich ist

<sup>183</sup> Vgl. hierzu auch Stanis vernunftbetonte Aussage: „[...] Weißt du, das liegt so in mir: ich denk über alles nach [...]“ (Hofmannsthal 2009, 36). Es wäre interessant zu untersuchen, inwieweit diese Aussage mit seiner Entschlusskraft sowie seinem Aktionismus vereinbar ist und inwiefern sich sein Sinnieren von dem Hans Karls unterscheidet. Denn im Gegensatz zu Hans Karl fasst Stani einen Entschluss, nachdem er „alles durchgedacht“ hat (ebd., 58).

<sup>184</sup> Im Gegensatz zu seinem Neffen glaubt Hans Karl zumindest an eine „höhere[] Notwendigkeit“ (Hofmannsthal 2009, 40). Diese konträre Geisteshaltung hängt sicherlich mit dem reiferen Alter und der Lebenserfahrung Hans Karls zusammen. Vgl. hierzu auch den verschiedenen Umgang mit den Ereignissen des Ersten Weltkrieges (Abschn. D.II.). Seiner Mutter gegenüber behauptet Stani in Bezug auf den Abend bei Altenwyls, dass ihm „[...] [d]ie ganze Sache [...] klar“ sei und er alles verstehen würde (Hofmannsthal 2009, 137) – eigentlich modelliert er sich nur wieder seine Ansichten aus Vorurteilen.

<sup>185</sup> Intellektualisierung: „Vorgang, durch den das Subjekt seine Konflikte und Gefühle rational zu formulieren versucht, um sie so zu meistern. / Der Ausdruck wird meistens im negativen Sinne verwendet; er bezeichnet, besonders in der Behandlung, das Übergewicht, das dem abstrakten Denken gegenüber den auftauchenden Affekten und Phantasien gegeben wird“ (Laplanche/Pontalis 1973, 232-233).

<sup>186</sup> Hierin offenbart sich Hofmannsthals Kritik an der mangelhaften Vermittlungsfunktion der Sprache in Bezug auf kognitive, emotionale und Bewusstseinsprozesse (vgl. hierzu auch Göttische 1987, 98, 100 sowie Rutsch 1998, 86 und Schwalbe 1971, 84).

<sup>187</sup> Jargon: „a) umgangssprachlich geprägte Sondersprache einer Berufsgruppe od. einer sozialen Gruppe; b) (abwertend) saloppe, ungepflegte Ausdrucksweise“ (Duden 2007, 487).

das Leben ohne Nachdenken kein Leben“ (Hofmannsthal 2009, 36). Dennoch gelingt es ihm nicht, in Bezug auf Hans Karl, die richtigen Schlüsse zu ziehen. Er empfindet sich als zu passioniert im Gegensatz zu seinem Onkel – dabei scheint genau das Gegenteil der Fall zu sein (vgl. ebd.). Für ihn sind „Launen“ lediglich „Verirrungen“, denen man keinerlei Bedeutung beimessen muss (ebd., 61). Auch der Vergleich – „[...] Wie du alles gut beobachtetest. Darin bist du ganz wie ich [...]“ (ebd., 37) – hinkt. Hier offenbart sich Stanis Egozentrik, die eine aufmerksame Beobachtung vereitelt. Schließlich versucht Stani, seinen Onkel zu kopieren und nicht umgekehrt.<sup>188</sup> Er übersieht dessen Zuneigung zu Helene (vgl. ebd., 53) und dient sich deshalb selbst als zukünftiger Bräutigam für eine Vernunfthehe mit Helene an (vgl. ebd., 58). Auch über Neuhoffs Belange geht er „einfach hinweg“, um seine eigenen Pläne zu verwirklichen (ebd., 60). Die Figur des Stani zeichnet sich durch seine Entschlussfähigkeit und seinen Aktionismus aus (vgl. ebd., 39). „Für Stani bedeutet der Weg von der Sprache zum Tun, vom Denken zur Wirklichkeit keine Schwierigkeit. So enthält der Begriff der 'Notwendigkeit' für ihn nichts weiter als ein Tun-Müssen, das er wie ein Bedürfnis empfindet“ (Schwalbe 1971, 141). Zu seinem Onkel sagt er, in Bezug auf seine spontanen Heiratsabsichten: „[...] Ich hab nie daran gedacht! Aber im Augenblick, wo ich es denke, bring ich es auch zu Ende. [...]“ (Hofmannsthal 2009, 60).

Antoinette entlarvt das wahre Wesen des Baron Neuhoff, das sich auch in seinem Sprachgebrauch niederschlägt: „[...] Ihr kalter, wollender Verstand hebt ja den Kopf aus jedem Wort, das Sie reden [...]“ (Hofmannsthal 2009, 127). Was an Neuhoffs Sprachgebrauch auffällt, ist die Länge seiner Wortbeiträge. Er verwendet „eine Sprache der wohlgesetzten und feinziselierten Redewendungen“ (Schwalbe 1971, 143).<sup>189</sup> Sein Duktus zeichnet sich durch eine „Unbegrenztheit des Aussprechens“ (ebd.) sowie eine „fragwürdig gewordene "Kunstsprache" der Begriffe“ (Göttsche 1987, 105-106) aus. Im Gespräch mit Hans Karl und Stani hat er eindeutig den längeren Redeanteil (vgl. Hofmannsthal 2009, 45 ff.). Daran nimmt besonders Stani Anstoß (vgl. ebd., 44): Neuhoff versuche sich als „großer Causeur“<sup>190</sup> zu gerieren. Neuhoff macht besonders Hans Karl Komplimente (vgl. ebd., 46-47),

---

<sup>188</sup> Wiederholt ist die Rede davon, wie sehr Stani seinem Onkel gleicht. Der Übersicht halber wird hier auf eine vollständige Aufzählung sämtlicher Stellen verzichtet. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass die Vergleiche besonders in den Gesprächen mit Crescence (s. Hofmannsthal 2009, I.3) sowie mit Stani selbst (s. ebd., I.8) auftauchen. Als es in dem Gespräch mit Stani um das Fassen eines Entschlusses geht, wird allerdings sehr deutlich, wie verschieden die Beiden doch eigentlich sind (vgl. ebd., 39-40).

<sup>189</sup> Im Folgenden bezeichnet Jürgen Schwalbe Neuhoffs Sprachgebrauch als vorprogrammierte „gezierte Sprache“, seine Rede als „bewußtes Spiel“ (Schwalbe 1971, 144). All diese Attributionen können auch als Verweise auf Neuhoffs intellektualisierten Sprachgebrauch verstanden werden.

<sup>190</sup> Hans Karl verwendet diese Bezeichnung selbstreferenziell in Negation (vgl. Hofmannsthal 2009, 47).

vermutlich, um wortgewandt und weltmännisch<sup>191</sup> zu wirken sowie dem äußerst geschätzten Freund Helenes zu gefallen.<sup>192</sup> Allerdings erscheint er dabei sehr absichtsvoll und missachtet somit Helenes Warnung: „[...] Es ist ein Mann, bei dem die Natur, die Wahrheit alles erreicht und die Absicht nichts [...]“ (Hofmannsthal 2009, 46). Hans Karl sagt zu ihr: „[...] Allerdings, es ist ein bißl lächerlich, wenn man sich einbildet, durch wohlgesetzte Wörter eine weiß Gott wie große Wirkung auszuüben [...]“ (ebd., 107). Neuhoff versucht, auch Helene durch unbeholfene Komplimente für sich zu gewinnen; sie geht jedoch nur bedingt auf seine Brautwerbung ein (vgl. ebd., 101).<sup>193</sup> Doch so leicht lässt Neuhoff sich nicht zurückweisen: „Sie werden mich heiraten, weil Sie meinen Willen spüren in einer willenslosen Welt“ (ebd., 102). Helene charakterisiert ihn als einen berechnenden Menschen, der stets versuche, „einen Nutzen für sich herausziehen zu können“ (Schwalbe 1971, 146). Dieser Charakterzug wird noch weiter vertieft: Wie er Hans Karl im persönlichen Gespräch schmeichelt, so diffamiert er seinen Nebenbuhler im Gespräch mit dem berühmten Mann (vgl. Hofmannsthal 2009, 82 ff.). Neuhoff prahlt damit, wie er seinen angeblichen Nebenbuhler Hans Karl ausgestochen haben will: „Es war ein Zweikampf zwischen mir und ihm, ein Zweikampf um Sie – und ich bin nicht unterlegen“ (vgl. ebd., 105). Sich selbst beschreibt er metaphorisch als „fahrenden Ritter[]“ (ebd., 50). Zunächst wirkt diese Formulierung ein wenig theatralisch; erst beim zweiten Lesen wird der Tiefsinn seiner Aussage deutlich. Neuhoff trifft des Öfteren mit seinen Aussagen, ohne es zu beabsichtigen, des Pudels Kern.<sup>194</sup> Zum einen spielt er auf die kriegerische Dimension des Rittertums an, zum anderen auf den niederen Adelsstand. Auch Neuhoff war am Ersten Weltkrieg beteiligt (vgl. ebd., 47) und als Parvenu gehört er einer anderen sozialen Gruppe an als z.B. Helene und Hans Karl.<sup>195</sup> Neuhoffs traumatische Kriegserfahrung schlägt sich in seiner Verwendung der Soldatensprache<sup>196</sup> sowie in seiner Kriegsmetaphorik nieder. Er versucht, diese jedoch durch Betonung des Intellekts zu verarbeiten. Der „unerbittliche[] Redefluß des monologisierenden Schwätzers, der mit jedem

---

<sup>191</sup> Vgl. den Antrag, den Neuhoff Helene macht: „[...] Er ist gewandert um die halbe Welt [...]“ (Hofmannsthal 2009, 102).

<sup>192</sup> Neuhoff verrät sich indes durch seine nonverbale Kommunikation: Er spricht „mit einer großen, vielleicht nicht ganz echten Sicherheit“ (Hofmannsthal 2009, 49).

<sup>193</sup> Vgl. hierzu auch Abschn. D.II.4.

<sup>194</sup> Über Helene sagt Neuhoff: „[...] Regungslos wie eine Statue vibrieren Sie in sich, niemand ahnt es, der es aber ahnt, der vibriert mit Ihnen“ (Hofmannsthal 2009, 101). Helene selbst scheint erstaunt über Neuhoffs Treffsicherheit. Sie „[...] sieht ihn an, setzt sich“ (ebd., 102). Neuhoff respektiert Helenes Wunsch nach Distanz und fährt „[...] nicht ganz nahe“ fort (ebd.).

<sup>195</sup> Vgl. die abfälligen Aussagen Crescences (vgl. Hofmannsthal 2009, 15) und Stanis (ebd., 44) über Neuhoff.

<sup>196</sup> Besonders auffällig sind folgende Begriffe und Wendungen: „in die Schlinge [fallen/gehen]“, „erniedrig[en]“, „malträtiert[en]“, „Wille“, „Stärke“, „Kraft“, „Verdienst“, „Bemühung“, „Schärfe“, „Reserven“, „Berechnungen“, „Weichheit“, „Schmarotzer“, „Strenge“, „Superiorität“, „große[r] Schmerz“, „das Recht des geistig Stärksten“, „Männlichkeit“, „Ritterlichkeit“, „Güte“, „Würde“, „Loyalität“ (Hofmannsthal 2009, 102 ff.). Alle Termini könnten in der Kriegspropaganda Verwendung finden. Seine zukünftige Ehe mit Helene beschreibt er als seine „Rettung“, „Zusammenfassung“, „Ermöglichung“ (ebd.).

Wort eine gewünschte Reaktion in seinem Gegenüber zu erreichen sucht“ (Schwalbe 1971, 144), ist nicht nur unerbittlich seinen Gesprächspartnern gegenüber, sondern auch ihm selbst: „Über was ich hinweggehe, das aigriert mich nicht“ (Hofmannsthal 2009, 105). Nachdem er von Helene abgewiesen wurde, macht er Antoinette Komplimente (vgl. ebd., 127):

*Er will ihre Hand nehmen. \ Hechingen wird oben sichtbar, tritt aber gleich wieder zurück. \ Neuhoff hat ihn gesehen, nimmt ihr Hand nicht, ändert die Stellung und den Gesichtsausdruck.*  
(Hofmannsthal 2009, 128)

Als auch Antoinette ihn zurückweist, wird er aggressiv. Er „*beugt sich zu ihr*“ und sagt: „Du sollst wollen!“ (Hofmannsthal 2009, 128). Neuhoff wird durch die Ablehnungen in seinem männlichen Stolz verletzt.<sup>197</sup> Antoinette lehnt Neuhoffs Machtgehabe aus „Angst“ und „Gewalt“ ab (ebd.). Helene verurteilt eben dieses sowie die Vernunft, da diese „[...] aus den meisten so etwas Gewöhnliches mach[e] [...]“ (vgl. ebd., 104). Die gesuchte neue Ausdrucksform soll nicht nur Denken und Fühlen vermitteln (vgl. Göttische 1987, 87), sondern vielmehr einen Dialog zwischen Ratio und Affekten eröffnen.

### 3. Sprache als hysterisches Symptom – Antoinette:

Antoinette Hechingen tritt zum ersten Mal während der Altenwylschen Soiree auf. Sie ist umringt von ihren Freundinnen und in hellster Aufregung ob des antizipierten Zusammentreffens mit Hans Karl (vgl. Hofmannsthal 2009, 83 ff.). Wie Edine und ihre anderen Freundinnen Huberta und Nanni, so spricht auch Antoinette Dialekt (vgl. ebd., 84 ff.)<sup>198</sup> – allerdings lässt sich aufgrund des Kontextes nicht genau sagen, ob sie vor Aufregung in den Dialekt verfällt oder ob dies ihrem gewöhnlichen Sprachgebrauch entspricht. Die linguistischen Besonderheiten von Antoinettes Sprache dienen nicht nur als Indikatoren für ihre soziale Identität, sondern erfüllen einen weiteren stilistischen Zweck. Die Suffixe und Elisionen lassen ihre Aussagen geradezu stakkatoartig wirken. Immer wieder gerät sie ins Stammeln und Stocken (vgl. ebd., 126) – ihre Aufregung und damit verbundene Kurzatmigkeit spiegeln sich auf der sprachlichen Ebene wider. Dadurch wird ihr Sprachgebrauch zum hysterischen Symptom.<sup>199</sup> Huberta bemerkt, dass Antoinette „in einem

---

<sup>197</sup> Eine Kriegsneurose kann zu einer Verstärkung des Narzissmus führen, „[...] wenn bei dem Verletzten bereits die Neigung bestand, narzistisch [sic!] auf eine von außen kommende Verletzung seiner Integrität zu reagieren“ (Abraham 2012, 39-40).

<sup>198</sup> Antoinette verwendet das Suffix „-s“ und die Elision: „sagts“, „gebts“, „sehts“, „mach“ (Hofmannsthal 2009, 83). Morphologisch auffällig ist ihre Aussage: „[...] So setzten wir uns daher [...]“ (ebd., 84). Auch andere Figuren des Lustspiels sprechen Dialekt. Eine ausführliche linguistische Analyse des Sprachgebrauchs und die Darstellung der sprachlichen Besonderheiten des österreichischen Dialekts würden den Rahmen dieser Arbeit jedoch sprengen. S. auch Abschn. D.I.2.

<sup>199</sup> Es ist zu berücksichtigen, dass die „Hysterie“ heutzutage als „dissoziative Störung“ oder „Konversionsstörung“ firmiert (vgl. Mentzos 1991, 153 ff./ICD-10/TF 2006, 169). Inka Mülder-Bach diskutiert, dass in den früheren Entwürfen des Lustspiels die Figur der Helene als Hysterikerin angelegt war und ob diese Rolle nicht auf Hans Karl übertragen wurde (vgl. Mülder-Bach 2001, 145). Sinnvoller erschien jedoch folgende Einteilung: Antoinette als Hysterikerin, Hans Karl als traumatisierter Kriegsneurotiker, Helene als Empfindsame.

Zustand“ und „*dem Weinen nah*“ ist (Hofmannsthal 2009, 84). Im Unterschied zu Helene und Hans Karl artikuliert Antoinette ihr psychisches Befinden ganz direkt. Sie befürchtet den Verlust ihrer „*Contenance*“ sowie ihrer Gesichtsfarbe und dass sie dadurch „[...] ja so häßlich [sic!] [...]“ werde (ebd., 84-85). Antoinette taumelt „[...] *fast ohne Selbstkontrolle*“ durch die Räume des Altenwylschen Herrenhauses (ebd., 90) und bittet wiederholt ihre Freundinnen um Beistand in dieser für sie emotional aufwühlenden Situation (vgl. ebd., 83, 85); später muss sie öfters von Neuhoff beruhigt werden (vgl. ebd., 126). Als sie Hans Karls Ankunft vermutet, betont sie, wie sehr ihr „[...] die Knie zittern“ (ebd., 86). Auch Crescence bemerkt wie „zerbeutelt“ Antoinette aussehen würde; „[...] als ob sie drei Nächte nicht geschlafen hätt [sic!] [...]“ (ebd., 87). Hans Karl gegenüber betont Antoinette, dass sie „[...] gespürt hätte [...]“, dass er sie wieder mit ihrem Mann „verkuppeln“ möchte (ebd., 94). Im Allgemeinen wirkt Antoinettes Gebaren sehr theatralisch<sup>200</sup>: Sie „*bringt ihr kleines Tuch vor die Augen*“, während sie davon spricht, wie verloren sie wäre, würde sie mit Hans Karl in solch einem Moment der Verzweiflung zusammentreffen (ebd., 88). Als sie auf Hans Karl trifft, entscheidet sie sich für die Offensive: Sie geht „[...] *rasch auf ihn zu, dicht an ihn*“ und behauptet, dass sie über ihn hinweg sei (ebd., 91). Antoinette scheint ein eher sprunghafter Charakter zu sein. Sie unterscheidet zwischen verliebt sein und „[...] liebhaben [sic!] über die Vernunft hinaus [...]“, während Hans Karl davon spricht, „[...] [d]aß [sic!] ein Mann Herz für eine Frau hat [...]“ (ebd., 94). Für ihn bedeutet Liebe „Dauer“ und „Beständigkeit“ (ebd.).<sup>201</sup> Deshalb versucht er weiterhin, eine Aussöhnung mit ihrem Ehemann zu erreichen (ebd., 98). Als Antoinette – nur an gewisse Bedingungen geknüpft – schließlich einwilligt, kommt es zu einer freundschaftlichen Annäherung zwischen ihr und Hans Karl (ebd., 98-99): Sie ist „*dicht bei ihm*“ und er „*dicht bei ihr*“, während sie reden (ebd., 99). „*Hans Karl küßt [sic!] sie auf die Stirn, fast ohne es zu wissen*“ und verabschiedet sie mit den Worten: „Arme, kleine Antoinette“ (ebd.). In seinen Worten kondensiert die besondere Atmosphäre zwischen den beiden: „Aber Sie war mir doch noch nie so nahe“ (ebd.). Hans Karl ist seit den Gesprächen

---

Diese Einteilung ist als Ergänzung zu Inka Mülder-Bachs Klassifikation zu verstehen, da die Kriegsneurose die hysterische Symptomatik miteinschließt (vgl. Ferenczi 2012, 21 ff.). Antoinette hingegen entspricht einer typischen Hysterikerin, wie sie von Josef Breuer und Sigmund Freud Anfang des 19. Jahrhunderts entdeckt wurde (vgl. Breuer/Freud 2011, 28 ff.); ein direkter Zusammenhang mit den Kriegseignissen wird hingegen nicht nahegelegt.

<sup>200</sup> Vgl. Antoinettes Worte über ihren Ehemann nach Hans Karls Verkuppelungsversuch: „Laß mich mit dem Ado – ich kann mit dem Ado nicht leben –“ (Hofmannsthal 2009, 94) sowie ihre Drohung an Hans Karl „[h]alb unter Tränen, zart“: „[...] Jetzt wird Er an allem schuld sein, was mir passiert“ (ebd., 98).

<sup>201</sup> Der weitere Gesprächsverlauf deutet wiederholt auf eine sprunghafte Sexualität Antoinettes hin: HANS KARL. [...] Sei Sie gut mit dem Ado. / ANTOINETTE. Mit dem kann ich nicht gut sein. / HANS KARL. Sie kann mit jedem. / ANTOINETTE (*sanft*). Kari, insultier Er mich doch nicht. / HANS KARL. Versteh Sie doch, wie ichs meine. / ANTOINETTE. Ich versteh Ihn ja sonst immer gut. (Hofmannsthal 2009, 98). Sie flirtet mit Hans Karl und neckt ihn, obwohl sie weiß, dass er für sie verloren ist. Sigmund Freud beschreibt einen engen Zusammenhang zwischen Sexualität und Hysterie: Zu den verdrängten Inhalten gehören „[...] die abgewiesenen Ansprüche der Sexualität in erster Linie [...]“ (Freud V. XXIV 2007, 363).

über den Ersten Weltkrieg emotional angefasst. Er identifiziert sich mit Antoinette: beide sind von Zeit zu Zeit indisponiert; beide fühlen sich manchmal hilflos. Zu Helene sagt er über Antoinette: „[...] Und das gibt ihrer kleinen Maske etwas so Hilfloses, Verzweifeltes, daß [sic!] man Angst um sie haben könnte“ (Hofmannsthal 2009, 109). Jedoch ist es Hans Karl selbst, der sich hinter einer Maske verbirgt.<sup>202</sup> Ein weiteres verbindendes Element ist Antoinettes besonderes Verhältnis zu dem Moment (vgl. ebd., 98-99) sowie der Vergangenheit und Erinnerung.<sup>203</sup> Als Antoinette auf ihren Ehemann trifft, versucht dieser, sich ihr wieder anzunähern: „*Er ist näher gekommen. / Antoinette tritt zurück*“ und vergrößert dadurch die Distanz (ebd., 129). Sie ist überfordert und fängt an zu Stammeln (ebd., 131). „*Sie greift sich an die Schläfe*“ (ebd., 133) und schiebt eine „Migräne“ vor, um nach Hause fahren zu können (ebd., 131). Dabei wirkt sie leicht gereizt und „nervös“ (ebd., 133). Antoinette flüchtet sich in einen hysterischen Anfall<sup>204</sup>: Sie ist „*dem Weinen nah*“ und „[...] *taumelt*“ (ebd., 134). Hechingen zeigt Verständnis: „[...] Das verwirrt dich, das macht dich taumeln“ (ebd.).

#### 4. Sprache als Manipulation und Isolation – Crescence:

Für Crescence ist die Sprache ein „Mittel des Sich-Mitteilens“ (Schwalbe 1971, 138). Hans Karl wirft sie vor: „Hundertmal hab ich Ihm gesagt: sag Er mir, was Er erreichen will, und ich nehms in die Hand“ (Hofmannsthal 2009, 64). Sie wird von „dem Impuls des Benennen-Wollens“ getrieben, der durch ihren „Glauben des Benennen-Könnens“ bestärkt wird (Schwalbe 1971, 138). Sie setzt fest: „[...] die Menschen sind gottlob sehr einfach, wenn man sie einfach nimmt [...]“ (Hofmannsthal 2009, 17). Wie ihr Sohn Stani „[...] adoriert [sic] den Entschluß, die Kraft, das Definitive [...] [und] haßt den Wiegel-Wagel [...]“ (ebd., 12) sowie „schiefe Positionen“ (ebd., 64). Ihr Sprachgebrauch bleibt der Oberflächlichkeit verhaftet, „indem ihre Sprache über jedes tiefere Tun hinweggeht, das sich nicht in der gleichen sprachlichen Weise mitteilt, wie sie es selbst tut [...]“ (Schwalbe 1971, 139). Sie verlässt sich auf ihre Sinne<sup>205</sup> und sucht nach „Indizien“ (Hofmannsthal 2009, 14), um zu einem

---

<sup>202</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass Sigmund Freud in seiner frühen Beschreibung des Konversionssymptoms der Hysterie von „auxiliär traumatische[n]“ Momenten spricht, in denen das (traumatische) Erlebnis ebenfalls auf körperlicher Ebene wiederholt wird (vgl. Freud 2006, 38). Physis und Psyche bilden somit eine unteilbare Einheit. Bettina Rutsch betont in Bezug auf den *Chandos-Brief* die Erweiterung des physischen Raums um den psychischen „Innen-Raum[]“ (vgl. Rutsch 1998, 75). Auch Dr. Sándor Ferenczi weist die „hysterischen Symptome“ als Unterkategorie der „Symptomatologie der Kriegsneurosen“ aus (Ferenczi 2012, 21). Somit offenbart sich ein weiteres verbindendes Element zwischen Antoinette und Hans Karl.

<sup>203</sup> „[...] Der Moment ist ja alles. Ich kann nur im Moment leben [...]“ (Hofmannsthal 2009, 98-99). Vgl. auch Abschn. D.II.3.

<sup>204</sup> Dr. Ernst Simmel liefert folgenden Erklärungsansatz für das Symptom der Ohnmacht: „Das Bewußtsein [sic!] sträubt sich, Vorstellungen aufzunehmen, beziehungsweise im Moment zu verarbeiten, die in ihrer Realität zu grausig sind, um bewußt [sic!] ertragen werden zu können“ (Simmel 2012, 47-48).

<sup>205</sup> CRESCENCE. „[...] ,ich bin weder taub noch blind [...]“ (Hofmannsthal 2009, 14).

ausgewogenen Urteil zu gelangen. Dabei versteht sie jedoch nicht, dass es auch Dinge gibt, die sich der sprachlichen Mittelbarkeit entziehen. So fragt sie Hans Karl, als dieser sich weigert auf die Altenwylsche Soiree zu gehen: „Also wovor fürchtest du dich? Das muß sich doch diskutieren lassen [...]“ (Hofmannsthal 2009, 13). Sie ist der Meinung, dass man sich die Welt mittels der Sprache selbst gestalten und die Menschen um sich herum leicht beeinflussen kann. Auf diese Weise versucht sie, Hans Karl für ihre Vorhaben zu instrumentalisieren. Er soll von Stani unbemerkt, auf diesen einwirken und ihn von einer Affäre mit Antoinette Hechingen abbringen (ebd., 21).<sup>206</sup> Hans Karl schreibt seiner Schwester eine „zielbewußte Art“ zu, an der es ihm, laut eigener Aussage, leider gebricht (ebd., 100). Später soll ihr Bruder ein gutes Wort für ihren Sohn bei Altenwyl einlegen, damit dieser die Verbindung von Helene und Stani gut heiße (vgl. ebd., 63). Sie legt das „Lebensglück“ ihres Sohnes in Hans Karls Hände und erwartet darum ein „brillantes Resultat“ (ebd., 100). Nachdem ihre Pläne gescheitert sind, gibt sie dennoch nicht auf: „[...] deswegen darf man die Flinten noch nicht ins Korn werfen!“ (ebd., 138). Sie hat sich in den Kopf gesetzt, alles durch ein Gespräch mit Helene aufzuklären (vgl. ebd.). Crescence, von Schwalbe auch als „die Sprachfähige“ bezeichnet (Schwalbe 1971, 139), betrachtet Hans Karls mangelnden Sprachgebrauch als „ein Vergehen gegen die Sprache“ (ebd.).<sup>207</sup> Sie wirft ihrem Bruder vor: „[...] Aber Er hat immer diesen stillen obstinaten Widerspruch in sich gehabt“; „Aber man hat ja bei Ihm nicht gewußt, woran man ist!“ (Hofmannsthal 2009, 64). Dieser Mangel an Verständnis drängt Hans Karl immer mehr in die Isolation (vgl. Abschn. D.III.5.).

##### 5. Sprache als Abwehr und Verarbeitung – Hans Karl und Hechingen:

Die Hauptfigur Hans Karl äußert sich selten klar und deutlich; seine Worte sind nicht definitiv und er fällt auch keine direkten Urteile (vgl. Hofmannsthal 2009, 18, 122). „Es macht [ihn] immer ein bisserl verlegen, wenn man [ihn] so direkt was fragt“ (ebd., 140). Er verhüllt sich durch die Sprache und gibt sich oder seine Auffassungen niemals deutlich zu erkennen (Schwalbe 1971, 151, 152).<sup>208</sup> Vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges und im Zusammenhang mit Hans Karls Verschüttung (vgl. Hofmannsthal 2009, 47-48) könnte man

<sup>206</sup> CRESCENCE. „[...] Und daß er ja keinen Verdacht hat, daß es von mir kommt – er hat die fixe Idee, ich will ihn verheiraten, natürlich will ich, aber – er darfs nicht merken: darin ist er ja so ähnlich mit dir: die bloße Idee, daß man ihn beeinflussen möchte –! [...]“ (Hofmannsthal 2009, 21).

<sup>207</sup> CRESCENCE (*tritt auf Kari zu*). So echappier Er doch nicht! Jetzt muß [sic!] Er sich doch mit dem Stani über das Ganze aussprechen. / (*Hans Karl sieht sie an*). / CRESCENCE. Aber Er wird doch den Buben nicht so stehen lassen! [...] Er wird ihm doch ein Wort sagen. / (*Sie winkt Stani, näherzutreten. / Stani tritt einen Schritt näher*)“ (Hofmannsthal 2009, 156).

<sup>208</sup> Stani sagt zu seinem Onkel: „Pardon, Onkel Kari, bei dir darf man nichts wörtlich nehmen, wenn man das tut, gehört man in die Kategorie: Instinktlos“ (Hofmannsthal 2009, 43-44). Indem er Hans Karl wiederholt missversteht, beweist Stani jedoch seine eigene Instinktlosigkeit. Edine bringt es auf den Punkt, als sie Unterhaltungen mit „Versteckenspielen“ vergleicht (ebd., 74). Auch Helene gebraucht diesen Begriff in Bezug auf Hans Karl (ebd., 104). Als dieser sich von Poldo Altenwyl verfolgt fühlt, versucht er, sich vor ihm durch das Fingieren eines angeregten Gesprächs mit Hechingen zu verstecken (ebd., 155).

auch von einer Verschüttung seiner Sprachfähigkeiten sprechen (vgl. Abschn. D.II.2.). Seine Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit dienen ihm zur Abwehr von „Selbstvorwürfe[n]“, in die er aufgrund von Interessenskonflikten und „[...] sich kreuzende[n] widersprechende[n] Verpflichtungen“ gerät (Hofmannsthal 2009, 40). Laut Freud wird die Genese einer „Kriegsneurose“ durch einen bestehenden „Ichkonflikt“ begünstigt:

Er [der Ichkonflikt] spielt sich zwischen dem alten friedlichen und dem neuen kriegerischen Ich des Soldaten ab, und wird akut, sobald dem Friedens-Ich vor Augen gerückt wird, wie sehr es Gefahr läuft, durch die Wagnisse seines neugebildeten parasitischen Doppelgängers ums Leben gebracht zu werden.

(Freud 2012, 5)

Hans Karl gerät erneut in einen Ichkonflikt, als Agathe die Befürchtung Antoinettes äußert, dass er vor ihren Augen Helene einen Antrag mache und er diese Annahme, gegen seine ursprüngliche Intention, widerlegt (Hofmannsthal 2009, 28). Immer wieder wird Hans Karl für die Umsetzung der Absichten anderer instrumentalisiert und somit zum Spielball unterschiedlicher Interessen. Vinzenz bemerkt zutreffend: „[...] die Verwandten machen ja mit ihm, was sie wollen. [...]“ (ebd., 67). In dieselbe Kerbe schlägt auch Stani: „Er übernimmt manchmal ein bissl viel, der Onkel Kari. Wenn irgend jemand [sic!] etwas von ihm will – er kann nicht nein sagen“ (ebd., 119). Hans Karl sagt über sich selbst: „[...] Ich komm leicht von meiner Linie ab, das muß ich schon gestehen“ (ebd., 100) und zieht Parallelen zu dem Clown Furlani, der derzeit in Wien gastiert (vgl. ebd., 65-66). Indirekt vergleicht er sich mit dem „dumme[n] August“ und lässt sich, besonders von seiner Schwester, „ein richtiges Programm“ diktieren, welches er „sehr munter“ absolvieren wird (ebd.).<sup>209</sup> Zu seiner Verteidigung bleibt Hans Karl nur die Ironie und das Schweigen. Doch die Vernachlässigung des Sprachlichen ist nicht ausschließlich Ausdruck der Verweigerung, sondern logische Konsequenz der Sprachskepsis: „In Gesellschaft von Menschen wird Hans

---

<sup>209</sup> In Hans Karls Beschreibung Furlanis findet man einige Parallelen zu ihm selbst: „[...] Er spielt seine Rolle: er ist der, der alle begreifen, der allen helfen möchte und dabei alles in die größte Konfusion bringt. Er macht die dümmsten Lazzi, die Galerie kugelt sich vor Lachen, und dabei behält er eine *élégance*, eine Diskretion, man merkt, daß er sich selbst und alles, was auf der Welt ist, respektiert. [...]“ (Hofmannsthal 2009, 72-73). Hans Karl scheint sich selbst hinter der Figur des Clowns Furlani zu verbergen. Auch er „[...] tut scheinbar nichts mit Absicht – er geht immer auf die Absicht der andern ein“ (ebd., 73-74). Gleichzeitig trifft ein Teil seiner Beschreibungen auch auf seinen Neffen Stani zu: „[...] Er möchte alles mittun, was die andern tun, so viel guten Willen hat er, so fasziniert ist er von jedem einzelnen Stückl, was irgendeiner vormacht [...]“ (ebd., 74). Stani versucht seinen Onkel zu kopieren, wobei ihm die eigentliche Tiefe seines Charakters entgeht. Hans Karl bezeichnet Furlani als „nonchalant“ und hebt ihn von den anderen „vulgär[en]“ Clowns ab (ebd., 74-75). Im übertragenen Sinne manifestiert sich hierin Hans Karls Isolation von der Gesellschaft. Der Balanceakt spiegelt metaphorisch die Beziehung zwischen Hans Karl und Helene wider. Hans Karl gerät in „pure[] Begeisterung und Seligkeit“ ob des „schön[en]“ Gesprächs mit Helene (ebd.). Diese hingegen hält das Unausgesprochene „[...] gewöhnlich nicht aus“ (ebd.). Diese Form der Selbstreflexion wird in der Regieanweisung dadurch markiert, dass sie „*vor sich*“ spricht (ebd.). Im Folgenden greifen auch andere Figuren indirekt das Bild des Clowns in Bezug auf Hans Karl auf. Neuhoff beschreibt ihn als eine „Figur“, die „[...] sich balancierend in der Selbstsicherheit der unbegrenzten Trivialität – von Frauen und Mädchen umlagert [wird] [...]“ (ebd., 82). Antoinette sagt über Hans Karls Verführungskünste: „Ja, das ist dein Kunststückl, damit hast du mich herumgekriegt [...]“ (ebd., 94). Für weitere Ausführungen bzgl. des Clowns Furlani s. Aue 2011, 107-120.



Karls Protest gegen die Sprache oft zu einem ostentativen Schweigen [...]“ (Wittmann 1966, 152). Sein Verhalten wird allerdings äußerst konträr interpretiert und Missverständnisse entstehen.<sup>210</sup> Während sein Neffe ihn bewundert, zerreißen sich „so viele Leut den Mund“ über den eigentümlichen Grafen (Hofmannsthal 2009, 36). Das mangelnde Einfühlungsvermögen seiner Gesprächspartner verstärkt Hans Karls sozialen Rückzug, weshalb er sich immer mehr in die Isolation begibt.<sup>211</sup> Von Zeit zu Zeit verfällt er, wie der Baron Neuhoff, in die Soldatensprache; sie ist Reminiszenz seiner Kriegsneurose. Als Stani dem Baron Neuhoff „Spionage“ in Bezug auf Hans Karls Interesse an Helene vorwirft, richtet Hans Karl die Frage – „Meinst du, er hat ein bißl das Terrain sondieren wollen?“ (ebd., 53) – an ihn.<sup>212</sup> Diesbezüglich auffällig sind auch die Begriffsgruppen aus dem Tierreich, die – wie in *Les Croix de bois* – eine Verrohung und Entmenschlichung sinnfällig untermalen.<sup>213</sup> Diese sprachlichen „Nuance[n]“ (ebd., 51-52) und ihre Bedeutung entgehen seinen Mitmenschen (ebd., 13).<sup>214</sup> Deshalb gilt er den anderen als schwierig und wird stets missverstanden (vgl. Schwalbe 1971, 160-161).<sup>215</sup> Dies führt wiederum zu einer Verstärkung seiner Sprachskepsis, die sich in seinem Schweigen niederschlägt. Hans Karl versucht vielmehr, seine Sprachkrise durch physische Ausdrucksweisen, z.B. durch eine Gebärde oder Geste, zu überwinden. Dieses individuelle Ausdrucksmittel gestattet ihm zwar eine Individuation aus der Gesellschaft (vgl. Götttsche 1987, 101), wird jedoch von dieser auch weiterhin fehlinterpretiert. Lediglich Helene kann den Prozess seiner Individuation nachvollziehen:

---

<sup>210</sup> Stani sagt zu Crescence: „Mamu, das ist ein Abend, wo man aus den Konfusionen überhaupt nicht herauskommt [...]“ (Hofmannsthal 2009, 135). Sie stimmt ihm zu: „[...] Das ist ja eine Konfusion ohne Ende! [...]“ (ebd., 147). Hans Karl bezeichnet sich selbst als einen „unmöglichen Charakter“ (ebd., 144), als „[...] ein Mensch, der nichts als Mißverständnisse [sic!] auf dem Gewissen hat“ (ebd., 145).

<sup>211</sup> HANS KARL. „Crescence, das macht einen ja nicht weniger empfindlich, sondern mehr. Wieso verstehst du das nicht? [...] Ich kann dir gar nicht definieren, aber es ist stärker als ich [...]“ (Hofmannsthal 2009, 13); „[...] ich gehör eben nicht unter Menschen [...]“ (ebd., 114); „[...] es ist die letzte Soiree, auf der Sie mich erscheinen sieht [...]“ (ebd., 156).

<sup>212</sup> Auch Stani verwendet hier einen militärisch konnotierten Terminus. Allerdings war auch er, wie beinahe sämtliche männliche Figuren des Lustspiels, am Ersten Weltkrieg beteiligt (vgl. den Abschn. D.I.). Bereits in vorherigen Szenen finden sich Begriffe in Hans Karls Sprachgebrauch, die eine ambigue Interpretation zulassen: „alliiert“, „(weg-)expedieren“, „jagen“ bzw. „Jäger“ und „Mission“ in Variationen (Hofmannsthal 2009, 15 ff.). Später erreicht Hans Karl die Ausgangstür nicht, er „gewinnt“ sie (ebd., 157). Laut dem anhängigen Glossar zum *Schwierigen* (ebd., 163-166) sind einige der Begriffe lateinischen oder französischen Ursprungs und verweisen auf die Zugehörigkeit zur österreichischen Aristokratie (s. auch Abschn. D.I.2.). Allerdings wäre eine Deutung, die diese Begriffe einem militärischen Verwendungsbereich zuordnet, ebenfalls denkbar.

<sup>213</sup> Hans Karl umschreibt Poldo Altenwyl, von dem er sich verfolgt fühlt, mit folgenden Adjektiven und Verben: „gräßlich“ (Hofmannsthal 2009, 154-155), „erbarmungslos“ (ebd., 155), „heranpirschen“ (ebd.), „lauern“ (ebd.). Hans Karl betrachtet sich als Altenwyls Opfer. Er bezeichnet sich als „unbeschützt“ und „verkriech[t]“ sich vor ihm (ebd.). Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Tier-Metaphern bei Roland Dorgelès (Abschn. C.III.2.c).

<sup>214</sup> Hans Karl kritisiert: „[...] aber die Menschen nehmen eben nichts auf der Welt genau [...]“ (Hofmannsthal 2009, 155).

<sup>215</sup> Vgl. CRESCENCE. „Aber man hat ja bei Ihm nicht gewußt, woran man ist!“ (Hofmannsthal 2009, 64) sowie HANS KARL. „Was ich nur an mir habe, daß alle Menschen so tentiert sind, mir eine Lektion zu erteilen, und daß ich nie ganz bestimmt weiß, ob sie nicht das Recht dazu haben“ (ebd., 32). Er missversteht sich selbst von Zeit zu Zeit und verstrickt sich in seinen Emotionen und Intentionen: „Sie [Helene] verstehen alles? Ich versteh ja selbst nicht“ (ebd., 142). Es berührt ihn „höchst unangenehm“, „[...] daß [er] in [seinem] Alter [sich] so wenig in der Hand [hat] [...]“ (ebd., 141).

„[...] er gehört nur sich selbst – niemand kennt ihn [...]“ (Hofmannsthal 2009, 104). Hofmannsthals Ansatz, eine neue Ausdrucksform zu finden, bleibt also auch weiterhin reine Utopie (vgl. Götsche 1987, 100).<sup>216</sup> Gleichwohl ist zu diskutieren, ob Hofmannsthals Intention, die Etablierung einer neuen, nonverbalen Ausdrucksform, wirklich gescheitert ist. Immerhin hat Hans Karl, trotz der allfälligen Missverständnisse, der sich hieraus ergebenden Fährnisse und seines nicht gesellschaftskonformen Sprachgebrauchs – oder dessen Verweigerung –, sein Vorhaben, die Verlobung mit Helene Altenwyl, in die Tat umgesetzt – wenn auch nicht auf direktem Wege (vgl. Hofmannsthal 2009, 157-158).<sup>217</sup> Als sich Hans Karl Helene annähert, ist sie verunsichert (ebd., 107). Dies wiederum verunsichert den äußerst sensiblen Hans Karl, der sofort eine Abwehrhaltung einnimmt. Er verwendet die allgemeinere und unpersönlichere Form „man“ und baut dadurch Distanz auf: „Man versteht sich mit Ihnen ausgezeichnet. Da muß man sehr achtgeben“ (ebd.). Die Verständigung der beiden findet nicht nur verbal, sondern auch nonverbal statt. Hans Karl muss deshalb „achtgeben“, Helenes ambigüe, nonverbale Kommunikation richtig zu deuten und fürchtet andererseits selbst, von ihr missverstanden zu werden. Immer wieder dient ihm die Sprache als Abwehr, mithilfe derer er sich verstecken kann. Als er Helene von seiner Verschüttungsvision, in der sie seine Frau ist, erzählt, versucht er dem Ganzen das Gewicht durch vermeintliche Koketterien zu nehmen: „[...] Ist das nicht spaßig?“ (ebd., 112). Da Helene schweigt, wird er weiter verunsichert und vergleicht sich mit einem alten, verwirrten Mann (vgl. ebd., 112, 114). Mittels Verschiebung<sup>218</sup> gelingt es ihm schließlich, seine Contenance wiederzugewinnen. Er wehrt ab, dass er nicht über seine Ehe nachgedacht habe, sondern über „Ihre Ehe“ (ebd., 113). Angeblich wisse er nicht, wen Helene in seiner Vision geheiratet habe (vgl. ebd.). Seine Zensur wird durch eine Depersonalisation<sup>219</sup> verstärkt. Er beschreibt sich als einen „Außenstehende[n]“, der die „Zeremonie“ „[...] ganz von weitem [...]“ betrachtet (ebd., 114).

Auch Graf Adolf Hechingen, Antoinettes Ehemann, ist vom Krieg gezeichnet. Er wirkt „[...] *sichtlich nervös*“ und um seine Ehe besorgt (Hofmannsthal 2009, 117). Ihm wurde, wie Hans Karl, die Bedeutung der Ehe durch seine Kriegserfahrung besonders bewusst (vgl.

<sup>216</sup> „Diese Sprachutopie bezeichnet allerdings eine Sprache, die sich selbst aufhebt“ (Götsche 1987, 100).

<sup>217</sup> Im Zusammenhang mit diesem nonverbalen Akt der Verlobung ist der Begriff der „Epiphanie“ zu nennen. Wie in den Skulpturen und Malereien Käthe Kollwitz', ebenfalls eine Künstlerin zwischen den Weltkriegen, nimmt hierbei die Darstellung eines Abwesenden (vgl. Rutsch 1998, 73) einen zentralen Platz ein (vgl. Hartmann 2002, 98 ff.).

<sup>218</sup> Verschiebung: „Tatsache, daß der Akzent, die Bedeutung, die Intensität einer Vorstellung sich von dieser lösen und auf andere, ursprünglich wenig intensive Vorstellungen übergehen können, die mit der ersten durch eine Assoziationskette verbunden sind [...]“ (Laplanche/Pontalis 1973, 603).

<sup>219</sup> „Depersonalization: Persistent or recurrent experiences of feeling detached from, and as if one were an outside observer of, one's mental processes or body (e.g., feeling as though one were in a dream; feeling a sense of unreality of self or body or of time moving slowly)“ (DSM-5 2013, 272). Die Depersonalisation zählt zu den dissoziativen Symptomen der PTBS.

Abschn.D.II.4.b). Deshalb wendet er sich an Hans Karl und bittet ihn um Hilfe bei der Aussöhnung mit seiner Frau (vgl. Hofmannsthal 2009, 57). Antoinette fällt „der neue Ton in [Hechingsens] Reden“ auf und er selbst bezeichnet sich als einen „Verwandelte[n]“, der nun mit „andere[n] Augen“ in die Welt blickt (ebd., 130). Er möchte seine Frau „kennen“ und von ihr „gekannt [...] sein“ (ebd.).<sup>220</sup> Antoinette hingegen missfällt der „neue“ Hechingen: „[...] Ein altes Ehepaar hat doch einen Ton miteinander. Den wechselt man doch nicht [...]“ (ebd., 131).

Hechingsens Sprachgebrauch weist einige Ähnlichkeiten zu dem Hans Karls auf. Was für Hans Karl der „Zufall“<sup>221</sup>, ist für Hechingen das „Schicksal“ (ebd., 118) – beide erliegen ihren Ohnmachtsgefühlen gegenüber „eine[r] höhere[n] Macht“ (ebd., 112). Wie im Sprachgebrauch Hans Karls, so finden sich in dem Hechingsens ebenfalls Reminiszenzen an seine Zeit beim Militär: Er erwartet Hans Karls „telephonisches Signal“ (ebd., 119), spricht von seinem „Instinkt“ anstatt von seinem Gefühl (ebd., 120) und vergleicht Freundschaft mit Politik (vgl. ebd., 122). Im Unterschied zu Hans Karl ist Hechingen jedoch in der Lage, seine Emotionen zu artikulieren und von seinem „eigenen Innern zu sprechen“ (ebd., 132): „Ich kann mich nicht setzen, ich bin zu agitiert“ (ebd., 118). Hans Karl kann seine Gefühle nicht selbst verbalisieren, sondern sie nur nonverbal zum Ausdruck bringen; andere Figuren, wie z.B. seine Schwester, dienen ihm als Sprachrohr (vgl. ebd., 16).<sup>222</sup>

#### 6. Ambigüe, nonverbale Kommunikation – Helene:

Helene Altenwyl sticht, wie Hans Karl, aus der Altenwylschen Gesellschaft hervor und fällt zugleich aus ihr heraus. Neuhoff beschreibt Helenes Sympathie und Liebe als eine „namenlose Verbindung[]“ (Hofmannsthal 2009, 48-49). Auch hierin offenbaren sich bereits die Besonderheit Helenes und ihre Gemeinsamkeit mit Hans Karl. Wie dieser kann Helene sich nur in der „Intimität“, in der „namenlose[n] Verbundenheit“, vollständig öffnen (ebd., 47-49).<sup>223</sup> Zu betonen ist die Notwendigkeit des Namenlosen, das außerhalb der Sprachlichkeit liegt. Antoinette bezeichnet Helene als „eine Heimliche“<sup>224</sup>, die „nichts

---

<sup>220</sup> Die besondere Bedeutung des „Kennens“ wird auch von Hans Karl auf Hechingen appliziert: „Weißt du, ich hab ihn ja früher gar nicht gekannt [...] und dann draußen, da haben wir uns miteinander angefreundet [...]“ (Hofmannsthal 2009, 18-19).

<sup>221</sup> Vgl. Abschn. D.II.3.

<sup>222</sup> CRESCENCE. „[...] Du enervierst dich“ (Hofmannsthal 2009, 16).

<sup>223</sup> „Sie ist wie Sie: eines der Wesen, um die man nicht werben kann: die sich einem schenken müssen“ (Hofmannsthal 2009, 49). Brautwerbung ist in diesem Kontext als sprachlicher Akt zu verstehen. Das Schenken kann zwar von einem sprachlichen Akt begleitet sein, ist jedoch vielmehr eine Geste, ein nonverbaler Akt. Zudem wird Helene in dieser Aussage Neuhoffs als aktiver Part beschrieben, deren verbale Passivität durch eine nonverbale Aktivität aufgewogen wird.

<sup>224</sup> heimlich: „[...] Zu *Heim* mit der Ausgangsbedeutung ‚zum Haus gehörig, einheimisch‘; schon von Anfang an auch zur Bezeichnung des damit verbundenen Aspekts: wer sich in das Heim zurückzieht, verbirgt sich vor anderen, vor Fremden. Heute wird der Zusammenhang mit *Heim* nicht mehr gefühlt [...]“ (KLUGE 2011, 406). Wie Hans Karl, so verabscheut auch Helene die in Gesellschaft geführte Konversation (vgl. Abschn. D.II.3.aa).

zweimal“ tut und redet (Hofmannsthal 2009, 97). „Sie nimmt nichts zurück – sie hat sich in der Hand: ein Wort muß für sie entscheidend sein“ (ebd.). So wie Hans Karl versucht auch sie, den „notwendigen Zusammenhang[] von Sprechen und Handeln“ (Göttsche 1987, 106) herzustellen. „*Sie wollen sich die Hände geben, keine Hand findet die andere*“ (Hofmannsthal 2009, 114). Wieder zerfallen Sprache und Geste in zwei eigenständige und widersprüchliche Kommunikationsmittel. Durch das „Adieu“ (ebd.) wird der Abschied auf sprachlicher Ebene besiegelt, während die Hände den gestischen Akt unvollendet lassen. Im Widerspruch zu seiner Beschreibung des Abschieds als „eine[n] definitiven Moment“ (ebd., 114) „[...] *erscheint [Hans Karl] nochmals in der Tür rechts, sieht herein, wie unschlüssig, und verschwindet gleich wieder, wie er Crescence bei Helene sieht*“ (ebd., 115). Wiederholt sind es Hans Karls Handlungen, die die Gültigkeit des sprachlichen Aktes perforieren.

Helene neigt wie Hans Karl zu einer ambiguen und dadurch missverständlichen Kommunikation. Beide schaffen es nicht sich gegenseitig ihre Zuneigung zu gestehen:

HELENE.

Sie verbrauchen auf Ihre Art die armen Frauen, aber Sie haben sie gar nicht sehr lieb. Es gehört viel Contenance dazu oder ein bißl Gewöhnlichkeit, um Ihre Freundin zu bleiben.

HANS KARL.

Wenn Sie mich so sehen, dann bin ich Ihnen ja direkt unsympathisch!

HELENE.

Gar nicht. Sie sind charmant. Sie sind bei all dem wie ein Kind.

(Hofmannsthal 2009, 108)

Nach dem Scheitern des verbalen Geständnisses bleibt ihnen nur die nonverbale Kommunikation:<sup>225</sup> „[...] *ihr [Helenes] Blick haftet an der offenen Tür rechts, wo sie eingetreten ist*“ (Hofmannsthal 2009, 103). „*Helene schweigt [...]*“ und es ist Neuhoff, der als ihr Sprachrohr fungiert: „Oh! Graf Bühl erscheint auf der Bildfläche. (*Er tritt zurück von der Tür.*) Sie fühlen magnetisch seine Nähe – ja spüren Sie denn nicht, unbegreifliches Geschöpf, daß Sie für ihn nicht da sind?“ (ebd.). „*Sie geht einen Schritt auf die Tür rechts zu*“ (ebd., 106), hinter der sich Hans Karl verbirgt. Neuhoff kommentiert dies mit folgenden Worten, die wiederum mehr von der Wahrheit künden, als es zunächst scheint: „[...] und wenn Sie quer durchs Zimmer gehen, ist es, als ob Sie einer gewissen Entscheidung entgegengingen“ (ebd.). Als „*Hans Karl [...] in der Tür rechts [erscheint]*“, „[...] *gibt [sie] Neuhoff keine Antwort. Sie*

---

Auch sie bevorzugt die persönliche Aussprache zwischen Ich und Du (vgl. Wittmann 1966, 164), die eine ungeteilte Aufmerksamkeit gegenüber den eigenen Gefühlen und Bedürfnissen sowie deren anderer voraussetzt (vgl. Rutsch 1998, 86). In ihrer Unterhaltung sprechen die Beiden jeweils zueinander und schenken sich gegenseitig ihre aufrichtige Anteilnahme (vgl. Hofmannsthal 2009, 72, 73).

<sup>225</sup> Helene und Hans Karl treffen in der Eingangshalle aufeinander: „[...] beide auf der Suche nach dem Anderen, um das letzte 'Wort' zu sprechen, das in eine Stammelei ausläuft, angefangene, unvermittelt abgebrochene Sätze, in denen die Sprache sich vollkommen auflöst, um sich in der 'höheren Notwendigkeit' der unmißverständlichen Gebärde wiederzufinden [...]“ (Schwalbe 1971, 160).

geht lautlos langsam auf die Tür rechts zu“ (ebd.). Helene wollte Hans Karl nachgehen<sup>226</sup> (Hofmannsthal 2009, 143), doch dieser ist bereits zurückgekehrt (vgl. ebd., 139). „[...] Helene hat Hans Karl gesehen, bevor er sie erblickt hat. Ihr Gesicht verändert sich in einem Augenblick vollständig [...]“ (ebd.). Sie versteht ohne Worte, was seine Rückkehr zu bedeuten hat und fordert nun ihrerseits mit zitternder Stimme: „Von [seinem] Leben, von [seiner] Seele, von allem – [ihren] Teil!“ (ebd., 144). Die Enthüllung ihres Liebesgeständnisses wird symbolisch durch ihre Gebärden vorweggenommen. „Sie läßt ihren Abendmantel von den Schultern fallen [...]“ (ebd., 139). Sie entblößt sich, „[...] dann tritt sie Hans Karl entgegen“ (ebd.). Die nonverbale Kommunikation wird somit zur Ausdrucksmöglichkeit für das Unbenennbare und Unsagbare (vgl. Schwalbe 1971, 131).<sup>227</sup> Nach ihrem Liebesgeständnis „[n]immt [Helene] den Mantel [nur, S.H.] auf und verschwindet [...]“, ohne ihn wieder überzuziehen (Hofmannsthal 2009, 147). Es existiert eine „Nachbarschaft“ von gesprochenem Wort und Gebärde (vgl. Schwalbe 1971, 158). Durch die Einheit von verbaler und nonverbaler Kommunikation verleiht Helene ihrer Enthüllung persistierende Gültigkeit.<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> Das Nachgehen symbolisiert den entscheidenden Schritt ihres Zusammenfindens; den Schritt auf den anderen zu (vgl. Schwalbe 1971, 156). Auch im Folgenden ist es Helene, die das Zusammenfinden forciert. Während ihres zunächst verklausulierten Liebesgeständnisses wechselt sie häufig zwischen dem höflichen, distanzierten „Sie“ und dem persönlicheren, intimeren „Du“ – somit wird auch auf sprachlicher Ebene das Aufeinander zugehen nachempfunden. Hans Karl übernimmt diese vorsichtigen Annäherungsversuche (vgl. Hofmannsthal 2009, 143 ff.). Er ist es schließlich auch, der ihre Verlobung offiziell macht und in einem Sprechakt die beiden im „wir“ vereinigt: „[...] Sie hat sich – ich hab mich – wir haben uns miteinander verlobt (ebd., 149).

<sup>227</sup> Dirk Göttsche spricht im Zusammenhang der nonverbalen Kommunikation auch von der „Sprachlichkeit des Bewußtseins“ bzw. von der „Versprachlichung des Bewußtseins“ (Göttsche 1987, 97).

<sup>228</sup> Göttsche attestiert Hofmannsthal allerdings keine endgültige Überwindung der Sprachkrise. Es sei sein Erbe an die nachfolgenden Schriftstellergenerationen, die „moderne[] Sprachsepsis unter den jeweiligen historischen Bedingungen erneut anzunehmen und ihre Konsequenzen vollständig zu entfalten“ (Göttsche 1987, 113).

## **E. Schluss**

Nachdem die literarische Verarbeitung des Ersten Weltkrieges sowie der daraus resultierenden Traumata in T. S. Eliots *The Waste Land*, Roland Dorgelès *Les Croix de bois* sowie in Hugo von Hofmannsthals *Schwierigem* eingehend untersucht wurde, soll hier ein Vergleich der unterschiedlichen Gattungen im Hinblick auf ihre spezifischen Darstellungsmöglichkeiten erfolgen. Der Vergleich bezieht sich allerdings nur auf die ausgewählten Werke im Speziellen und erhebt keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit.

### **I. Ein Vergleich unterschiedlicher Gattungen und ihrer Darstellungsmöglichkeiten:**

Im Zuge des Gattungsvergleichs sollen folgende Aspekte genauer beleuchtet werden: die strukturellen Besonderheiten der einzelnen Werke, ihre Darstellungsweisen – insbesondere der Gedanken- und Gefühlswelten – sowie die Interaktion der Figuren und Charaktere. Hierbei soll im Vorgriff auf den letzten Vergleichspunkt, der Rezeption, auch auf den Leser eingegangen werden. Zunächst sollen jedoch die verbindenden Elemente sowie Unterschiede dargelegt werden.

#### **1. Gemeinsamkeiten und Unterschiede:**

Allen drei Werken gemein ist, neben ihrer historischen Kontextualisierung und dem Sujet der Sprachlosigkeit infolge von Traumatisierung, ihre Zugehörigkeit zur literaturgeschichtlichen Epoche der Moderne. Die „Zerrüttung der ins Partikulare und Einseitige auseinanderfallenden modernen Kultur“ (vgl. Merker/Stammler 1965, 397) wird durch den Ersten Weltkrieg sinnfällig. Sie evoziert die symptomatische „Zerrissenheit, Vereinsamung, Ungesicherheit [sic!]“ (vgl. ebd., 402) der Individuen. Die verbindenden Leitgedanken der Subjektivität, Psychologie und Selbstreflexion (vgl. Merker/Stammler 1965, 406, 408, 402) werden ansonsten in allen drei Werken unterschiedlich verarbeitet und präsentiert. Eliot positioniert sich in der «Querelle des anciens et des modernes» (vgl. ebd., 393) auf Seiten der «anciens», indem er in *The Waste Land* vielfach auf die Autoren der Antike verweist. Durch sein Gedicht proklamiert er die Bedeutung „übergeschichtliche[r] Werte“ (ebd.). Zugleich läutet er „die Zeit des emanzipierten und autonomen individuellen Bewußtseins [sic!]“ ein (ebd., 402). Seine wechselnden Traum- oder Stimmungsbilder sowie seine Polyphonie entsprechen der „Vielheit des Ichs“, die davon ausgeht, dass „[...] jeder in jeder Stimmung und für jede Stimmung sein besonderes Ich hat und daß [sic!] keiner zwei verschiedene Stimmungen hindurch derselbe ist“ (ebd., 411). Dorgelès' Roman *Les Croix de bois* hingegen hat „auf dem Boden des Naturalismus Wurzeln geschlagen“ (ebd., 410) und hebt durch die detaillierte Schilderung der Gräuelpfeiler des Krieges auf eine „neue[] moralisch-humane[] Totalität“ ab (vgl. ebd., 397). Auch Hofmannsthal begibt sich auf die Suche – die Suche nach einer neuen

Sprache: „Denn in der „modernen Verstandessprache“ [sic!], die zum Organ des Rationalen, der Konvention, der baren Prosa entleert ist, kann nicht mehr „gedichtet“ werden“ (Merker/Stammler 1965, 407). Gleichsam der Definition der Moderne als „Zeit der Gärung“ (ebd., 409) präsentiert sein Lustspiel *Der Schwierige* eine Phase des Umbruchs der Wiener Gesellschaft des 20. Jahrhunderts. Seine soziohistorische Studie hinterfragt die moderne Prämisse der „Idealität des Fortschritts“ (ebd.). Anhand dieser drei Werke soll im Folgenden die Vielfalt der Darstellungsmöglichkeiten als bestimmendes Merkmal der Moderne exemplifiziert werden.

## 2. Strukturelle Besonderheiten:

*The Waste Land* zeichnet sich durch seine Polyphonie und seinen fragmentarischen Stil aus. Von besonderer Bedeutung ist seine Intertextualität. Das Gedicht gleicht einer Bibliothek; der Leser muss Buch um Buch rezipieren, um zu einem ansatzweisen Verständnis des Gedichtes zu gelangen. Robert L. Schwarz spricht von einem “[...] allusive labyrinth of the text of the poem itself” (Schwarz 1988, 18). Es scheint, als wolle T. S. Eliot das kulturelle Erbe angesichts des „Kulturkriegs“ (vgl. Lindner-Wirsching 2011, 159) vor dem Untergang bewahren. Calvin Bedient umschreibt das Gedicht als “[...] historical hyperconsciousness, hence heteroglossia and heteromodality; and a metaphysical critique of identity, consciousness, language, and voice.” (Bedient 1986, x). Bedient bezeichnet die Poetik von *The Waste Land* als ein psychoanalytisches und historisches Streuen, dessen Ziel in einer metaphysischen Realität liegt (vgl. ebd.). Er betrachtet diese metaphysische Realität als transpsychisch, transhistorisch und “literally beyond words” (ebd.). Kenneth Rexroth äußert über Eliots Sprache: “He articulated the mind of an epoch in words that seemed its most natural expression” (zit.n. Schwarz 1988, 12). Der Erste Weltkrieg ist eines der einschneidenden Ereignisse in Eliots Epoche und hat somit dessen Sprache maßgeblich beeinflusst.

Als strukturelle Besonderheit des Romans *Les Croix de bois* ist die Verwendung rhetorischer Stilmittel augenfällig. Sie sollen im übertragenen Sinne die Entmenschlichung durch den Krieg zum Ausdruck bringen. Das Symbol des Kreuzes steht für den die Soldaten einkreisenden Tod. Wie die Kreuze, so ist auch der Tod ubiquitär und gemahnt der Nichtigkeit und Wertlosigkeit des menschlichen Lebens. Die Soldaten sind bloße Kampfmaschinen, die anderen Soldaten das Leben nehmen oder selbst zum Opfer werden. Eine ähnliche Botschaft soll durch den Vergleich mit Objekten und die Objektifizierung übermittelt werden. Der Vergleich mit Kindern betont die Unschuld der Soldaten und die Naivität – besonders der Kriegsfreiwilligen. In Roland Dorgelès’ Roman finden sich zahlreiche Tier-Metaphern; diese

greifen ebenfalls den Gedanken des menschlichen Opfers sowie der Entmenschlichung auf. Im Kontrast dazu werden den tödlichen Geschossen durch die Verwendung von Personifikation und Animismus menschliche Eigenschaften zugeschrieben. Hierdurch wird eine unheimliche Spannung erzeugt. Ähnlich wie in *The Waste Land* gleichen die Phantasien der Soldaten und Kriegsveteranen einem Schauernmärchen.

Im *Schwierigen*, das als Lustspiel der dramatischen Gattung zu zuordnen ist, stechen die Regieanweisungen als strukturelle Besonderheit hervor. Als Metaebene der Sprache nehmen sie eine Zwischenstellung zwischen dem gesprochenen Wort und der Körpersprache ein. Die Regieanweisungen haben unterschiedliche Funktionen: Zum einen dienen sie als physische Zeichen einer indirekten Charakterisierung der Figuren – sie geben z.T. Aufschluss über deren Gefühle und Intentionen, zum anderen können sie identitätsstiftend sein – durch die Regieanweisung „*Mittelgroßer Raum eines Wiener älteren Stadtpalais [...]*“ (Hofmannsthal 2009, 7) wird das Lustspiel zugleich geographisch und sozial verortet. Da die Ortsangabe räumlich auf der Seite zwischen dem „Erste[n] Akt“ und der „Erste[n] Szene“ steht (vgl. ebd.), übernimmt die Regieanweisung auch eine Vermittlungsfunktion zwischen der inneren Welt des dramatischen Spiels und der äußeren Welt des Rezipienten. Dieser wird hierdurch mittelbar an den Ort des Geschehens versetzt.

Für ihn [Hofmannsthal] bedeutete das Spiel auf der Bühne mehr als nur expressive Darstellung eines Textes, es war ihm vor allem eine Auseinandersetzung zwischen Wort und Ausdruck, zwischen Wirklichem und Möglichem in der szenischen Darstellung, [...].

(Schwalbe 1971, 84)

Im szenischen Spiel hat der Mensch „Gewalt über die Worte“ (Schwalbe 1971, 84-85). Sie werden von dem Schauspieler „aus ihrem alltäglichen Zusammenhang“ gerissen (vgl. ebd.) und können durch Intonation, Mimik und Gestik neu interpretiert werden. Das Schauspiel offenbart das Wissen um die tiefste Substanz der Worte und ihrer selbst (vgl. ebd.).

### 3. Darstellung:

Die Darstellung lässt sich in eine formale und eine inhaltliche Darstellung untergliedern. Die formale Darstellung schließt z.T. an die bereits erwähnten strukturellen Besonderheiten an.

#### a) *Formale Darstellung*:

T. S. Eliots Darstellung ist ausschnitthaft und fragmentarisch. Es gibt keine durchgängige Erzählinstanz, sondern eine Polyphonie. Durch dieses Stimmengewirr kommt es zu häufigen Perspektivenwechseln sowie zeitlichen und semantischen Sprüngen. Die Gedanken und Gefühle der einzelnen Stimmen werden in einem Bewusstseinsstrom vermittelt. Durch die fehlende einheitliche Handlung und die inkohärente Erzählstruktur wirken die einzelnen



Bruchstücke wie Traumbilder oder fragmentierte Erinnerungen, welche typisch für Trauma-Narrative sind (vgl. Voderholzer/Hohagen 2007, 221).

Roland Dorgelès hingegen errichtet eine kohärente Erzählstruktur. Es gibt zwar eine eindeutige Erzählinstanz – den Ich-Erzähler Jacques Larcher –, dennoch verwendet dieser des Öfteren verschiedene Fokalisierungen, um das Erleben der Masse schildern und unterschiedliche Einblicke gewähren zu können. Der Roman vermittelt den Eindruck, es würde sich hierbei um die Memoiren des Kriegsveteranen Jacques Larcher handeln. Dabei spielt Dorgelès mit der Autor- und der Erzählinstanz: Beide meldeten sich als «écrivains combattants» zum Kriegsdienst (Lindner-Wirsching 2004, 19). Die Darstellung ist sehr detailliert; die Grausamkeit des Krieges wird dem Leser unmittelbar durch die Beschreibung der Sinneseindrücke der Soldaten an der Front vermittelt. Deren Gedanken- und Gefühlswelten werden durch direkte Beschreibungen oder indirekt durch die Körpersprache zum Ausdruck gebracht.

Aufgrund der dramatischen Gattung wählt Hugo von Hofmannsthal das Gespräch als Darstellungsform. Ebenfalls durch die Gattung bedingt, präsentiert sich die Handlung interaktionell als Dialog zwischen den Figuren.<sup>229</sup> Die Gefühle und Intentionen der einzelnen Figuren werden größtenteils nicht im gesprochenen Wort offenbar, sondern des Öfteren in deren physischem Ausdruck. Anhand der Regieanweisungen macht Hugo von Hofmannsthal die Gesten und Gebärden der Figuren auch dem Leser transparent. Durch die dramatische Gattung kommt es zu einer Brechung der Realität: Das Lustspiel ist eine Scheinwelt, in der der Erste Weltkrieg lediglich als Kulisse dient. Es entsteht ein Kontrast zwischen der Form des Lustspiels und dessen Inhalt – die Traumata des Ersten Weltkrieges. Die Hofmannsthalsche Ironie und dessen Sprachspiele evozieren einen komischen Effekt (vgl. Schwalbe 1971, 140-142), der dem Leser das sprachliche Dilemma der Hauptfigur Hans Karl durch die ironische Brechung umso deutlicher vor Augen führt.

#### b) *Inhaltliche Darstellung:*

In Bezug auf die inhaltliche Darstellung finden sich sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede zwischen den drei Werken. Zunächst sollen die Gemeinsamkeiten herausgearbeitet werden, bevor eine eingehendere Analyse der Unterschiede erfolgt. In allen drei Werken erleben die Kriegsveteranen ihre traumatischen Kriegserfahrungen häufig in

---

<sup>229</sup> „Hofmannsthals Versuch, angesichts des umfassenden Krisenzusammenhangs der Jahrhundertwende und des ersten Weltkriegs die Tradition für die ausufernden Probleme der Moderne zusammenzufassen und neu fruchtbar zu machen, prädestinierte ihn für literarische Formen, in denen moderne Sprachskepsis und traditionelles Sprachvertrauen, thematische Sprachreflexion und ihre strukturelle Relativierung zu verbinden sind. Diese Möglichkeit der Symbiose von Tradition und Moderne fand er im dialogischen Sprechen und damit primär in den dramatischen Gattungen“ (Göttsche 1987, 113).

Form von Flashbacks wieder. Nicht selten führt dies zum Verstummen der Betroffenen, welches wiederum des Öfteren für Missverständnisse mit den Zivilisten sorgt. Häufig ziehen sich die Kriegsneurotiker daraufhin aus dem sozialen Leben zurück und erfahren durch die Isolation eine sekundäre Traumatisierung.

Die Unterschiede beziehen sich auf die inhaltlichen Schwerpunktsetzungen der einzelnen Werke. Während Roland Dorgelès eine realistische Darstellung der Kriegseignisse in Frankreich anstrebt, nimmt Hugo von Hofmannsthal vielmehr die psychischen und sozialen Folgen des Ersten Weltkrieges in den Fokus. Thomas Stearns Eliot hingegen nimmt sich der Darstellung der inner-psychischen Realität und Verarbeitung der Kriegstraumata an. Auch in Bezug auf die Darstellungen des Schweigens gibt es Unterschiede. T. S. Eliot verweist auf mythologische Quellen, die das Schweigen infolge von Traumatisierungen belegen und findet Zuflucht in der Religion und Spiritualität. Roland Dorgelès kreiert eine Typologie des Schweigens und erschafft seinen Soldaten und Kriegsveteranen ein Refugium in der Phantasie. Bei Hugo von Hofmannsthal ist das Schweigen Kulminationspunkt der Sprachskepsis. Als möglichen Ausweg erachtet er die nonverbale Kommunikation, die mit der defizitären verbalen Kommunikation zu einer Einheit verschmelzen soll.

#### 4. Interaktion:

Von besonderer Bedeutung ist hinsichtlich *The Waste Land* die Interaktion mit dem Leser, die in dem Abschnitt „Rezeption“ (s.u.) noch eingehender erläutert wird. Auch in *Les Croix de bois* gibt es eine Interaktion mit dem Rezipienten: «Allons, il y aura toujours des guerres, toujours, toujours...» (Dorgelès 2011, 198). Mit dieser Drohung warnt Jacques Larcher vor zukünftigen Kriegen. Ein weiteres Beispiel für Interaktionen ist die Beschreibung von Beziehungen der Soldaten untereinander. Besonders markant sind die freundschaftlich-kameradschaftlichen Beziehungen zu Gilbert Demachy. Zunächst steht die freundschaftliche Beziehung zwischen diesem und dem Erzähler Jacques Larcher im Vordergrund, während später die kameradschaftliche Beziehung zu Sulphart an Bedeutung gewinnt. Indem Dorgelès die Trauer Sulpharts um seinen jungen, gefallenen Kameraden schildert, kann er auf elegante Art und Weise den Fokus von den Soldaten an der Front auf die Kriegsveteranen richten.

Die Interaktion wird im *Schwierigen* als Einheit von Inhalt und Form präsentiert. In den Salongesellschaften im Wien des 20. Jahrhunderts hat die soziale Interaktion oberste Priorität. Gleichzeitig beinhaltet das dramatische Spiel eine wie auch immer geartete Interaktion der Figuren. Wie Austins Sprechakttheorie, so fragt auch Hofmannsthal nach dem

„Handlungscharakter [des] Sprechens“ (Göttsche 1987, 111).<sup>230</sup> Bedeutend für die dramatische Gattung ist das „Verhältnis von Sprache und Sprecher“ (ebd.). Jürgen Schwalbe schreibt bezüglich der Komödie: „Die Wirklichkeit des Zwischenmenschlichen und damit auch der Weg des Einzelnen zu der ihm eigenen Lebenseinheit finden in der Komödie ihre stärkste Ausprägung“ (Schwalbe 1971, 126). Hofmannsthal selbst bezeichnet das Lustspiel als das „Erreichte Soziale“ (zit.n. Schwalbe 1971, 128).

##### 5. Rezeption:

Den letzten Vergleichspunkt bildet die Rezeption der einzelnen Werke. Der Roman *Les Croix de bois* löst beim Rezipienten eine mittelbare emotionale Reaktion aus. Voraussetzung hierfür ist die Identifikation des Lesers und sein hierdurch ausgelöstes Mitgefühl. Dies wird durch die Schilderung von individuellen Einzelschicksalen, die aus der Masse hervorstechen, verstärkt. Besonderes Mitgefühl wird dem Kriegsfreiwilligen Gilbert Demachy entgegengebracht, da durch ihn die Brechung der Unschuld und der Menschlichkeit exemplifiziert wird. Als Beispiel soll hier die Szene angeführt werden, in der Gilbert um seine gefallenen Kameraden trauert und versucht, die Andenken an jeden Einzelnen von ihnen zu bewahren (vgl. Dorgelès 2011, 126). Er fungiert dadurch allegorisch als eine Art kollektives Gedächtnis auf der Mikroebene. Die traumatische Qualität dieser Szene ist für den Rezipienten nachvollziehbar.

Im Hinblick auf den *Schwierigen* erfährt die emotionale Reaktion des Rezipienten eine Verschiebung in Richtung der Unmittelbarkeit. Hofmannsthal kritisiert den Mangel an „Unmittelbarkeit der Erfahrungsvermittlung“ durch die Sprache (Göttsche 1987, 96). Dabei ist zu bedenken, dass die dramatische Gattung kein „Wirklichkeitsmodell“ liefern kann (vgl. ebd., 111).<sup>231</sup> Dennoch nutzt sie die Wirklichkeit als Vorlage, um bestimmte Intentionen zum Ausdruck zu bringen. So handelt es sich bei dem Ersten Weltkrieg auch nicht um eine zufällige Kulisse für das Lustspiel. Der Text wird für den Leser selbst zum *Schwierigen* und wie für Hans Karl ist das Trauma unter den Worten verschüttet. Die Metaebenen und assoziativen Verknüpfungen erschweren ein unmittelbares Textverständnis. Erst durch Einfühlungsvermögen und *close reading* gelingt es, den traumatischen Gehalt gleichsam zu bergen und aufzudecken.

*The Waste Land* hingegen evoziert – zumindest beim ersten Lesen – eine unmittelbare emotionale Reaktion: “The sense of resistance a reader experiences, even today, on encountering *The Waste Land* is essential to it” (Reeves 1994, ix). Gleichzeitig bezeichnet

---

<sup>230</sup> Dirk Göttsche bezieht sich hier zwar auf den *Chandos-Brief*, aber diskutiert in dem Abschnitt die „Form und Sprache in Hofmannsthals Werk“ allgemein (vgl. Göttsche 1987, 110 ff.).

<sup>231</sup> Auch hier bezieht sich Dirk Göttsche wieder vorwiegend auf den *Chandos-Brief*, nimmt jedoch Hofmannsthals Gesamtwerk in den Blick (s.o.).

Gareth Reeves seine Unergründlichkeit, seine Distanziertheit sowie sein Mangel an Vertraulichkeit und Vertrautem als die bestimmenden Eigenschaften des Gedichts (vgl. Reeves 1994, ix). Laut Robert L. Schwarz ist das Gedicht “[...] a monument whose inscriptions remain largely undeciphered” (Schwarz 1988, 13). Der Zugang zum Text ist erschwert: “a circle closed on the outside” (zit.n. Eliot 2001, 26, En. 411). Die Traumatisierung wird durch die Sprache und das Leseerlebnis nachempfunden. Diese traumatisierende Wirkung ist jedoch nicht nur auf das Gedicht an sich begrenzt, auch die Masse der Sekundärliteratur kann überwältigend wirken: “It [the poem] has, of course, always been difficult. And as time passes it seems to grow more so. And more obscure, the guidebooks notwithstanding” (Cooper 1987, 1). Der Leser kann sich sowohl mit den traumatisierten Kriegsveteranen als auch mit den überforderten Zivilisten identifizieren und somit das reziproke Gefühl der Entfremdung nachvollziehen. Robert L. Schwarz spricht diesbezüglich von einem intuitiven Erfassen des Gedichts: “They [the reader] caught the mood of the poem, and they responded to the style” (Schwarz 1988, 13). Erst nach ausführlichem und ausdauerndem Durcharbeiten des Gedichtes erzielt der Leser sodann den kathartischen Effekt des – zumindest ansatzweisen – Verstehens.

## **II. Ausblick:**

Wie die vorliegende Arbeit belegt, bieten die drei Werke ein gewaltiges Forschungspotential. Deshalb können hier lediglich einige Anregungen für die weitere Forschung gegeben werden. Die Intertextualität des Gedichtes *The Waste Land* konnte im Rahmen dieser Arbeit nur gestreift werden, würde allerdings ein äußerst fruchtbares Thema für weitere Untersuchungen darstellen. Ebenso verhält es sich mit dem Zusammenhang von Rhythmik und Form des Gedichtes. Weiterführende Themen bezüglich Roland Dorgelès’ *Les Croix de bois* beziehen sich ebenfalls auf die Intertextualität des Werkes. Die Verweise auf Baudelaires *Les Fleurs du Mal* und den Selbstmord Ophelias in Shakespeares Tragödie *Hamlet* wären sicherlich desgleichen Themen für eine ertragreiche Betrachtung. Gleichsam erhellend wären weitergehende Untersuchungen der Hofmannsthalschen Sprachskepsis, des Verhältnisses von Sprache und Musik sowie der Regieanweisungen in dessen Werken.

In einer größer angelegten Studie könnte man das Unternehmen wagen, den Niederschlag der kulturellen Traumata in der Literatur der am Ersten Weltkrieg beteiligten Nationen – oder zumindest einer Auswahl derer – zu analysieren. Auch ein Vergleich zwischen den Traumata des Ersten und des Zweiten Weltkriegs wäre denkbar. Die neueren Untersuchungen zum Thema ‚Erster Weltkrieg‘ bestätigen, dass die kulturellen Traumata auch nach 100 Jahren

noch nicht vollständig erforscht sind und diese ‚Jahrhundertkatastrophe‘ eine unauslöschliche Spur in dem kollektiven Gedächtnis der Menschheit hinterlassen hat.

## **F. Literaturverzeichnis**

### **I. Primärliteratur:**

Dorgelès, Roland: *Les Croix de bois*. Reihe: *Le Livre de Poche*. Hrsg. Albin Michel. 1. Aufl. Paris: Librairie générale française, 2011.

Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 1-26). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.

Hofmannsthal, Hugo v.: *Der Schwierige – Lustspiel in drei Akten*. Reihe: *RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK*, Nr. 18040. Hrsg. Ursula Renner. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2009.

### **II. Sekundärliteratur:**

Abraham, Dr. Karl: *Erstes Korreferat*. In: *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen* (S. 31-41). Hrsg. Prof. Dr. Sigmund Freud. Nachdruck des Originals von 1919. Milton Keynes: Outlook Verlagsgesellschaft mbH, 2012.

Alexander, Jeffrey C./Eyerman, Ron/Giesen, Bernhard/Smelser, Neil J./Sztompka, Piotr: *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley [et al.]: University of California Press, 2004. [zitiert als: (Alexander et al. 2004, Seite)]

Alighieri, Dante: *Die Göttliche Komödie*, Bd. 1: *Hölle*. Dt. Übers.: Karl Vossler. Augsburg: Weltbildverlag, 2001.

Alighieri, Dante: *Die Göttliche Komödie*. Bd. 2: *Fegfeuer*. Dt. Übers.: Karl Vossler. Augsburg: Weltbildverlag, 2001.

Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. Reihe: *piper paperback*. München: R. Piper & Co Verlag, 1960.

Aue, Maximilian: *Inszenierte Absichtslosigkeit. Zur Funktion des Furlani in Hugo von Hofmannsthal's Der Schwierige*. In: *The Nameable and the Unnameable. Hofmannsthal's Der Schwierige Revisited* (S. 107-120). Hrsg. Martin Liebscher, Christophe Fricker, Robert von Dassanowsky. Reihe: *Publications of the Institute of Germanic Studies (Institute of Germanic & Romance Studies, School of Advanced Study, University of London)*, Bd. 97. München: IUDICIUM Verlag GmbH, 2011.

Austin, John L.: *How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Hrsg. James O. Urmson, Marina Sbisa. 2. Aufl. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1975.

Barber, Richard: *Edward, Prince of Wales and Aquitaine. A biography of the Black Prince*. Suffolk/New Hampshire: The Boydell Press & Brewer Ltd., 1978.

Baudelaire, Charles: *Les Sept Vieillards*. In ders.: *Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. Franz./Dt. Hrsg. Monika Fahrenbach-Wachendorff, Horst Hina, Kurt Kloocke. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1998.

- Beasley, Rebecca: *Theorists of modernist poetry. T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound*. Reihe: *Routledge Critical Thinkers*. Hrsg. Robert Eaglestone. Oxon: Routledge, 2007.
- Becker, Annette/Bieswanger, Markus: *Introduction to English Linguistics*. Reihe: *UTB basics*, No. 2752. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag, 2006.
- Bedient, Calvin: *He do the police in different voices. The Waste Land and Its Protagonist*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- Bendikowski, Tillmann: »Es geht direkt zur Schlachtbank«. In: *ZEIT Geschichte: Der Erste Weltkrieg*, Ausg. 1/2014 (S. 30-37). Hrsg. Benedikt Erenz, Dr. Volker Ullrich. Hamburg: Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, 2014.
- Berghahn, Volker: *Der Erste Weltkrieg*. 5., aktual. u. erg. Aufl.. München: Verlag C.H.Beck oHG, 2014.
- Bergmann, Werner: *Was sind Vorurteile?* In: *Vorurteile – Stereotype – Feindbilder*. Heft: *Informationen zur politischen Bildung*, Nr. 271. 2. Quartal 2001. Hrsg. Bundeszentrale für politische Bildung (BpB). München: Franzis' print & media GmbH, 2001.
- Breuer Josef/Freud, Sigmund: *Studien über Hysterie*. Reihe: *Psychologie*. 7., unver. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 2011.
- Buck, Gene/Ruby, Herman: *That Shakespearian Rag*. In: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 51-54). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- Buddha, Gotama: *The Fire-Sermon*. Engl. Übers.: Henry Clarke Warren. In Auszügen in: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 54-55). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- Clark, Christopher: *The Sleepwalkers. How Europe went to War in 1914*. London: Penguin Books Ltd, 2013.
- Collel, Michael: ‚Sich-Festkrampeln‘. *Der Schwierige im Kontext des Hysteresis-Effekts – ein neuer Interpretationsansatz?* In: *The Nameable and the Unnameable. Hofmannsthal's Der Schwierige Revisited* (S. 71-79). Hrsg. Martin Liebscher, Christophe Fricker, Robert von Dassanowsky. Reihe: *Publications of the Institute of Germanic Studies (Institute of Germanic & Romance Studies, School of Advanced Study, University of London)*, Bd. 97. München: IUDICIUM Verlag GmbH, 2011.
- Cooper, John Xiros: *T. S. Eliot and the politics of voice. The argument of The Waste Land*. Reihe: *Studies in modern literature*, no. 79. Hrsg. A. Walton Litz, Ronald Bush. London: UMI Research Press, 1987.
- Cruikshank, John: *Variations on Catastrophe – Some French Responses to the Great War*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Czerny, Peter: *Opernbuch*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1982.

- Davie, Donald: *Under Briggflatts: A history of poetry in Great Britain 1960-1988*. Manchester: Carcanet, 1989.
- Dorgelès, Roland: *Die hölzernen Kreuze*. Dt. Übers.: Tony Kellen, Erhard Wittek. Reihe: *Gustav Kiepenheuer Bücherei*, Nr. 85. Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1988.
- Eliot, Thomas Stearns: *The Letters of T. S. Eliot [To Henry Ware Eliot, 13 June 1917]*, Bd. 1: 1898-1922. Hrsg. Valerie Eliot. London: Faber & Faber, 1988.
- Eliot, Thomas Stearns: *Tradition and the Individual Talent*. In Auszügen in: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 114-119). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- Ferenczi, Dr. Sándor: *Die Psychoanalyse der Kriegsneurosen*. In: *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen* (S. 8-30). Hrsg. Prof. Dr. Sigmund Freud. Nachdruck des Originals von 1919. Milton Keynes: Outlook Verlagsgesellschaft mbH, 2012.
- Fink, Gerhard: *Who's who in der antiken Mythologie*. 6. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG, 1997.
- Frazer, Sir James George: *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. In Auszügen in: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 29-34). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche (1919)*. In ders.: *Psychologische Schriften*. Reihe: *Conditio humana. Ergebnisse aus den Wissenschaften vom Menschen (1969-1979)*. *Freud-Studienausgabe*, Bd. IV (S. 241-274). Hrsg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Ilse Grubrich-Simitis. 5. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1970.
- Freud, Sigmund: *Die Abwehr-Neuropsychoosen (1894)*. In: *Das Lesebuch – Schriften aus vier Jahrzehnten* (S. 33-49). Hrsg. Cordelia Schmidt-Hellerau. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 2006.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Nachwort v. Hermann Beland. 12. unver. Aufl. Reihe: *Psychologie Fischer*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 2005.
- Freud, Sigmund: *Einleitung*. In: *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen* (S. 3-7). Hrsg. Prof. Dr. Sigmund Freud. Nachdruck des Originals von 1919. Milton Keynes: Outlook Verlagsgesellschaft mbH, 2012.
- Freud, Sigmund: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*. In ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, Bd. 10: *Werke aus den Jahren 1913-1917* (S. 126-136). Hrsg. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1999.
- Freud, Sigmund: *Massenpsychologie und Ich-Analyse (1921)/Die Zukunft einer Illusion (1927)* [Sigle: MP]. Reihe: *Psychologie*. 8., unver. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 2007.



- Freud, Sigmund: XVIII. Vorlesung: *Die Fixierung an das Trauma. Das Unbewußte*. [Sigle: V. XVIII]. In ders.: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 3. Teil: *Allgemeine Neurosenlehre* (1917 [1916-17]) (S. 262-274). 14. unver. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 2007.
- Freud, Sigmund: XXIV. Vorlesung: *Die gemeine Nervosität*. [Sigle: V. XXIV]. In ders.: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 3. Teil: *Allgemeine Neurosenlehre* (1917 [1916-17]) (S. 361-374). 14. unver. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 2007.
- Freud, Sigmund: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod. In: Imago (1915)*. [Sigle: ZKT] In ders.: *Warum Krieg? Zwei Schriften* (S. 5-44). Reihe: *RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK*, Nr. 18924. Hrsg. Hans-Martin Lohmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.KG, 2012.
- Fricker, Christophe/Dassanowsky, Robert v./Liebscher, Martin: *Introduction*. In: *The Nameable and the Unnameable. Hofmannsthal's Der Schwierige Revisited* (S. 7-19). Hrsg. Martin Liebscher, Christophe Fricker, Robert von Dassanowsky. Reihe: *Publications of the Institute of Germanic Studies (Institute of Germanic & Romance Studies, School of Advanced Study, University of London)*, Bd. 97. München: IUDICIUM Verlag GmbH, 2011. [zitiert als: (Fricker et al. 2011, Seite)]
- Friederichs, Hauke: *Der Krieg der neuen Zeit*. In: *ZEIT Geschichte: Der Erste Weltkrieg*, Ausg. 1/2014 (S. 40-49). Hrsg. Benedikt Erenz, Dr. Volker Ullrich. Hamburg: Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, 2014.
- Friederichs, Hauke/Scholter, Judith: *Chronik einer Katastrophe*. In: *ZEIT Geschichte: Der Erste Weltkrieg*, Ausg. 1/2014 (S. 24-27). Hrsg. Benedikt Erenz, Dr. Volker Ullrich. Hamburg: Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, 2014.
- Froude, James Anthony: *Elizabeth and Leicester*. In: *History of England from the Fall of Wolsey to the Death of Elizabeth*. In Auszügen in: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 57-58). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- Gerwarth, Robert: *Die große Verwüstung*. In: *ZEIT Geschichte: Der Erste Weltkrieg*, Ausg. 1/2014 (S. 14-21). Hrsg. Benedikt Erenz, Dr. Volker Ullrich (fr.). Hamburg: Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, 2014.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Die Tafeln zur Farbenlehre und deren Erklärungen*. Reihe: *Insel-Bücherei*, Nr. 1378. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 1994.
- Goldsmith, Oliver: *The Vicar of Wakefield*. [*Olivia's Song*]. In Auszügen in: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 57). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.

- Görner, Rüdiger: *Von Schwierigkeiten und Hofmannsthals lustspielhaftem Umgang damit*. In: *The Nameable and the Unnameable. Hofmannsthal's Der Schwierige Revisited* (S. 20-31). Hrsg. Martin Liebscher, Christophe Fricker, Robert von Dassanowsky. Reihe: *Publications of the Institute of Germanic Studies (Institute of Germanic & Romance Studies, School of Advanced Study, University of London)*, Bd. 97. München: IUDICIUM Verlag GmbH, 2011.
- Göttsche, Dirk: *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*. Reihe: *Hochschulschriften Literaturwissenschaft 84*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag GmbH, 1987.
- Hackett, Helen: *Virgin mother, maiden queen: Elizabeth I. and the cult of the Virgin Mary*. Houndmills [u.a.]: Macmillan, 1995.
- Haarmann, Harald: *Geschichte der Schrift*. Beck'sche Reihe: *C.H.Beck Wissen*. München: Verlag C. H. Beck oHG, 2002.
- Hartmann, Erika: *Käthe Kollwitz: Mutter mit totem Kind*. In: *Jahrbuch der Psychoanalyse. Beiträge zur Theorie, Praxis und Geschichte*. Ausg. 45/2002. Sonderdruck. Hrsg. Claudia Frank, Ludger M. Hermanns, Helmut Hinz. Stuttgart: frommann-holzboog, 2002.
- Haynes, Alan: *The White Bear. Robert Dudley, The Elizabethan Earl of Leicester*. London: Peter Owen Publishers, 1987.
- Herman, Judith Lewis: *Die Narben der Gewalt. Traumatische Erfahrungen verstehen und überwinden*. Dt. Übers.: Verena Koch, Renate Weitbrecht. Reihe: *Konzepte der Psychotraumatologie*, Bd. 3. Hrsg. Arne Hofmann, Luise Reddemann, Ursula Gast. 2. Aufl. Paderborn: Junfermannsche Verlagsbuchhandlung, 2006.
- Hesse, Hermann: *Die Brüder Karamasoff oder der Untergang Europas. Einfälle bei der Lektüre Dostojewskis*. In ders.: *Blick ins Chaos. Drei Aufsätze* (S. 1-20). Bern: Verlag Seldwyla, 1921.
- Hibbert, Christopher: *The virgin queen: the personal history of Elizabeth I*. London [u.a.]: Viking, 1990.
- Hofmannsthal, Hugo v.: *Ein Brief* [zit. als *Chandos-Brief*]. In ders.: *Der Brief des Lord Chandos – Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte* (S. 46-59). Reihe: *RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK*, Nr. 18034. Hrsg. Mathias Mayer. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, 2012.
- Huxley, Aldous: *Crome Yellow*. In Auszügen in: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 40-42). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- Iles, Norman: *Who really killed cock Robin? Nursery rhymes and carols restored to their original meanings*. London: Robert Hale, 1986.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. Reihe: *Uni-Taschenbücher (UTB)*, Nr. 636. München: Wilhelm Fink Verlag, 1976.

- Istas, Helen Rusco: *French and German Attitudes toward the First World War as reflected in Novels and Memoirs 1914-1938*. Indiana: Indiana University, 1951.
- Jones, Ernest: *Die Kriegsneurosen und die Freudsche Theorie*. Übers. v. Anna Freud. In: *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen* (S. 61-82). Hrsg. Prof. Dr. Sigmund Freud. Nachdruck des Originals von 1919. Milton Keynes: Outlook Verlagsgesellschaft mbH, 2012.
- Kappacher, Walter: *Der Fliegenpalast*. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG, 2012.
- Kreienbrock, Jörg: *Nuancierte Wörter aus der Fremde*. In: *The Nameable and the Unnameable. Hofmannsthal's Der Schwierige Revisited* (S. 135-149). Hrsg. Martin Liebscher, Christophe Fricker, Robert von Dassanowsky. Reihe: *Publications of the Institute of Germanic Studies (Institute of Germanic & Romance Studies, School of Advanced Study, University of London)*, Bd. 97. München: IUDICIUM Verlag GmbH, 2011.
- Kühner, Angela: *Trauma und kollektives Gedächtnis*. Reihe: »PSYCHE UND GESELLSCHAFT«. Hrsg. Johann August Schüle, Hans-Jürgen Wirth. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2008.
- Kyd, Thomas: *The Spanish Tragedie*. In Auszügen in: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 64-66). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- Laserra, Annamaria: *Le nom de Verdun entre réalité, mythe et fiction*. In: *Mémoires et Antimémoires littéraires au XX<sup>e</sup> siècle – La Première Guerre mondiale*, Bd. 2 (S. 81-105). Hrsg. Annamaria Laserra, Nicole Leclercq, Marc Quaghebeur. Reihe: *Documents pour l'Histoire des Francophonies/Théorie*, No. 15. Hrsg. Archives & Musée de la Littérature. Bruxelles [et al.]: P.I.E. Peter Lang S.A., 2008.
- Lindner-Wirsching, Almut: *Französische Schriftsteller und ihre Nation im Ersten Weltkrieg*. Reihe: *mimesis – Untersuchungen zu den romanischen Literaturen der Neuzeit* 43. Hrsg. Reinhold R. Grimm, Joseph Jurt, Friedrich Wolfzettel. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004.
- Lindner-Wirsching, Almut: *Krieg als „nationale Erfahrung“ in der deutschen und französischen Erzählliteratur des Ersten Weltkriegs*. In: *Burgfrieden und Union sacrée. Literarische Deutungen und politische Ordnungsvorstellungen in Deutschland und Frankreich 1914-1933* (S. 159-177). Hrsg. Wolfram Pyta, Carsten Kretschmann. Reihe: *Historische Zeitschrift. Beihefte (Neue Folge)*, Bd. 54. Hrsg. Lothar Gall. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH, 2011.
- Luke: *The Road to Emmaus*. In: *The King James Bible*. In Auszügen in: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 59-60). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.

- Mackail, John W.: Engl. Übers. des *Pervigilium Veneris*. In Auszügen in: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 63-64). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- Maikler, Carolin: *Kaiserin Elisabeth von Österreich. Die Entstehung eines literarischen Mythos 1854-1918*. Reihe: *Klassische Moderne*, Bd. 17. Hrsg. Achim Aurnhammer, Werner Frick, Frank-Rutger Hausmann, Dieter Martin, Mathias Mayer. Würzburg: Ergon-Verlag GmbH, 2011.
- Mast, Peter: *Ostpreussen und Westpreussen und die Deutschen aus Litauen*. Reihe: *Studienbuchreihe der Stiftung Ostdeutscher Kulturrat*, Bd. 10. Hrsg. Prof. Dr. Wilfried Schlau. München: Langen Müller, 2001.
- Mentzos, Stavros: *Lehrbuch der Psychodynamik. Die Funktion der Dysfunktionalität psychischer Störungen*. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co.KG, 2009.
- Mentzos, Stavros: *Neurotische Konfliktverarbeitung. Einführung in die psychoanalytische Neurosenlehre unter Berücksichtigung neuer Perspektiven*. Reihe: *Geist und Psyche*. Hrsg. Nina Kindler. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1991.
- Millot, Marie-Hélène/Py, Françoise Bertrand/Villa, Nicole: *Roland Dorgelès – De Montmartre à l'Académie Goncourt*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1978. [zitiert als: (Millot et al. 1978, Seite)]
- Möller, Hans-Jürgen: *Psychiatrie und Psychotherapie: 279 Tabellen*. Hrsg. Hans-Jürgen Möller, Gerd Laux, Arno Dreister. Unter Mitarb. v. Hellmuth Braun-Scharm. 2. vollst. überarb. u. erw. Aufl.. Stuttgart: Georg Thieme Verlag, 2001. [zitiert als: (Möller et al. 2001, Seite)]
- Mülder-Bach, Inka: *Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige«*. In: *Hofmannsthal. Jahrbuch zur Europäischen Moderne 9/2001* (S. 137-161). Hrsg. Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg. Freiburg im Breisgau: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co.KG, 2001.
- Neale, John E.: *Elisabeth I. Königin von England*. 3. Aufl. München: Eugen Diederichs Verlag, 1995.
- Nerval, Gérard de: *El Desdichado*. In ders.: *Les Filles du feu. Les Chimères. Sonnets manuscrits* (S. 317). Hrsg. Jacques Bony. Paris: GF-Flammarion, 1994.
- Nietzsche, Friedrich: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In ders.: *Nachgelassene Schriften 1870-1873* (S. 367-384). Reihe: *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Abt. 3, Bd. 2. Hrsg. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1973.
- Nikhilananda, Swami: *The Upanishads*. Engl. Übers. des *Brihadāranyaka Upanishad*. In Auszügen in: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 62-63). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.

- North, Michael: *T. S. Eliot: A Chronology*. In: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 281-283). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- Opie, Iona/Peter: *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. London: Oxford University Press, 1952.
- Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen*. Lat.-dt. Übers.: Erich Rösch. Reihe: *Sammlung Tusculum*. Hrsg. Niklas Holzberg. Zürich/Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 1996.
- Ovid: *The Blinding of Tiresias*. In ders.: *Metamorphoses*. In Auszügen in: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 46). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- Ovid: *The Story of Tereus and Philomela*. In ders.: *Metamorphoses*. In Auszügen in: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 46-50). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- Rasson, Luc: *Guerre juste, guerre absurde? 1914-1918 dans le roman contemporain français et britannique*. In: *Mémoires et Antimémoires littéraires au XX<sup>e</sup> siècle – La Première Guerre mondiale*, Bd. 2 (S. 213-218). Hrsg. Annamaria Laserra, Nicole Leclercq, Marc Quaghebeur. Reihe: *Documents pour l'Histoire des Francophonies/Théorie*, No. 15. Hrsg. Archives & Musée de la Littérature. Bruxelles [et al.]: P.I.E. Peter Lang S.A., 2008.
- Reeves, Gareth: *T. S. Eliot's The Waste Land*. Reihe: *Critical studies of key texts*. Hemel Hempstead, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- Rutsch, Bettina: *Leiblichkeit der Sprache. Sprachlichkeit des Leibes. – Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal*. Reihe: *Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur*, Bd. 1675. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1998.
- Salles, Catherine: *Chronik der alten Kulturen*. Übers.: Sabine Grimm. Reihe: *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag GmbH, 2009.
- Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale*. Hrsg. Charles Bailly, Albert Séchehaye, Albert Riedlinger, Tullio de Mauro. Reihe: *Grande Bibliothèque Payot*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2003.
- Schmidt, Alexander: *Geschichte des Baltikums. Von den alten Göttern bis zur Gegenwart*. Reihe: *Serie Piper*, Nr. 1518. München: R. Piper GmbH & Co.KG, 1992.
- Schoentjes, Pierre: *L'image des gaz dans les fictions de la Grande Guerre*. In: *Mémoires et Antimémoires littéraires au XX<sup>e</sup> siècle – La Première Guerre mondiale*, Bd. 2 (S. 253-271). Hrsg. Annamaria Laserra, Nicole Leclercq, Marc Quaghebeur. Reihe: *Documents pour l'Histoire des Francophonies/Théorie*, No. 15. Hrsg. Archives & Musée de la Littérature. Bruxelles [et al.]: P.I.E. Peter Lang S.A., 2008.

- Scholter, Judith: *Sarajevo, 28. Juni 1914*. In: *ZEIT Geschichte: Der Erste Weltkrieg*, Ausg. 1/2014 (S. 28-29). Hrsg. Benedikt Erenz, Dr. Volker Ullrich. Hamburg: Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, 2014.
- Schwab, Gustav: *Sagen des klassischen Altertums*. Reihe: *insel taschenbuch*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1975.
- Schwalbe, Jürgen: *Sprache und Gebärde im Werk Hugo von Hofmannsthals*. Reihe: *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, Bd. 2. Freiburg im Breisgau: Klaus Schwarz Verlag, 1971.
- Schwarz, Robert L.: *Broken images. A study of The Waste Land*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1988.
- Segesser, Daniel Marc: *Der Erste Weltkrieg in globaler Perspektive*. Reihe: *marixwissen: Denn Wissen ist Zukunft*. 3., überarb. Aufl. Wiesbaden: marixverlag GmbH, 2013.
- Shackleton, Sir Ernest: *South: The Story of Shackleton's Last Expedition 1914-1917*. [*The Extra Man*]. In Auszügen in: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 60). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- Shakespeare, William: *Antony and Cleopatra*. In: *The Complete Works of William Shakespeare*. Hrsg. William J. Craig. London: Henry Pordes, 1978.
- Shakespeare, William: *Hamlet*. Reihe: *The Arden Shakespeare. Third Series*. Hrsg. Ann Thompson, Neil Taylor. London: Thomson Learning, 2007.
- Shakespeare, William: *The Tempest. Der Sturm*. Engl.-dt. Studienausg. Hrsg. Margarete u. Ulrich Suerbaum. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, 2004.
- Sherry, Vincent: *The Great War and the language of modernism*. New York: Oxford University Press, Inc., 2003.
- Sherry, Vincent: *The Great War and literary modernism in England*. In: *The Cambridge companion to the literature of the First World War* (S. 113-137). Hrsg. Vincent Sherry. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Sherry, Vincent: *The Great War and modernist poetry*. In: *The Oxford handbook of British and Irish war poetry* (S. 190-207). Hrsg. Tim Kendall. New York: Oxford University Press Inc., 2007.
- Simmel, Dr. Ernst: *Zweites Korreferat*. In: *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen* (S. 42-60). Hrsg. Prof. Dr. Sigmund Freud. Nachdruck des Originals von 1919. Milton Keynes: Outlook Verlagsgesellschaft mbH, 2012.
- Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. 17. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2006.

- Spenser, Edmund: *Prothalamion*. In Auszügen in: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 55-56). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- St. Augustine: *Confessions*. Engl. Übers.: E. B. Pusey. In Auszügen in: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 58). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- Tison-Braun, Micheline: *La crise de l'humanisme – Le conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne*, Bd. 2 (1914-1939). Paris: Librairie A. G. Nizet, 1967.
- Verlaine, Paul: *Parsifal*. In ders.: *Œuvres complètes de Paul Verlaine*, Bd. 3. (S. 47) Hrsg. Rombaldi. Paris: Librairie de France, 1938.
- Voderholzer, Ulrich/Hohagen, Fritz: *Therapie psychischer Erkrankungen. State of the Art*. 2. Aufl. München: Urban & Fischer Verlag/Elsevier GmbH, 2007.
- Webster, John: *The White Devil*. In Auszügen in: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 45). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- Weeks, Kent R.: *Luxor und das Tal der Könige*. Reihe: *National Geographic Art Guide*. Hrsg. Laura Accomazzo, Dr. Sabine A. Werner, et al. Hamburg: National Geographic Deutschland/G+J/RBA GmbH & Co KG, 2005.
- Weston, Jessie L.: *From Ritual to Romance*. In Auszügen in: Eliot, Thomas Stearns: *The Waste Land*. Reihe: *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Contexts, Criticism* (S. 35-40). Hrsg. Michael North. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- Wittgenstein, Ludwig: *Zu Heidegger*. In ders.: *Wittgenstein und der Wiener Kreis von Friedrich Waismann. Aus dem Nachlaß*. Reihe: *Schriften 3*. Hrsg. Brian F. McGuinness. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.
- Wittmann, Lothar: *Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals*. Reihe: *STUDIEN zur Poetik und Geschichte der Literatur*, Bd. 2. Hrsg. Hans Fromm, Hugo Kuhn, Walter Müller-Seidel, Friedrich Sengle. Stuttgart [et al.]: W. Kohlhammer Verlag, 1966.
- Wright, Anne: *Literature of Crisis, 1910-22. Howards End, Heartbreak House, Women in Love and The Waste Land*. New York: St. Martin's Press, Inc., 1984.

#### 1. Allgemeine Nachschlagewerke:

- American Psychiatric Association [Sigle: APA]: *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* [Sigle: *DSM-5*]. 5. Aufl. Washington/London: American Psychiatric Publishing, 2013.

- Duden: *Das Fremdwörterbuch*, Bd. 5. 9., aktual. Aufl., Hrsg. Dr. Matthias Wermke, Dr. Kathrin Kunkel-Razum, Dr. Werner Scholze-Stubenrecht, Ursula Kraif, Dr. Anja Steinhauer, Monika Schoch. Mannheim [et al.]: Dudenverlag, 2007.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Reihe: *suhrkamp taschenbuch wissenschaft*, Nr. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1973.
- Merker, Paul/Stammler, Wolfgang: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 2 (L-O). Hrsg. Werner Kohlschmidt, Wolfgang Mohr, Klaus Kanzog. 2. Aufl. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1965.
- Seebold, Elmar: *KLUGE. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* [Sigle: *KLUGE*]. 25., durchges. u. erw. Aufl. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co.KG, 2011.
- Soanes, Catherine/Stevenson, Angus: *Concise Oxford English Dictionary* [Sigle: *COED*]. 11. Aufl. Oxford: Oxford University Press Inc., 2006. [zitiert als: (*COED* 2006, Seite)]
- Weltgesundheitsorganisation [Sigle: WHO]: *Internationale Klassifikation psychischer Störungen. ICD-10 Kapitel V (F): Diagnostische Kriterien für Forschung und Praxis* [Sigle: *ICD-10/F*]. 4. Aufl. Hrsg. H. Dilling, W. Mombour, M. H. Schmidt, E. Schulte-Markwort. Bern: Verlag Hans Huber/Hogrefe AG, 2006.
- Weltgesundheitsorganisation [Sigle: WHO]: *Taschenführer zur ICD-10-Klassifikation psychischer Störungen* [Sigle: *ICD-10/TF*]. 3. Aufl. Hrsg. H. Dilling, H. J. Freyberger. Bern: Verlag Hans Huber/Hogrefe AG, 2006.

## 2. Elektronische Quellen (Internet):

- Bibliographisches Institut GmbH: *duden.de*. Hrsg. Marion Winkenbach, Dr. Alexander Bob. Berlin: Dudenverlag, 2014.  
 URL abgerufen am 07.07.2014 um 18:16:  
<http://www.duden.de/rechtschreibung/sprachlich>  
 URL abgerufen am 17.07.2014 um 10:31:  
<http://www.duden.de/rechtschreibung/artikulieren>
- Hohrath, Daniel. Museumshistoriker Deutsches historisches Museum, Dezember 2009. In: Muntschick, Ekkehard: *Der Weltkrieg im Überblick. Zusammenfassung: Viereinhalb Jahre Krieg in drei Minuten*. Videoclip der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). URL abgerufen am 01.02.2014 um 13:45:  
[http://www.ard.de/home/wissen/ARD\\_de\\_Spezial\\_zum\\_Beginn\\_des\\_Ersten\\_Weltkriegs\\_vor\\_100\\_Jahren/629098/index.html](http://www.ard.de/home/wissen/ARD_de_Spezial_zum_Beginn_des_Ersten_Weltkriegs_vor_100_Jahren/629098/index.html)
- LeMO: *1914-18: Kriegserklärungen*. Lebendiges virtuelles Museum Online (LeMO). Hrsg. Deutsches Historisches Museum (DHM) Berlin, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (HdG) Bonn. URL abgerufen am 15.05.2014 um 12:50:  
<http://www.dhm.de/lemo/html/wk1/kriegsverlauf/kriegserklaerungen/>



Muntschick, Ekkehard: *Der Weltkrieg im Überblick. Zusammenfassung: Viereinhalb Jahre Krieg in drei Minuten*. Videoclip der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). URL abgerufen am 01.02.2014 um 13:45:  
[http://www.ard.de/home/wissen/ARD\\_de\\_Spezial\\_zum\\_Beginn\\_des\\_Ersten\\_Weltkriegs\\_vor\\_100\\_Jahren/629098/index.html](http://www.ard.de/home/wissen/ARD_de_Spezial_zum_Beginn_des_Ersten_Weltkriegs_vor_100_Jahren/629098/index.html)

Pfeiffer, Ingrid: *Esprit Montmartre. Die Bohème in Paris um 1900*. Artikel vom 29.01.2014 zur gleichnamigen Ausstellung der SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT vom 07. Februar bis 01. Juni 2014. URL abgerufen am 28.06.2014 um 10:51:  
[http://www.schirn-magazin.de/Esprit\\_Montmartre\\_Ausstellung\\_Frankfurt.html](http://www.schirn-magazin.de/Esprit_Montmartre_Ausstellung_Frankfurt.html)

WWF Deutschland: *Kaukasus. Zentrum der Artenvielfalt*. Hrsg. Dr. Dirk Reinsberg, Marco Vollmar, Sönke Kranz. URL abgerufen am 10.07.2014 um 00:54:  
<http://www.wwf.de/themen-projekte/projektregionen/kaukasus/zustand-und-bedeutung/>

## Erklärung

Hiermit erkläre ich, Stella Hoffmann, geboren am 30.10.1986 in Berlin, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht habe.

Frankfurt am Main, 21.07.2014

Ort, Datum

Stella Hoffmann

Unterschrift

## Lebenslauf



### Persönliche Angaben:

Name: **Stella Elisabeth Anna Maria Hoffmann**  
Geburtsdatum: 30. Oktober 1986  
Geburtsort: Berlin

### Freiberufliche Tätigkeit:

Seit Dezember 2010: Rezensentin bei Literaturkritik.de  
Seit Juli 2008: Mitarbeiterin bei den „Lübecker Nachrichten“ [LN]  
(Ostholstein-Redaktion; Zeitung)

### Praktika:

September 2007: Hospitation bei den LN (Ostholstein-Redaktion)  
Februar - März 2007: Theater Kiel (Presse- und Öffentlichkeitsarbeit [PR-Arbeit])  
November 2006 - Januar 2007: Radio Schleswig-Holstein  
Oktober 2006: Landtag Schleswig-Holstein (PR-Arbeit)  
September - Oktober 2006: Praktikum bei den LN (Ostholstein-Redaktion)  
Oktober 2003: Schulpraktikum bei der „Heiligenhafener Post“ [HP]  
(Zeitung)

### Hochschulstudium:

voraussichtlich November 2014: Magistra Artium (M.A.) der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Anglistik und Psychoanalyse (Goethe-Universität Frankfurt am Main);  
Titel der Magisterarbeit: *An den Grenzen der Sprachlichkeit – Die Traumata des Ersten Weltkrieges und ihre literarische Verarbeitung bei Eliot, Dorgelès und Hofmannsthal*

- September 2011 - Februar 2012: LLP / Erasmus-Programm (Stipendium) für die National University of Ireland in Galway [NUI Galway]
- Seit August 2010: Mitglied der Institutsgruppe der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft
- Oktober 2009: Zwischenprüfung in der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft (Note: 1,8)
- Seit April 2007: Magiststudium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft mit den Nebenfächern Anglistik sowie Psychoanalyse an der Goethe-Universität Frankfurt am Main

#### Schulbildung:

- August 1997 - Juni 2006: Insel-Gymnasium Burg auf Fehmarn (Allg. Hochschulreife)

#### Sprachkenntnisse:

Englisch, Französisch, Latein (Kleines Latinum), Irisch (Grundkenntnisse)

#### Publikationen:

- „*Word-Splatter-Moves*“ und entautomatisierte Wahrnehmung: „Stadt unter“, so heißt der neue, postmoderne Roman von Autor und Kulturjournalist Carsten Klook, der *Kriminalroman, Meta-Text und Spielweise in einem zu sein scheint* (literaturkritik.de, 18.06.2012)  
[[http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=16759](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16759)]
- *Leben mit Feuer und Eis: In ihrem neuesten Reisebuch „Auf der Insel der Gletscher und Geysire – Meine Zeit in Island“ zeigt sich Carmen Rohrbach überrascht von der Kontrastfülle der Atlantikinsel* (literaturkritik.de, 07.05.2012)  
[[http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=16649](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16649)]
- diverse Artikel in den „Lübecker Nachrichten“ (2006-2008)
- *Infoabend eröffnet neue Perspektive der Problematik* (HP, 24.10.2003) – Kommentar zu einer Veranstaltung des Deutschen Kinderschutzbundes (Kreisverband Ostholstein) zum Thema „Gewalt und sexueller Missbrauch von Kindern“

#### Bescheinigungen und Arbeitszeugnisse:

- 2012: Teilnahmebestätigung für die Fortbildungsveranstaltung „Citavi-Einführung“ (Goethe-Universität Frankfurt am Main)
- 2012: Participation Certificate “Dioplóma sa Ghaeilge A2” / “Diploma in Irish (Level A2)” (NUI Galway)
- 2012: LLP / Erasmus - Europazertifikat (International Office, Goethe-Universität Frankfurt am Main)
- 2011: Teilnahmebescheinigung des Literaturhauses Frankfurt

- 2011: Arbeitszeugnis (Fachbereich Neuere Philologien, Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik, Goethe-Universität Frankfurt am Main)
- 2008: Zeugnis der Redaktion Ostholstein-Nord (Lübecker Nachrichten)
- 2007: Bescheinigung der Abteilung für PR-Arbeit des Schleswig-Holsteinischen Landtages
- 2007: Praktikumsbescheinigung von Radio Schleswig-Holstein
- 2007: Praktikumszeugnis der Abteilung für PR-Arbeit des Theaters Kiel
- 2006: Bescheinigung der Redaktion Ostholstein-Nord (Lübecker Nachrichten)