

Matthias Schöning

Literatur und Krieg

Sechs Phasen einer intensiven Beziehung. Ein Essay





unipress

Literatur- und Mediengeschichte der Moderne

Band 13

Herausgegeben von
Ingo Stöckmann

Reihe mitbegründet von
Hermann Korte

Matthias Schöning

Literatur und Krieg

Sechs Phasen einer intensiven Beziehung. Ein Essay

V&R unipress

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

Diese Open-Access-Publikation wurde gefördert durch den Publikationsfonds der Universität
Konstanz.

© 2026 beim Autor, publiziert von Brill | V&R unipress, Robert-Bosch-Breite 10, D-37079 Göttingen,
info@v-r.de, ein Imprint der Brill-Gruppe

(Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd,
Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien,
Österreich)

Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis,
Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.vr-elibrary.de.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gelten nicht für
Inhalte, die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind (z. B. Grafiken, Abbildungen, Fotos,
Auszüge usw.). Diese erfordern ggf. die Einholung einer weiteren Genehmigung des Rechte-
inhabers. Die Verpflichtung zur Recherche und Klärung liegt allein bei der Partei, die das
Material weiterverwendet.

Umschlagabbildung: Max Beckmann: Die Kriegserklärung, 1914. Kaltnadelradierung, Staatliche
Kunsthalle Karlsruhe, CC0-Lizenz.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2198-5227 (print) | ISSN 2197-0645 (digital)

ISBN 978-3-8471-1948-7 (print) | ISBN 978-3-7370-1948-4 (open access)

DOI <https://doi.org/10.14220/9783737019484>

Inhalt

Konzept. Literatur und Krieg	7
Einleitung: Soziale Dimensionen des Krieges im Fokus der Literatur . .	11
Achill, Berserker Nr. 1	11
Johanna. Probleme, den Ausnahmezustand zu beenden	18
Phase 1 – Vorkriegsjahre: Liegt Krieg »in der Luft« oder braucht es Expressionisten?	27
Seismographen, Methodische Probleme	28
Vorkriegskriegsexpressionismus	31
Der Krieg rückt näher	37
Phase 2 – Mobilmachung: Die Intellektuellen stehen bereit	43
Augusterlebnis	43
Die Intellektuellen nehmen ihre Arbeit auf	48
Feindproduktion – Kleists Hermannsschlacht	51
Phase 3 – Seit Jahren im Krieg. Was tun, wenn es länger dauert?	61
Alternativen von 1916: Demobilisierung und Radikalisierung	63
Und Thomas Mann?	68
Anti? – Von einer Schwierigkeit der Kunst	73
Listen, Totengedenken in Wort und Stein	77
Phase 4 – Heimkehrer. Soldaten und Exilanten	83
Exilanten: Polarisierung und Gemeinsamkeiten	85
Soldaten: Streitkultur und Komödie	89
Phase 5 – Nachkrieg. Die Aufarbeitung beginnt	97
Mythos Frontsoldat	97
In Stahlgewittern, ideologisch und narratologisch	99

Remarque – ... nichts Neues?	110
Alternative Möglichkeiten, summarisch	120
Phase 6 – Kein Schlussstrich. Nachkrieg revisited	127
Alfred Andersch erfindet sich als Deserteur	128
Günter Grass attackiert Kanzlerkandidaten	138
Hans Robert Jauß zweckentfremdet seine Interpretationskompetenz	145
Epilog – Die Lehre der Mutter Courage	151

Konzept. Literatur und Krieg

Der vorliegende Essay handelt vom Verhältnis zwischen Krieg und Literatur. Der gelegentlich saloppe Ton, der gegenüber so manchem ›Meisterwerk‹ der Literaturgeschichte angeschlagen wird, macht deutlich, dass nicht eigentlich die Literatur im Zentrum steht, sondern der Krieg, auf den sich diese bezieht. Meine Metasprache nivelliert die ästhetische Differenz der Texte. Wie bei jedem anderen Thema ist die literarische Qualität der Texte unterschiedlich. Es geht jedoch nicht darum, die bessere Kriegsliteratur von der schlechteren zu unterscheiden. Dann stände die Literatur an erster Stelle und meine Beschreibungssprache müsste dem Rechnung tragen. Stattdessen geht es um außerliterarische Leistungen, die mittels Literatur erbracht werden. Literatur unterschiedlicher Art und Literaten mit unterschiedlicher Absicht tragen zur Verständigung über die Kriege bei, die eine Gesellschaft führt oder geführt hat. Dabei sollte man sich von »Leistung« und »Verständigung« keinen zu noblen Begriff machen. Auch Mobilmachung der Gesellschaft mittels Literatur ist eine Leistung. Kriegsbegeisterung kann ein Ergebnis literarischer Anstrengungen sein. Die Literatur ist nicht per se ein Anwalt des Guten und Intellektuelle können auf der falschen Seite der Geschichte stehen – auch objektiv bedeutende Geister. Aber man kann ja dazulernen wie zum Beispiel Thomas Mann, der uns häufiger begegnen wird. Niemand muss am Anfang des Krieges, während dessen, nach seinem Ende und bei Beginn des Nächsten immer noch einmal dasselbe wiederholen. Aber man sollte auf die spezifische Situation reflektieren. Was gesagt wird, was sagbar und publizierbar ist, liegt immer auch am jeweiligen Gebot der Stunde.

Wie die angedeutete Überblendung von Vergangenheit und Gegenwart bei der Untersuchung der einführenden Beispiele zeigt (Homer: *Ilias*; Schiller, *Die Jungfrau von Orleans*), sind die folgenden Kapitel nicht als Geschichte der Kriegsliteratur zu lesen. Nicht die Chronologie ist das organisierende Prinzip meiner Darstellung, sondern die historisch weitgehend invariante Schrittfolge, in der Literatur und Literaten auf Kriege reagieren.

Vor oder unmittelbar nach Beginn stellt Krieg sich anders dar als nach mehreren zermürbenden Jahren, im Moment von Sieg oder Niederlage und mit

wachsendem Abstand. Diese Relationalität soll in den Blick genommen werden: das Verhältnis literarischer Äußerungen zu der Phase, in der sich ein Krieg befindet. Nicht die historische Signatur eines Textes steuert die Einbeziehung in die folgenden Überlegungen, sondern seine zeitliche Position zu dem Krieg, auf den er referiert. Ein Beispiel: Wolfgang Borchardts *Draußen vor der Tür* (1946) und Lessings *Minna von Barnhelm* (1767) beziehen sich auf unterschiedliche Kriege, nämlich den Zweiten Weltkrieg (1939–45) einerseits und die Siebenjährigen Krieg (1756–63) andererseits, stehen zu diesen Kriegen aber in einer ›zeitpünktlich‹ und thematisch ähnlichen Beziehung. Beide Dramen folgen in einem mehrjährigen, aber noch immer kurzen Abstand zum vorhergehenden Krieg und behandeln Probleme der Reintegration von Kriegsheimkehrern – bei allen literaturgeschichtlichen und darstellungsästhetischen Unterschieden.

Das Konzept dieses kleinen Buches löst die behandelten Texte von ihrem geschichtlich gegebenen Ort. Dadurch wird die Auswahl willkürlich. Das kann nur offen eingestanden werden. Manche Texte sind sicher unumgänglich, aber viele andere könnte man ersetzen und das Fehlen wieder anderer mag überraschen. Auch kann die Anzahl der Seiten, die den Texten gewidmet werden, stark variieren. Die geringe Länge meiner Ausführungen und die große Zahl mindestens einmal genannter Texte stehen sowieso in einem Missverhältnis. Um dem essayistischen Charakter auch performativ Rechnung zu tragen, wird zudem auf Fußnoten verzichtet. Wie gesagt, geht es nicht darum, den literarischen Texten, die hier behandelt werden, in jeder Hinsicht gerecht zu werden. Vielmehr geht es darum, die typische Schrittfolge zu rekonstruieren, in der Literatur auf Krieg Bezug nimmt. Der evidenten historischen Unterschiede zum Trotz gehe ich von der Annahme aus, dass die literarische Thematisierung von Kriegen relational abhängig ist von der zeitlichen Stellung zum Krieg, oder kurz gesagt: vom Zeitpunkt, an dem sie erfolgt. Auch wenn niemand namhaft gemacht werden kann, der die Schriftsteller und Intellektuellen gängelt, liegen je nach Situation oder eben Zeitpunkt unterschiedliche Formen und Artikulationsweisen nahe. Das liegt zum Teil in der Natur der Sache: Jede Mobilisierungsrhetorik kommt nach Kriegsende zu spät. Umgekehrt ist für Romane in der Hitze der ersten Kriegstage noch keine Zeit gewesen. Ich unterscheide sechs oder (je nach Lesart) sieben Phasen. Die letzte ist potentiell unendlich lang, deswegen möchte ich sie genau genommen nicht als Phase bezeichnen.

Als *Phase 1* begreife ich die Jahre vor einem späteren Krieg, die *Vorkriegszeit*. Der Krieg mag – mit einer der ins Kraut schießenden Metaphern gesprochen – ›in der Luft liegen‹. Vielleicht muss man aber auch ›das Gras wachsen hören‹ können, um davon etwas wahrzunehmen. Anschauungsmaterial dafür liefert die expressionistische Vorkriegs-Kriegslyrik. Ihr Beispiel belegt, was man nur retrospektiv diagnostizieren kann: Wie sich kriegerische Stimmungen vor einem Krieg artikulieren und die Muster prägen, mit denen der später reale Krieg

wahrgenommen wird. Im Einzelfall kann der Bezug auch eine doppelte Richtung haben. Kleists Drama *Die Hermannsschlacht* bezieht sich sowohl auf die Niederlage Preußens gegen das napoleonische Frankreich zurück als auch auf die späteren Befreiungskriege voraus, denen es eine Art Lehrstück zur nationalen Mobilmachung liefern will. Und auch die expressionistische Vorkriegskriegslyrik, die hier im Zentrum steht, hatte in der Zweiten Marokko-Krise realhistorisches Anschauungsmaterial und verdankt sich nicht lediglich der dichterischen Einbildungskraft.

Phase 2 beginnt mit der *Mobilmachung* und hat vor allem die intellektuelle Sinnstiftung und Propaganda bei Kriegsbeginn zum Gegenstand. Die genannte *Hermannsschlacht* von Heinrich von Kleist, die auch in *Phase 1* hätte behandelt werden können, markiert den Übergang. Der Grund für diese Positionierung ist ihre Pragmatik. Im Zentrum der Darstellung stehen Hermanns Praktiken, sein Volk in einen Zustand der Wehrhaftigkeit zu versetzen, es zu mobilisieren. Als zweites Beispiel, mit dem wir dann in das 20. Jahrhundert zurückkehren, das insgesamt den Schwerpunkt der Betrachtungen bildet, dienen Thomas Manns *Gedanken im Kriege*. In dieser Phase kommt es offensichtlich darauf an, Stellung zu beziehen. Belohnt wird, was die Kriegsbereitschaft fördert.

In *Phase 3: Im Krieg*, differenziert sich die intellektuelle Landschaft langsam aus. Der Krieg dauert inzwischen länger als gedacht. Einige werden wankelmütig, andere bleiben beharrlich, dritte reagieren auf die Wankelmütigen mit zunehmender Radikalisierung. Die innenpolitischen Spannungen, die immer da waren, bei Kriegsbeginn aber erfolgreich kaschiert werden konnten, nehmen zu. Und was tun die Intellektuellen, die sich für die Bewirtschaftung dieser Spannungen zuständig erklären, wenn der Krieg länger dauert? Einige gießen Öl ins Feuer, andere köcheln auf kleiner Flamme weiter und die Klügsten denken schon mal darüber nach, den Brand einzudämmen. Nicht zu vergessen ist die Totenklage, die mit wachsenden Verlusten das zunehmend dissonante Konzert der Intellektuellen begleitet. Normativ gesprochen kommt es jetzt darauf an, die Differenzierungsfähigkeit zurückzugewinnen. Es müssen verschiedene Optionen ausgelotet werden. Da helfen die ureigenen Fähigkeiten der Geisteswissenschaften mehr als Bekennermut.

Dann ist der Krieg aus – manchmal genauso ›plötzlich‹ wie er begonnen hat. Das Kriegsende stellt einen wichtigen Einschnitt dar. Das Töten ist jetzt vorbei, aber der Krieg wird die von ihm gezeichneten Gesellschaften noch lange prägen. Erst einmal – *Phase 4* – kehren die Truppen heim. Die *Kriegsheimkehrer* stellen die Gesellschaften vor die schwierige Aufgabe der Reintegration der ehemaligen Frontkämpfer in die Heimat. Beispiele habe ich schon genannt. Nachzutragen sind die gattungspoetischen Korrelationen: Nachdem Lyrik und Essayistik die ersten drei Phasen dominiert haben, treten nun jene Sorten von Texten hervor, deren Herstellung mehr Zeit braucht: Dramen, denen wegen ihres Auffüh-

rungsbezugs die soziale Pragmatik eigen ist, und schließlich narrative Texte, deren Komplexität für differenziertere Bilanzen prädestiniert.

Phase 5 ist am prominentesten besetzt. Jetzt entsteht die eigentliche *Nachkriegsliteratur*. Der Abstand zum Krieg wächst. Nach ersten Rechtfertigungsversuchen und baldigem Desinteresse oder Verdrängung entsteht nach der mittleren Entfernung von beispielsweise zehn Jahren das Bedürfnis nach differenzierterer Auseinandersetzung mit dem Geschehenen. Kriege involvieren zu viele Menschen gleichzeitig, um die nachträgliche Aufarbeitung wenigen Profis zu überlassen. Mit der Zeit melden sich die Kriegsteilnehmer zu Wort und artikulieren ihre Sicht der Dinge. Die kontroverse *Nachkriegsliteratur* der Weimarer Republik mit den bekannten Gegenspielern Remarque und Jünger steht hier Modell. Deren Wahrnehmung zeigt, wie polarisiert die Debatte sein kann. Dabei käme es darauf an, intellektuell abzurüsten und mit der Aufarbeitung der Vergangenheit zu beginnen. Mit Alfred Andersch gelangen wir dahin und springen endlich auch in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg – und zu einem ersten Beispiel für die nächste Phase.

Denn Kriege vom Ausmaß der Weltkriege oder auch des Dreißigjährigen Krieges bleiben auf absehbare Zeit ein Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses. Sie können die Mentalität weit nach dem Krieg geborener Generationen immer noch prägen. Dabei ist jedoch ein generationeller Unterschied zu machen, der eine eigene *Phase 6* konstituiert: *Nachkrieg revisited*. Es ist offensichtlich etwas anderes, ob Kriegsteilnehmer – in welchem Abstand auch immer – rückblickend zum Krieg Stellung nehmen oder ob die Nachgeborenen sich auf diese Kriegsteilnehmer beziehen und die von ihnen vermittelte Sicht ihrerseits kritisch prüfen. Die Stellungnahme liegt dann nicht in der Hand von Beobachtern zweiter, sondern solcher dritter Ordnung. Die Generation derjenigen, die am Krieg teilgenommen und darüber geschrieben haben, trifft auf diejenigen, die nun alt genug sind, den daraus entstandenen Diskurs und seine Akteure kritisch unter die Lupe nehmen. Die Väter müssen auf den Prüfstand. Das gibt böses Blut. Haben sie die Wahrheit gesagt? Wie verhält sich ihre Nachkriegskarriere zu ihrer Kriegszeit? Sind sie so edel und gut wie es scheint? Dabei müssen die ›Väter‹ allerdings keine leiblichen Väter sein. Es gehen auch öffentliche Vorbilder oder Doktorväter wie Hans Robert Jauß, die zwei Karrieren hinter sich haben, eine öffentliche und eine geheim gehaltene, die dann doch ans Licht kommt und vieles in Frage stellt. Auch Günter Grass gehört hier hin.

In der siebten Phase, die keine eigentliche Phase mehr ist, sondern ein endlicher *Epilog*, sind die noch immer zeitgeschichtlichen Auseinandersetzungen nun endlich Geschichte. Irgendwann werden die vergangenen Kriege zum frei verfügbaren Material künstlerischer Gestaltung – meist mit abstrakter, hochgradig verallgemeinerter Aussagekraft wie im Fall von Brechts trickreicher *Mutter Courage*.

Einleitung: Soziale Dimensionen des Krieges im Fokus der Literatur

Krieg und Literatur pflegen eine intensive Beziehung. Will heißen: Krieg ist kein beliebiger Gegenstand der Literatur, sondern eines ihrer ältesten und am meisten frequentierten Themen. Neben der unvergänglichen Liebe ist der unausrottbare Krieg eines der großen Standardthemen literarischen Schreibens. (Oft ist das eine mit dem anderen verflochten.) Literaturgeschichtlich hat die Darstellung von Kriegshandlungen geradezu initialen Charakter. Die europäische Literatur beginnt als Kriegsliteratur. Am Anfang steht Homers *Ilias* – neben der *Odyssee* der bedeutendste Erzähltext der ältesten europäischen Literatur. Schauen wir uns näher an, worum es dort geht: Als die Handlung der *Ilias* einsetzt, dauert der Krieg zwischen den Trojanern und den Griechen bzw. Achaiern, einer Allianz verschiedener griechischer Stadtstaaten, bereits neun Jahre. Mythischer Anlass des Krieges ist das berühmte Urteil des Paris, das Aphrodite den Sieg im Schönheitswettbewerb zuspricht. Liebe, die zu Krieg führt. Doch nicht die Liebe soll unser Thema sein, sondern der Krieg. Und für die Geschichte der Kriegsliteratur ist die *Ilias* tatsächlich aufschlussreich. Bereits am Ursprung der Geschichte wird deutlich, was die Kriegsliteratur dominieren wird – sofern sie nicht propagandistische Hassrede ist. Im Zentrum steht die Zerreißprobe im Innern, die jeder Krieg der Gesellschaft aufbürdet, die ihn führt.

Achill, Berserker Nr. 1

Die erzählte Zeit der *Ilias* umfasst lediglich 51 Tage aus dem mehrjährigen Krieg um Troja. Die meiste Zeit belagert die griechische Allianz die Stadt. An vier Tagen wird gekämpft. Die bekannte List des Odysseus, das Trojanische Pferd, das den Griechen Zutritt zur Stadt verschafft und den Krieg schließlich entscheidet, ist nicht Teil der *Ilias*-Handlung, sondern wird episodisch im 8. Gesang der *Odyssee* nachgetragen. Noch komplizierter ist es mit der berühmten, sprichwörtlich gewordenen Episode, in der Cassandra, eine Schwester von Paris, die Trojaner vergeblich warnt. Auf Cassandra lastet der Fluch, das Unheil stets kommen zu

sehen, mit ihren Warnungen aber niemals Gehör zu finden. Man müsste meinen, das sei genuiner Ilias-Stoff, doch in der *Ilias* kommt Cassandra zwar als schöne Königstochter vor, aber nicht als Seherin. Erst später, zur Zeit der griechischen Tragödie, wird sie als Seherin kanonisiert.

Immerhin: Den berühmtesten Krieger, eine ikonische Soldatengestalt, verdanken wir tatsächlich der Ilias. Dieser berühmte Held ist Achill. Sein Zorn steht am Anfang und Ende des Epos. Er bestimmt das Kriegsgeschehen. Die ersten sieben Verse in der klassischen Übersetzung von Johann Heinrich Voß (1751–1826) lauten so:

Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiden Achilleus,
Ihn, der entbrannt den Achaïern unnennbaren Jammer erregte
Und viel tapfere Seelen der Heldensöhne zum Ais
Sendete, aber sie selbst zum Raub darstellte den Hunden
Und dem Gevögel umher. So ward Zeus' Wille vollendet:
Seit dem Tag, als erst durch bitteren Zank sich entzweiten
Atreus' Sohn, der Herrscher des Volks, und der edle Achilleus.

Gleich im ersten Vers der *Ilias* wird der Zorn des Achill thematisch. Er gilt zunächst seinem eigenen Befehlshaber und trifft erst später die eigentlichen Feinde. Dabei ist nicht der Zorn selbst das Wichtigste, also nicht die emotionale Erregung, die sich in einer körperlichen Dynamik ausdrückt, die kaum zu bändigen ist. Der Zorn ist vielmehr eine Art Problemanzeige. Die Kunst kann den Zorn ästhetisch oder propagandistisch nutzen und den zornigen Mann so oder so ins Bild setzen. Aber in jedem Fall zeigt der Zorn Konflikte an. Und diese Konflikte erschöpfen sich nicht im Freund-Feind-Schema. Der Fundus der Konfliktparteien hat einen inoffiziellen, dunklen Bereich, der den politischen Maßgaben nicht folgen will. Im schlimmsten Fall sind die inneren Konflikte in den eigenen Reihen stärker als der äußere Konflikt mit dem militärischen Feind. Dann ist der Sieg unmöglich.

Darauf hebt die Ilias in ihrem ersten Gesang ab: Der Sieg im Krieg setzt ein Mindestmaß innerer Geschlossenheit seitens einer kriegführenden Partei voraus. Wer den äußeren Feind überwinden will, muss die inneren Konflikte im Zaun halten. Aber der Krieg ist ein Ausnahmezustand. Den Soldaten wird erlaubt, was im zivilen Leben sonst verboten ist. Soldaten sind legitimiert zu töten – und oft genug auch zu rauben, zu brandschatzen und zu vergewaltigen. Der Krieg entfesselt damit Kräfte, die schwer zu kontrollieren sind und sich schnell an ungewünschter Stelle Bahn brechen.

So ergeht es offensichtlich auch den Griechen im neunten Kriegsjahr. Schon dieser frühe literarische Text aus dem siebten oder achten vorchristlichen Jahrhundert entfaltet die ganze Ambivalenz der Verknüpfung von äußerer und innerer Feindschaft. Einerseits birgt die entfesselte Gewalt die Gefahr in sich,

selbstzerstörerisch zu wirken. Andererseits aber enthält jede Eskalation auch ein Potential. Die entfesselten Kräfte müssen nur in die richtige Richtung gelenkt werden, auf den äußeren Feind. Gelingt das, dann bricht sich die Gewalt in einer Richtung Bahn, die Kriege entscheiden kann. Schwappt die Gewalt gleichsam zurück, kann sie jedoch den eigenen militärischen Verband beschädigen. – Ich spreche bewusst in dieser personifizierenden Form von der Gewalt, als sei diese selbst ein Akteur. Genau genommen ist sie das natürlich nicht, aber wir alle kennen und gebrauchen den Ausdruck ›Eigendynamik‹. Eine Situation entwickelt eine Eigendynamik, in der schwer zu fassen ist, wer oder was ursächlich verantwortlich dafür ist, dass sich ein komplexes soziales Geschehen in eine bestimmte Richtung entwickelt. Mit solcher Eigendynamik müssen wir immer rechnen, wenn wir uns mit Kriegen befassen. Der Krieg, das wird schon bei Homer deutlich, ist ein schwer zu beherrschendes ›Etwas‹, dessen einmal entfesselte Gewalt leicht um sich greift. Sie trifft dann nie nur den erklärten Feind. Oft genug schießen die eigenen Leute aufeinander und Unschuldige trifft es immer zuhauf.

Bleiben wir noch einen Moment bei der *Ilias* und schauen uns die Verflechtung von innerer und äußerer Feindschaft, diese Diffusion der Gewalt, noch etwas näher an. Es fällt auf, wie die Protagonisten durch die Alternative von Eigennutz und sozialer Verantwortung charakterisiert werden. Bereits der achte Vers fragt explizit, wie es zu diesem »Hader« kommen konnte und die Geschichte geht – von mir zusammengefasst – so: Agamemnon, der Oberbefehlshaber der Allianz der Griechen, hat als seine persönliche Kriegsbeute die Tochter eines Apollon-Priesters in seinen Besitz gebracht. Der Tempel dieses Priesters, der also Apoll geweiht ist, liegt im Herrschaftsgebiet der Trojaner, aber außerhalb der Stadtmauern. Vater und Tochter sind unschuldige Opfer. Sie waren nicht an den Kämpfen beteiligt. Chryses, der Vater der jungen Frau, die wiederum Chryseis heißt, schlägt sich zum feindlichen Heer durch und bringt die Bitte vor, seine Tochter freizulassen. Er bietet an sie freizukaufen, erinnert aber auch daran, dass die Griechen dem Gott Apollon, unter dessen Schutz der Priester und mithin auch seine Tochter stehen, Respekt schuldig seien. Agamemnon antwortet dem Apollon-Priester und Vater der entführten Tochter wie folgt – zitiert wird diesmal eine andere, die moderne Prosa-Übersetzung von Karl Ferdinand Lempp:

Die achaischen Räte berieten diese Worte des Priesters und diskutierten hin und her. Die Mehrheit war dafür einzulenken, um dem Alten weiteren Schmerz zu ersparen. Aber Agamemnon scherte sich nicht darum, sondern herrschte den Priester an:
»Weg mit dir, Alter, und lasse dich nie wieder hier blicken, sonst könnte dir auch der Beistand deines Gottes nichts mehr nutzen. Ich denke gar nicht daran, das Mädchen herauszugeben. Es soll mir im Palast in Argos, ferne von seiner Heimat, am Flecht-
rahmen dienen und das Lager mit mir teilen, sooft ich dazu Lust verspüre! Und dabei

soll es bleiben, bis sie mir zu alt wird. Verschwinde also und reize mich nicht länger, wenn dir dein Leben lieb ist!«

Agamemnon setzt sich also über den Rat seiner Mitstreiter hinweg und verfügt selbstherrlich, das Mädchen zu behalten. Doch er überschätzt sich. Apollon versagt seinem Priester die Unterstützung keineswegs, sondern nimmt nun selbst Rache. Zahlreiche Krieger müssen in kurzer Zeit sterben, so dass das ganze Unternehmen in Gefahr gerät. Nach einiger Zeit schaltet sich Achill ein und fragt: »Laßt uns ergründen, warum der Todesschütze Apollon so gräßlich wütet!« Man berät, was man sich hat zu Schulden kommen lassen, bis sich vorsichtig jemand mit besonderen Seher-Kräften meldet, der aber aus Angst vor Agamemnon erst mit der Sprache rausrückt als Achill ihn seines Schutzes versichert hat. Er führt das Wüten Apollons eindeutig auf den Raub der Chryseis zurück und weckt den Zorn Agamemnons, der nun nach innen eskaliert. Er erklärt sich zwar bereit, Chryseis freizulassen, aber nur wenn er dafür Kompensation erhält; und er fasst dafür nach kurzem Hinundher Briseis ins Auge, die wiederum Achills Kriegsbeute ist. Dieser hat sich Briseis jedoch nicht selbstherrlich genommen, sondern sie ist ihm quasi offiziell für seine Verdienste als Krieger der gemeinsamen Sache zugeteilt worden.

Achilleus, der Schnelle, maß den Oberbefehlshaber mit den Augen von unten bis oben und rief:

»Du unverschämter, geizzerfressener Mann! Soll dir nach diesen Worten noch irgendeiner von uns gehorchen, deine Anordnungen ausführen und sich im Kampf hervortun? Nimm mich als Beispiel. Die Troer haben mir nichts Böses zugefügt, ich bin nicht ihretwegen hierher mitgekommen. Sie haben mir weder Rinder noch Pferde gestohlen noch die Ernten auf den Feldern um meine Hauptstadt Phthia verwüstet. [...] Nein, deinetwegen und deinem Bruder Menelaos zuliebe sind wir in diesen Krieg mitgezogen, du Nichtswürdiger! Bist du dir dessen gar nicht bewußt? Jetzt drohst du auch noch, mir mein Ehrengeschenk zu entreißen, das ich mir sauer genug erworben habe! Der Rat der Achaier hat es mir bei der Verteilung der Beute zugesprochen. Niemals sonst, wenn wir eine bevölkerte troische Stadt erobern und zerstören, erhalte ich ein gleiches Beutestück wie du! Dabei tragen meine Kraft und mein Geschick stets am meisten zum Sieg bei! Doch wenn es ans Verteilen geht, wer erhält ganz selbstverständlich die besten Brocken? Du! Und ich ziehe mich, abgekämpft, bescheiden zu meinem Schiff zurück. Damit ist es jetzt ein- für allemal vorbei! Ich werde meine hochgeschnäbelten Schiffe nach Phthia zurücklenken [...] das ist besser, als mich hier in der Fremde für den Ruhm und die Ehre des Herrn Agamemnon zu schlagen!«

Achill kündigt seine Loyalität auf! Der verdienteste Krieger, der als jemand eingeführt wurde, der das Wohl des ganzen Unternehmens im Blick hat, kündigt einem Befehlshaber, der selbstherrlich sein Eigeninteresse verfolgt. Das kriegerrische Kollektiv bekommt empfindliche Risse und droht eines seiner verdientesten Mitglieder zu verlieren, sinnlos verprellt von einem egoistischen Führer,

der das Beste immer für sich reklamiert. Agamemnon scheint nichts davon zu wissen, dass es auch eine Loyalität von oben gibt, dass man seine Mitstreiter durch Anerkennung an das gemeinsame Projekt binden muss. Nur weil es befohlen ist, kämpft niemand. Ohne Ruhm oder Anerkennung, ohne Beute bzw. irgendeinen angemessenen Lohn oder eben den Glauben an ein gemeinsames Ziel lässt die Kampf motivation schnell nach.

Der interne Streit lähmt die Griechen und bringt sie an den Rand der Niederlage. Achill verweigert sich tatsächlich den weiteren Kämpfen, aber er bleibt vor Ort und ist natürlich nicht dafür berühmt, der erste Kriegsdienstverweigerer der Geschichte zu sein. Nachdem viel Zeit vergangen ist – das Epos braucht siebzehn Gesänge für die Zwischenzeit – kehrt er in den Kampf zurück und tut seinen Teil, um das Kriegsglück zu wenden. Aber der Streit ist nicht einfach vergessen. Die zerbrochene Loyalität ist nicht gekittet. Achill verhält sich nicht wie das Mitglied eines geeinten Kollektivs, einer Gemeinschaft. Was in Achill kaputt gegangen ist, lässt sich nicht einfach heilen. Wenn er wieder in den Kampf zieht, dann nicht als der sozial verantwortungsvolle Mann vom Anfang, sondern quasi als Privatperson, als Einzelner, der eine Rechnung mit einem spezifischen Feind offen hat. Konkret: Was ihn treibt, ist persönliche Rache für den Tod seines besten Freundes, Patroklos, der dummerweise auch noch in der Kampfmontur Achills gefallen ist. Mangels Eigenbedarfs hatte Achill sie ihm geliehen. Das ist ein wichtiges Detail. Obwohl Achill ohne Rüstung dasteht, will er gleich zurückschlagen, nur mit dem Speer seines Vaters bewaffnet.

Um zu erläutern, warum das bemerkenswert ist, stütze ich mich auf das Buch des amerikanischen Psychiaters Jonathan Shay (*Achill in Vietnam. Kampftrauma und Persönlichkeitsverlust*), das die Homer-Lektüre eng mit den klinischen Erfahrungen verschränkt, die der Autor bei der Behandlung traumatisierter Vietnam-Veteranen gemacht hat. Shay geht explizit von der Annahme aus, »daß es legitim ist, die Ilias als einen Text zu verstehen, in dem es um die menschliche Erfahrung des Kampfeinsatzes geht.« (Shay: 144). Weiter führt er aus: »Zum Berserkertum übergehende amerikanische Soldaten entledigten sich in jedem Fall ihrer Helme und Flakjacken. Sie besaßen keinen anderen Schutz mehr. Ein Veteran sagte dazu: ›Ich nahm meinen Helm ab, ich zog meine Jacke aus, ich wollte nur noch töten.‹ Ein Berserker hat das Gefühl, nicht mehr zu benötigen als eine Waffe; alles andere behindert ihn nur. Wenige Augenblicke nachdem er die Nachricht vom Tode des Patroklos erhält will Achill auf Hektor losgehen, obwohl seine eigene Rüstung, die Patroklos getragen hatte, verloren gegangen ist. [...] Achill ist sich dessen wohl bewusst, daß er keine Rüstung trägt; denn darauf hat er einen Augenblick zuvor angespielt, aber er verfügt immer noch über den gewaltigen Speer seines Vaters Peleus. [Allein] Thetis (die ja schließlich eine Göttin ist) hält ihn davon ab, *baresark* sich in den Kampf zu stürzen, also ›ohne Hemd‹, d. h. ohne Rüstung. Im Rahmen der Zerstörung und der Schlächtereie, die

nun folgen (XX, 381–494) erleben wir den Verlust aller Hemmungen: ›Also wütete rings mit dem Speer Achilleus wie ein Dämon.«

Als Achill tatsächlich in den Kampf zieht, ist er bestens gerüstet. In einer für die literarische Kunst der Ekphrasis, der detaillierten sprachlichen Darstellung eines bildlichen Sachverhalts, die so eindrücklich ist, dass dem Leser das Beschriebene gleichsam vor Augen steht, beschreibt die *Ilias* vor allem den neuen Schild, den Hephaistos für Achill schmiedet. Aber auch wenn Achill nun nicht mehr nackt ist, nicht mehr »baresark«, befindet er sich gleichwohl im Berserkerzustand. Man sieht die gleichsam a-soziale Kampfmotivation daran, wie Achill kämpft. Die *Ilias* nennt seinen Kampf dämonisch. Und wie er mit Hektors Leichnam verfährt, nachdem er den ärgsten Feind der Griechen, dem auch Patroklos zum Opfer gefallen ist, seinerseits umgebracht hat, spricht eine deutliche Sprache. Er schändet den Leichnam des Getöteten vor den Augen von dessen Angehörigen:

[...] schändlichen Frevel ersann er dem göttlichen Hektor.
 Beiden Füßen nunmehr durchbohret' er hinten die Sehnen,
 Zwischen Knöchel und [V]ers[e], und durchzog sie mit Riemen von Stierhaut
 Band am S[attel] sie fest, und ließ nachschleppen die Scheitel;
 Trat dann selber hinein, und erhob die prangende Rüstung;
 Treibend schwang er die Geißel, und rasch hinfliegen die Rosse.
 Staubgewölk umwallte den Schleppenden; rings auch zerrüttet
 Rollte sein finsternes Haar, da ganz sein Haupt in dem Staube
 Lag, so lieblich zuvor! allein nun hatt' es den Feinden
 Zeus zu entstellen verliehn in seiner Väter Gefilde.
 Also bestaubt ward jenem das Haupt ganz. Aber die Mutter
 Rauf' ihr Haar, und warf den glänzenden Schleier des Hauptes
 Weit hinweg, und blickte mit Jammergeschrei nach dem Sohne.
 Kläglich weint' auch der Vater und jammerte; doch von den Völkern
 Tönte Geheul ringsher und Angstgeschrei durch die Feste.
 Weniger nicht scholl jetzo die Wehklag', als wenn die ganze
 Ilios hochgetürmt in Glut hinsänke vom Gipfel.
 Kaum noch hielten die Völker den Greis, der in zürnender Wehmut
 Strebte hinauszugehn aus dem hohen dardanischen Tore. (22. Gesang)

Wieder ist das Leitmotiv vom Zorn des Achill im Spiel. Jetzt aber gilt der Zorn den Trojanern bzw. deren Superheld namens Hektor. Aber es ist in gewisser Weise ›Zufall‹, dass sich der Zorn Achills nun in eine Richtung wendet, die mit dem kollektiven Ziel der Griechen unter Agamemnon kompatibel ist. Und Achills Desintegration wird dem entsprechend auch nicht in Gänze rückgängig gemacht. Die Art und Weise wie Achill kämpft, dem der eigene Tod bereits prophezeit ist, entspricht dem Kampf durchdrehender Soldaten, die keinen sozialen Rückhalt mehr verspüren und daher alle Rücksicht ablegen. Nur noch von seinem Furor gelenkt, wird die Gewalt, die Achill ausübt, tatsächlich teuflisch. Nachdem er

Hektor getötet hat, geht er zum Psychoterror über. Erst nach zwölf Tagen mehrfacher Schändung des Feindes kühlt sich sein Zorn ab und Achill überlässt dem feindlichen König Priamos am Ende doch noch den Leichnam von dessen Sohn, damit dieser ihn angemessen bestatten kann.

Wie man sieht, geht es in der europäischen Literaturgeschichte nicht nur gleich mit einem Krieg los, sondern auch mit äußerst brutalem Gemetzel. Brutalität ist kein alleiniges Vorrecht der Neuzeit. Den Unterschied zwischen antiken und modernen Kriegen macht nicht die Brutalität, macht also nicht der Mensch oder sein Verhalten, sondern die Waffentechnik. Im Laufe der Militärgeschichte potenziert sich die Zerstörungsgewalt der eingesetzten Waffen. Vor allem nach der Erfindung des Schießpulvers Ende des 14. Jahrhunderts wird das Töten auf Entfernung durch Gewehre und Kanonen einfacher. Doch wird der Krieg dadurch brutaler? Jede Antwort auf diese Frage hängt von den Bewertungsmaßstäben für Brutalität ab. Diese zu entwickeln ist jedoch nicht unser Thema. Daher lasse ich es mit dem Hinweis auf die kontroverse Frage bewenden.

In der gewählten Perspektive macht der Rekurs auf die Ilias vielmehr deutlich, dass dieses Buch nicht allein von der Darstellung kriegerischer Gewalt handeln wird und schon gar nicht von der kulturanthropologischen Frage nach Brutalität. Ich untersuche vielmehr die soziale Dimension des Kriegs im Fokus der Literatur. Dabei spielen die sozialen oder innenpolitischen Risiken eines Krieges eine große Rolle. Kriege verlangen den Gesellschaften, die sie willentlich oder notgedrungen führen, viel ab. Die Mitglieder einer Gesellschaft müssen dazu bewegt werden, die Todesgefahr auf sich zu nehmen. Sie müssen mehr oder minder stark davon überzeugt sein, dass die Gefahr zu sterben oder auch nur die Entbehrenungen, die noch weit ab von der Front zu spüren sind, unvermeidlich sind oder sich sogar lohnen. (Manchmal sind sie allerdings weniger überzeugt und werden umso mehr propagandistisch beschallt.) Ist oder war die kollektive Anstrengung gerechtfertigt? (Je nach Zeitpunkt kann sich das natürlich anders darstellen.) Ergibt das Ganze Sinn? (Voraussichtlich oder im Rückblick?) Werden die Lasten gerecht verteilt? Usw. Es stellen sich viele Fragen, die öffentlich artikuliert und diskutiert werden müssen – wenn sie nicht unterdrückt werden. Für die Schriftsteller in der Rolle von Intellektuellen ergibt sich ein riesiges Feld, um in der Öffentlichkeit mitzumischen. Aber auch für Schriftsteller in der Rolle von Schriftstellern, also als Romanciers, Novellisten, Dramatiker oder Lyriker gibt es eine Menge zu tun. Doch bevor wir dieses Feld gliedern, noch ein zweites Beispiel.

Johanna. Probleme, den Ausnahmezustand zu beenden

Schillers Drama *Die Jungfrau von Orleans* aus dem Jahr 1801 führt zweierlei vor Augen: wie ein Krieg die soziale und kulturelle Ordnung auf den Kopf stellt und wie schwierig es ist, zur Normalität zurückzukehren. Schiller gilt gemeinhin als ›Dichter der Freiheit‹. Aber man kann schlecht über Freiheit sprechen, wenn man nicht auch ein Gespür für Zwänge hat. Insofern ist Schiller auch ein Dichter der Zwänge und die sind nirgends so groß wie in kriegführenden Gesellschaften, in denen äußere und innere Not wuchern. Zwänge können wachsen, aber auch schrumpfen. Geschlechterrollen zum Beispiel werden im Krieg oft aufgebrochen. Wenn die Männer abwesend sind, übernehmen die Frau deren Berufe und stellen fest: sie können es genauso gut oder besser. Doch was passiert, wenn die Männer zurückkommen? Haben sie die innere Freiheit, das neue Selbstvertrauen der Frauen gutzuheißen? Wo sollten sie die gewonnen haben? Doch nicht im Krieg. Kriegerückkehrer wollen die Frauen eher in die traditionellen Rollen zurückdrängen.

Davon handelt schon Schillers Drama *Die Jungfrau von Orleans*. Kriegsheimkehrern begegnen wir später in Lessings *Minna von Barnhelm*. Im politischen (Johanna) wie im Privaten (Minna) geht es darum, zu einer zivilen Friedensordnung zurückzufinden. Und das ist alles andere als einfach. Schiller geht das Thema frontal an. Anschauungsobjekt ist nicht ein versehrter Kriegerückkehrer, sondern die Heerführerin par excellence, Johanna, Motivationsgenie, Anführerin und zugleich Kampfmaschine, ohne die es den Franzosen nicht gelungen wäre, die englischen Feinde aus dem Land zu jagen. Das sieht man zum Auftakt am Verhältnis zwischen Johanna und dem König. Mit dem Ausdruck ›Verhältnis‹ ist nichts Persönliches gemeint. Zwischen dem Bauernmädchen und dem König entwickelt sich keine Beziehung. Wechselseitige Befremdung trifft es besser. Auch wenn Johanna später geadelt wird und man sie in die Hofkultur integrieren will, bleibt sie von Anfang bis Ende die Andere, die Fremde, die am Hof eigentlich nichts zu suchen hätte, wäre nicht Not am Mann.

Schiller stellt der auf fünf Akte verteilten Handlung einen Prolog voran, der die Funktion hat, die Hauptfigur mit Merkmalen auszustatten, die weniger charakterlich sind als vielmehr polit-didaktisch, geradezu lehrstückhaft. Jedem soll auffallen, dass hier eine Figur modelliert wird, die anomal ist: Ihre Schwestern werden verheiratet. Sie nicht. Alle suchen in unsicheren Zeiten den Schutz der dörflichen Gemeinschaft. Sie bleibt lieber draußen bei den Tieren: »Und von der freien Heide fürchtet sie / herabzusteigen in das niedre Dach / Der Menschen, wo die engen Sorgen wohnen« heißt es in der zweiten Szene des Prologs.

Ähnlich wie *Wilhelm Tell* in Schillers letztem Drama weicht Johanna von der Norm ab. Da sind sich alle einig. Bei der Bewertung gibt es allerdings Differenzen. Raimond, der quasi-Verlobte in der Rolle eines Anwalts, verteidigt sie: Sie

»scheint [...] was höh'eres zu bedeuten«, »sie stammt' aus andern Zeiten«. Er weist darauf hin, dass sie sich oft in der Nähe zur Kapelle aufhält. Thibaut, ihr Vater, ist dagegen misstrauisch. Er interpretiert Johannas Absonderung als »Das eitle Trachten ihres Herzens« und diagnostiziert »sünd'gen Hochmut«. Er betont die Nähe zum »Druidenbaume« und deutet seine nächtliche Eingebung als »Warnungstraum«. Diese Ambivalenz in den Augen Dritter geht typischerweise mit Ausnahmegestalten einher. Wer das normale Maß übersteigt und alle anderen überstrahlt, *kann* von Gott berufen sein. Werden Erwartungen nicht erfüllt, heißt es jedoch schnell, dass jemand mit dem Teufel im Bunde sei. Wo soll das katholische Bauernmädchen aus der Provinz seine Gaben sonst herhaben?

Der Text wird diese Ambivalenz im dritten und vierten Akt nutzen. Am Anfang ist jedoch die Komplementarität im Verhältnis zum König das Entscheidende. Denn auch der König fällt aus der Rolle. Er verkörpert die Anomie der Zeit. Anstatt alle Aufmerksamkeit dem bedrohten Land und seiner Bevölkerung zu widmen, vertändelt er den Tag. Seine Gedanken gelten mehr den Künsten als dem Krieg und das ist hier kritisch gemeint. Sein Befehl, einen Troubadour zu entlohnen, führt vor Augen, dass die Staatskasse leer ist. Die Lage ist so ernst und der König so unernst, dass sich noch die treuesten Edelleute abwenden, um nicht mit in den Abgrund der Ehrlosigkeit gerissen zu werden. Aber auch das interessiert den König nicht. Er verschließt die Augen vor der Situation. Der da auf dem Thron sitzt, erscheint als völlig ungeeignet, den Herausforderungen zu begegnen.

Wie bereits gesagt: Johanna und ihren König verbindet persönlich nichts, aber sie stehen in einer starken semantischen Relation. Sie passen zueinander wie Plus und Minus. Was er nicht hat, das liefert sie. Alles was sie auszeichnet, fehlt ihm. Diese Komplementarität ist geradezu total. Die beiden Figuren sind in allem das absolute Gegenteil. Wenn der Herrscher versagt, wenn der Staat am Abgrund steht und der totale Zusammenbruch der politischen Ordnung kurz bevor, dann kann nur eine absolute Außenseiterin Rettung bringen. Die Ausnahmegestalt antwortet auf den Ausnahmezustand, den das vollständige Versagen des Königs unterstreicht. Ginge es Frankreich nur ein ganz klein wenig besser, hätte Johanna keine Chance, bis ins Zentrum der Macht vorzudringen. Weil aber alle anderen Mittel aufgebraucht sind, es buchstäblich an allem fehlt, klammert man sich an den letzten Strohalm, der da lautet, dass das fremde Mädchen vielleicht wirklich von Gott gesandt ist.

Und dann geschehen die ›Wunder‹ tatsächlich. Während sich alle anderen damit beruhigen, dass es keine Wunder geben wird und sich damit von der Zumutung letzter Anstrengungen entlasten, bereitet sich in Johanna das Wunder vor. Es ist tatsächlich ein Wunder, denn Johanna wirft einzig ihren Glauben in die Waagschale. Nachdem Schillers Drama *Maria Stuart* (1800) bereits zwei Königinnen mit konträrem Glaubensbekenntnis einander konfrontiert hatte, haben

wir es nun mit einer Figur und einem Konflikt aus vorreformatorischer Zeit zu tun, in dem aber gleichwohl die Religion eine entscheidende Rolle spielt. Die fiktive Johanna im Drama bezieht ebenso wie die historische Jeanne d'Arc ihre Fähigkeit zur Hilfe des bedrohten Frankreichs aus ihrem katholischen Glauben. Der Glaube gibt ihr die Kraft zum Selbstopfer für die politische Gemeinschaft.

Dabei ist die Religion Lösung und Problem zugleich. In der Doppeldeutigkeit von »Werkzeug des Himmels« und »Rettung Frankreichs« steckt ein zentrales Problem des Textes: Jede Interpretation muss diese beiden Seiten, religiöse Befähigung und politische Wirkung Johannes, in ein Verhältnis setzen. Johanna errichtet keinen Gottesstaat. Ihre Leistungen sind eindeutig militärischer und politischer Natur, nicht religiöser. Ohne Religion aber hätte sie ihre Leistung nicht erbringen können. Hätte sie sich nicht selbst als Auserwählte begriffen und den göttlichen Auftrag auch in den Augen aller anderen nicht so überzeugend verkörpert, wären die Erfolge auf dem Schlachtfeld nicht möglich gewesen.

Hier ist ihre Kraftquelle. Aus diesem Zusammenschießen religiöser und politischer Leidenschaft erwächst ihre Macht: Allein ihr Enthusiasmus gibt den vielfach geschlagenen und gedemütigten Franzosen den Mut zurück. Allein ihre Zuversicht kehrt das Kriegsglück radikal um. Johannes Auftritt auf dem Schlachtfeld schlägt Freund und Feind in einen Bann. Die französischen Soldaten werden ergriffen und gehen trotz der zahlenmäßigen Übermacht der Feinde vorwärts, ohne dass eine Willensanstrengung der Soldaten nötig wäre. Die Feinde wiederum ergreifen die Flucht oder lassen sich »ohne Widerstand« erwürgen. Ich zitiere aus der Rede eines nicht weiter wichtigen Augenzeugen: »Ein Schlachten wars, nicht eine Schlacht zu nennen! Zweitausend Feinde deckten das Gefild, die nicht gerechnet, die der Fluß verschlang, und von den Unsern ward kein Mann vermißt.«

Das macht Eindruck auf den König. Obwohl es ihm und uns nur erzählt wird, beglaubigt der Bote die Wirkung der Jungfrau. Und als sie endlich selbst am Hofe eintrifft, bestätigen sämtliche Prüfungen Johannes ihren Auftrag. Sie erhält, was sie fordert, und liefert, was sie verspricht. Erbarmen kennt sie nicht. Johanna ist kurz davor, ihren primären Auftrag, die Rettung Frankreichs, abzuschließen. Mit Montgomery fällt letztmalig ein Brite von ihrer Hand. Der äußere Feind ist besiegt. Im nächsten Schritt wird die Feindschaft im Inneren bekämpft. Während der äußere Krieg zu Ende geht, wird der Bürgerkrieg befriedet, der damit verbunden ist. Mittel der Wahl sind auch hier leidenschaftliche Gefühle, jedoch nicht solche der Feindschaft, sondern der Brüderlichkeit: »Versöhnung, einig Vaterland!« Damit endet der zweite Akt. Der Krieg, der zum Teil auch Bürgerkrieg war, ist nun vorbei. Die rettende Tat ist vollbracht.

Was folgt, ist die vielleicht längste Retardation der Dramengeschichte. Die bisher dargestellte Handlung ist vergleichsweise trivial. Was uns gezeigt wird, ist die totale Umkehrung der Verhältnisse. Aus schwarz wird weiß, wo Scheitern war

auf ganzer Linie, wird nun ein Triumph nach dem anderen gefeiert. Für Ambiguität gibt es keinen Spielraum. Das Drama wäre plakativ und eines Spezialisten für die Vermittlung von Gegensätzen wie Schiller nicht würdig, wenn nicht mehr Komplexität aufgebaut würde. Das geschieht jetzt: Die Retterin wird selbst zum Problem. Die Ausnahmegehalt hat den Ausnahmezustand beseitigt. An Stelle des schwachen Königs hat die starke Johanna die Gefahr gebannt. Es kann nun wieder Ruhe einkehren in Frankreich. Normalität ist möglich. Der König hat sich persönlich nicht verändert, aber mit seiner Neigung zu Kunst und Wohlleben passt er jetzt wieder besser zu seinem Land. Aus seinen Schwächen werden Stärken. Auch Könige sind kontextabhängig.

Ähnlich und doch ganz anders ergeht es Johanna. Etwas flapsig könnte man sagen: Sie ist immer noch Jungfrau und sie wird es bleiben. An ihrer Außerordentlichkeit ändert sich nichts. Im Gegenteil: Ihre Taten manifestieren, dass sie tatsächlich außerordentlich ist. Infolge dessen steht sie jetzt mehr denn je im Abseits. Sowenig der Vater sie verheiraten konnte, so wenig schafft es der König. Die Versuche, sie zu integrieren, sind geradezu lächerlich. Zwar wird sie zurecht geadelt, doch dann fällt König und Hofstaat nichts Besseres ein als Normalisierung durch Heirat. Man erinnert sich, dass sie eine Frau ist und schon scheint ihr Leben vorgezeichnet. Und doch stellen sich Fragen: Kann man eine Kämpferin in göttlichem Auftrag, egal ob Frau oder Mann, so einfach wieder in eine zivile Gemeinschaft integrieren? Wussten die Menschen damals noch nicht, dass Kriegsheimkehrer oft Probleme hervorrufen? Wer sich mit solcher Unbedingtheit dem Krieg verschrieben hat wie Johanna oder Achill, der wird leicht zum Störfaktor, wenn die Waffen schweigen und der Triumphzug mit der Rückkehr in den Alltag endet, in dem politischer Existentialismus nur stört.

Nun ist Johanna nicht traumatisiert und keine Berserkerin. Das zu behaupten wäre sicher falsch. Aber wir sind genau an der Stelle, an der sich entscheidet, was die unveränderte Alterität Johannas im Gegensatz zur wieder eingekehrten Normalität insgesamt bedeutet. Die Situation ist nicht ganz leicht zu verstehen, da Schillers Drama – wie gesagt – mit einer doppelten Codierung arbeitet. Es scheint die Rezipienten zu einer Entscheidung zu zwingen, ob sie einer religiösen oder einer politischen Lesart den Vorzug geben wollen. In meinen Augen ist die politische Dimension allerdings klar vorrangig. Es geht am Anfang der Handlung um eine Krise des Staates und es geht im zweiten Teil um die Schwierigkeit, den Ausnahmezustand zu beenden und Normalität wieder einkehren zu lassen, ohne einen Rückfall in die Krise zu erleiden. Das sind politische Probleme. Die religiöse Berufung Johannas ist demgegenüber nur ein Tribut an den historischen Stoff und ein Mittel, um ihre Alterität zu unterstreichen. Wir dürfen uns von der Figurenebene nicht täuschen lassen. Für Johanna ist es ihr Gelübde, das ihr jede andere Liebe als die zu Gott verbietet. Im Sinnzusammenhang des Textes aber ist das nur eine Form, ihre Besonderheit, ihre enge Verknüpfung mit dem Aus-

nahmezustand zu symbolisieren. Die hilflosen Versuche, sie zu normalisieren, sie dem Gender-Mainstream anzugleichen, müssen scheitern. Der Sinn der Figur ist es einzig und allein, in die Bresche zu springen als alle anderen versagen. Mit dieser Lebensaufgabe wird das Weiterleben allerdings schwierig, sobald alle Probleme behoben sind. Die eigenartigen Szenen des dritten Aktes, der Auftritt des schwarzen Ritters (III/9) und die Johanna aus der Bahn werfende kurze Liebeserfahrung angesichts von Lionel führen vor Augen, dass Johanna für sich selbst ebenso ein Rätsel ist wie für ihre Umwelt. Was nach Figurenpsychologie aussieht, ist als Selbstirritation auf dem Höhepunkt des Erfolgs zu verstehen. Johanna selbst hat *auch keine Antwort* auf die Frage, wie sie weiterleben soll, wenn ihre Lebensrolle ausgespielt ist.

Ihrer irreduziblen Alterität stehen die verschiedenen Versuche gegenüber, sie wieder einzugliedern, eben das ›Gender-Mainstreaming‹, wie wir heute sagen würden. Kaum gerettet, der Feind ist nicht einmal restlos besiegt, geht bei Hofe die Party schon wieder los. Alle – so könnte man überspitzt sagen – wollen feiern, immer und überall. Nur Johanna steht dem im Weg. Sie kann mit dem Kämpfen nicht aufhören. Ihr Ernst und ihr Engagement, ja: ihre Opferbereitschaft, haben keinen Ort in der postheroischen Kultur dieses Königshofes. Auch Selbstlosigkeit ist nicht angesagt, schon damals nicht. – Wir dürfen das Problem jedoch nicht kulturkritisch einfärben. Johanna ist keine Kulturkritikerin, während der von ihr gerettete König schon wieder an die Wirtschaftsdaten denkt. Passend zum Autor ist das Problem keine politische Programmalternative, sondern tiefergehend.

Schiller ist sicherlich nicht nachsichtig gegenüber dem Mainstream, der an seinen Gewohnheiten festhalten will, ob gerade Krieg ist oder nicht. Schiller ist bekanntlich alles andere als kulant gegenüber seinem Publikum. Der Idealist fordert seinen Rezipienten stets das Maximum ab. Bei ihm ist Johanna die Verkörperung eines echten Problems – nicht nur eine Art höhere Demonstrantin, die auf ein Problem hinweist. Johanna steht nicht deshalb im Abseits, weil sie außergewöhnlich ist und die Mitmenschen so banal. Schiller macht vielmehr auf ein brisantes Grundproblem gesellschaftlicher Transformation aufmerksam, das tiefer liegt als alle Meinungsunterschiede: die Folgelasten des beendeten Ausnahmezustands behindern den Rückweg in die Normalität. Der Übergang muss moderiert werden. Normalität stellt sich nicht einfach postwendend ein.

Schauen wir, wie es bei Schiller weitergeht: Johannas Rettung rettet Frankreich wirklich. Dass sie dafür zwei Anläufe braucht, liegt nicht an Elitenversagen. Zwar werden der König, seine Höflinge und auch das Volk an Johanna irre, aber sie wird es an sich selbst ja auch. Weil Johanna sich auf dem Höhepunkt ihres Erfolgs selbst nicht versteht, kann sie den aufbrechenden Zweifeln an ihrer Sendung nicht begegnen. Schließlich wird ihr eigener Vater, der schon früh Zweifel an

Johannas himmlischem Auftrag hatte, zum *advocatus diaboli*. Er vermutet Teufelswerk. Bald darauf ist Johanna von allen verlassen und muss in die Wälder fliehen, wo sie von den Feinden gefangen genommen wird.

Der Leser ist zunehmend ratlos, was diese lange Zwischenphase soll, denn am Ende wird ja doch alles gut. Warum nicht gleich? Darauf muss man eine Antwort geben können, wenn man das Drama interpretiert. Mein Vorschlag: Die Irritation sowohl der Protagonistin als auch ihrer Mitstreiter am Hof, die Hilflosigkeit aller Beteiligten am Vorabend des Sieges erzeugt überhaupt erst das Thema des Dramas. Da niemand davon ausgehen dürfte, dass Schillers Drama als Plädoyer für Wunderglauben zu lesen ist, kann man einfach sagen: Bis hierher lief alles glatt. Vom Prolog bis zu Johannas Begegnung mit dem Schwarzen Ritter gehen individuelle und kollektive Handlung mit einander konform und zwar steil bergauf. Wir haben es mit einer klarerweise steigenden Handlung zu tun, bei der allerdings unklar ist, welches Problem überhaupt einen Glückswechsel erzwingen soll. Insofern passt es durchaus zur Charakteristik des Dramas, dass es nicht zu einer klar lesbaren Peripetie kommt, sondern zu Stockungen und Stauungen der vormals so dynamischen Aufwärtsbewegung. Risse durchziehen auf einmal das zuletzt so vereint wirkende Kollektiv. Und die Risse werden immer größer bis der Vater Johannas die Legitimität seiner Tochter offensiv in Frage stellt und die verunsicherten Menschen die Zeichen des Himmels falsch deuten. Auf einmal erscheint die Retterin Frankreichs in schlechtem Licht. Doch was ist die Folge? Indem sich die Franzosen von ihrer Retterin abwenden, setzen sie ihren Sieg aufs Spiel. Kaum ist Johanna verstoßen, erhebt der Feind wieder sein Haupt. Alle vormaligen Anstrengungen erweisen sich als nutzlos. Erst als Johanna sich einerseits rehabilitiert und es den Franzosen andererseits gelingt, sie in ihrer Andersheit als ihre Retterin zu inkludieren, ist der Krieg wirklich vorbei. Insofern beleuchtet Schillers Drama das Problem, den Ausnahmezustand zu beenden, den jeder Krieg über eine Gesellschaft verhängt.

Jeder Krieg stellt die Gesellschaften, die ihn führen, auf eine harte Probe. Der gesellschaftliche »Stresstest« – wie man heute vielleicht sagen würde – besteht aber nicht nur darin, mit den andauernden Schrecken des Krieges fertig zu werden, sondern auch darin, diese nachhaltig zu beenden. Aus dem Kriegszustand zur Zivilität zurückzufinden, ist schwieriger als man auf den ersten Blick glauben möchte. Wenn das Töten ein Ende hat, mögen diejenigen, die sich in direkter Gefahr befinden, aufatmen. Wenn man sich bewusst macht, dass jede gesellschaftliche Veränderung im Kleinen ihre spezifischen Sieger und Verlierer kennt, wenn man sich bewusst macht, dass jede spezifische Form, eine Gesellschaft einzurichten, von der Steuergesetzgebung bis zur Gender-Kultur, nie von allen gleich wahrgenommen wird und tatsächlich die einen eher bevorteilt und andere eher benachteiligt, dann ist der Wechsel vom Kriegszustand zum Nachkriegszustand ein riesiger Schritt, der nicht ohne innere Spannungen zu be-

wältigen ist. Auf einmal sind soldatische Leistungen, die von Frauen und Männern mit breiten Schultern, tieferer Stimme und robustem Auftreten in dreckigen Uniformen erbracht werden, weniger relevant als vorher, aber kaufmännische Leistungen, die von still hinter Schreibtischen sitzenden Frauen und Männern mit weißem Kragen über schmalen Schultern erbracht werden, steigen in ihrem Wert. Und schon öffnen sich potentielle Spaltungslinien, wie sie in jeder Gesellschaft angelegt sind, zu tiefen Gräben. Wenn die Helden von Gestern sich abmühen nicht vergessen zu werden und dabei immer rauere Töne anschlagen, bleibt der Zivilgesellschaft von heute gar nichts anderes übrig, als die soldatische Kultur insgesamt abzuwerten. Sonst ist kein Neuanfang möglich.

Und wenn man diese kulturelle Transformation nicht gut managt, dann besteht die Gefahr, dass der Krieg zurückkommt. Man muss aufpassen, dass der Krieg nicht wieder aufflammt bzw. dass ihn jemand bewusst wieder anfacht – oder dass der Krieg sich in einen Bürgerkrieg verwandelt. An der deutschen Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg kann man studieren, wie heikel Nachkriegszeiten sind. Im schlimmsten Fall legen sie den Grundstein für den nächsten Krieg.

Jetzt aber noch einmal zurück zu Schillers *Jungfrau von Orleans*. Damit es keine Missverständnisse gibt: Der Verlauf der Handlung, das Narrativ von der Schwierigkeit, den Kriegszustand zu beenden, lässt sich nicht dadurch erklären, dass Schiller der Geschichte der realen Jeanne d’Arc gerecht werden will. Schillers *Jungfrau von Orleans* ist eine fiktive Kunstfigur, die mit der historischen Jeanne d’Arc manches gemein hat, aber auch in entscheidender Hinsicht abweicht. Für die Leser Schillers ist vor allem ein Unterschied wichtig: das Ende der Figur. Schillers Johanna stirbt ganz anders als die historische Jeanne d’Arc. Diese gerät durch Verrat in die Hände der Feinde und wird nach zwei Prozessen wegen Ketzerei auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Die von englischer Seite angestregten Prozesse zielen darauf ab, den französischen König Karl VII., den Jeanne d’Arc zur Krönung nach Reims geführt hatte, zu diskreditieren. Schillers Johanna dagegen wird bereits am Ende ihres fiktiven Lebens zuteil, was der realen Jeanne d’Arc erst im Prozess der Wirkungsgeschichte sukzessive widerfährt. Johanna beendet ihre Mission als politische Gründungsfigur, über deren Leichnam sich das neu vereinte Frankreich konstituiert. Der letzte Text des Schillerschen Lesedramas ist eine Regieanweisung:

Die Fahne entfällt ihr, sie sinkt tot darauf nieder – Alle stehen lange in sprachloser Rührung – Auf einen leisen Wink des Königs werden alle Fahnen sanft auf sie niedergelassen, daß sie ganz davon bedeckt wird.

Der keineswegs schlichte Witz ist, dass Johanna nicht gen Himmel fährt. Die vorhergehenden Anspielungen werden ausgereizt, bis endlich das Gegenteil eintritt. Materialisiert in den Fahnen obsiegt im letzten Moment die politische

Symbolik über die religiöse. Nachdem die außerordentliche Gefahr zum zweiten Mal abgewendet ist, wird uns der Schlüssel zum Verständnis explizit ausgehändigt: Ordnung kehrt erst ein, wenn die außerordentlichen Rettungsmittel depotenziert sind.

In Ausnahmefällen mag es nötig sein, die ordentliche Ordnung durch außerordentliche Mittel zu retten. Wenn das aber gelungen ist, dann muss das Außerordentliche schleunigst wieder unter Kontrolle gebracht werden. Andernfalls droht eine politische Kernschmelze, die Zersetzung der politischen Ordnung von innen. Die Rettung, die mit einem Wunder begann, darf nicht auch mit einem Wunder enden, sondern nur ganz normal. Die außerordentlichen Kräfte müssen wieder unter Kontrolle gebracht werden. Andernfalls wäre die Rückkehr zur Normalität, um deren Willen die Wunder geschahen, gar nicht möglich. Am besten man erbaut Denkmäler und hisst Fahnen, um die Opfer und ihre Mitstreiter zu ehren. Im gleichen Zug aber sollte man diejenigen, die das Gemetzel überlebt haben, aufs Altenteil schicken. Mögen sich die Helden von gestern in Talkshows setzen und von ihrem zunehmend verblassenden Ruhm zehren. Wirklich zu sagen haben sollten sie nichts. Erst dann ist es vorbei.

Phase 1 – Vorkriegsjahre: Liegt Krieg »in der Luft« oder braucht es Expressionisten?

Was die Stunde geschlagen hat, merken viele erst bei Verkündung der Mobilmachung. Nehmen wir zum Beispiel den August 1914. Für die Intellektuellen gilt es nun schnell zu sein. Wer in der Öffentlichkeit den Ton angeben will, der muss sich trauen, auf einen fahrenden Zug aufzuspringen. Ernst Troeltsch, Jahrgang 1865, ist so jemand oder Thomas Mann zum Beispiel, zehn Jahre jünger. Troeltsch, der protestantische Theologe und Philosoph, der bislang nicht durch martialische Gesten aufgefallen ist, hält sofort sehr ernste und grundsätzliche Reden zur Legitimation des Kriegs und Beförderung der Mobilmachung. Tenor: Der Krieg ist als Chance zu begreifen, als Chance zur Selbstheilung einer kränkelnden Gesellschaft. Was Leid bringt, soll als Heil begriffen werden. Das ist gut christlich. Thomas Mann braucht etwas länger, aber das liegt auch am Medium. Erst im Novemberheft der *Neuen Rundschau* seines Hausverlages S. Fischer kann man von ihm lesen, wie sehr der Soldat im Künstler den Krieg begrüßen müsse. Wir hören richtig: Thomas Mann entdeckt Soldatisches in sich. Der disziplinierte Künstler, aber eben doch Künstler, der aus dem strengen Norden nach München gezogen ist und sich bislang mit Wohl und Wehe seiner Bürgerlichkeit rumschlug, findet Gefallen an Krieg und Militär?

Vor dem gelehrten Autor, der immer viel Prätext verarbeitet, ist nichts sicher. Als Schriftsteller interessiert ihn alles. Aber wer hätte gedacht, dass *Der Tod in Venedig*-Autor sich für nationale Fragen interessiert? Es war nicht einmal abzusehen, dass er sich überhaupt als Intellektueller versteht. Dementsprechend ist die Verblüffung groß. Sein großer Bruder Heinrich Mann, der schon länger als Zeitdiagnostiker aktiv ist und weniger über sich schreibt als über den Zustand der Gesellschaft – und zwar in europäischem Maßstab – ist geradezu verstört. Der anschließende Bruderzwist im Hause Mann ist allgemein bekannt und gut dokumentiert. Doch was werden wohl die Expressionisten gedacht haben? Und all die anderen, die seit Jahren spüren, dass ein Krieg in der Luft liegt? Haben sie sich übervorteilt gefühlt? Da bildet man sich zum Experten feiner Schwingungen, zum Seismographen der Zeit, und jetzt das. Kaum ist das erahnte Ereignis da, nehmen einem die bekannten Lautsprecher die Butter vom Brot.

Wie ein intellektuelles Hase-und-Igel-Spiel oder so ähnlich jedenfalls könnte es sich angefühlt haben, was die Großkopferten unter der Intelligenzija veranstalten. Weil sie über die schnelleren Leitungen verfügen und die renommierteren Zeitschriften bespielen, sind sie stets »all hier« (Brüder Grimm), während die jungen Hasen sich nicht nur die Füße wund laufen, sondern am Ende tatsächlich tot umfallen. Viele der Expressionisten, die schon lange vor Kriegsausbruch die Deutungsmuster entwickeln, die auch Thomas Mann bedienen wird, werden den Krieg nicht überleben: Alfred Lichtenstein, Ernst Wilhelm Lotz, Ernst Stadler, August Stramm, Georg Trakl. Und wenn sie wirklich so zeitsensibel gewesen sein sollten, dann konnten sie das schon 1914 ahnen, als die Vätergeneration sie nicht nur in den Krieg geschickt, sondern ihr rebellisches Aufbegehren gegen eine überlebte Ordnung enteignet und instrumentalisiert hat.

Seismographen, Methodische Probleme

Doch was haben die Expressionisten da eigentlich erahnt? Und was hat sie dazu befähigt? Hat die junge Generation »das Gras wachsen« gehört oder lag der Krieg »in der Luft«? Die Zahl der Metaphern ist groß, wenn überraschende Ereignisse in prägnante Redeweisen überführt werden müssen. Die meisten Redewendungen sind richtig und falsch zugleich. Was in der Luft liegt, ist gewissermaßen schon da, muss sich aber noch materialisieren. Wo Luft war, werden bald »Blut, Schweiß und Tränen« sein. Soweit stimmt das Bild. Genau genommen jedoch liegt der Krieg nicht in der Luft, sondern in den Schubladen der Generalstäbe. Und die öffnen sich 1914 nicht urplötzlich und unvermittelt. Die Pläne, die jetzt rausgeholt werden, sind schon seit langem ausgearbeitet. Deswegen braucht es keine Sonderbegabung. Man muss nur aufmerksam das Weltgeschehen verfolgen. Trotzdem ist an der Metaphorik etwas dran. Es geht zwar nicht um einen Prozess, der so langsam ist, dass er in Echtzeit nicht beobachtet werden kann – das Wachsen des Grases. Weil aber Krieg auch die immaterielle Welt zerstört, weil er verstört und alte Überzeugungen aus den Angeln hebt, wird er von den meisten verdrängt, bis er da ist und plötzlich als »plötzlich« erscheint. Um sein Näherkommen zu spüren, bedarf es einer niedrigen Wahrnehmungsschwelle. Nur wer hypersensible Sinne hat und insofern »das Gras wachsen« hört, kann frühzeitig erahnen, was kommt. – Ontologisch betrachtet gibt es keine plötzlichen Ereignisse. Alles hat eine Vorgeschichte voller Kausalität. Wahrnehmungsökonomisch jedoch kann man sehr wohl überrascht werden. Denn niemand, nicht Personen, aber auch nicht die Öffentlichkeit oder andere abstrakte Größen, können alles beobachten und richtig gewichten.

Das erklärt übrigens auch, warum Cassandra-Rufe folgenlos bleiben. Und vielleicht ist das sogar gut. Denn wenn die Mehrheit stets den sensibelsten

Seismographen folgen würden, gäbe es womöglich noch mehr Unheil. Das Verhältnis zwischen den Kassandra und den tausend tauben Ohren, die nicht hören wollen, ist nämlich paradox. Oder es erscheint paradox, wenn man es nicht temporalisiert. Das aber geht so: Was nachträglich als Warnung erscheint, die man besser gehört hätte, weil das Ereignis, vor dem gewarnt wurde, tatsächlich eingetreten ist und viele Opfer gefordert hat, gerät zu einer anderen Zeit schnell in Verdacht, das Ereignis, vor dem gewarnt wird, selbst heraufzubeschwören – wenn es eben nicht überhört, sondern ernst genommen wird.

Der frühe Expressionismus der Vorkriegsjahre ist jedenfalls ein gutes Beispiel für die methodischen Probleme, die mit solcher Diagnostik einhergehen. In der expressionistischen Lyrik spiegelt sich die Stimmung der Zeit – und diese Stimmung ist zerstörungslustig und letztlich kriegerisch. Die Texte dokumentieren eine innere Bereitschaft zum Krieg. Das gilt natürlich nicht für alle Menschen und noch nicht einmal für alle Expressionisten, aber es zeigt sich doch in auffallend vielen Texten eine Zivilisationsmüdigkeit, die notfalls auch einen Krieg in Kauf nimmt, um der als erstarrt oder tot wahrgenommenen Gegenwart wieder Leben einzuhauchen. Viele junge Künstler sind so unglücklich mit den Verhältnissen, dass selbst ein Krieg, von dem sie natürlich wissen, dass er mit Tot und Zerstörung verbunden ist, als eine Möglichkeit erscheint, die Menschen wachzurütteln und einen Neuanfang zu wagen. Mit den Methoden der Soziologie, sei es mit quantifizierenden, statistischen Verfahren, sei es mit qualitativen Befragungen hätte man wohl kaum eine dominant kriegerische Stimmung ausmachen können. Wenn es aber stimmt, was wir Künstlern typischerweise zuschreiben, dass sie nämlich sensibler sind für die kulturellen Stimmungsschwankungen einer Epoche, dass sie eine seismographische Qualität haben, dann lässt sich in den Texten der Zeit etwas finden, das nachträglich betrachtet auf den Krieg vorausdeutet.

Die mit Bedacht gewählte Formulierung, dass die expressionistischen Gedichte nachträglich betrachtet auf den Krieg vorausdeuten, macht die methodische Komplikation deutlich. Wäre es nicht zum Krieg gekommen, würden uns die Gedichte heute in einem anderen Licht erscheinen. Unsere Perspektive ist nun einmal historisch rückblickend. Wir können nicht vergessen, dass wir wissen, was später passiert ist. Das prägt unseren Blick. Unser Fokus wird durch dieses Wissen beeinflusst und es bedarf daher einer methodischen Anstrengung, sich bewusst zu halten, dass die frühen Expressionisten selbst noch nicht wussten, was wir wissen, nämlich dass es tatsächlich Krieg geben würde und was es für einen schrecklichen Krieg geben würde.

Kein Künstler hat sich vor 1914 einen von moderner Artillerie und Maschinengewehren dominierten Krieg ausgemalt. In den Jahren 1910/11 herrscht seit 40 Jahren Frieden – jedenfalls in Zentraleuropa. In den Kolonien Deutschlands, Großbritanniens und anderer europäischer Kolonialmächte werden Kriegs- und

Vernichtungsstrategien, die sich später gegen Europäer wenden, bereits erprobt. In Afrika werden indigene Krieger mit Maschinengewehren niedergemäht und Bevölkerungsgruppen in *concentration camps* eingesperrt. Was die Briten in Südafrika errichten, sind allerdings keine Vernichtungslager im nationalsozialistischen Sinne. Das muss man dazu sagen. Doch wenn die Europäer kritisch reflektiert hätten, was sie außerhalb Europas taten, hätten sie sich vielleicht vorstellen können, womit sie sich selbst später heimsuchen werden, nachdem sie mitten in Europa erst einen Weltkrieg und bald darauf den nächsten entfesselt haben. Aber so war es eben nicht. Das müssen wir in Rechnung stellen. Der europäische Diskurs ist blind für die Gefahr, dass die kolonialen Gewaltorgane auf die Gesellschaften der Täter zurückschlagen könnten. Die selbsternannten Herrenmenschen in Europa ahnen nichts davon, dass ihre schonungslosen Praktiken schon bald von den Kolonien auf die Felder Nordfrankreichs und Flanderns übertragen würden.

Und so wussten auch die Expressionisten der Jahre 1910–14 nicht und konnten es nicht wissen, welche Bedeutung das Wort »Krieg« wenige Jahre später annehmen würde. Sie wussten nicht, wie sehr sich die Bilder im Kopf, wie sich das Signifikat zum Signifikanten »Krieg« kurze Zeit später verändern würde. Seit dem Ersten Weltkrieg haben wir Bilder von totaler Zerstörung sowohl ländlichen wie städtischen Raums im Kopf, vorher dachte man vielleicht an beherzt angreifende Kavallerie oder dergleichen, wenn man das Wort »Krieg« gehört hat. Man halte sich nur den Wandel der Uniformen vor Augen. Vormals farbenfroh, bringt der Erste Weltkrieg auch hier einen fundamentalen Wandel: feldgrau und andere Tarnfarben.

Der Zweck dieser methodischen Anstrengung ist jedoch nicht, dass wir jetzt künstlich vergessen, was wir doch wissen. Die hermeneutische Aufgabe lautet vielmehr, die unterschiedlichen Wahrnehmungshorizonte der Akteure von damals und der Beobachter von heute behutsam miteinander zu vermitteln. Mit anderen Worten: Wir müssen eine sorgsam abgewogene Beschreibung dafür finden, wie das Verhältnis zwischen den kriegerischen Vorkriegsgedichten der Expressionisten und dem bald folgenden Ersten Weltkrieg zu bestimmen ist. Diese Aufgabe ist umso wichtiger, als einige falsche oder verkürzte Vorstellungen vom Expressionismus im Umlauf sind. Der Grund dafür ist einfach zu benennen: Es gibt einen Expressionismus vor dem Krieg, einen im Krieg und auch noch einem dritten nach dem Krieg. Und jede dieser drei Phasen bringt eine andere Haltung zum Krieg zum Ausdruck. Kurz gesagt: Als der Krieg vorbei ist, möchten zeitsensible Künstler sich ungern an ihre ehemalige Begeisterung erinnern lassen. Jetzt gilt es, eine bessere Zukunft anzumahnen – nachträglich. Aus diesem Geist hat Kurt Pinthus den Expressionismus kanonisiert. Doch dieses Bild ist positiv verzerrt. Glaubt man Pinthus, dann war die Literatur – mit dem Expressionismus vorweg – eine wichtige Stimme im Kampf gegen den Krieg, den

ein sterbendes Kaiserreich der deutschen Bevölkerung aufgezwungen hat. Doch das ist Wunschdenken. Schriftsteller und Intellektuelle sind nicht darauf abonniert, immer auf der richtigen Seite der Geschichte zu stehen. Sie tun zwar gerne so und werden dabei von vielen Literaturliebhabern unterstützt. Die Wahrheit aber ist komplizierter.

Tatsächlich wurde der Beginn des Ersten Weltkriegs von vielen deutschen Intellektuellen begrüßt. Der Sinn des Krieges besteht demnach darin, eine Zäsur zu setzen, die eine Krisenzeit beendet und den Aufbruch in eine bessere Zeit markiert. Doch obwohl der Krieg im Narrativ der Intellektuellen vor allem als Scharnier zwischen einer zivilen Vorgeschichte und einer ebenso zivilen Zukunft erscheint, ist die Gewaltfaszination ihrem Sinnentwurf tief eingeschrieben. Ohne die Gewalt, die der Krieg mit sich bringt, ist auch die gesellschaftliche Reinigung nicht zu haben, die man sich von ihm erhofft. Und man muss im Kanon der klassischen Moderne vor 1914 nicht lange suchen, um auf eminente Werke der verschiedensten Kunstströmungen zu stoßen, die vom Phantasma einer reinigenden Gewalt beherrscht werden.

Vorkriegskriegsexpressionismus

Vor seiner Trivialisierung durch die Apologeten des Weltkriegs ist das Narrativ von Krise, Ereignis und Aufbruch bereits fest in der Hochkultur verankert. Und ein eigenes Kapitel trägt eben der frühe Expressionismus zu dieser Geschichte bei. Der Expressionismus verleiht dem Verlangen nach Gewalt weitere Impulse und steigert es bis zur Sehnsucht »nach dem Krieg um jeden Preis« (G.P. Knapp). Der Expressionismus stellt in direkter, großstädtisch-gegenwärtiger Form vor Augen, was bei Hugo von Hofmannsthal noch das schützende Gewand antiker oder frühneuzeitlicher Autoritäten trägt: reinigende Zerstörung einer als zerschlagen oder abgehältert wahrgenommenen Gegenwartskultur. Lieber alles kaputtschlagen, lieber reinen Tisch machen, als in einer matten, lahmen, impotenten Zeit steckenzubleiben.

In dieser Situation ergibt es durchaus Sinn, idyllische Szenerien eines ästhetisch schönen, langsamen Verfalls durch die Plötzlichkeit von Explosionen zu ersetzen oder durch die Nacktheit und Schamlosigkeit von Gottfried Benn'schen Seziertischen. Im Expressionismus spiegelt sich also nicht nur eine außerliterarische, allgemeine Stimmung. Die Lust an der Gewalt hat künstlerische Wurzeln. Und weil sich literarische und zeitgeschichtliche Entwicklung überlagern, ist es umstritten, wie das Verhältnis der expressionistischen Kriegsslyrik der Vorkriegszeit zum realen Krieg zu bewerten ist. Man kann hier sicherlich zu unterschiedlichen Einschätzungen kommen. Schauen wir uns an, welche Faktoren dabei im Spiel sind.

Den Anfang macht Georg Heyms paradigmatisches Gedicht *Der Krieg (I)*. Aufgabenstellung: Wir suchen nach einer sorgsam abwägenden Beschreibung dafür, wie das Verhältnis zwischen den kriegerischen Vorkriegsgedichten der Expressionisten und dem bald folgenden Ersten Weltkrieg zu bestimmen ist. Dabei können wir eines schon mal festhalten. Die frühexpressionistische Kriegsimagination nimmt die kommende Katastrophe nicht prophetisch vorweg. Sie spricht keine Warnungen aus und weiß nichts von der Art der kommenden Schrecken. Seinen unzweifelhaften formalen Innovationen zum Trotz steht auch der Expressionismus in einer literarischen Tradition. Daraus bezieht er das Denkmuster, das er in den kruden Stil urbaner Jugend übersetzen und dadurch radikalieren wird: von Katastrophen eine kathartische, also seelisch reinigende Wirkung zu erwarten.

Nicht zuletzt Georg Heyms berühmtes Gedicht *Der Krieg (I)*, das die Konjunktur der Vorkriegs-Kriegsgedichte so eindrucksvoll belegt, unterhält eine starke rückwärtige Verbindung zur Dekadenz-Literatur um 1900, indem es den Krieg »in einer mythischen Gestalt allegorisch personifiziert« (K. Vondung):

Georg Heym

Der Krieg

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,
Aufgestanden unten aus Gewölben tief
In der Dämmerung steht er, groß und unerkant,
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.

In den Abendlärm der Städte fällt es weit,
Frost und Schatten einer fremden Dunkelheit,
Und der Märkte runder Wirbel stockt zu Eis.
Es wird still. Sie sehn sich um. Und keiner weiß.

In den Gassen faßt es ihre Schulter leicht.
Eine Frage. Keine Antwort. Ein Gesicht erbleicht.
In der Ferne wimmert ein Geläute dünn
Und die Bärte zittern um ihr spitzes Kinn.

Auf den Bergen hebt er schon zu tanzen an
Und er schreit: Ihr Krieger alle, auf und an.
Und es schallet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt,
Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt.

Einem Turm gleich tritt er aus die letzte Glut,
Wo der Tag flieht, sind die Ströme schon voll Blut.
Zahllos sind die Leichen schon im Schilf gestreckt,
Von des Todes starken Vögeln weiß bedeckt.

Über runder Mauern blauem Flammenschwall
Steht er, über schwarzer Gassen Waffenschall.

Über Toren, wo die Wächter liegen quer,
Über Brücken, die von Bergen Toter schwer.

In die Nacht er jagt das Feuer querfeldein
Einen roten Hund mit wilder Mäuler Schrein.
Aus dem Dunkel springt der Nächte schwarze Welt,
Von Vulkanen furchtbar ist ihr Rand erhellt.

Und mit tausend roten Zipfelmützen weit
Sind die finstren Eben flackend überstreut.
Und was unten auf den Straßen wimmelt hin und her,
Fegt er in die Feuerhaufen, daß die Flamme brenne mehr.

Und die Flammen fressen brennend Wald um Wald,
Gelbe Fledermäuse zackig in das Laub gekrallt.
Seine Stange haut er wie ein Köhlerknecht
In die Bäume, daß das Feuer brause recht.

Eine große Stadt versank in gelbem Rauch,
Warf sich lautlos in des Abgrunds Bauch.
Aber riesig über glühnden Trümmern steht
Der in wilde Himmel dreimal seine Fackel dreht,

Über sturmzerfetzter Wolken Widerschein,
In des toten Dunkels kalte Wüstenein,
Daß er mit dem Brande weit die Nacht verdorr,
Pech und Feuer träufet unten auf Gomorrh.

Georg Heyms Gedicht entsteht 1911 und wird im darauffolgenden Jahr 1912, also posthum, in der zweiten von Heyms Gedichtsammlungen, *Umbra vitae*, veröffentlicht. Die Formgebung des Gedichts macht den Zusammenhang mit der Literatur der Vorgänger deutlich. So klar der Sachverhalt Krieg auch benannt wird, das Gedicht zeichnet ein lediglich abstraktes und stilisiertes Bild davon. Es wird keine konkrete und schon gar keine historisch spezifische Situation imaginiert, sondern ein hochgradig stilisierter Krieg zum Ausdruck gebracht. Zeitlose Motive und abstrahierende Bilder umkreisen das Leitmotiv zerstörerischen Feuers. Die Evokation ist »merkwürdig unsinnlich« (K. Eibl). Der Krieg erscheint als Gestalt von übermenschlichem Format und verfehlt damit etwas Wesentliches. Er stellt sich nicht als zwischenmenschlicher Gewaltkonflikt dar, sondern als transsoziale Größe, die aus erhöhter Perspektive eine wimmelbildgleiche Welt heimsucht. Auch die in der vierten Strophe apostrophierten Krieger werden nirgends konkret. Der Kriegsgott verrichtet sein Geschäft ohne weitere Helfer und bleibt selbst einigermaßen konturlos. Die zahllosen Opfer, die sich auf Brücken stapeln und zur Beute von Todesvögeln werden, treten primär als die Straßen bevölkernde Massen auf, während die Strophen zwei und drei das Bild

einer erkaltenden Urbanität zeichnen. Wer diese Städte bewohnt und wer den Krieg ausgelöst hat, wird nicht gesagt.

Die Beziehung des Gedichts zum Ersten Weltkrieg lässt sich nach wenigen Strophen genauer bestimmen: Es handelt sich offensichtlich nicht um eine Prophezeiung. Dafür fehlt es an einer echten Zeitstruktur. Wir haben es vielmehr mit einer Evokation zu tun: der sprachlichen Erzeugung einer Vorstellung, eines Bildes. Hier wird nicht erzählt und damit auch nicht vorausgedeutet, sondern imaginiert. Es lassen sich keinerlei Vorwegnahmen eines künftigen Konfliktes ausmachen. Hier wird nichts Künftiges beschworen, sondern ein präsentisches Geschehen evoziert, das durch den Dualismus einer kalten, verschatteten Welt auf der einen und dem feurigen Krieg auf der anderen Seite gekennzeichnet ist. Der mondlosen Dämmerung, später frostigen Dunkelheit, in der das urbane Geschehen zu Eis stockt, Gesichter erleichen und der Krieg das Herdfeuer austritt, stehen jagende, flackernde, fressende, brausende Feuer und Flammen gegenüber, die sich zackig in das Laub krallen. Die letzten zwei Strophen führen dann die Bildbereiche zusammen: Auf glühenden Trümmern stehend, dreht der Krieg eine Fackel in wilde Himmel und treibt den Brand »in des toten Dunkels kalte Wüstenein«, so dass »die Nacht verdorr[t]«. Der Krieg, obgleich grausam, bringt Licht und Leben.

Man kann sagen, dass »die Bilder des Feuers, des Brandes, der Fackel und des Glühens [...] die Überwindung der erstarrten, stagnierenden ›öden Zeit‹ metaphorisch veranschaulichen und den Sieg des vitalistischen Prinzips der Erneuerung‹ feiern (H. Korte). Insofern ist klar: Es handelt sich weder um eine Mahnung vor dem drohenden Krieg noch um seine sehnsüchtige Erwartung. Überhaupt wird nicht eigentlich auf mögliche oder auch historische Kriege Bezug genommen. Die vom lyrischen Sprecher evozierten Bilder referieren in keinerlei Weise auf reale Sachverhalte. Die Metaphorik des Krieges verschlüsselt vielmehr das Verlangen nach einem vitalistischen Aufbruch, der dem zeitgenössischen Vorstellungskomplex Krieg darin gleicht, dass er Altes zerstören und Neues schaffen soll. Krieg ist hier vor allem Metapher. Er steht stellvertretend für etwas anderes, das ihm in einer spezifischen Hinsicht ähnlich ist. Er ist die Kurzformel für den Übergang von einer alten und überlebten zu einer neuen kraftstrotzenden Kultur.

Aber das ist nur die eine Seite. Georg Heyms Gedicht, das der Sehnsucht nach einer reinigenden Gewalt in mythisierenden Bildern Ausdruck verleiht, entsteht auf dem Höhepunkt der zweiten Marokko-Krise, welche die Welt bereits 1911 an den Rand eines Krieges bringt. Der Interessengegensatz zwischen Frankreich und Deutschland, die um Einfluss in Nordafrika ringen, spitzt sich im so genannten *Panthersprung* bzw. *Coup d'Agadir* zu. Die deutsche Reichsleitung antwortet am 1. Juli mit der Entsendung eines Kanonenbootes, das eben den Namen »Panther« trägt, auf die französische Besetzung von Fes. Das Gedicht

unterhält also durch sein Entstehungsjahr 1911 eine Beziehung zu einem realgeschichtlichen Ereignis. Der Widerhall, den die zweite Marokko-Krise in der Presse gefunden hat, die Atmosphäre, die die Zeitgenossen in Kriegsstimmung und nationale Begeisterung versetzt, dürfte Georg Heym kaum entgangen sein. Insofern verdankt sich die Entstehung seines Gedichts nicht der dichterischen Einbildungskraft allein. Es ist gegenüber der Realgeschichte im Detail zwar indifferent. Das evozierte Bild steht in einer gewissen »Entfernung [...] vom zeitgenössischen politischen Kontext«. (H. Korte). Aber es partizipiert doch atmosphärisch an der kriegerischen Stimmung seiner Zeit. Heyms Gedicht zieht sein Leitbild aus der zeitgeschichtlichen Situation.

Insofern ist Heyms *Krieg (I)* auch als Ausdruck der Rebellion gegen die Wilhelminische Kultur und ihre Institutionen zweideutig. Eine echte Revolte gegen die Kultur der Väter sieht anders aus. Aggressive Überbietung der stilisierten Todesdarstellungen und eskapistischen Aus- und Aufbruchskonzepte der Jahrhundertwende reicht nicht. Heyms Bilder von Gewalt, Krieg und Tod übernehmen vielmehr ein seit der Jahrhundertwende gepflegtes Denkmuster von Erstarrung und Aufbruch, an das die künftige Kriegspropaganda anknüpfen kann. Nicht in den Einzelbildern der verschiedenen Strophen ist also das Verhältnis zwischen dieser Kriegslyrik und dem Ersten Weltkrieg zu suchen, sondern in der syntagmatischen Dimension, in der Verknüpfung zu einem sinnhaften Dualismus, der eine wichtige Vorlage für die intellektuelle Kriegspropaganda des Spätsommers 1914 bereitstellt.

Heyms Gedicht belegt, dass die Illusion, der Krieg könne ein therapeutisches Mittel sein, lange vor dem Ersten Weltkrieg verbreitet ist. Obwohl die Auffassung durchaus nicht selten war, dass ein kommender Krieg kein kurzer Kampf sein würde, erschien der Krieg als vertretbares Mittel der gesellschaftlichen Erneuerung. Und als solches Mittelglied eines Geschichtsnarrativs, das die Sehnsucht nach einem Umschwung artikuliert, wird es dann im August 1914 aufgegriffen und in großem Stile popularisiert. Die Grundfrage, ob die expressionistische Kriegslyrik der Vorkriegszeit mit dem Ersten Weltkrieg überhaupt in Verbindung zu bringen ist, muss deshalb mit einem klaren »Ja« beantwortet werden. Aber die Verbindung ist anders als erwartet. Die Expressionisten warnen nicht vor dem Krieg, sondern aktualisieren das vom Ästhetizismus geerbte Deutungsmuster, das kollektiver Gewalterfahrung Sinn verleiht.

Ist Georg Heyms Gedicht weitgehend dunkel, allein weil es den Krieg in personifizierter Riesengestalt auftreten lässt und vom Menschen nicht spricht, so wird Alfred Walter Heymel zur gleichen Zeit, im November 1911, konkreter. Der Mitbegründer der Zeitschrift *Die Insel* spricht im zweiten Heft der von Herwarth Walden herausgegebenen Kunst- und Kulturzeitschrift *Der Sturm* aus, dank welcher Eigenschaften der Krieg zum Mittel der Erneuerung werden soll:

Alfred Walter Heymel

Eine Sehnsucht aus der Zeit

Aus sanfter Schwermut und der Liebe Trauer
Ermann ich mich; versuch mich zu ermannen
Und kann doch Tod und Untergang nicht bannen,
Wohin ichflüchten will, ragt Mauer auf an Mauer.

Grüb ich den Acker um, ein guter Bauer,
Dient ich im Schweiß, wüßte ich, von wannen
Dies alles kommt, und wüßte, wie von dannen
Ich käm aus Schmach und Schande, Scham und Schauer.

Es fehlt uns vielen Dienst und Ziel und Zwang,
Die allen nottun und so wenige wollen;
So schmachten wir in Freiheit sonder Siege.

Im Friedenreichtum wird uns tödlich bang.
Wir kennen Müssen nicht noch Können oder Sollen;
Wir sehnen uns, wir schreien nach dem Kriege.

Heymels Gedicht versammelt sowohl die Topoi, die den Krisenzustand charakterisieren, als auch jene, die den Krieg als therapeutisches Mittel der Wahl erscheinen lassen. Beide Seiten werden außerdem auf exemplarische Weise ins Verhältnis gesetzt, wobei die Form des Sonetts die enge Verzahnung der Argumente noch verstärkt. Die Phase der Krise wird zunächst durch den Dualismus von Willen und Willensschwäche charakterisiert. Die nach wie vor lebendige Sehnsucht nach einem Aufbruch aus der ästhetizistischen Landschaft von Tod und Untergang führt immer wieder vor dieselben unüberwindbaren Mauern. Lediglich konjunktivisch kann der aktuellen Krise die körperliche Arbeit des Bauern entgegengesetzt werden, dem fraglos ist, was er zu tun hat. Weil sein Leben sich in der engen Relation von Ziel und Zweck bewegt und – so kann man vermuten – in den Zyklus der Natur eingebunden ist, sollte es zur Überwindung der Krise eigentlich keines besonderen Ereignisses bedürfen. Im Idealfall des Bauers reicht Selbstbesinnung.

Doch das Gedicht richtet sich nicht an Bauern. Es gilt den vielen jungen Menschen, die in keinem bestimmten Boden verwurzelt, sondern an urbane Freiheitsspielräume gewöhnt sind und trotzdem einen Mangel verspüren. Das Gedicht richtet sich an jene, denen es an Orientierung fehlt, an Zielen und auch sogar an Zwängen, an ›Zucht und Ordnung‹ könnte man sagen. Sie rettet kein Versuch, sich aus freien Stücken zu ermannen. Hier hilft nur die radikale Unterbrechung der schlechten Gewohnheiten durch einen Krieg. Nur militärische Gewalt kann sie in eine wiedergewonnene Ordnung eingliedern.

Der Krieg rückt näher

Mit dem nächsten Text – Ernst Stadlers Gedicht vom Sommer 1914 – rücken wir dem Ersten Weltkrieg näher. Interessant daran ist vor allem, dass es den historischen Background, aus dem es schöpft, selbst reflektiert. Das historisch gestaffelte Szenario, das Stadlers Gedicht entwirft, entspricht genau der Entwicklung der Kriegsstimmung seit der Zweiten Marokko-Krise: Auf eine vergangene ältere Kriegserwartung mit den Kennzeichen des Aufbruchs (»Fanfaren«) folgt ein Interimszustand, ein Rückfall in die Illusionen (»Traumstunden«) der Friedenszeit, die zwar auch ihre Reize haben, aber eindeutig als eskapistisch bezeichnet werden. Auf diesen Rückfall folgt endlich der erneute Ruf zu den Waffen. Diesmal hält er, was er verspricht. Jetzt geht es wirklich ins Feld. Und das ist gut so. Denn nur der Krieg bringt wirklich, was der Frieden in lediglich illusionärer Form bereithält. An die Stelle wollüstiger Stunden im Bett tritt eine Art holistischer Eros. Die Vereinigung zweier Körper macht Platz für eine kosmische Synthese:

Ernst Stadler

Der Aufbruch

Einmal schon haben Fanfaren mein ungeduldiges Herz blutig gerissen,
Daß es, aufsteigend wie ein Pferd, sich wütend ins Gezäum gebissen.
Damals schlug Tambourmarsch den Sturm auf allen Wegen,
Und herrlichste Musik der Erde hieß uns Kugelregen.
Dann, plötzlich, stand Leben stille. Wege führten zwischen alten Bäumen.
Gemäcker lockten. Es war süß, zu weilen und sich versäumen,
Von Wirklichkeit den Leib so wie von staubiger Rüstung zu entketten,
Wollüstig sich in Daunen weicher Traumstunden einzubetten.
Aber eines Morgens rollte durch Nebelluft das Echo von Signalen,
Hart, scharf, wie Schwerthieb pfeifend. Es war wie wenn im Dunkel plötzlich Lichter
aufstrahlen.
Es war wie wenn durch Biwakfrühe Trompetenstöße klirren,
Die Schlafenden aufspringen und die Zelte abschlagen und die Pferde schirren.
Ich war in Reihen eingeschient, die in den Morgen stießen, Feuer über Helm und Bügel,
Vorwärts, in Blick und Blut die Schlacht, mit vorgehaltne Zügel.
Vielleicht würden uns am Abend Siegesmärsche umstreichen,
Vielleicht lägen wir irgendwo ausgestreckt unter Leichen.
Aber vor dem Erraffen und vor dem Versinken
Würden unsre Augen sich an Welt und Sonne satt und glühend trinken.

Die von Ernst Stadler illuminierten »Kriegsziele« sind äußerst unpragmatisch. Auf das Ergebnis des nationalen Mehrkampfes kommt es nicht an. Ganz olympisch gedacht zählt allein das intensive Erlebnis der Teilnahme. Als Kompensation der existentiellen »Obdachlosigkeit« (G. Lukács) wird der immanente Sinn

der Welt gefeiert, der sich unter Extrembedingungen enthüllt. Nur im Kampf oder eben Krieg wird aus dem alltäglichen Leben ein erfülltes Dasein, dem sich die Welt erschließt.

Stadlers Skript mag im Spektrum der expressionistischen Rebellion die militanteste, »von allen möglichen Zweifeln befreite, nur von der Faszination vitalistischer Erfüllung bestimmte Aufbruchskonzeption« verfechten, die »sich hermetisch von möglichen Relationen« zur gesellschaftlichen Praxis abgrenzt, wie Hermann Korte betont hat. Aber es ist dennoch falsch, das vitalistische Aufbruchspathos des Textes einerseits und reale Möglichkeit des Krieges andererseits als schroffe Opposition zu verstehen. Man muss keineswegs zur älteren Deutung des frühen Expressionismus als prophetischer Vorwegnahme der Zerstörungskraft des Ersten Weltkriegs zurückkehren, um mentalitätsgeschichtliche Referenzen auszumachen, die eine Disposition zum Krieg einschließen. Die temporale Struktur des Gedichts unterstreicht deutlich den Zusammenhang mit dem historischen Ereignis. Indem Stadlers Gedicht die historische Dramaturgie der Vorkriegsjahre in sein Gedicht hineinkopiert, um das evozierte Bild kosmischer Erfüllung mit einem kontrastreichen Hintergrund zu versehen, lokalisiert er es zeitgeschichtlich mindestens ebenso stark wie intertextuell.

Vitalistisches Aufbruchsbegehren und konkreter Kriegsdiskurs sind für ein Verständnis dieses Gedichts und der Vorkriegs-Kriegslyrik insgesamt gleichermaßen relevant. Wenn im Signifikant ›Krieg‹ zwar nicht die Realität eines realen Krieges bedeutet werden kann, von dem der Verfasser ja noch gar nichts weiß, so kann seine dichterische Vision doch den profanen Diskurs über den Krieg vorprägen. Nichts spricht dagegen, dass bald schon instrumentalisiert wird, was die Expressionisten imaginiert haben. Das vitalistische Aufbruchspathos lädt die Vorstellungen vom ›Krieg‹ mit faszinierenden Erwartungen auf, die dann, als der zwischenstaatliche Gewaltkonflikt tatsächlich da ist, auch diejenigen zum Mitmachen motiviert, die sehr bald begreifen, worauf sie sich besser nicht eingelassen hätten. Das Gedicht Ernst Stadlers ist in seinem Aufbau so unverkennbar an die realgeschichtlichen Koordinaten des Publikationszeitpunktes angelehnt, dass es unplausibel erscheint, im vitalistischen Aufbruchspathos anti-militärisches Widerstandspotential zu sehen. Vielmehr ist das vitalistische Denkmuster eine Art Kommunikationsressource, die zur Verklärung des kommenden Krieges ein wichtiges Passepartout beiträgt.

Einen Schritt weiter in Richtung Realgeschichte gehen die Kriegsgedichte Alfred Lichtensteins:

Alfred Lichtenstein

Sommerfrische

Der Himmel ist wie eine blaue Qualle.

Und rings sind Felder, grüne Wiesenhügel –

Friedliche Welt, du große Mausefalle,
 Entkäm ich endlich dir ... O hätt ich Flügel –
 Man würfelt. Säuft. Man schwatzt von Zukunftsstaaten.
 Ein jeder übt behaglich seine Schnauze.
 Die Erde ist ein fetter Sonntagsbraten,
 Hübsch eingetunkt in süße Sonnensauce.
 Wär doch ein Wind ... zerriß mit Eisenklauen
 Die sanfte Welt. Das würde mich ergetzen.
 Wär doch ein Sturm ... der müßt den schönen blauen
 Ewigen Himmel tausendfach zerfetzen.

Lichtensteins Bildwelt steht im Kontrast zu Stadlers *Sommerfrische*. Während Stadler den ekstatischen Genuss von Welt, Himmel und Sonne zum Ziel des Kriegers macht, ersehnt Lichtensteins Version ein gewaltsames Zerfetzen der Friedenswelt: Aufbruch als Vorgang des Auf- und mehr noch Zerbrechens. So sollte es dann auch kommen.

Hier sollen die Kriegsgedichte, die Alfred Lichtenstein bis zu seinem frühen Soldatentod im September 14 schreibt, jedoch etwas anderes veranschaulichen. Sicherlich sind die unterschiedlichen Bildwelten der Aufbruchs-Imagination eine Untersuchung wert. Im vorliegenden Zusammenhang geht es jedoch um die andere Achse der expressionistischen Matrix. Nicht die unterschiedliche Ausgestaltung der Kriegs-Metaphorik, sondern vielmehr ihre wachsende Konkretion lässt sich an den Gedichten Lichtensteins schon sehr frühzeitig beobachten. Aus dem Krieg als Metapher für den Schlusspunkt der viel diagnostizierten Kulturkrise wird ein Zeichen mit realgeschichtlicher Referenz. 1913 zeichnet auch Lichtenstein das Bild einer himmlisch überwölbten, wenngleich bereits ins Groteske verzerrten Erde, die zerrissen werden und deren Himmel zum Einsturz gebracht werden soll. Im Juli 1914 dagegen hat der Krieg seinen Ort bereits in der Lebenswelt. Nun holt er sich nicht ›Himmel und Ääd‹ sondern Menschen und Städte und Landschaften:

Alfred Lichtenstein

Doch kommt ein Krieg

Doch kommt ein Krieg. Zu lange schon war Frieden.
 Dann ist der Spaß vorbei. Trompeten kreischen
 Dir ins Herz. Und alle Nächte brennen.
 Du frierst in Zelten. Dir ist heiß. Du hungerst.
 Ertrinkst. Zerknallst. Verblutest. Äcker röcheln.
 Kirchtürme stürzen. Fernen sind in Flammen.
 Die Winde zucken. Große Städte krachen.
 Am Horizont steht der Kanonendonner.
 Rings aus den Hügeln steigt weißer Dampf
 Und dir zu Häupten platzen die Granaten.

Dass der Krieg einmal als Schlusspunkt einer Krise ersehnt worden ist, klingt im ersten Vers nur noch kurz an. »Dann ist der Spaß« schon »vorbei«. In Wirklichkeit hat es dann keine zwei Monate gedauert bis Alfred Lichtenstein am 25. September 1914 bei Reims fiel. Sein Gedicht *Abschied* ist lakonisch wie kein anderes lyrisches Produkt aus den ersten Augusttagen. Wäre ihm ein längeres Leben beschieden gewesen, so hätte er im Vergleich mit anderen seinen Stil vielleicht am wenigsten ändern müssen.

Alfred Lichtenstein

Abschied

(kurz vor der Abfahrt zum Kriegsschauplatz für Peter Scher)

Vorm Sterben mache ich noch mein Gedicht.
Still, Kameraden, stört mich nicht.

Wir ziehn zum Krieg. Der Tod ist unser Kitt.
O, heulte mir doch die Geliebte nit.

Was liegt an mir. Ich gehe gerne ein.
Die Mutter weint. Man muß aus Eisen sein.

Die Sonne fällt zum Horizont hinab.
Bald wirft man mich ins milde Massengrab.

Am Himmel brennt das brave Abendrot.
Vielleicht bin ich in dreizehn Tagen tot.

Kein später zu korrigierendes Pathos entlarvt die Todesbereitschaft als ideologische Gebrauchsliryk. Das Gedicht wird dadurch allerdings nur unheimlicher. Sein lyrischer Sprecher teilt mit dem in Stadlers *Aufbruch* die Todesbereitschaft, aber es fehlt das Pathos des Aufbegehrens. Wo ist das Moment der Opposition hin?

Lichtensteins *Abschied* ist nicht nur ein Widmungsgedicht, das durch den lakonischen Tonfall, seinen Anlass und den baldigen Tod des Verfassers der Realität des Krieges stärker verbunden scheint als alle bisher zitierten Gedichte. Es leitet den langsamen Abschied der expressionistischen Dichter von ihrer Teilhabe am Mobilisierungsdiskurs ein. Während die Inszenierung emphatischer Opfer und Selbstopfer, die die Beispiele von Heym, Heymel und Stadler durchziehen, popularisiert werden, reduziert Lichtensteins Abschied die bekannten Topoi auf lakonische Kurzformeln und nimmt die vitalistische Dynamisierung formal und inhaltlich zurück. Die schlichten und kurzen parataktisch geordneten Sätze, die oft nur einen halben der paarweise gereimten Verse ausmachen, klingen wie letzte Worte, die zu sprechen sich kaum lohnt.

Die Aussage: »Ich gehe gern ein« ist zwar sprachlich korrekt, aber performativ nicht schlüssig. Wer derart passiv sich in sein Verkümmern ergibt, sagt nicht

länger ›ich‹, sondern hat jede Selbstbehauptung längst hinter sich gelassen. Er sagt aber auch nicht ›wir‹. Das vermeintlich »milde« Massengrab nimmt weder ein bedauernswertes Opfer auf, noch wird es zur zweiten Heimat für freudig hingeebene Selbstopfer stilisiert. Das Abendrot schließlich, das die Szenerie färbt, unterstreicht, dass der Zenit bereits überschritten ist. Indem Lichtenstein auf diese Weise die bereits eingespielte Topik variiert, ohne gleich zu expliziter Kriegskritik zu wechseln, verweigert er sich zwar nicht dem Krieg, aber er revidiert das vitalistische Schema von Erstarrung und Aufbruch, dessen Popularisierung jetzt die Mobilmachungsreden der arrivierten Intellektuellen durchzieht.

Phase 2 – Mobilmachung: Die Intellektuellen stehen bereit

Der Krieg ist ein Ungeheuer. Wenn es losgelassen wird, verblasst die Zivilistenweisheit. Die erhabene Metaphorik vom Krieg als Fackelträger wird über Nacht schal. Doch auch der Krieg braucht Leitbilder. Einerseits steht alles in Frage, andererseits steigt der Sinnbedarf. Narrative, die das Ungeheuerliche als sinnvoll und zweckmäßig erscheinen lassen, sind hochwillkommen. Doch woher soll man sie nehmen?

Akteure zweierlei Typs arbeiten jetzt auf Hochtouren: Intellektuelle und Propagandisten. Der Unterschied ist manchmal marginal. Die beiden Begriffe bezeichnen ein Spektrum, das vom ehrlichen Dolmetscher der Gefühlslage bis zum zynischen Verdreher der Tatsachen reicht. Und in diesem Spektrum bewegt sich auch der Bedarf. In dem einen Fall bringen Intellektuelle auf den Begriff, was eine Vielzahl Bürger tatsächlich empfindet, diffus zwar und ohne Absicht, aber doch irgendwie real. Im anderen Fall steht die Propaganda einer trägen, unmotivierten Masse gegenüber und bringt sie mit allen verfügbaren Mitteln mühsam auf Linie. Dazwischen ist viel möglich.

Augusterlebnis

Im August 1914, als der beginnende Erste Weltkrieg an die Stelle der Kriegspantastie tritt, wird das expressionistische Darstellungsschema, das Narrativ aus Krise, Zäsur und Aufbruch, popularisiert und von vielen Intellektuellen geradezu unters Volk gebracht. Thomas Manns »Gedanken im Kriege« geben dafür ein besonders prominentes Beispiel. Verfasst zwischen Mitte August und Anfang Oktober 1914, veröffentlicht im Novemberheft der *Neuen Rundschau*, einer der führenden Kulturzeitschriften, schreibt Thomas Mann im Rückblick auf die wenigen Wochen seit Kriegsbeginn:

Erinnern wir uns des Anfangs – jener nie zu vergessenden ersten Tage, als das nicht mehr für möglich Gehaltene hereinbrach! Wir hatten an den Krieg nicht geglaubt,

unsere politische Einsicht hatte nicht ausgereicht, die Notwendigkeit der europäischen Katastrophe zu erkennen. Als sittliche Wesen aber – ja, als solche hatten wir die Heimsuchung kommen sehen, mehr noch: auf irgendeine Weise ersehnt; hatten im tiefsten Herzen gefühlt, daß es so mit der Welt, mit unserer Welt nicht mehr weitergehe. / Wir kannten sie ja, diese Welt des Friedens und der cancanierenden Gesittung [...]. Wimmelte sie nicht von dem Ungeziefer des Geistes wie von Maden? Gor und stank sie nicht von den Zersetzungsstoffen der Zivilisation? Wäre sie nur anarchisch, nur ohne Kompaß und Glauben, nur wölfisch-merkantil gewesen, es hätte hingehen mögen. Aber ein geiler Mißbrauch eben jener Widerstände und Entseuchungsmittel, die sie aus sich hervorzubringen suchte, machte ihre Abscheulichkeit vollkommen. Eine sittliche Reaktion, ein moralisches Wiederfestwerden hatte eingesetzt oder bereitere sich vor; ein neuer Wille, das Verworfenen zu verwerfen, dem Abgrund die Sympathie zu kündigen, ein Wille zur Geradheit, Lauterkeit und Haltung wollte Gestalt werden: Grund genug für alles kluge Lumpenpack, ebendies für das Neueste zu erklären und sich beizeiten darüber herzumachen. Äußerster Grad von Ratlosigkeit: Die Moral ward zur Spielart der Korruption. [...] Wie hätte der Künstler, der Soldat im Künstler nicht Gott loben sollen für den Zusammenbruch einer Friedenswelt, die er so satt, so überaus satt hatte!

Thomas Manns *Gedanken im Kriege* geben ein eminentes Beispiel dafür, wie der Mythos vom »Augusterlebnis« konstruiert wird. Man kann hier tatsächlich von der Fabrikation eines Mythos sprechen, also eines als urwüchsig gegeben wirkenden Komplexes aus Erinnerungen und Erzählungen, an dem die Spuren der Herstellung getilgt sind. Es ist daher schwierig, die reale Stimmung in der deutschen Bevölkerung einerseits und die Überhöhung zu einem Sinn stiftenden Ereignis andererseits auseinanderzuhalten. Ein Ereignis wird von jedem unmittelbar als einschneidend erfahren, aber sobald man diese Erfahrung artikuliert, transformiert sie sich. Im Moment der Artikulation heftet sich die Erfahrung an Diskurse, die ihr einen Sinn antragen, der nicht aus dem Ereignis selbst stammt.

Wir kennen einschneidende Ereignisse auch aus unserer jüngeren Vergangenheit. Man denke an 9/11 oder den 24. Februar 2022, den Tag des russischen Überfalls auf die Ukraine. Es passiert etwas, das kaum jemand für möglich gehalten hat. Das Ereignis ist nicht gänzlich voraussetzungslos. Es gibt Vorzeichen, aber dass die Doppeltürme des World Trade Center mit gekaperten Flugzeugen angegriffen und zum Einsturz gebracht werden, konnte niemand vorhersehen, der die Pläne der Täter nicht kennt. Mit dem Angriff Russlands auf die Ukraine sieht es etwas anders aus. 2014 hat Russland völkerrechtswidrig die Krim besetzt und im Donbass schwelte seither ein Krieg mit wechselnder Intensität. Außerdem war bekannt, dass Russland große Truppen in großer Zahl an den Grenzen zur Ukraine zusammenzieht. Aber ein derartig großflächiger Angriff, die Massen an Panzern und die Luftschläge gegen zivile Ziele erschienen als Rückfall in die Zeit des Zweiten Weltkriegs in dem auf dem Gebiet der Ukraine schon einmal

brutale Schlachten ausgefochten und von Nazi-Deutschland ein großer Teil seines Völkermords an den europäischen Juden begangen wurde.

Die drei genannten Ereignisse, der Beginn des Ersten Weltkriegs, 9/11 und der russische Einmarsch in der Ukraine, haben gemeinsam, dass ein Ereignis, das den alltäglichen Erwartungshorizont sprengt und daher von jedem sofort als historisches Ereignis wahrgenommen wird, das Verstehen vor Probleme stellt. Wir haben es mehrheitlich nicht erwartet und sind konsterniert. Wir können noch nicht wissen, was die Geschehnisse bedeuten, weil wir die Zukunft nicht kennen. Und das ist nicht auszuhalten. Daher gesteht es niemand ein. Stattdessen wird der plötzlich erhöhte Erklärungsbedarf überkompensiert. Man verleiht dem Ereignis mehr Sinn als eigentlich nötig und greift im schlimmsten Fall zu Allquantoren: ›Alles erscheint in einem anderen Licht.‹ Wer aber anlässlich historischer Ereignisse Sätze mit »alles« sagt, liegt garantiert falsch. Es ändert sich nie ›alles.‹

Normalerweise fragen wir uns nicht jeden Morgen, in welcher Zeit wir leben, sondern erwarten in größeren oder kleinen Zeitskalen eine grundlegende Kontinuität. Das ist auch der Unterschied ereignishafter Krisen zur Klimakrise, die im welthistorischen Maßstab wahrscheinlich gravierender ist als der Krieg in der Ukraine. Aber ob und ggf. wann die Menschen ihre eigenen Lebensbedingungen auf der Erde zerstört haben werden, ist eine Frage von Generationen. Immerhin reden wir bereits seit fünfzig Jahren darüber, wenn man den ersten Bericht des Club of Rome über die Grenzen des Wachstums von 1972 als Anfangsdatum nimmt. Demgegenüber sind Ereignisse per definitionem ›plötzlich‹. Ein Ereignis, das gehört zur Bedeutung des Begriffs, zerreißt das Kontinuum der einander ähnlichen Tage und Wochen. Von einem Tag auf den anderen leben wir in einer anderen, aber natürlich nicht ganz anderen Welt. Einiges ist offensichtlich anders. Doch am Ende wird es sich erweisen, dass vieles gleichwohl unverändert bleibt. Aber in beiden Fällen wissen wir nicht sicher, was es sein wird. Insofern ist der Allquantor doch berechtigt: Alles steht auf dem Prüfstand. Viele Regeln, die gestern noch selbstverständlich schienen, haben auf einmal ausgedient. Anderes erweist sich als robuster als gedacht. Aber Klärung braucht Zeit, die man angesichts des Ereignisses nicht hat. Deshalb werfen wir erstmal mit großen Worten um uns. Der plötzlich hohe Bedarf an Sinn muss vorläufig befriedigt werden. Vorgesehen sind dafür diejenigen, die entweder von Amts wegen dazu bestellt sind, oder sich – wie Thomas Mann 1914 – als Intellektuelle selbst dazu ermächtigen, ihre hohe öffentliche Reichweite dafür zu nutzen, einen kollektiven Sinn zu stiften.

Wie macht Thomas Mann das? Er blickt zurück, greift Einzel Tatsachen auf, die es sicher gegeben hat, die aber deswegen noch lange nicht repräsentativ gewesen sein müssen, und vermischt diese mit den vom *fin de siècle* bis zu den Frühexpressionisten gepflegten Narrativ der kulturellen Heilung durch einen Krieg. So

trägt er zur Mythisierung des Ereignisses bei. Wäre Thomas Mann damit alleine, dann wäre das weitgehend folgenlos und nur die Thomas-Mann-Forschung würde noch darüber reden. Aber Thomas Mann ist nur besonders prägnant. Er formuliert besonders griffig, was auch von anderen seit den Tagen der Mobilmachung wiederholt wird. Und so werden das Ereignis und die Reaktionen, die es mit sich bringt, zum Mythos vom »Augusterlebnis« verdichtet. Thomas Mann versammelt dessen wichtigste Aspekte auf engstem Raum: eine unbestimmte Sehnsucht nach dem Ende des Gewohnten, ostentativen Ekel vor der Gegenwart, Klage über die intellektuelle Haltlosigkeit. Das Ereignis und der Zustand, auf den es trifft, wirken dialektisch zusammen. Resilientere Epochen reagieren anders als solche, die tief in ihrem Innersten ›irgendwie‹ ahnen, dass es nicht ewig so weitergehen kann, wie man es sich angewöhnt hat. Wir leben womöglich auch in solch einer Zeit und 1914 war offensichtlich eine verunsicherte Epoche, wie der zeitgenössische Soziologe Georg Simmel kurz nach Kriegsbeginn reflektiert:

Vielleicht würde der Krieg mit all seinen Zerstörungen, Wirrnissen und Gefahren dennoch nicht das erlebte Maß von Erschüttertheit bewirkt haben, wenn er nicht auf schon so angenagte, ihres Bestandes ungewiß gewordene Kulturformen getroffen hätte.

Ergriffen unterstreicht Simmel den Zeitenwende-Charakter des Sommers 1914. Historiker haben die letzten Tage bis zum Abmarsch der Truppen auf der Basis der Zeitungsberichterstattung nüchterner rekonstruiert (vgl. J. Verhey). Im Ergebnis lassen sich drei bis vier Schritte bis zur vollen Konstitution des Narrativs vom erlösenden »Augusterlebnis« rekonstruieren: Bis zur Erklärung des »Zustands drohender Kriegsgefahr« am 31. Juli waren die Reaktionen in der Bevölkerung höchst unterschiedlich und wurden in ihrer ganzen Breite auch artikuliert. In der Hauptstadt Berlin gab es patriotische Kundgebungen eher kleinerer Gruppen. In allen Städten traf man auf Neugierige, die sich immer dort zusammenfanden, wo neue Nachrichten bekannt gemacht wurden. Außerdem grölten mancherorts Alkohol- und Radau-Patrioten herum. Gelegentlich schwangen sich selbsternannte Redner auf, um die Stimmung zu schüren. Stießen die Scharfmacher einmal nicht auf einhellige Zustimmung, konnte es handgreiflich werden. Mancherorts gab es regelrechte Schlägereien, die nur von der Polizei beendet werden konnten. Am Sonntag, dem 26. Juli, wurden eigens Aufmärsche inszeniert, wobei »die Führer von Jugendgruppen [...] eine wichtige Rolle [spielten]. In Berlin ließen an diesem Morgen die Führer der Wandervögel, der Heimateroberer und des Jungdeutschlandbundes ihre Truppen patriotische Lieder singend aus den Vororten ins Zentrum marschieren. Am Nachmittag versammelten sich Mitglieder des Jungdeutschlandbundes vor der Bismarckstatue, um patriotische Lieder zu singen. Um 15.45, 17.00 und 18.45 marschierten Züge mit 200–400 Jungdeutschen vom Bismarckdenkmal durchs Brandenburger Tor und Unter den Linden entlang zum Schloß« (J. Verhey). – Solche Kundge-

bungen blieben durchaus nicht unbeantwortet. Die SPD rief zu Anti-Kriegsdemonstrationen auf, an denen sich trotz Verbots über 100.000 Menschen beteiligten. Obwohl die dortigen Redner nicht primär die eigene Regierung kritisierten, sondern die vermeintlichen Kriegstreiber Russland und Österreich, kam es zu gewaltsamen Zusammenstößen.

Als sich abzeichnete, dass der Krieg wirklich vor der Haustür stand, kam es vielfach zu Panik. Die Sparbücher wurden geplündert, Hamsterkäufe verteuerten die Lebensmittel. Die Stimmung war angespannt. Auf dem Land, wo die Nachrichten etwas später eintrafen und weniger heiß diskutiert wurden, herrschte Entsetzen über die Kriegsgefahr. Die Ernte musste eingebracht werden und dazu waren alle Hände nötig (vgl. B. Ziemann). Doch auch in den Städten herrschte keineswegs Vorfreude und Siegesgewissheit. Die ersten Truppentransporte verließen die Bahnhöfe still und leise. Zunächst beherrschten nicht turbulente Massenaufmärsche das Bild, sondern bedrückte Mütter und Ehefrauen.

Erst nach Eintreffen der ersten Siegesmeldungen hob sich die Stimmung. Jetzt wollten alle dabei sein. Im Rückblick ist es kaum zu glauben, aber manche Jugendliche hatten regelrecht Angst, den Krieg zu verpassen und nur als Zaungäste *das* Ereignis ihrer Jugend zu erleben. Eine größere Zahl meldete sich freiwillig und stellte sich den Musterungskommissionen lange bevor sie eingezogen wurden. Jetzt entstand wirklich die vielfach geschilderte Stimmung, in der übermütige Soldaten von adretten Rot-Kreuz-Helferinnen und stolzen Bürgermeistern verabschiedet und voller Liebesgaben bepackt ins Feld entlassen wurden. – Doch auch mit Blick auf den ersten Kriegsmonat muss differenziert werden. In den grenznahen Regionen überwog die Angst vor einbrechenden Feinden. Insbesondere in Ostpreußen, aus dem sich nach dem Einmarsch russischer Truppen am 15. August breite Flüchtlingsströme in Richtung Westen bewegten, waren die Sorgen groß. Sie hielten über den Sieg bei Tannenberg und die Vernichtung der russischen Narew-Armee hinaus an. Und mit dem französischen »Wunder an der Marne« (September) kam der deutsche Vorstoß im Westen zum Erliegen.

Im November 1914 ging die Westfront schließlich auf ganzer Länge, d. h. von der belgischen Nordsee bis zur Schweizer Grenze in jenen Zustand über, der das Gesicht des Ersten Weltkriegs vier lange Jahre prägen sollte: Stellungskrieg. Man liegt sich in mehr oder minder gut ausgebauten Gräben gegenüber und beschießt sich mit periodisch anwachsendem und wieder abflauendem Einsatz von Menschen und Material, ohne echte Erfolge zu erzielen. Zynischer kann die Kriegführung kaum sein. Man versuchte explizit, einander »auszubluten«, wie es der deutsche General Falkenhayn angesichts der Kämpfe um Verdun 1916 genannt hat.

Die Intellektuellen nehmen ihre Arbeit auf

Als die Fronten erstarrten und sich erste Ernüchterung breit machte, erhöhten die Intellektuellen ihren Einsatz. Zwar hatten manche Philosophen wie Rudolf Eucken und Ernst Troeltsch bereits am 1. und 2. August zu den Waffen gerufen, doch das waren vor allem Appelle an die Tapferkeit und Rechtfertigungen der Zumutungen des Krieges. Man versuchte Orientierung zu geben, suchte aber noch nach der Sprache, die zur historischen Stunde passt. Eine Sprache, die bewegt und ein Gemeinschaftsgefühl erzeugt, musste erst noch gefunden werden. Es zeigte sich, dass es gar nicht so leicht ist, das individuelle Zivilistendenken hinter sich zu lassen. Die Philosophieprofessoren sprechen noch als Akademiker. Zur Unterstützung rief man den Glauben zur Hilfe oder erinnerte an den Idealismus der klassischen deutschen Philosophie. Aber es fehlte noch an der zündenden Idee. Wohin sollte der ersehnte Aufbruch führen?

Dem Augusterlebnis der gemeinsamen Aufregung und Begeisterung, das die Zäsur zur Vorkriegszeit markiert, fehlte es einen kurzen Moment lang an einer Zukunftsperspektive. Dem Vorkriegszustand, den man beglückt hinter sich weiß, fehlt noch das Gegenstück. Der dritte Schritt in der klassischen Schrittfolge von Problemzeit, Wendepunkt und Lösungsperspektive bleibt vage. Der Trias aus Krisenzustand, Zäsur-Ereignis und Aufbruch mangelt die Zielsetzung. Mit einer Floskel wie »der Weg ist das Ziel« verkraftet man keine Rückschläge, wie es sie bereits 1914 zu verzeichnen gab. Dafür braucht es einen tieferen Sinn, der auch Niederlagen und die vielen Toten, die der Krieg von Beginn an fordert, auffängt.

Schließlich fand sich eine Formel, die zunächst unscheinbar wirkt, letztlich aber hoch brisant war: Der Krieg sollte den Deutschen mehr Gemeinschaft bringen; eine echte Volksgemeinschaft, eine Rückkehr zum eigenen, deutschen Wesen, eine deutsche Alternative zur westlichen Demokratie. So wurde das immaterielle Ziel umschrieben, das auch denjenigen lohnenswert schien, die nicht auf Gebietsverweiterungen aus waren. Als Alternative sowohl zum demokratischen Formalismus im Westen als auch zur autokratischen Gewaltausübung in Russland wurde eine innere Einigkeit beschworen, die eigentlich gar keine Wahlen braucht, um die politische Richtung zu bestimmen, da tief im Innersten alle Deutschen Teil eines großen Volkskörpers sind und an einem Strang ziehen. Als Überschrift dieser sozialen Utopie kristallisierte sich das Label »Ideen von 1914« heraus, die man den westlichen, französischen Ideen von 1789 entgegensetzt. Aus »Liberté, Égalité, Fraternité« wurden »Deutsche Freiheit« und »Gemeinschaft« statt Gesellschaft. Das Individuum sollte zurücktreten hinter der geeinten Nation, deren größere Wärme zurückerstattet, was man an persönlicher Freiheit verliert.

Die Suche nach dem Code, nach der richtigen Semantik lässt sich sehr schön an einem Beispiel aus der Militärverwaltung illustrieren. Auf der Grundlage der Regelungen des Kriegszustands wurde Deutschland in 24 Armeekorpsbezirke aufgeteilt. Deutschland hatte also mit Kriegsbeginn eine Militärregierung, die ihre Anweisungen an die Bevölkerung nicht zuletzt durch Aushänge bekannt gab: ein primitives, in den Städten aber durchaus probates Massenmedium. An diesen Aushängen lässt sich ablesen, dass sich ein gesellschaftlich prägendes Narrativ herauspräparierte. Bemerkenswert an diesem Beispiel ist vor allem, wie die obrigkeitstaatlichen, geradezu mechanistischen Vorstellungen von Gesellschaft, die den Anfang macht, durch organologische Konzepte abgelöst werden, in denen die Gesellschaft als eine Gemeinschaft erscheint, die sich zu ihrem Besten selbst für den Krieg mobilisiert. – In Berlin ließ der kommandierende General von Kessel zunächst ein Plakat anschlagen, das folgenden Inhalt hatte:

Durch Allerhöchste Verordnung ist für Berlin und die Provinz Brandenburg der Kriegszustand erklärt. Die vollziehende Gewalt geht hierdurch an mich über. Mit Bezug hierauf setze ich hiermit die Artikel 5, 6, 27, 28, 29, 30 und 36 der Verfassungsurkunde vom 31. Januar 1850 außer Kraft und verordne was folgt: [...] Berlin. Der Oberbefehlshaber in den Marken

Schnell fiel auf, dass dieses Plakat dem Geist der Zeit gar nicht mehr entsprach. Hier wird von oben herab befohlen, wie man sich zu verhalten hat, während die Menschen auf den Straßen längst schon weiter waren. Sie verhielten sich aus freien Stücken militärstrategisch viel günstiger als erwartet. Wenn der größte Teil der öffentlich in Erscheinung tretenden Menschen kriegsbegeistert ist oder so tut und eine Art Selbstmobilmachung betreibt, könnte der Sound der Militärbürokratie geradezu ernüchternd wirken. Schon wenige Stunden später wurde der erste Ausgang denn auch entfernt und durch einen neuen Aushang ersetzt:

Seine Majestät der Kaiser hat das Reichsgebiet in Kriegszustand erklärt. Die hierzu von mir, als oberstem Militärbefehlshaber für Berlin und die Provinz Brandenburg gegebenen Ausführungsbestimmungen habe ich bereits bekannt gemacht. Die Maßregeln sind nur deshalb erforderlich, um die rasche und gleichmäßige Durchführung der Mobilmachung zu gewährleisten. [...] Die Vaterlandsliebe, die die Bürgerschaft Berlins und die Märker von jeher ausgezeichnet hat, und die patriotische Begeisterung, die sich in diesen ernsten Tagen gezeigt hat, geben die sichere Gewähr, daß niemand in den schweren Zeiten, denen wir entgegengehen, es an vaterländischer Gesinnung wird fehlen lassen. Daß die Bevölkerung Berlins und der Provinzen Brandenburg mit allen Kräften freudig und rückhaltlos die Militär- und Zivilbehörden unterstützen wird, dessen bin ich gewiß. Jedermann kann dadurch an seiner Stelle dazu beitragen, daß der Armee die Erfüllung ihrer hohen vaterländischen Pflichten erleichtert wird. Dann wird das Heer auch seinen alten Waffenruhm aufrechterhalten und mehren und mit Ehren bestehen vor den Augen des Kaisers und des deutschen Volkes. Berlin. Der Oberbefehlshaber in den Marken von Kessel, Generaloberst

Auch die Generalität hatte begriffen, dass die zur Führung eines modernen Massenkrieges notwendige Kriegsbereitschaft von Militär und Bevölkerung nicht mehr nur durch Befehl und Gehorsam herzustellen ist. Insofern ist der neu formulierte Aushang schon besser. Er spricht zwar immer noch von oben herab, aber er rechtfertigt die ergriffenen Maßnahmen durch Rekurs auf das gemeinsame Projekt. »Der gute Hirte« (U. Bröckling) kommandiert nicht einfach, sondern legt den Untertanen die Worte in den Mund, so dass sie ihr eigenes Verhalten richtig deuten und sich selbst für die Zukunft gebunden fühlen. Hier wird weniger Befehl erteilt als Interpretationshilfe gegeben. Man leitet die Untertanen an, sich aus vermeintlich eigenem Antrieb dem Zweck gemäß zu verhalten.

Die Intellektuellen agieren ganz ähnlich. Sie verwandeln die diffuse Aufwühlung in das Programm der »Ideen von 1914«. Aus dem Gefühl der Schicksalsgemeinschaft wird das Versprechen gezogen, dass der Krieg eine von Individualismus und Egoismus geprägte Gesellschaft dauerhaft in eine Gemeinschaft verwandelt, die mit Solidarität und Gemeinsinn glänzt. Dabei wird der seit über hundert Jahren auch in Deutschland fortgeschrittene Individualismus mit den westlichen Feinden Frankreich und England assoziiert und als undeutsch dargestellt, während es Deutschlands Aufgabe sei, zunächst sich selbst und dann die ganze Welt vor dem Sieg des westlichen Gesellschaftstypus zu bewahren. Es wird ein Schema etabliert, das bis heute wirksam ist und sich nach wie vor propagandistischer Anwendung erfreut. Der Gegner wird als verwestlicht, heute auch als amerikanisiert dargestellt. Damit wird immer ein Abkommen vom rechten Weg, eine Entfernung vom Ursprung, die Verfälschung einer Wahrheit usw. bezeichnet. Hineingemischt werden Gegensatzpaare, die eine starke Wertung implizieren. Die Feinde sind oberflächlich, man selber hat Tiefe, die Feinde sind uneigentlich, man selber ist authentisch, die Feinde sind bloß auf Geld aus, mit dem man bekanntlich alles über einen Leisten schlagen kann, man selbst kennt substantielle Unterschiede, die durch kein Geld der Welt aufzuwiegen sind. Die Feinde sind nur »Händler«, die eigenen Leute »Helden« (W. Sombart). Die Demokratie der Feinde ist nur die Herrschaft der größeren Zahl, die eigene – weniger demokratische Regierungsform – entspricht dagegen dem Wesen des Volkes. Der Feind – das hat insbesondere Thomas Mann beigesteuert – hat lediglich eine Zivilisation. Man selbst aber beansprucht für sich das Echte: Kultur! Während die Franzosen in der Nachfolge Roms stehen und damit zugleich als feindlich und epigonal gekennzeichnet werden, soll Deutschland ein neues Griechenland sein, originär und mit der Kraft zur Ursprünglichkeit begabt. So wird es von Hölderlin und den Romantikern imaginiert und noch von Heidegger wieder aufgewärmt.

Auf der Suche nach dem richtigen Projekt, das dem gefühlten Aufbruch seine Richtung geben soll, machen die Intellektuellen 1914 das Nächstliegende. Sie

zeichnen das Bild der jüngsten Gegenwart und angestrebten Zukunft als Umkehrung einer vermeintlichen Verfallsgeschichte. Wo Gesellschaft war, soll Gemeinschaft werden. Kurz vor dem Abgleiten auf den verführerischen, aber falschen Weg der westlichen Demokratien, deren Individualismus und Egoismus alle Werte zersetzt, bietet der Krieg die Chance zur Umkehr, zu Besinnung auf das eigene, eigentliche Wesen des Deutschtums etc. pp. Im Rechtspopulismus von der AfD über Viktor Orban bis zur russischen Kriegspropaganda, finden sich bis heute die Versatzstücke dieser Ideologie, die nirgends so elaboriert ausgearbeitet wurde wie in Deutschland nach 1914. Deswegen werden wir diese Entwicklung der deutschen Intellektuellen mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgen. Sie enthält eine Lehrstunde politischer Ideologie, die aus Kulturnarrativen hergestellt wird.

Feindproduktion – Kleists Hermannsschlacht

Doch wechseln wir erst einmal den historischen Schauplatz. Versuche, einer Nation in Not mit literarischen Mitteln zu helfen, hat es auch zu anderen Zeiten gegeben. Ein besonders drastisches (und auch umstrittenes) Beispiel gibt Heinrich von Kleist. Bei Kleist treffen wir in großer Zahl auf die Figuren und Situationen, gegen die der klassische Schiller immer angeschrieben hat. *Die Jungfrau von Orleans* oder der *Wilhelm Tell* Friedrich Schillers verkörpern auch Integrationsprobleme und üben Gewalt aus, aber die Gewalt, die aus den Problemen strömt, ist nirgends reißender als bei Kleist. Die Ambivalenz eines Karl Moor aus Schillers Jugendstück *Die Räuber* kehrt auf die Bühne zurück und wird entfesselt. Die Erzählung *Michael Kohlhaas*, um nur ein prominentes Beispiel zu nehmen, hat in ihrem Zentrum eine Hauptfigur, die sich vom unbescholtenen Pferdehändler zum Anführer einer veritablen Bürgerkriegsarmee entwickelt, nachdem ihm Unrecht getan wurde. Der Militärexperte Heinrich von Kleist, der selbst als Soldat am Rheinfeldzug gegen Frankreich sowie der Belagerung der Mainzer Republik teilgenommen hat, zeigt sich auch in seinem Drama *Prinz Friedrich von Homburg*. Zu nennen ist natürlich auch das Amazonen-Drama *Penthesilea*. Kleist ist unter den deutschen Schriftstellern also eine Art Experte für kollektive Gewalt, sei sie militärisch organisiert, bürgerkriegsartig oder eher spontan.

In diesem Reigen nimmt sein Drama *Die Hermannsschlacht* jedoch noch einmal eine Sonderstellung ein. Es tritt zwar im historischen Gewand eines Krieges der Germanen gegen die römische Besatzungsmacht auf, referiert aber auf die Gegenwart der Napoleonischen Herrschaft über große Teile Europas. »Zu Beginn des Jahres 1809 schickte Heinrich von Kleist das Manuskript eines Dramas nach Wien, das ihm besonders am Herzen lag. Das Stück müsse gleich zur

Aufführung gebracht werden, schrieb er, es sei ›mehr‹ als irgend ein anderes, für den Augenblick berechnet«. Trotz seiner notorisch klammen Finanzlage verzichtete er sogar auf ein Honorar« (A. Koschorke). Kleist schrieb, er »schenke es den Deutschen«. Angenommen wurde seine Gabe allerdings erst spät. Zehn Jahre nach dem Suizid des Autors wurde es in einer von Ludwig Tieck organisierten Werkausgabe erstmals publiziert. Uraufgeführt wurde es sogar erst 1860. Von da an steigt der Zuspruch parallel zu den Kriegen von 1870/71 über den Ersten Weltkrieg bis zum Zweiten. Signifikant ist die Resonanz zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft. »Allein in der Spielzeit 1933/34 wurde es deutschlandweit 146-mal gegeben. Umso mehr machte der Kleist-Forschung nach dem Krieg dieses ›Skandalstück‹ (G. Blamberger) zu schaffen. Was war das für ein Augenblick, auf den Kleist sein Drama ›berechnet‹ hatte und den er dann doch verfehlte? 1809 stand Napoleon im Zenit seiner militärischen Macht. In Preußen, das nach der Niederlage von 1806 von Frankreich abhängig war, formierte sich jedoch eine Gruppe von Reformern, Akademikern und Schriftstellern, die das Land auf eine nationale Erhebung gegen die napoleonische Fremdherrschaft einzustimmen versuchten.« (A. Koschorke). Zum weiteren Kreis dieser Militärreformer, die auch über neue Formen nationaler Mobilisierung nachdenken, gehört auch Kleist, der als Kampagnenjournalist antinapoleonische Hasstiraden und als Literat ein Lehrstück in Sachen Mobilmachung verfasst. Wir erleben die Geburtsstunde des Nationalismus. Zum ersten Mal wird eine politische Großwetterlage in nationalen Kategorien beschrieben. In diese Situation gehört auch Kleists Drama, wenngleich es seinerzeit gar nicht zur Aufführung gekommen ist. Von den biographischen Zeugnissen her betrachtet, scheint die Lage also klar. Kleist will seinen Beitrag zur Mobilmachung der deutschsprachigen Völker leisten – Deutschland als Territorialstaat gibt es ja noch nicht.

Schaut man sich jedoch den Text an, sind Irritationen kaum vermeidbar. Kleist stellt Hermann keineswegs als Identifikationsfigur dar. Hermann ist nicht der reine deutsche Held, der die Unschuld eines von den Feinden okkupierten Landes verkörpert, sondern ein skrupelloser Machttechniker. Kleists Drama reflektiert mit verblüffender Offenherzigkeit, mit welchen Mitteln Feindschaft und Kriegsbereitschaft bewusst konstruiert werden. Die Situation in der dargestellten Welt seines Dramas ist eine gänzlich andere als im August 1914. Die militärische Führung wird nicht von der Selbstmobilmachung des Volkes überrascht, sondern muss allerhand perfide Mittel anwenden, um eine Atmosphäre der Feindschaft, ja des Hasses eigens zu erzeugen. Insofern handelt es sich, um ein »Handbuch« (A. Koschorke) kollektiver Mobilmachung, das verschiedene Techniken vorführt, einen Feind und den ausreichenden Hass auf diesen Feind zu konstruieren.

Der erste Akt stellt eine Situation dar, die dem Anfang des *Johanna*-Dramas von Schiller entfernt zu ähneln scheint. Die Situation ist insofern anders, als Germanien nicht von einem König regiert wird, sondern von den Fürsten verschiedener Stämme. Aber es gibt zwei Gemeinsamkeiten: Die germanischen Stämme sind uneins, und ihr bester Mann, Hermann der Cherusker, scheint sich im Spiel zu verlieren, anstatt sich dem Ernst der Lage zu stellen. Gleich zu Beginn wird in die Situation eingeführt, soweit sie sich den anderen Germanen darstellt. Der Stammesfürst der Katten beschreibt die Lage in etwa so: Die kleineren germanischen Stämme wurden vom überlegenen Feind bereits besiegt. Andere haben die gemeinsame Sache verraten und halten es mit den Römern. Dann wird Hermann genannt, der eigentliche die letzte Hoffnung der Germanen ist, aber wenig geneigt erscheint, diese auch zu erfüllen. So nehmen es jedenfalls die anderen germanischen Fürsten wahr und so muss es auch dem Leser erscheinen, der im ganzen ersten Akt keine anderslautenden Informationen erhält.

Hermann tritt kurz danach selbst auf, aber er lässt seine Kameraden und auch die Leser bzw. Zuschauer im Unklaren, welches Spiel er treibt. Spielt er wirklich, wenn er jagt, anstatt den Krieg vorzubereiten? Oder spielt er mit dem Spiel, um seine kriegerischen Absichten zu verbergen? Wir werden zwar bald sehen, dass Hermann sich von niemandem in die Karten schauen lässt, aber wir müssen auch festhalten, dass er in dem einen wie dem anderen Fall gegen die Erwartungen verstößt, die auf ihm ruhen. Seine germanischen Kameraden und gewissermaßen auch die Leser oder Zuschauer erwarten von Hermann, dass er sich offen und mutig gegen die Römer stellt, damit man sich hinter ihn scharen kann. Als deutscher Held sollten ihm die Kardinaltugenden Aufrichtigkeit und Mut zu eigen sein. So will es das Selbstbild, das man in Deutschland seit dem 17. Jh. von sich hegt (vgl. I. Stöckmann). Der Deutsche ist prinzipiell ehrlich, Verstellung gehört nicht zu seinem Repertoire. Während die französische Kultur als künstlich gilt, wird alles Deutsche mit Natur assoziiert.

Bereits ab Mitte des 18. Jahrhunderts verliert die französische Kultur auch an den deutschen Höfen ihren Vorbildcharakter. Der preußische König Friedrich der Zweite schreibt noch Französisch, aber schon das Hofzeremoniell bröckelt. Zunehmend selbstbewusst entwickelt sich eine deutsche Kultur, die mit der Romantik in einen programmatischen Gegensatz zu Frankreich tritt. Sie pflegt ein Selbstbild vom Deutschen als Naturkind, das zu Unaufrichtigkeit nicht fähig sei, sondern selbstgenügsam und auch friedlich, wenn man ihm eben nicht etwas aufzwingt, was ihm nicht entspricht. Mit dem Krieg gegen Napoleon zeigt sich jedoch auch die dunkle Seite dieser kulturellen Eigenständigkeit, nämlich die Anfälligkeit für Nationalismus. Während die Feinde im Westen unlauterer Mittel bezichtigt werden, behauptet der nationalistische Deutsche des 19. und frühen 20. Jahrhunderts typischerweise von sich, mit offenem Visier zu kämpfen – ohne Tricks und Raffinessen sozusagen. Kleists Drama greift dieses Selbstbild explizit

auf, wenn er Varus fragen lässt, ob man Hermann trauen könne angesichts des riskanten Plans, die Sueven zu überfallen und ihn dabei im Rücken zu haben. Das ist im sechsten Auftritt des dritten Aktes:

Varus.

Was also, sag mir an, was hab ich
Von jenem Hermann dort mir zu versehn?

Ventidius.

Quintilius! Das faß ich in zwei Worten!

Er ist ein Deutscher.

In einem Hämmling ist, der an der Tiber graset,

Mehr Lug und Trug, muß ich dir sagen,

Als in dem ganzen Volk, dem er gehört. –

Varus.

So kann ich, meinst du, dreist der Sueven Fürsten

Entgegenrücken? Habe nichts von diesem,

Bleibt er in meinem Rücken, zu befürchten?

Ventidius.

So wenig, wiederhol ich dir,

Als hier von diesem Dolch in meinem Gurt.

Den historischen Römern dienen die Germanen tatsächlich als Gegenbild, wie man in Tacitus' *Germania* nachlesen kann. Das römische Fremdbild ist jedoch ebenso wie das deutsche Selbstbild eine Projektion, die eine spezifische Diskursfunktion hat.

Umso bemerkenswerter ist es, dass Kleist seine Hermann-Figur strikt gegensätzlich anlegt. Kleists Hermann denkt gar nicht daran, dem deutschen Charakterideal zu entsprechen. Wie der Schluss des zweiten Aktes zeigt, hegt er zwar Pläne zur Befreiung der Heimat von den römischen Invasoren, die in der dargestellten Welt die Franzosen aus Kleists Gegenwart ersetzen. Doch Hermanns Pläne könnten hinterhältiger nicht sein. Auf das doppelte Spiel der Römer antwortet er mit einer noch viel raffinierteren Finte. Selbst seine Frau ist nicht davor sicher, von ihm instrumentalisiert zu werden. Am Ende steht Kleists literarische Version dessen, was die Archäologen heute als Varus-Schlacht bezeichnen, aber auch als Schlacht im Teutoburger Wald oder eben Hermannsschlacht bekannt ist. Laut Kleist versuchen die Römer, die verschiedenen germanischen Stämme, anachronistisch spricht Kleists Drama sogar von Deutschen, gegeneinander auszuspielen, indem sie dem einen Fürsten wie dem anderen versprechen, als Statthalter Roms über ganz Germanien zu herrschen. Das bildet sich Hermann nicht nur ein, sondern das ist tatsächlich der Fall, wenn man die verstreuten Indizien aus dem dritten und vierten Akt gebührend zur Kenntnis nimmt. Die Römer wollen offensichtlich die Kräfte des Gegners spalten und unter dem Schein der Hilfe das Land schon einmal vorsorglich besetzen. Her-

mann geht zum Schein darauf ein. Aber er hegt den Plan, sich hinter ihrem Rücken mit den anderen zu verbünden. Er dreht den Spieß um. Anstatt sich gegeneinander ausspielen zu lassen, werden die Römer zwischen den Fronten zerrieben.

Wer jedoch gedacht hatte, die Handlung steuere nun direkt auf die Konfrontation mit den Römern zu, der sieht sich getäuscht. Gezeigt werden nicht die militärischen Vorbereitungen, sondern die Geheimdienstoperationen. Es gibt nur wenige Dramen, in dem die Regieanweisungen so häufig angeben, dass die Figuren »vertraulich« oder »heimlich mit einander sprechen« oder einander »beiseite« nehmen. Es wird durchgehend eine Atmosphäre der Spannung zwischen Vordergrund und Hintergrund, zwischen verschiedenen Reichweiten der Hörbarkeit sowie zwischen Bühnenhandlungen und verborgenen Aktionen erzeugt. Am Ende der zweiten Szene des dritten Aktes sehen wir, was Hermann meint, wenn er den germanischen Fürsten im ersten Akt erklärt, es gehe nicht darum, die eigene Familie und den Besitz direkt zu verteidigen, sondern alles in die Waagschale zu werfen – bei vollem Bewusstsein des Risikos der Selbstzerstörung:

Hermann (*der wieder in die Ferne gesehn*).

Hör, Eginhardt!

[...] Hast du ein Häuflein wackrer Leute wohl,
Die man zu einer List gebrauchen könnte?

[...] schick sie dem Varus, Freund,
Wenn er zur Weser morgen weiter rückt,
Schick sie in Römerkleidern doch ver mummt ihm nach.

Laß sie, ich bitte dich, auf allen Straßen,
Die sie durchwandern, sengen, brennen, plündern:
Wenn sies geschickt vollziehn, will ich sie lohnen!
Eginhardt.

Du sollst die Leute haben. Laß mich machen.

(*Er mischt sich unter die Hauptleute.*)

Hermann hat keine Skrupel, germanische Güter zu opfern, ja selbst germanische Leben in Gefahr zu bringen, um den Ruf der Römer zu beschädigen, die gar nicht als die Besatzer auftreten, die der Widerstand sich wünscht. Wir wissen zwar, dass die Römer nicht mit offenen Karten spielen, aber ansonsten treten sie verständnisvoll auf. Wenn eine heilige Eiche gefällt wird, lassen die Offiziere sich erklären, was es damit auf sich hat, verfolgen die Übeltäter und stellen Soldaten zum Schutz der Bäume ab. Wie jede kulturell fremde Besatzungsmacht machen auch die Römer in Germanien zwar Fehler, weil sie sich nicht auskennen, aber ihre Anführer zeigen sich entgegenkommend und lernwillig.

Und gerade das ist Hermanns Problem: Die Römer sind keine Ungeheuer, sondern sie repräsentieren eine fortschrittliche Kultur und ähneln auch darin

den Franzosen in der Kleist'schen Gegenwart. Der Napoleonische Imperialismus fußt auf der Französischen Revolution. Er ist nicht rückwärtsgerichtet, sondern hebt die Klöster auf, drängt den Einfluss der Kirchen zurück und führt eine moderne Gesetzgebung ein – mit Gewalt. Zudem ist Napoleon selbst eine charismatische Figur. Als der Philosoph Georg Wilhelm Friedrich Hegel Napoleon am 13. Oktober 1806, einen Tag vor der Schlacht bei Jena und Auerstedt, durch Jena reiten sieht, schreibt er an seinen Freund Friedrich Immanuel Niethammer:

Den Kaiser – diese Weltseele – sah ich durch die Stadt zum Rekognoscieren hinausreiten. – Es ist in der That eine wunderbare Empfindung, ein solches Individuum zu sehen, das hier auf einen Punkt concentrirt, auf einem Pferde sitzend, über die Welt übergreift und sie beherrscht.

Daraus wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts die bekannte Wendung, Hegel habe in Napoleon ›den Weltgeist zu Pferde‹ gesehen, was die Briefstelle gut auf den Punkt bringt. Jedenfalls belegt das Zitat, dass man Napoleon nicht nur als Feind der Deutschen, sondern auch als Verkörperung des Fortschritts betrachten konnte. Hegel arbeitet jedoch mit einer anderen Differenz als Kleist. Während Kleist mit dem politischen Code operiert, der Freund und Feind, in diesem Fall Deutsche und Franzosen gegenüberstellt, arbeitet Hegel mit dem historischen oder geschichtsphilosophischen Gegensatzpaar von rückschrittlich und fortschrittlich oder veraltet und modern.

Übertragen wir die Situation zurück auf Hermann, dann ist es für den Erfolg seines Unternehmens essentiell, dass sich das Freund/Feind-Schema durchsetzt. Auf keinen Fall dürfen die Germanen in den Römern eine zivilisatorisch fortschrittliche Kraft erkennen. Und wenn sie sich nicht ausreichend feindlich zeigen, dann muss man halt nachhelfen. Einzelfälle, zu denen es immer kommt, wenn Soldaten und Zivilbevölkerung aufeinandertreffen – man denke z. B. an das *Soldaten*-Drama von J.M.R. Lenz – müssen aufgebauscht und instrumentalisiert werden, um die Feinde feindlicher erscheinen zu lassen und die Mobilmachung voranzutreiben. So kommt es zu der schrecklichen Hally-Szene des vierten Aktes. Zunächst benennt Hermann sein Problem ganz explizit:

Hermann.
 Tod und Verderben, sag ich, Eginhardt!
 Woher die Ruh, woher die Stille,
 In diesem Standplatz römischer Kriegerhaufen?
 [...]
 Ich rechnete, bei allen Rachegöttern,
 Auf Feuer, Raub, Gewalt und Mord,
 Und alle Greul des fessellosen Krieges!
 Was brauch ich Latier, die mir Gutes tun?
 Kann ich den Römerhaß, eh ich den Platz verlasse,
 In der Cherusker Herzen nicht

Daß er durch ganz Germanien schlägt, entflammen:
 So scheitert meine ganze Unternehmung!
 [...]
 Verflucht sei diese Zucht mir der Kohorten!
 Ich stecke, wenn sich niemand rührt,
 Die ganze Teutoburg an allen Ecken an!
 Eginhardt.
 Nun, nun! Es wird sich wohl ein Frevel finden.
 Hermann.
 Komm, laß uns heimlich durch die Gassen schleichen,
 Und sehn ob uns der Zufall etwas beut.

Und so kommt es denn auch. Eine von einem »jungen Römerhauptmann« bereits bestrafte Tat, von der wir nichts Genaues wissen, wird auf sinistre, unselige Art und Weise zum Fanal des Krieges gegen die Römer stilisiert. Festzuhalten ist dabei, dass Kleist nichts dafür tut, um eine Situation der Klarheit zu inszenieren. Der Vater ersticht ein unter einem Tuch verborgenes menschliches Wesen, das er lediglich an den Füßen als seine Tochter erkannt haben will, nachdem ein Greis ihm etwas zugeflüstert hat. So wird das Moment der Konstruiertheit unterstrichen, das den widerwärtigen Auftrag prägt, den der dazugekommene Hermann dem Vater erteilt, nämlich den Leichnam zu zerstückeln und portionsweise an die fünfzehn germanischen Stämme zu schicken. Ein unbestimmtes Vorkommnis wird mit maximaler Willkür zum Fanal des Krieges stilisiert:

Teuthold [der Vater] Hinweg! Des Todes ist, wer sich mir naht.
 [...]
 Der zweite Cherusker.
 Hermann, dein Rächer ists, der vor dir steht.
 Teuthold.
 Hermann, mein Rächer, sagt ihr? – Kann er Rom,
 Das Drachennest, vom Erdenrund vertilgen?
 Hermann.
 Ich kanns und wills! Hör an, was ich dir sage.
 [...] Bricht, Rabenvater, auf, und trage, mit den Vettern,
 Die Jungfrau, die geschändete,
 In einen Winkel deines Hauses hin!
 Wir zählen fünfzehn Stämme der Germanen;
 In fünfzehn Stücke, mit des Schwertes Schärfe,
 Teil ihren Leib, und schick mit fünfzehn Boten,
 Ich will dir fünfzehn Pferde dazu geben,
 Den fünfzehn Stämmen ihn Germaniens zu.
 Der wird in Deutschland, dir zur Rache,
 Bis auf die toten Elemente werben:
 Der Sturmwind wird, die Waldungen durchsausend,
 Empörung! rufen, und die See,

Krieg und Frieden unterscheiden sich fundamental. Jeder ahnt, dass man mit den Idealen, die man im Frieden vor sich herträgt, keinen Krieg gewinnen wird. Krieg führen, heißt Opfer bringen. Es werden Menschen geopfert und auch Ideale. Mobilmachung bedeutet, die Bevölkerung, die diese Opfer bringen soll, zu Komplizen eines Vorgehens zu machen, das man eigentlich ablehnen müsste. Es reicht nicht, sich hinter reinen Helden zu versammeln. Im Volkskrieg geht man mit seinem Führer durch dick und dünn. Dafür ist Kleists Hermann der rechte Mann, am Ende strahlend, doch auf dem Weg zum Sieg ein Ungeheuer, das dem gemeinsamen Ziel alles unterordnet. – Schlichtere, aber reale Beispiele dafür, in nationalistischem Eifer alle Rücksicht auf Recht und Moral fahren zu lassen, liefert die deutsche Führung während des Ersten Weltkriegs zuhauf. Es beginnt mit dem deutschen Reichskanzler Theobald von Bethmann-Hollweg, der die Neutralität Belgiens im August 1914 als »Fetzen Papier« bezeichnet, und ist mit Falkenhayns Verdun-Strategie noch nicht zu Ende.

Kleist präsentiert seinen Rezipienten keinen deutschen Idealcharakter, den man gern unterstützt, weil er so gut ist – natürlich nicht. Er fordert vielmehr, sich ehrlich einzugestehen, dass man nur erfolgreich Krieg führen kann, wenn man auch die schmutzigen Seiten des Handwerks beherrscht, u. a. Kriegspropaganda und Massenmobilisierung mittels Lügen und Verdrehungen. Im Rückblick mag man das kritisieren. Doch es heißt im Deutschen nicht umsonst: »Der Zweck heiligt die Mittel«. Ist der Zweck nur groß genug, und was wäre größer als das Schicksal der Nation, dann werden auf einmal Mittel geheiligt, die das nationale Selbstbild gewöhnlich dem Feind in die Schuhe schiebt. Etwas zugespitzt könnte man sogar sagen, dass der listenreiche, ja infame Hermann in Kleists Darstellung die deutscheste Form von Mobilmachung betreibt, die es gemäß Selbstbild geben kann. Die deutsche Ehrlichkeit (oder Aufrichtigkeit, Biederkeit) hat ihren Ort gefunden, wenn sie sich eingesteht, im Ernstfall so ›undeutsch‹ handeln zu müssen wie Hermann, der deutsche Held. Zerknirscht eingestandene Unaufrichtigkeit in höchster Not, das ist nicht nur der Gipfel der Aufrichtigkeit, sondern die ultimative Lizenz des Kriegers, alle Regeln hinter sich zu lassen. Wer so denken kann, der glaubt auch, er bleibe sich und seinen Idealen treu, wenn er das Schlimmste tut, das Menschen tun können. Unwahrscheinlich ist daran gar nichts.

Phase 3 – Seit Jahren im Krieg. Was tun, wenn es länger dauert?

Wir sind gut darin, einem einschneidenden Ereignis Sinn zu verleihen. Plötzliche Veränderungen sind besser zu verdauen, wenn wir sie mit Bedeutung aufladen und als Herausforderung oder Prüfung verstehen. Sinnlosigkeit ist schwer auszuhalten. Doch so selbstverständlich der Sinnstiftungsbedarf ist, so problematisch sind die Sinnangebote. Was spontan hilfreich erscheint, kann sich kurz darauf als Mogelpackung erweisen. Entlastung darf nicht in Selbstbetrug umschlagen, sonst ist nichts gewonnen. Im Gegenteil: Ein allzu robustes Sinnangebot kann verblenden. Was als Orientierung gedacht war, wird zum fatalen Irrweg.

Im Ersten Weltkrieg, zu dem wir hiermit zurückkehren und bei dem wir zunächst auch bleiben, sterben insgesamt über neun Millionen Soldaten. Mehr als zwei Millionen davon gehören den deutschen Truppenverbänden an. Knapp 1,5 Millionen entstammen der österreichisch-ungarischen k.u.k. Monarchie. Russland hatte 1,8 Millionen Tote zu beklagen, Frankreich über 1,3 Millionen usw. Man fragt sich, wie es möglich war, dass zivilisierte Länder, die sich kulturell eher aufeinander zu bewegen und z.B. einen internationalen Austausch von Studenten und Professoren kennen, bereit waren, derartig viele – meist junge – Menschen auf die Schlachtbank zu schicken? Ideologische Opfermythen verstellen die Realität und behindern die Überprüfung des eigenen Tuns: Auf deutscher Seite hat etwa der Heeresbericht vom 11. November 1914 den Ort Langemarck in Flandern ins nationale Gedächtnis der Zeit eingebrannt. Er lautet: »Westlich Langemarck brachen junge Regimenter unter dem Gesange ›Deutschland, Deutschland über alles‹ gegen die erste Linie der feindlichen Stellung vor und nahmen sie.« Daraus wurde das Ideologem einer opferbereiten Jugend gemacht. Tatsächlich wurden schlecht ausgebildete Kriegsfreiwillige aus allen Schichten der Gesellschaft im Rahmen einer bedeutungslosen Operation in den fast sicheren Tod geschickt. Die kampferfahrenen Soldaten des britischen Expeditionskorps auf der Gegenseite sprachen erstaunt von »schoolboy corps«.

Doch nicht nur die deutsche Militärführung hatte Probleme, ihre Taktik an die neuen Formen der Kriegführung anzupassen. Noch 1916 machten die Briten

ähnliche Fehler bei der Schlacht an der Somme. Anders als 1914 wurden Sturmangriffe übers offene Feld nun durch langanhaltenden Artilleriebeschuss vorbereitet. Doch man täuschte sich über dessen Wirkung. So schossen die Briten eine Woche lang ohne Unterbrechung aus 1537 Geschützen auf einen lediglich 20 Kilometer breiten Frontabschnitt in der Nähe des nordfranzösischen Flusses Somme. Aber als die Infanterie zum Sturm auf die deutschen Stellungen antrat, war dort keineswegs alles Leben ausgelöscht. Es kamen genug Soldaten aus ihren Stollen, um den Angriff der Briten mit ihren Maschinengewehren zurückzuschlagen. Die Angreifer verloren allein am ersten Angriffstag, dem 1. Juli 1916, 57.470 Mann, wovon fast 20.000 getötet wurden – der blutigste Tag der britischen Militärgeschichte (vgl. G. Hirschfeld et al.).

Und wie haben die Intellektuellen reagiert, die 1914 in großer Zahl ›Feuer und Flamme‹ waren? Angesichts der festgefahrenen Lage, in der hunderte Soldaten für wenige Meter Geländegewinn geopfert werden, müssten sie sich doch eigentlich fragen, wie es mit dem Krieg weitergehen soll, den sie zwar nicht entfesselt hatten, dem sie aber – ähnlich wie die Kirchen – ihren speziellen ›Segen‹ gaben.

Der Erste Weltkrieg ist noch heute erschütternd, wenngleich er in deutscher Perspektive durch den Zweiten Weltkrieg und die Shoah in den Schatten gestellt wird. George F. Kennan hat den Ersten Weltkrieg zurecht als »Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts« bezeichnet. Für Franzosen und Briten ist er sowieso »La Grand Guerre« bzw. der »Great War«. Kennans Bemerkung impliziert jedoch mehr als schiere Größe oder Masse. Sie zielt auf die kausale Verknüpfung der Weltkriege. Ihr Zusammenhang ist ebenso offensichtlich wie schwierig zu fassen. Viele Historiker warnen vor allzu einfachen Erklärungen für die vermeintlichen Kontinuitäten. Eines kann man jedoch sicher sagen. In Deutschland haben zu viele Menschen falsche Schlussfolgerungen gezogen, auch viele Intellektuelle. Ein typisierender Blick auf das Kriegsjahr 1916, die »Binnenschwelle« (J. Leonhard) dieses Weltkriegs, zeigt das besser als die komplexe Nachkriegszeit. Wenn man auf die Reaktionsmuster der Eliten schaut, braucht es keine Thesen über deutschen Nationalcharakter oder preußischen Militarismus als überzeitliche Eigenschaft. Eine mangelhafte Fehlerkultur unter ideologischen Vorzeichen kann vieles erklären.

Nach zwei erfolglosen Kriegsjahren verlieren die Ideen von 1914 ihre Selbstverständlichkeit und müssen nachjustiert werden. Bei Kriegsbeginn hatte eine vage Zielsetzung vollkommen ausgereicht. Die Wirkung der Ideen von 1914 beruhte nicht zuletzt darauf, dass sie konkurrierende und letztlich sogar konträre Deutungsanstrengungen gleichermaßen strukturieren konnten. Man musste nur offenlassen, wie das große Kriegsziel, also die in Aussicht gestellte Gemeinschaft, beschaffen sein sollte, dann konnten (fast) alle zustimmen. Konträr zu dieser Zielsetzung wachsen jedoch die innenpolitischen Spannungen

mit der Zeit. Der ›Burgfrieden‹ bröckelt. Die Versorgungslage wird schlechter. Trotzdem erweisen sich die Ideen von 1914 und ihr Narrativ als robust. Sie sind weiterhin tonangebend – und werden damit zum Problem.

›Robust‹ ist ein Sinnversprechen, wenn es kleinere Enttäuschungen verkraften kann. Nicht gleich von der ersten Niederlage umgeworfen zu werden, ist zweifellos eine Stärke. Aber es besteht die Gefahr, dass dieses Narrativ auch dann noch Sinn produziert, wenn man sich besser die Sinnlosigkeit des Ganzen eingestehen sollte. Die Robustheit des Deutungsmusters wird zum Problem, wenn der Einspruch des Realen an ihm abprallt. Ein solcher Fall liegt hier vor. Der Erfolg bleibt aus, aber das 1914 etablierte Deutungsmuster wird nicht in Frage gestellt. Die militärische Stagnation, die die Zahl der Opfer täglich wachsen lässt, wird zum Versprechen gesellschaftlicher Heilung durch den Krieg nicht ins Verhältnis gesetzt – geschweige denn als dessen Falsifikation wahrgenommen. Vielmehr stellt umgekehrt der postulierte Sinn die realen Ereignisse in den Schatten. Die Niederlagen auf dem Schlachtfeld stellen nicht den Sinn des Krieges in Frage, sondern offenbaren, dass die Krise der Vorkriegszeit schwerer war als zunächst gedacht. Andernfalls hätte man den Krieg ja bereits für sich entschieden. Die Länge des Heilungsprozesses, der in dieser Logik als Fixpunkt gesetzt ist und nicht in Frage gestellt werden kann, indiziert die Schwere der Krankheit.

Man nennt es gemeinhin Ideologie: Das Verhältnis von Theorie und Praxis hat sich derart umgekehrt, dass die Wirklichkeit nach den Vorstellungen modelliert wird. Ideologische Verblendung macht unsensibel für reale Erfahrung. Das ursprüngliche Versprechen von mehr Gemeinschaftlichkeit verhärtet sich ab 1916 zunehmend zu einer nationalistischen Ideologie, die sich gegen die Wirklichkeit immunisiert. In dieser Perspektive ist kein Opfer zu viel. Der Einzelne zählt nichts mehr. Und die alles entscheidende Frage, ob es langsam reicht, lässt sich nicht mehr stellen. Wer nach den Bedingungen für ein Ende des Krieges fragt, trägt schnell das Kainsmal des Verräters.

Alternativen von 1916: Demobilisierung und Radikalisierung

Tatsächlich fallen die Antworten 1916 unterschiedlicher aus als 1914. Bei Kriegsbeginn herrscht große Einigkeit unter den bürgerlichen Intellektuellen. Jetzt beginnen sich die Wege zu trennen. 1918, im letzten Kriegsjahr, ist dann alle Einigkeit verloren. Doch gegen die faktische Differenz profiliert sich das identitäre Ideologem als die eigentliche, als die wahre deutsche Position. Eine schnell hingeworfene Skizze des Spektrums, von dem ein zunehmend radikaler Nationalismus als Statthalter des wahren Deutschlands abhebt, könnte so aussehen: Ganz links stehen diejenigen, die schon 1914 gegen den Krieg waren. Ihre Ikone

ist Karl Liebknecht, der am 2. Dezember 1914 als einziger Abgeordneter des Reichtags gegen den zweiten Kriegskredit, den die Reichregierung zur weiteren Finanzierung des Kriegs benötigt, stimmt. Er stellt sich damit gegen die SPD-Fraktion, die den sogenannten Burgfrieden ansonsten geschlossen wahrte. Hier, auf der Linken, beginnt die Differenzierung, die Auseinanderentwicklung der politischen Positionen bereits recht früh.

Bei denjenigen, die 1914 den Krieg begrüßen und zu den Ideen von 1914 beitragen, dauert es länger. Einerseits kommt es zu einer Stärkung der progressiven Kräfte. Wie das Beispiel Max Webers zeigt, muss man dabei noch nicht einmal ein eingefleischter Demokrat sein. Ein unbestechlicher machtpragmatischer Realismus reicht aus, um einzusehen, dass der Krieg keine fundamentale Neuordnung der europäischen Landkarte mit sich bringen wird. Ergo ist es an der Zeit, den Einsatz nicht immer weiter zu erhöhen, sondern sich zu überlegen, wie man in Europa künftig weiter miteinander leben will. Ab »der Schwelle des dritten Kriegsjahres« zieht Max Weber in Reden und Vorträgen immer wieder gegen die intellektuelle Mobilmachungsrhetorik zu Felde. Er lehnt sich gegen eine öffentliche Meinung auf, in der die Außenpolitik als bloße Kraftanstrengung erscheint, nach deren Motto mehr Einsatz auch mehr Erfolg bringt. Weber fordert stattdessen einen realistischen Blick auf Deutschlands (und Österreichs) Möglichkeiten und ironisiert die Intellektuellen, die unbeeindruckt von der Realität weiter ihre Ideen verbreiten:

Ja, wofür sterben heute unsere Leute im Felde? ›Geistreiche‹ Personen haben sich zusammengetan und die ›Ideen von 1914‹ erfunden, aber niemand weiß, welches der Inhalt dieser ›Ideen‹ war. Großartig waren sie, großartiger als jene von 1870, die nur ein Rausch waren gegen die majestätische Erhebung des deutschen Volkes zum jetzigen Kampf um seine ganze Existenz. Sich im Kriege zusammenschließen und zu organisieren, ist nichts Besonderes; dazu braucht man keine neuen Ideen. Was würden unsere Leute im Felde antworten, wenn man ihnen sagen würde: Ihr laßt euch draußen totschießen, und die daheim erfinden die Ideen? Entscheidend werden die Ideen von 1917 sein, wenn der Friede kommt; jetzt gilt das Recht des Schwertes. Viel schlichter spielt sich der Kampf draußen im Felde ab (M. Weber).

Webers Ironisierung der Ideen von 1914 zielt darauf ab, Regierung, Militär und Bevölkerung mental friedensfähig zu machen. Er sieht die Sackgasse einer zunehmend forcierten Mobilmachung ohne Plan B. Unpragmatische Kriegsziele bergen die Gefahr apokalyptischer Ideologisierung in sich. Man verliert das Gespür dafür, wann es genug ist und riskiert aus »Angst vor dem Frieden« (M. Weber) lieber den Untergang.

Schützenhilfe erhält Max Weber von Ernst Troeltsch, seinem früheren Kollegen an der Heidelberger Universität. Troeltsch, der inzwischen in der Hauptstadt des Reiches Philosophie lehrt, ist fast noch interessanter als Weber, weil er die weitere Strecke zurücklegt. Er bietet ein starkes Beispiel für die Vorzüge der

Wandlung in einem Milieu des Starrsinns. Stärker als Weber und ganz ähnlich wie Thomas Mann hat sich Troeltsch 1914 stark engagiert. Auch er begreift den Krieg als gesamtgesellschaftliche, alle deutschen Bürger einschließende Chance zur inneren Wandlung. Die Versprechen des Krieges sieht er ausschließlich in der Rückwirkung nach innen. Jeden Gedanken an »große Annexionen« lehnt er von Beginn an ab, weil er eine »wirkliche Niederzwingung der Gegner [...] kaum für denkbar« hält (E. Troeltsch). Diesbezüglich ist Troeltsch bereits 1914 realistisch. Eher utopisch sind dagegen die innenpolitischen Aussichten, die er im November 1914 in seiner Mannheimer Rede *Unser Volksheer* artikuliert. Als der Vormarsch in Frankreich bereits zum Erliegen gekommen ist, skizziert Troeltsch einen Sinn des Krieges, der weniger an Sieg oder Niederlage gebunden ist als daran, innergesellschaftliche Gegensätze zu überwinden. Er formuliert ein Kriegsziel, das die spontane Vereinigung durch »ein wahrhaftes echtes Gelübde aus tiefbewegter opferwilliger Seele« (E. Troeltsch) als Auftakt zu einem langfristigen Prozess substantieller Umgestaltung der Nation interpretiert. – Doch 1917 »rudert« Troeltsch mit aller Kraft »zurück«. Er sucht nach einer Antwort auf die von Max Weber geforderten »Ideen von 1917« und findet sie in der »Demobilisierung der Geister«. Ernst Troeltsch hat den Begriff auf der konstituierenden Sitzung des »Volksbundes für Freiheit und Vaterland« im Januar 1918 geprägt. Er erkennt, dass es einen Friedensschluss zwischen den verfeindeten Mächten nur geben kann, wenn auch die gesellschaftliche Stimmung im Innern wieder friedfertiger ist. Ohne inneren Frieden, so weiß Ernst Troeltsch, kann es auch keinen äußeren Frieden geben.

Wie wir wissen, kam es anders. Die Geschichte gab ihm recht, aber leider mit umgekehrtem Vorzeichen. Der arrivierte Professor wurde letztlich zum Außenseiter. Die deutsche Nachkriegsgesellschaft ist an der Aufgabe der inneren Befriedung, an der Demobilisierung der Geister, deren Bedarf Troeltsch so deutlich gesehen hat, klar gescheitert. Eine fatale Rolle haben dabei diejenigen gespielt, die den gegenteiligen Weg der zunehmenden Radikalisierung des Nationalismus eingeschlagen haben. Nationalismus, das zeigt ihr Beispiel, ist nicht gleich Nationalismus. Auch wenn wir heute aus guten Gründen und mit viel schlechter Erfahrung alle Formen des Nationalismus ablehnen, lohnt sich eine Differenzierung. Entscheidend ist, welche sozialontologische Konzeption dem jeweiligen Nationalismus unterliegt. Wie gefährlich ein Nationalismus ist, ob eher exklusiv oder inklusiv, ob ausgrenzend oder nicht, hängt davon ab, wie er die Frage beantwortet, was eine Nation überhaupt zur Nation macht – wie sie sich (sozialontologisch) zusammensetzt.

Weber und Troeltsch gehen als »Nationalisten von 1914« zwar von Deutschland als einer gegebenen kulturellen Einheit und nationalen Größe aus, aber sie sind inklusiv gesonnen. Im Laufe des Krieges besinnen sie sich auf die transnational geteilten Bedingungen moderner Gesellschaften, mindern den außenpolitischen

Gegensatz und verabschieden das überspannte Ziel nationaler Selbstgeburt als Gemeinschaft zugunsten eines modernen realistischen Sozialwesens voll Spannungen und Konflikten. Sie geben zu, dass sich die gesellschaftliche Konstitution Deutschlands in nichts von den westlichen Nachbarn unterscheidet. In Deutschland nicht anders als in England oder Frankreich setzt sich die Gesellschaft aus Einzelpersonen zusammen, aus Individuen. Das senkt die Erwartungen an die gesellschaftliche Integrationsdichte. Doch während Weber und Troeltsch die überspannten Erwartungen zurechtstutzen, werden auf radikal-nationalistischer Seite die Inklusionsmodalitäten verschärft. Am weitesten geht der völkische Nationalismus. Die Nation setzt sich dort nicht aus Individuen zusammen und ist auch keine kulturelle Größe, sondern eine Abstammungsgemeinschaft. An die Stelle der inklusiv angelegten Kulturnation, an der jeder mögliche Träger deutscher Kultur teilhaben kann, tritt ein Nationalismus, der den Kreis der Zugehörigen sehr viel enger zieht. Die ursprünglichen Inklusionsmedien der Nation, Kultur und Geschichte, werden durch Rasse, Blut und Boden ersetzt. Das Gemeinschaftsideal der Ideen von 1914 verengt sich zur ›organischen Gemeinschaft‹, der man ohne Rücksicht auf Biographie und Lebensentwurf entweder angehört oder nicht – egal was man für sein Land leistet oder auch bereits geleistet hat.

Symptomatisch für die zunehmende Durchsetzung exklusiver Nationalitätskonzepte ist die »Konfessionsstatistik« des deutschen Heeres, besser bekannt als »Judenählung«, die von reaktionären Kräften 1916 initiiert wird, um der verleumderischen Behauptung, die deutschen Juden leisteten einen lediglich unterproportionalen Anteil bei der Verteidigung des Vaterlandes, Gewicht zu verleihen. Das lässt sich leicht auf die intellektuelle Kriegführung übertragen. Hier tut sich z. B. der seinerzeit bekannte Philosoph Bruno Bauch hervor, u. a. Herausgeber der einflussreichen *Kant-Studien*, der den jüdischen Philosophen, wie z. B. den Neukantianern der Marburger Schule, die Fähigkeit zum Verständnis deutscher Philosophie rassebedingt abspricht (vgl. U. Sieg). Er wird hier zitiert, weil er die Sozialontologie des radikalen Nationalismus in aller Klarheit ausbuchstabiert:

Die Nation als Gemeinschaft der ›Mitgeborenen‹ ist natürliche Abstammungsgemeinschaft als Grundlage der völkischen Einheit. In diese Gemeinschaft werde ich hineingeboren. Ich gehöre ihr nicht erst an durch einen bestimmten Willensakt und Entschluss meinerseits, ich bedarf auch nicht erst einer besonderen, wiederum auf Willensentschluss und Beschluss von Seiten der übrigen Glieder gegründeten, Aufnahme. [...] Ohne zu fragen, und ohne Antwort zu heischen, ohne ausdrücklichen beiderseitigen Willen gehöre ich dem Ganzen meiner Nation einfach durch mein nasci, durch mein Geboren-Werden an. Die Gemeinschaft des Blutes ist das einigende Band im natürlichen Bestande der Nation, und diese ist zunächst ein natürlicher organischer Gemeinschaftsverband, eine Naturgegebenheit. (B. Bauch)

Die Konfessionsstatistik und Bruno Bauch sind nur zwei Beispiele für das Umschlagreifen des Radikalnationalismus. Dessen fatalen Folge ist, dass die Größe des Adressatenkreises zur Stellschraube des nationalen Projekts wird. In dieser Perspektive sind die ursprünglichen »Ideen von 1914« nicht falsch. Man hat die nationale »Wiedergeburt« nur etwas zu großzügig gedacht. Den radikalisierten Nationalisten wird klar, was eingefleischte Antisemiten schon immer wussten: Die Genesung der Nation geht mit dem Ausschluss der Juden und ggf. auch weiterer Bevölkerungsgruppen einher.

Eine vormals zwar laustarke, aber gleichwohl randständige Position rückt in die Mitte der Gesellschaft vor. Wenn die Zeit drängt, haben die Radikalen leichtes Spiel. Nur etwas mehr Konsequenz, dann gelingt der Durchbruch – so die Suggestion. Der Impuls für die Kündigung des kulturnationalistischen Konsenses, der die ursprünglichen Ideen von 1914 kennzeichnet, erwächst aus der enttäuschenden Kriegslage. Trotz der gewaltigen Anstrengungen geht es militärisch nicht weiter. Und weil man die Wiedergeburt der Nation als Gemeinschaft zur Voraussetzung dafür gemacht hat, an einen militärischen Sieg trotz strategischer Nachteile überhaupt glauben zu dürfen, müssen die Gründe für das Ausbleiben des Siegs mit einer gewissen Zwangsläufigkeit im eigenen Land gesucht werden. »Der Mythos deutscher Einigkeit und gemeinsamer Anstrengung, um den »Einkreisungs-Ring« zu zerbrechen, ließ sich als [...] sozial-moralische Finalität« des Krieges nur »aufrechterhalten«, wenn die Gefahr der Niederlage nicht als »Konsequenz der militärtechnischen Überlegenheit der Gegner aufgefaßt wurde, sondern als Verrat« (G. Krumeich). Um am Mythos der nationalen Wiedergeburt festhalten zu können, wird die tatsächliche Integration aufgekündigt und das Projekt des Nationalismus gegen Teile des eigenen Staatsvolks gewendet.

Auf derselben Eskalationslinie wird es nach dem Krieg weitergehen. Künftige Rechts-Intellektuelle, die jetzt größtenteils als junge Frontoffiziere im Feld stehen, werden diesen Radikalnationalismus forcieren, indem sie an derselben Stellschraube weiterdrehen. Der soldatische Radikalnationalismus der Weimarer Republik sieht die Trägergruppe der nationalen Erweckung schließlich nur noch bei sich selbst. Der Kreis derer, denen man zutraut, die Nation über die dunkle Stunde von Niederlage und Novemberrevolution hinwegzutragen, verengt sich auf die Frontsoldaten der letzten Stunde. Das Schicksal Deutschlands liegt in den Händen derer, die niemals aufhören wollen zu kämpfen, die das Land auch dann noch verteidigen, wenn die Mehrheit gar nicht mehr kann oder will.

Das Ideologem der inneren Reinigung, mit dem die Vorstellung vom Umschlagpunkt zwischen Krise und Neubeginn seit dem August 1914 belegt ist, wird nun bis zum äußersten getrieben. An die Stelle von schlechten Gewohnheiten, von denen die gemeinsame Kriegsanstrengung alle(r) befreien soll, treten Personen. Aus dem Ideologem der inneren Reinigung geht mit der Zeit die Disposition zu Säuberungen hervor. Der Kreis derer, denen die Wiedergeburt der

Nation anvertraut werden soll, wird immer enger gezogen. Beispielhaft verkörpert wird dieser radikalisierte Nationalismus vom »Typ des Grabenkämpfers, der es während endloser Nachtwachen längst aufgegeben hatte, nach dem Warum zu fragen« (E. Jünger), und deshalb in der Lage sein soll, die de facto inexistente Nation bis zu ihrer (Re-)Konstruktion zu vertreten.

Dabei bleibt das Grundgerüst der Ideen von 1914 erhalten – nun aber in einer technokratischen militärisch-industriellen Lesart. Die Krisendiagnose wird derart vertieft, dass sie die militärische Niederlage und den Zusammenbruch des Kaiserreiches einschließt. Weil die Zielsetzung der nationalen Wiedergeburt aber unverändert gilt, wird der nationale Aufbruch neu konzipiert. Kulturelle Identität und andere Formen geschichtlicher Rückbindungen treten in den Hintergrund. Für die Eliten des Kaiserreiches gilt mehr oder weniger dasselbe. Alles reduziert sich auf das Ziel der Neuerschaffung einer deutschen Nation, die den nächsten Weltkrieg siegreich bestreitet. Konservative Ambitionen erscheinen dabei bloß als hinderlich. Besser, man macht tabula rasa und konzentriert sich ganz auf die »totale Mobilmachung« (E. Jünger). Historische Deko kann man im Bedarfsfall erfinden.

Dem Nationalismus der Zukunft geht es nicht mehr um Tradition oder Kaiserstreue, sondern um den rein militärischen Fortbestand einer zwar schlagkräftigen, aber geschichtlich und kulturell leeren Nation in einer industriell geprägten Ära der Entscheidung. Die Ideen von 1914 haben ihr konservatives Moment im Zuge der Radikalisierung vollständig eingebüßt. Das ist letztlich Faschismus – und insofern Zukunftsmusik. 1916 oder 18 sind wir so weit noch nicht. Aber der Weg dorthin beginnt in dem Moment, als das Konzept Nation kulturell entleert wird.

Und Thomas Mann?

Wie sich Thomas Mann positioniert, ist nicht einfach zu beschreiben. Kurz gesagt: Er bleibt bei seinen Ideen von 1914 und radikalisiert sich nicht, aber er schwenkt bis Kriegsende auch nicht um zur Partei der Friedenssucher. Thomas Mann tut sich schwer, eine neue Antwort zu geben. Er wandelt sich nur langsam. Er gehört grundsätzlich nicht zu denjenigen, die ein Leben lang an einer einmal eingenommenen Position festhalten, aber er reagiert auch nicht schnell. Dieser konservative Zug in Thomas Manns intellektuellem Profil hat Vor- und Nachteile. Zu den großen Vorteilen langsamer Veränderung gehört, dass man sich als Vermittler eignet. Wer sein Fähnchen im Wind schwenkt, folgt den neuesten Trends und ist insofern immer an der Spitze der Entwicklung. Wer das schafft, alle Achtung. Es geht nicht darum, das zu verunglimpfen. Aber auch die weniger schnelle, vorsichtigere, etwas konservativere Entwicklung hat Vorteile. Sie ist

geeignet, diejenigen mitzunehmen, die sich mit Veränderungen schwertun. Ihre Leistung heißt Vermittlung.

Bevor Thomas Mann vermitteln kann, hat er aber erstmal Krach in der eigenen Familie. Thomas Manns älterer Bruder Heinrich Mann (1871–1950) hatte den Jüngeren auf der Seite proeuropäischer Pazifisten gesehen. Er wird von dessen *Gedanken im Kriege* kalt erwischt und ist gar nicht einverstanden. Das Verhältnis zwischen den Brüdern ist allerdings notorisch schwierig. Schon als Kinder sollen die beiden mitunter über ein Jahr lang nicht miteinander geredet haben (vgl. M. Maar). Thomas Manns Einlassungen zum Ersten Weltkrieg führten dann zum zwischenzeitlichen Bruch. Erst 1922, im Jahr der Republikanismus-Rede Thomas Manns, also seinem Bekenntnis zur Weimarer Republik, beginnt die langsame Wiederannäherung der Brüder. Geläufig ist daher die Rede vom Bruderkrieg oder ›Bruderzwist‹ im Hause Mann.

Tatsächlich waren die politischen Überzeugungen und weltanschaulichen Gewährsleute der Brüder sehr unterschiedlich. Heinrich Mann machte sich über die Untertanenmentalität im preußisch geprägten Kaiserreich lustig und ironisierte sie in Romanen wie *Professor Unrat* (1905) und *Der Untertan*, der 1914 fertig wurde, dessen Erscheinen aber wegen des Krieges auf 1918 verschoben werden musste. Heinrich Mann war ausgesprochen frankophil und verstand die dortige Republik als bessere Alternative zum wilhelminischen Deutschland. Er vertrat insofern genau die ›Ideen von 1789‹, Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, gegen die sich die deutschen Ideen von 1914 richteten. Entsprechend erschüttert war Heinrich Mann als er erkennen musste, dass sein Bruder sich für das verachtete Reich einsetzte. Und seine Antwort fiel grundsätzlich aus.

Heinrich Mann reagierte auf die *Gedanken im Kriege* mit einem langen Essay über Emile Zola, den französischen Romanautor und Vorbild vieler Naturalisten. Vor allem aber war ein Essay über Zola deshalb ein starkes Signal, weil dieser sich mit dem französischen Präsidenten angelegt hatte, als der Offizier und Jude Alfred Dreyfus 1894 aufgrund manipulierter Beweise inhaftiert wurde. Die berühmte Dreyfus-Affäre gilt als Geburtsstunde des Intellektuellen. Zola hatte begriffen, welchen Einfluss die öffentliche Meinung in der modernen Massengesellschaft hat und nutzte seinen Ruhm als Schriftsteller, um den Antisemitismus im zeitgenössischen Establishment, der Dreyfus ins Gefängnis gebracht hatte, an den Pranger zu stellen. Zola richtete seinen offenen Brief mit dem legendären Titel »J'accuse« direkt an den französischen Präsidenten Félix Faure. Damit wurde er für alle Zeiten das große Vorbild aller kritischen Intellektuellen, die sich im Namen der Wahrheit mit dem Staat und seinen Repräsentanten anlegen.

Ein Intellektueller war Thomas Mann auch, als er seine *Gedanken im Kriege* veröffentlichte – nur kein kritischer. Viele setzen den kritischen Intellektuellen mit dem Intellektuellen überhaupt gleich und überhöhen diesen zu einer Instanz

der Unbestechlichkeit, die immer dann auf den Plan tritt, wenn Politiker und andere Eliten die Bürgerrechte mit Füßen treten oder in irgendeiner Weise Verrat am Allgemeinwohl üben. Tatsächlich ist die Rolle der Intellektuellen ungleich komplexer – wie das Beispiel Thomas Manns zeigt. Intellektuelle können auch auf der falschen Seite der Geschichte stehen und die Autorität, die sie sich als Schriftsteller oder Professoren erworben haben, für eine Sache einsetzen, die sich im Nachhinein als falsch erweist. Das Einzige, was sie definiert, ist eben das: im Namen des Ganzen, d. h. der Gesellschaft oder Nation, und unter rhetorischem Rückgriff auf höchste Allgemeinbegriffe wie Wahrheit oder Gerechtigkeit, eine in Kultur und Wissenschaft erworbene Autorität auf einem eigentlich fremden Schauplatz – also außerhalb von Kultur und Wissenschaft – einzusetzen.

Thomas Mann, der erst 1916 den im Jahr zuvor erschienenen Zola-Essay seines Bruders in ganzer Länge zu Gesicht bekam, hat sofort begriffen, worum es ging. Wenn nur der kritische Schriftsteller einen Platz in der Öffentlichkeit hat, dann war sein eigener – also Thomas Manns – Vorstoß deplatziert, eines bedeutenden Schriftstellers unwürdig. Heinrich Mann macht ihm sozusagen alles streitig, was er sein will. Das kann Thomas Mann nicht auf sich sitzen lassen und macht sich an die Arbeit. Das Ergebnis sind die *Betrachtungen eines Unpolitischen*, die man auch als ›Betrachtungen eines unkritischen Intellektuellen‹ bezeichnen könnte, der sich über den kritischen Intellektuellen erhebt. Bei Thomas Mann heißt der kritische Intellektuelle à la Heinrich Mann »Zivilisationsliterat« und begeht so etwas wie schriftstellerischen Landesverrat. Dabei schwingt etwas vom Vorwurf der Wurzellosigkeit mit. Politisch betrachtet ist das tatsächlich sehr problematisch, doch wenn man das Buch nicht auf ein paar Leitbegriffe reduziert, sondern tatsächlich als Ganzes liest, dann begegnet man einem mäandernden Künstlerbuch, das voll ist mit literarischen Anspielungen. Wer damit politische Propaganda machen will, dem dürften die Wähler schnell davonlaufen. Insgesamt hat es etwas von einem riesigen performativen Selbstwiderspruch. Die Art und Weise, die Performanz, mit der Thomas Mann sich den Zivilisationsliteraten vorknöpft, ist ganz und gar die eines Zivilisationsliteraten. Auch politisiert er den Begriff des Unpolitischen, ohne das Spiel mit diesen Paradoxien endlich auch mal aufzulösen.

Seit 1945 gilt das Buch geradezu als Fehltritt. Im Exil hat der Autor selbst es als bald überwundenen Zwischenschritt dargestellt, nachdem seine demokratische Glaubwürdigkeit in Frage gestellt worden war. Doch bereits die Schwiegermutter Hedwig Pringsheim und andere Personen aus Manns Umfeld reagieren noch vor der Veröffentlichung zurückhaltend oder unwillig. Der Verfasser erwartet denn auch keine günstige Aufnahme des Buches, als es Ende September 1918, nur kurz vor dem Zusammenbruch des Kaiserreichs, erscheint. Der Zeitpunkt ist denkbar ungünstig. Nicht einmal zwei Monate nachdem das Buch erschienen ist, ist das Deutschland, das es zu verteidigen scheint, Geschichte. Fast drei Jahre Arbeit hat

Thomas Mann investiert. Sie scheinen sich nicht gelohnt zu haben. Wer ihn als Intellektuellen in Frage stellen will, der wird künftig auf dieses Buch verweisen.

Doch ganz so einfach ist es nicht. Die Arbeit war nicht umsonst. Thomas Mann hat sich die vielen Quellen seiner Ausführungen, deren Prätexte, nicht umsonst angeeignet. Das Buch enthält immerhin mehr als 4000 Zitate, eine riesige »imaginäre Bibliothek« (H. Kurzke). Thomas Mann hat nicht alles selbst gelesen, sondern spricht in hohem Maße mit fremder Zunge. Er praktiziert dieses Sprechen ostentativ und deklariert es im Namen der Ironie als sein poetologisches Verfahren. Er macht eigentlich dasselbe wie im 1924 erscheinenden *Zauberberg*. Vieles weist auf den Disput zwischen Settembrini, auch ein Zivilisationsliterat, und Naphta voraus. Bis hin zum *Doktor Faustus*, dem letzten groß angelegten Buch, das sich mit Deutschland oder dem spezifisch deutschen ›Geist‹ auseinandersetzt, wird Thomas Mann von der Bildungsanstrengung zehren, die ihm seine Wende zum Politischen eingebracht hat.

»Befördert durch die Einsamkeit während des Krieges, durch die bisher vorhandene Kontroll- und Korrekturerebenen verlorengingen« (H. Kurzke), entwickelt Thomas Mann eine höchst einseitige Sicht der Dinge. Hier gibt es ohne Frage Anlass für die Ideologiekritik: Will man Thomas Manns Nationalismus gerecht beurteilen, dann muss man ihn jedoch vergleichend betrachten. Vergleicht man sein kontinuierliches Festhalten an den Ideen von 1914 mit dem zunehmend völkischen Nationalismus derer, die sich ab 1916 radikalisierten, dann fällt das Urteil doch eher günstig aus. Sicher, Thomas Mann wendet sich erst spät von den Ideen von 1914 ab und bekehrt sich ebenso spät zur Republik als einer mit der deutschen Kultur kompatiblen Staatsverfassung. Aber er radikalisiert sich auch nicht. Er vertritt auch 1918 einen inklusiven kulturnationalistischen Nationalismus, der nicht zuletzt insofern konservativ ist als er den Stand der »Ideen von 1914« weitgehend konserviert.

Thomas Mann mag sich damit als national denkender Schriftsteller erweisen, der er – in gewisser Weise – immer geblieben ist. Aber er ist nicht das, was wir im Kontext der Weimarer Republik als Nationalist bezeichnen würden. Er vertritt keine der verschiedenen radikalen Nationalismus-Arten, die den neuen Staat untergraben. Im Gegenteil: Vor dem skizzierten Hintergrund des radikalisierten Nationalismus nimmt sich Manns konservative Position derart mäßigend und moderierend aus, dass auf dem Weg zur *Republikanismus*-Rede und zum *Zauberberg* weit weniger über Bord geworfen werden muss, als es den Anschein hat. Schaut man genau hin, zeigt sich sogar, dass Thomas Mann seinem Publikum aus Demokratieverächtern die Mitarbeit am neuen Staat im Jahr 1922 mit Argumenten empfehlen wird, die von seiner Weltkriegspublizistik kaum entfernt sind. Dieses Vorhaben, das zwischen dem alten und dem neuen Staat vermittelt, ist keineswegs nur negativ zu bewerten, sondern vielmehr ausgesprochen positiv. In Zeiten derart radikaler Umbrüche braucht es Vermittler, die nicht die Gräben

vertiefen, sondern darauf beharren, dass die Differenzen gar nicht so groß sind, wie es in der Hitze des Gefechts erscheint.

Spielen wir die Aufgabenstellung einmal durch. Etwas plakativ könnte man sie so nennen: Wer leistet mehr für die Überlebenschancen des neuen Staates? Der echte, sozusagen in der Wolle gefärbte Demokrat, der immer demokratisch gesonnen war? Oder der Spätberufene, der Vernunftrepublikaner, der seine Meinung ändert, sich zur Demokratie bekehrt, aber der schönen Zeit des Kaiserreichs vor dem Krieg vielleicht etwas nachtrauert? Um keine voreiligen Schlüsse zu ziehen, will ich die Fragestellung noch einmal präzisieren: Es geht nicht darum, wer mehr dafür tut, dass überhaupt eine Republik ausgerufen wird. Dafür braucht es natürlich die in der Wolle gefärbten Demokraten. Ohne sie würde es gar keine Republik geben. Was den Fortbestand der neu eingeführten Staatsform anbetrifft, sieht es jedoch anders aus.

Wenn man durchspielen will, unter welchen Umständen die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts anders hätte verlaufen können, dann muss man diejenigen in Betracht ziehen, die sich anders hätten verhalten können. Rein logisch kommen für diese Aufgabe zwei Gruppen nicht in Betracht: Erstens diejenigen, die konsequenterweise nie etwas anderes wollten, als die Republik abzuschaffen, die ihres Erachtens nie hätte gegründet werden dürfen. Das versteht sich von selbst. Zweitens können in diesem Gedankenexperiment aber auch diejenigen keine Rolle spielen, die bereits lange vor 1918, unmittelbar danach und ggf. auch noch 1933 und später aktiv für die Demokratie gekämpft haben. Diese Gruppe ist nicht ohne Verdienste um die Republik – selbstverständlich nicht, im Gegenteil. Da sie aber bereits wirklich zu der Gruppe derer gehören, die die Republik anerkennen, können sie in kontrafaktischen Überlegungen, wer zu dieser Gruppe möglicherweise hätte dazustoßen können, keine Rolle spielen.

Wenn daher die deutsche Geschichte hätte anders verlaufen können, dann nur mittels derjenigen, die ihre Überzeugungen zur politischen Situation immer wieder neu ins Verhältnis gesetzt haben und dabei unter Umständen zu anderen Ergebnissen gekommen sind oder eben nicht. Zu dieser Gruppe gehört neben anderen – wie z. B. Ernst Troeltsch, der dabei schneller und daher früher eindeutig war – auch Thomas Mann. Er ist geradezu ein Musterbeispiel dafür, wie man sich ändern kann, ohne sich komplett neu zu erfinden. Er führt vor, wie man sich historischen Veränderungen stellen kann, ohne sein älteres Ich zu verleugnen. Und genau das braucht es in historischen Umbruchsituationen. Es braucht Leute, die Kehrtwenden vollziehen, auch wenn viele andere nicht verstehen wollen, wie man im Abstand von nicht einmal zehn Jahren erst als Nationalist auftreten kann und dann als Verteidiger der Republik.

An der Zahl derer, die in der Lage sind sich zu ändern, liegt es, ob sich eine neue Gesellschaftsordnung stabilisieren kann – wenn man zwecks Vereinfachung alle System- und Strukturfaktoren ausblendet. Das heißt verallgemeinert: Die

Weimarer Republik ist nicht daran gescheitert, dass es zu wenige echte Demokraten in Deutschland gab. Das ist unhistorisch gedacht, denn wo hätten die herkommen sollen? Die Republik ist auch nicht daran gescheitert, dass zu viele Menschen lediglich Vernunftrepublikaner waren, sondern daran, dass es zu wenige gab, die sich wenigstens aus Vernunft auf die Republik eingelassen haben. Thomas Mann hat versucht, das Bürgertum, die Intellektuellen und andere Eliten davon zu überzeugen, dass man die Weimarer Republik auch dann bejahen könne, wenn man im Grunde durchaus national gesonnen ist. Leider hat er keinen Erfolg gehabt.

Anti? – Von einer Schwierigkeit der Kunst

Bislang klingt es so, als habe es während des Krieges keine Gegenstimmen gegeben. Dem ist natürlich nicht so. Meinem problemgeschichtlichen Interesse folgend, wie soeben am Beispiel von Thomas Mann gezeigt, bleiben die Emigranten des Ersten Weltkriegs, Ernst Bloch z. B. oder auch die Dadaisten außen vor. Ihre Leistung wird nicht geschmälert, wenn man feststellt, dass sie oft genug gewürdigt worden ist. Aber es gilt einen anderen Weg zu beleuchten, auf dem sich Gegenstimmen zum affirmativen Kriegsdiskurs unvermeidlich erheben. Der vielen Toten muss gedacht werden. Man kann den Soldatentot natürlich heroisieren und das geschieht auch vieltausendfach, wenn vom »Feld der Ehre« die Rede ist oder die lateinische Redewendung »dulce est pro patria mori« bis zum Überdruß wiederholt wird. Wenn sich die entsprechenden Spalten in der Zeitung füllen, wenn die Todesanzeigen überhandnehmen, der Briefträger kaum nachkommt und bald jede Familie ein Opfer zu beklagen hat, klingen die gewohnten Floskeln jedoch schnell bitter. Im Krieg rückt der Tod vom Rand in die Mitte der Gesellschaft. Dem muss man sich stellen. Tragen wir zunächst etwas aus der Entwicklung der expressionistischen Lyrik nach. Von Aufbruch, von Sehnsucht nach dem Kriege, seiner Musik, aber auch seiner willkommenen Härte ist nun nichts mehr zu hören.

Bereits im September 1914 verleiht Georg Trakl dem Schrecken Ausdruck, den er als Sanitäter auf den Schlachtfeldern Galiziens erlebt hat. Trakl hatte sich freiwillig gemeldet und war wegen seiner Ausbildung zum Apotheker sofort als Sanitätsoffizier an der österreichischen Ostfront eingesetzt worden, erlitt jedoch bald einen Nervenzusammenbruch und wird ins Lazarett Krakau eingeliefert, wo er sich durch eine Überdosis Kokain selbst das Leben nimmt. Der Ort Grodek, den er in einem Gedicht verewigt, das er im Lazarett schreibt, liegt in der heutigen Ukraine, deren Territorien zu den »Bloodlands« (T. Snyder) gehören, den Gebieten Europas, in denen im 20. Jahrhundert das meiste Blut vergossen wurde durch Krieg, Genozid und Holocaust.

Georg Trakl

Grodek

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
 Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
 Und blauen Seen, darüber die Sonne
 Düstret hinrollt; umfängt die Nacht
 Sterbende Krieger, die wilde Klage
 Ihrer zerbrochenen Mäuler.
 Doch stille sammelt im Weidengrund
 Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
 Das vergossne Blut sich, mondne Kühle;
 Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
 Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
 Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
 Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
 Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
 O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
 Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
 Die ungeborenen Enkel.

Trakls Gedicht ist zweifelsohne sehr beeindruckend. Es stellt sich jedoch die Frage, ob ihm die schwierige Balance zwischen Trauer und Ästhetisierung gelingt. Der Schmerz über die Toten und die in Folge dessen ungeboren bleibenden Enkel werden artikuliert. Ein Vers lautet: »Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.« Sprichwörtlich führen alle Wege nach Rom als dem Zentrum der christlichen Welt. Hier führen sie jedoch ins Nichts. Dieser Prosavers ist sprachlich und bildlich ein gleichermaßen starker Ausdruck für die Verzweigung über einen Krieg, der täglich neues Leid bringt, aus dem es aber trotzdem keinen Ausweg gibt. Täglich wird der Leichenberg größer, ohne dass jemand zur Umkehr mahnt. Angesichts dieser Tatsache kommt jeder Rhythmus zum Erliegen. Die dominant jambischen Versfüße der ersten Verse werden durch eine geradezu tonlose Prosa ersetzt: »Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.«

Dieser Tiefpunkt, an dem die Abwärtsbewegung endet, die von den noch durchaus poetisch klingenden und Idylle evozierenden Herbstwäldern ausgeht, ist jedoch nicht der Endpunkt des Gedichts. Es geht danach wieder leicht bergauf. Das »goldne Gezweig der Nacht und Sternen« ist intakt und scheint die irdischen Schrecken nach wie vor zu überwölben. Der Himmel ist doch nicht eingestürzt. Die Welt tönt noch – explizit. Sie ist zwar voller Schmerz, aber dieser Schmerz nährt eine Flamme. Es ist keineswegs das letzte Licht erloschen. Die Suche nach Sinn ist noch nicht zu Ende, aber sie erscheint auch nicht als sinnlos. Das Deutungsmuster von Krise, Zäsur und Neuanfang schimmert durch die Evokation des – nun ja – durchaus stimmungsvollen Schreckensbildes noch immer hin-

durch. Doch das ist nicht das Hauptproblem. Trakls Gedicht wirft erstmals eine Frage auf, die sich mit zunehmender Entfernung vom gefeierten Kriegsbeginn immer wieder stellen wird: Ist Anti-Kriegsliteratur möglich? Können Kunstwerke, die ästhetisch gelungen sein müssen, um überhaupt Kunstwerke zu sein, den Krieg so darstellen, dass er als ausschließlich negatives Geschehen erscheint? Wird Krieg durch Literatur und überhaupt durch Kunst nicht immer geschönt dargestellt? Trakls Sprachgewalt jedenfalls, sein Personalstil, der ganz eigene Trakl-Sound, unterminiert den Ereignisbezug und schlägt den Text einem Œuvre zu, das auch ohne Krieg den dunklen Abgesang pflegt.

Das nun folgende Gedicht eines weiteren Expressionisten, den der Krieg auf dem Gewissen hat, ist misstrauischer gegenüber den Klangqualitäten der Sprache und daher radikaler im sprachlichen Nachvollzug der Zerstörung. Aber der Verfasser war deshalb noch lange kein Kriegsgegner. August Stramm, der ebenfalls in Grodek im Einsatz war und dafür auch eine militärische Auszeichnung erhielt, starb 1915 als Bataillonskommandeur im Range eines Hauptmanns.

August Stramm

Patrouille

Die Steine feinden

Fenster grinst Verrat

Äste würgen

Berge Sträucher blättern raschlig

Gellen

Tod.

Stramm gelingt ein neuer Ton. Schon bei Trakl bricht die Satz- und Klangstruktur auf, aber die Fragmente tönen noch wie die Lyrik der Vorkriegszeit. Bei Stramm ist keinerlei »Schönsprech« mehr auszumachen. Hier regiert stumpfe Prosa. Hier hat sich jegliche Musikalität zurückgezogen wie in dem einen tonlosen Vers Trakls. Die im Auftakt schon äußerst verkürzte Grammatik zieht sich im Gedicht August Stramms ganz zurück. Die letzten beiden Verse bestehen nur noch aus je einem Einzelwort. Das eine bezeichnet den Aufschrei der Getroffenen. Das letzte Wort ist das finale Wort überhaupt: Tod.

Die evozierte Welt ist durch und durch feindlich. Das gilt selbst für die anorganische Natur: Selbst »die Steine feinden« den lyrischen Sprecher an. Nichts ist sicher. Man muss vor allem, aber wirklich allem auf der Hut sein. Dass von jedem Fenster einer Ruine im Niemandsland Gefahr für die Patrouillengänger zwischen den feindlichen Linien ausgeht, versteht sich von selbst. Die Reduzierung des Satzes »[Aus jedem] Fenster grinst Verrat« zu »Fenster grinst Verrat« ist nicht nur eine sprachliche Ellipse. Auch der Sinn verändert sich: Wenn anthropomorphisierte »Fenster«, die eigentlich keine Intentionalität haben, »Verrat grinsen«, dann ist die Welt nicht voller Feinde, die in tödlicher Absicht aus

Fenstern schauen, sondern schlimmer noch: Die Welt selbst ist feindlich. Die Opposition von schützender Verborgenheit und gefährlicher Patrouille ist letztlich zusammengebrochen. Wo Steine feinden und Fenster Verrat grinsen, geht von natürlichen Gegebenheiten und menschlichen Bauwerken die gleiche Gefahr aus. Von *allem* geht Gefahr aus. Alles kann sich als tödlich erweisen. Auf nichts ist Verlass. Man kann sich nirgendwo hin zurückziehen vor seinen Feinden. Nicht einmal hinter Steinen findet man noch ein Minimum an Schutz, selbst die letzte Schwundform von Geborgenheit ist futsch.

Verglichen mit Trakls *Grodek* scheinen die Gedichte von August Stramm besser darin zu sein, den Bezug auf die Kriegsrealität zu halten. Sie unterfüttern die Mitteilungsfunktion der Sprache, statt sie zu unterlaufen und minimieren durch die gepflegte Kunstlosigkeit ihrer Prosa die Abdrift ins Ästhetische. Man sollte allerdings nicht gleich von ›Zertrümmerung der Form‹ sprechen. Im Gegenteil, die Kunstformen der ostentativen Formlosigkeit, deren Herstellung nicht weniger Kalkül oder Können verlangt, reduzieren die Bandbreite des Kommunikationsmediums und verringern so die Ambivalenz des auf den Krieg bezogenen Kunstwerks. So jedenfalls der Plan. Trotzdem ist affirmative Kunst immer viel zielgenauer. Sie kann die ihr stets zuhandene Macht des schönen Scheins ungebrochen in den Dienst einer Sache stellen. Von Affektsteuerung bis Überwältigung und von Auratisierung bis Verklärung kann sie das ganze Leistungsspektrum des Ästhetischen dazu heranziehen, um von der schrecklichen Wirklichkeit abzulenken oder die Bilder von ihr rosa einzufärben. Doch leider ändert eine Ästhetik des Hässlichen oder des Schreckens daran nicht genug. Die Aneignung des Schreckens durch die Kunst polt nicht schon die Wirkungsweise um. Reproduziert als Schein verliert der Schrecken das Erschreckende. Kritische Kunst muss damit rechnen, dass ihr Kunstcharakter die Intentionalität des Künstlers hintergeht. Die einen färben rosa, die anderen malen schwarz. Das macht sicher einen Unterschied, doch beide übertünchen das Reale. Daran lässt sich nichts ändern.

Die ästhetische Strategie Stramms ist vertraut. Schon die Dichtkunst aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieg von 1618 bis 1648 hat sich an formalen Antworten auf das Problem versucht. Ein Gedicht von Andreas Gryphius (1616–64) mag demonstrieren, wie man auch in metrisch gebundener Form die Vorgaben der Regelpoetik sprengen kann, um dem Ausdrucksziel näher zu kommen.

Andreas Gryphius

Die Hölle.

ACh! vnd Weh!

Mord! Zetter! Jammer / Angst / Creutz! Marter! Würme! Plagen.
Pech / Folter! Hencker! Flamm! Stanck! Geister! Kälte! Zagen!

Ach vergeh!

Tiff' vnd Höh!
 Meer! Hügel! Berge! Felß! wer kan die Pein ertragen?
 Schluck Abgrund! ach schluck' eyn! die nichts denn ewig klagen.
 Je vnd Eh!
 Schreckliche Geister der tuncelen Hölen / ihr die ihr martret vnd Marter erduldet
 Kan denn der ewigen Ewigkeit Feuer / nimmermehr büßen diß was ihr verschuldet?
 O grausamm' Angst / stets sterben sonder sterben!
 Diß ist die Flamme der grimmigen Rache / die der erhitzete Zorn angeblasen:
 Hir ist der Fluch der vndlichen Straffe; hier ist das immerdar wachsende Rasen:
 O Mensch! Verdirb / vmb hier nicht zu verderben.

Es handelt sich hier um ein heterometrisches Gedicht, das mit verschiedenen Versmaßen arbeitet. »Indem im Oktett trochäische Dreiheber mit Alexandrinern wechseln, im Sextett daktylische Achtheber mit Blankversen, werden durch die unterschiedlichen Verlängen die infernalischen Flammen typographisch abgebildet.« (A. Aurnhammer/N. Detering). Die Provokation liegt allerdings weniger auf der Seite des Dargestellten als der Darstellung. Das irdische Leben schlimmstenfalls als Hölle zu erfahren, ist mit der Theologie der Zeit leichter zu vereinbaren als die Häufung von Einzelworten mit der Poetik des Barock, die den Einwortsatz oder -vers eigentlich verbietet.

Das Barock ist die Epoche der Regelpoetik, also einer nach Regeln ausgeübten Dichtkunst. Und wo klare Regeln gelten oder wenigstens Geltung beanspruchen, ist auch der Regelverstoß kommunikativ eindeutig. Zur Zeit August Strammss dagegen, in dessen Gedicht die dargestellte Welt in ähnlicher Weise rundum lebensfeindlich ist, gibt es nur eine Vorschrift: Kunst muss innovativ sein. Wo aber Innovation Gesetz ist, schlägt der Regelverstoß schnell in Affirmation um. Das radikal Andere verstört nur kurz, um bald darauf als neuer Trend gefeiert zu werden. Das macht es schwer, echten Einspruch zu erheben gegen das Bestehende. Protest wird schnell zur Folklore in einer rastlosen Kultur des Fortschritts.

Listen, Totengedenken in Wort und Stein

Lässt man die großen Worte links liegen, können die kleinen Unterschiede gleichwohl Sinn machen. Nach dem Zweiten Weltkrieg ist es Günter Eich, der mit ähnlichen ästhetischen Strategien aufwartet wie August Stramm und Andreas Gryphius:

Günther Eich

Inventur

Dies ist meine Mütze,
dies ist mein Mantel,
hier mein Rasierzeug
im Beutel aus Leinen.

Konservenbüchse:
Mein Teller, mein Becher,
ich hab in das Weißblech
den Namen geritzt.

Geritzt hier mit diesem
kostbaren Nagel,
den vor begehrlischen
Augen ich berge.

Im Brotbeutel sind
ein Paar wollene Socken
und einiges, was ich
niemand verrate,

so dient es als Kissen
nachts meinem Kopf.
Die Pappe hier liegt
zwischen mir und der Erde.

Die Bleistiftmine
lieb ich am meisten:
Tags schreibt sie mir Verse,
die nachts ich erdacht.

Dies ist mein Notizbuch,
dies meine Zeltbahn,
dies ist mein Handtuch,
dies ist mein Zwirn.

Das Gedicht tritt hier in der Form einer Liste auf. Situationen des Verlusts von Angehörigen, aber ebenso des Verlusts von Gütern, rücken die Liste als eine zentrale Kulturtechnik in Erinnerung. Indem man Listen führt, versichert man sich eines Bestandes oder bilanziert Verluste. Listen helfen dabei, sich dessen zu versichern, was da ist, aber auch dessen, was bereits fehlt. Je wahrscheinlicher es ist, dass etwas verloren geht, desto wichtiger wird die Liste, um den Überblick zu behalten.

Im und nach dem Krieg kommt zu dieser Orientierungsfunktion eine Erinnerungsfunktion hinzu. In Form von Listen wird derer gedacht, die im Krieg ihr Leben gelassen haben. Jeder Ort hat seine Kriegerdenkmäler, auf denen die Toten

aufgelistet sind. Manchmal nach Sterbedatum oder alphabetisch, gelegentlich auch nach militärischem Rang oder nach Waffengattung. In jedem Fall aber ist die Liste schematisch. An den zentralen Gedenkort einer Gemeinde oder eines Staates wie auf dem amerikanischen Nationalfriedhof Arlington ist kein Platz dafür, jeden in seiner Individualität zu würdigen, wie es das familiäre Totendenken vermag. Jeder hat nur einen mehr oder minder gleich großen Platz auf einer Liste, auf der sein Name immerhin für Jahrzehnte festgehalten wird. Lange streiten kann man über die Gestaltung solcher Kriegerdenkmäler. Will man von Helden sprechen oder von den Opfern zweier Weltkriege? Schon eine solche Grundunterscheidung ist diffizil, aber es geht schwierig weiter: Zeigt man Waffen, tragen die Figuren Stahlhelme und schauen eisern oder stellt man sich eher in die christliche Tradition der Pietá, der Mutter, die ihren Sohn beweint? Listenhaft sind auch die Gräberfelder selbst, auf denen sich – in unserer christlichen Kultur – ein Kreuz ans andere reiht oder – wie in Arlington – Stelen mit Namen und Daten. Fährt man durch Nordfrankreich, dann lassen sich die vielen Soldatenfriedhöfe des Ersten Weltkriegs nicht übersehen. Allein die Zahl der Friedhöfe und deren Größe lässt einen erschauern. Insofern kann auch von Listen eine Wirkung ausgehen. Die einheitliche Form des Totengedenkens ist eine bittere Reverenz an die Umstände des Massentodes, den Kriege mit sich bringen.

Wie auch immer das Kriegerdenkmal gestaltet ist: Als Ort, an dem die Opfer aufgelistet werden, kann es selbst dann als Mahnung verstanden werden, wenn es als Ehrenmal gedacht war. So erwächst selbst im Kreis derjenigen, die in den Krieg involviert sind und ihn tragen oder jedenfalls mittragen, die Mahnung, über die vielen Verluste nicht sorglos oder gar zynisch hinwegzusehen. Das Totengedenken, eine unumgängliche kulturelle Pflicht, wenn man nicht von den Geistern der Toten heimgesucht werden will, streut Sand ins Getriebe der militärischen Anstrengungen. Genau diese Unterbrechung der militärischen Routinen durch Bestattungsrituale oder Totengedenken kann mit Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* auch ein ausdrücklich pro-militärischer Text belegen, der selbst sicher kein Sand im Getriebe künftiger Mobilmachungen sein will. Im Kapitel »Der Auftakt zur Somme-Schlacht« heißt es:

Am 1. Juli wurde uns die traurige Aufgabe, einen Teil unserer Toten auf unserem Kirchhofe zu bestatten. 39 rohe Holzsärgen wurden nach einer ergreifenden Ansprache des Pfarrers Philippi, während der die Leute weinten wie Kinder, in die Grube gesenkt. Der Pfarrer sprach über den Text: »Sie haben einen guten Kampf gekämpft,« [...] In dieser ergreifenden Stunde wurde mir der hohe ethische Wert unserer feierlichen Handlungen klar. Oft haben wir auf irgendeinem Schlachtfelde die zehnfache Zahl von Kameraden liegen lassen müssen und waren von dem Verlust doch nicht so tief gepackt, wie hier vor den offenen Gräbern. (E. Jünger)

Anna Seghers Novelle *Der Ausflug der toten Mädchen* hat eine andere Pragmatik. Er würde sicher gerne Sand ins Getriebe der Kriegsmaschinen streuen, wenn er wegen Exilierung der Autorin nicht ›weit vom Schuss‹ entstanden und zunächst ebendort publiziert worden wäre. In jedem Fall hat er eine erinnernde Funktion. Die Opfer der Geschichte werden nicht einfach zurückgelassen. Zudem besitzt Seghers Novelle eine gewisse Nähe zur Poetik der Liste, obwohl sie narrativ verfasst ist und deren hauptsächlichen Mangel zu beheben versucht. Anna Seghers Novelle *Der Ausflug der toten Mädchen* erinnert nicht nur die Namen, sondern widmet jedem der genannten Mädchen und späteren Frauen (und an zweiter Stelle auch deren Männern), die NS-Herrschaft und Zweitem Weltkrieg zum Opfer fallen, ein ganz ziviles kleines Porträt.

Anna Seghers Novelle *Der Ausflug der toten Mädchen* entsteht 1943/44 im mexikanischen Exil. Der Beginn des Textes übersetzt die Entstehungsumstände in die dargestellte Welt. Doch trotz der Ressourcen, trotz des Materials, als das die Autorin ihr reales Leben benutzt, muss der Text als fiktional klassifiziert werden. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass die Verfasserin einen anderen als fiktionalen Geltungsanspruch erhebt. Auch ist es unwahrscheinlich, dass Anna Seghers in Mexiko die Informationen gehabt hat, die es bräuchte, um einen Text mit faktuellem Anspruch zu schreiben. Und schließlich geben die mitgeteilten Episoden selbst einen solchen Anspruch gar nicht her. Der Clou dieses Textes liegt in seiner ebenso einfachen wie eindringlichen Konzeption, nicht in irgendeiner Darstellung realer Geschehnisse. Das möchte ich in dieser Klarheit vorausschicken, da an vielen Stellen – z. B. in Reclams »Lektüreschlüssel« – die »Parallelen zu Seghers' Biografie« betont werden. Insgesamt aber dürfte es sich eher so ähnlich verhalten wie in Anna Seghers berühmtestem Werk, dem Roman *Transit*, in dem sie ihre persönliche Exilerfahrungen in fiktionaler Form verarbeitet. Dort allerdings ist der Abstand zur autobiographischen Erfahrung deutlicher markiert, nämlich unter anderem dadurch, dass der entsprechende Exilschriftsteller ein Mann ist. Hier dagegen firmiert die Erzählerin unter dem Mädchennamen der Autorin, die am 19. November 1900 in Mainz als Annette Reiling geboren wurde – Rufname: Netty.

Dieser Name ist es dann auch, der in der dargestellten Welt eine Art ›Verwandlung‹ herbeiführt. Es deutet sich bereits an, dass die Ausgangssituation mit flirrender Luft, karger Landschaft und einem weißen Mauerwinkel nur die Projektionsfläche sein wird für eine traumähnliche Erinnerungsreise in die Vergangenheit der Schülerin Netty, die seither so viele andere, erwachsenere Namen getragen hat oder tragen musste, um aus Europa raus und ins mexikanische Exilland rein zu kommen. Narratologisch betrachtet wird übrigens keine neue Erzählebene eröffnet. Die Erzählerin bleibt identisch, aber ihre Stellung zum Geschehen verändert sich. Nachdem die Erinnerungsbilder in ihr aufgestiegen sind, geht es nicht um sie selbst, sondern um Freundinnen, Klassenka-

meradinnen und Lehrerinnen. Die erste Figur, Leni, setzt den Ton und markiert die Position des Textes. Das ist in einem vollgültigen, durchaus philosophischen Sinne zu verstehen. Die Position, das ist nicht nur ein Standort oder Posten, sondern enthält darüber hinaus eine Qualifizierung als positiv. Die Figur der Leni markiert das positive Sein, um nicht zu sagen das Gute, um dessen willen erzählt wird, was aus der Erinnerung aufsteigt.

Auf der anderen Seite der Schaukel hockt Marianne. Sie entpuppt sich bald als Gegenfigur. Sie ist die erste Repräsentantin des negativen Prinzips, das die positiven Figuren mit Gewalt zu Fall bringt. Als der Nationalsozialismus die Gesellschaft entlang rassischer und politischer Scheidelinien in Freund und Feind zerteilt, verleugnet sie ihre ehemalige Freundin und erinnert sich an andere überhaupt nur dann, wenn es politisch opportun ist. Im Lauf der Geschichte sind aus Freundinnen Gegenspielerinnen geworden. Oder genauer, es sind ja drei Mädchen: Die Erzählerin Netty stellt fest, wie aus ihren Freundinnen Leni und Marianne politische Gegenspielerinnen geworden sind. Sie erinnert sich nicht nach Opportunität, nicht selektiv, aber wertend. Die erste kurze Sequenz enthält bereits die wichtigste Information, dass die vormals besten Freundinnen sich entzweit haben und gut zwanzig Jahre später auf unterschiedlichen, ja einander feindlichen Seiten der Geschichte stehen. Später wird die Erzählerin in einer zweiten Sequenz die Gründe nachtragen und dabei zwei weitere Figuren einführen und charakterisieren: Mariannes Jugendliebe einerseits, den im ersten Weltkrieg gefallenen Otto Fresenius, und ihren späteren Mann, den nachmaligen SS-Sturmbannführer Gustav Liebig, andererseits.

Das narrative Verfahren dieses Textes ist schnell klar. Zwei Konstruktionsprinzipien werden verknüpft. Beide arbeiten mit Gegenüberstellungen. Einerseits stehen Gut und Böse einander gegenüber und werden in immer neuen Episoden kontrastiert. Andererseits werden entferntere Vergangenheit und relative Gegenwart einander gegenübergestellt. Wo früher Eintracht war, ist heute Zwietracht. Aus Freundinnen sind Gegnerinnen geworden. Wo Klassenkamaradschaft war, herrschen nun Rassenhass und politische Feindschaft. Um auf dem engen Raum von dreißig Seiten ein biographisches Panorama mit 14 Schülerinnen und verschiedenen anderen Figuren zu entfalten, kommt Seghers nicht umhin, mit einfachen Erzählverfahren zu arbeiten. Die kontrastierende Gegenüberstellung ist eine solche einfache Form. Positive und negative Figuren wechseln sich ab.

Mit den nächsten drei Figuren, Fräulein Mees, Nora und Frau Sichel, wird das syntagmatische Prinzip offensichtlich. Auf die mutige Christin, die auch unter den Nazis das Kreuz nicht ablegt, folgt mit Nora »die Leiterin der nationalsozialistischen Frauenschaft«, die sich nicht zu schade ist, ihre alt und gebrechlich gewordene frühere Lieblingslehrerin, Frau Sichel, »mit groben Worten von einer Bank am Rhein herunterzujagen, weil sie auf einer judenfreien Bank sitzen

wollte« (A. Seghers). Spätere Nazigegner oder -opfer und Nazis, politisch gute Figuren und politisch böse Figuren wechseln sich alternierend ab. Dabei muss die moralische Bewertung gar nicht explizit ausgesprochen werden. Und das liegt nicht nur daran, dass aus der Exilperspektive und für alle späteren Nachkriegsleser die Wertung eh klar ist. Die Figuren richten sich darüber hinaus selbst, weil sie am Anfang der erzählten Zeit eine starke Gemeinsamkeit teilen, während sie einander im Laufe der Zeit verleugnen und bekriegen. – Mit den Figuren richtet sich zugleich auch der dargestellte Geschichtsverlauf, der auf das Prinzip der Entzweiung hört. Insofern Episode für Episode vor Augen führt, wie auf Eintracht Zwietracht folgt, wird das älteste Versprechen des Nationalismus, die Wiedergeburt der Nation aus dem Krieg, ad absurdum geführt.

Als letzte Instanz am anderen Ende der erzählten Zeit, die sich von 1912 bis in den Zweiten Weltkrieg erstreckt, nimmt die homodiegetische Erzählerin sich die Macht – traumwandlerisch, aber immerhin – das abschließende Urteil der Geschichte auszusprechen. Diejenigen, die als Ehefrauen hochrangiger Nazis oder Leiterinnen der NS-Frauenschaft über ihre Opfer zu triumphieren scheinen, werden aus der nachzeitigen Erzählposition ins rechte Licht gerückt und erscheinen als das, was sie sind: als Unmenschen. Die Erzählerin dreht das Freund/Feind-Schema um, setzt die Nazis auf die Anklagebank und deren Opfern ein Denkmal. Tot sind inzwischen alle. Das einfache Schema bietet aber immerhin genug Raum, um nicht nur eine Liste mit den Toten zu führen, sondern die Opfer zu ›sortieren‹. Der Tod macht eben nicht alle gleich, jedenfalls nicht dann, wenn es darum geht, aus der Geschichte Lehren zu ziehen. Vorbildlich für künftige Generationen kann nur eine der beiden Gruppen sein. Seghers Novelle erzählt damit eine Gegengeschichte. Ihr Beitrag zur Gegenöffentlichkeit der Exilanten ist ein Anti-Denkmal. Vorausschauend setzt sie den Kriegerdenkmälern, die man bald errichten wird, eine Form von Erinnerung entgegen, die weder nur der Soldaten gedenkt, noch undifferenziert der Toten oder sogar aller Toten zweier Weltkriege. Gegen die Unterschlagung der Differenz von Tätern und Opfern stellt sie beide Seiten unverblümt als Opfer und Täter gegenüber.

Phase 4 – Heimkehrer. Soldaten und Exilanten

Das Kriegsende ist der zweite große Einschnitt. Historisch betrachtet, markiert das Kriegsende oft die eigentliche Zäsur. Die kriegführenden Staaten werden langsam aber sicher von den Lasten eingeholt, die sie sich aufgebürdet haben. Nachdem der Scheitelpunkt schon einige Zeit überschritten ist, brechen nun die Dämme. Reiche brechen zusammen, Regierungen machen sich aus dem Staub oder werden weggejagt. Gesellschaftlich ist das ein heikler Moment, doch vor lauter Erschöpfung fällt die große Zeitdiagnose flach. Es ist eher die Stunde der Aktivisten. Proklamationen siegen über Analysen. Politisch kann viel passieren, doch von einer intellektuellen Begleitmusik wie im August 1914 ist im November 1918 wenig zu spüren.

Thomas Mann zum Beispiel hat gerade erst die ›extended Version‹ seiner Kriegsgedanken publiziert und ist jetzt erstmal ratlos: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. – Auch nach dem Zweiten Weltkrieg braucht es einige Zeit, bis sich wenigstens eine Ahnung davon einstellt, was hinter einem liegt. Es wird zwar munter debattiert, aber bis auf die Reproduktion alter Feindschaften haben die Arrivierten nicht viel zu bieten. Im Zweifelsfall sind sie mit der Begrädigung des eigenen Lebenslaufes beschäftigt. Hektisch werden überkommene Denk- und Schreibweisen aufgemöbelt, doch solche Renovierungsarbeiten machen keinen Neuanfang. Der Diskursbedarf wird erst einmal gedeckt, aber Innovationen sind nicht darunter. Die vierte Phase in der abwechslungsreichen Beziehung von Krieg und Literatur ist daher kurz. Im Zentrum steht eine einzige Sozialfigur mit einiger Prägnanz, die des Heimkehrers aus Krieg, Exil oder Gefangenschaft.

Wenn die Waffen schweigen, kehrt sich zwar die Blickrichtung um, aber der Abstand zum Geschehenen ist noch zu gering für weitreichende Erkenntnisse. Die Soldaten stürmen nicht länger nach vorne. Die Bevölkerung muss nicht mehr mobilisiert werden. Aber deswegen ist sie noch lange nicht voll demobilisiert – manche ›drehen hohl‹ weiter. Ernst Salomon, für den das sicher gilt, hat eine solche Situation nachträglich skizziert. Sein Roman *Die Geächteten* – der allerdings aus dem Jahr 1930 stammt – setzt die Rückkehr der geschlagenen Soldaten effektiv in Szene:

In der Mitte des Dezembers rückten die Fronttruppen in die Stadt. Es war nur eine Division; sie kam aus der Gegend von Verdun.

Auf den Bürgersteigen drängte sich die Menge. Einzelne Häuser zeigten schüchtern die schwarz-weiß-roten Fahnen. Viele junge Mädchen und Frauen standen da, einzelne von ihnen trugen Blumen in Körben oder kleine Päckchen. [...] Es war, als ob der finstere Druck, der nun schon seit Wochen über der Stadt lag, einen Teil seines Gewichts verloren hätte, als ob sich der Starrkrampf gelöst hätte, der bislang die Menschen aus ihrer Gemeinsamkeit gestoßen hatte. Es war fast wie früher, wenn ein großer Sieg gemeldet wurde. Wir glaubten alle, einander zu erkennen, bereit unserer Stimmung Ausdruck zu geben [...]. Die Front würde es bringen. [...] Plötzlich waren die Soldaten da. Man hörte sie kaum, nur die Massen gerieten in kurze Bewegung. Einzelne Zurufe erklangen, die niemand verstand, die sofort wieder erstarben. Eine Frau begann zu weinen, sie schluchzte still vor sich hin, die Hände ineinander gekrampft. [...] O Gott, wie sahen sie aus, wie sahen diese Männer aus! Was war das, was da heranzugscherte? Diese ausgemergelten, unbewegten Gesichter unter dem Stahlhelm, diese knochigen Glieder, diese zerfetzten, staubigen Uniformen! Schritt um Schritt marschieren sie, und um sie herum war gleichsam unendliche Leere.

Der »naßgraue« Tag, an dem »die Front« zurückkehrt, und der Bannkreis, der sich zwischen sie und die Heimat gelegt hat, unterstreichen den Kontrast zum Augusterlebnis. Der Sommer des Jahres 1914, dessen Hitze die Menschen auf die Straßen trieb, ist einem naßkalten Wintertag gewichen. Dazu passt die Enttäuschung der Wartenden. Die heimkehrenden Soldaten erscheinen fremd und unnahbar. Ernst Salomon skizziert ein Bild der gesellschaftlichen Spaltung. Man spürt, dass die gesellschaftliche Atmosphäre nicht vorschnell als Frieden bezeichnet werden sollte. Der Politisierung seiner Perspektive zum Trotz hat der Freikorpskämpfer und Rechtsterrorist Ernst Salomon etwas Richtiges ins Bild gesetzt. Soldaten kehren nicht einfach zurück, um problemlos integriert zu werden.

Nach 1945 macht Wolfgang Borchert mit seinem Heimkehrer-Stück *Draußen vor der Tür* Furore. Hier geht es zwar nicht um Figuren, die mit dem Kämpfen nicht aufhören können und der sozialen Befriedung daher im Weg stehen, doch zur Integration kommt es auch hier nicht. Nach »tausend Tagen« in Sibirien (W. Borchert) trifft der Kriegsheimkehrer auf eine Gesellschaft, die in den Ruinen des Dritten Reiches längst ein neues Leben begonnen hat. Anders als nach dem Ersten Weltkrieg ist Deutschland stark zerstört und vollständig besetzt. Dass man den Krieg auf dem Schlachtfeld doch irgendwie gewonnen habe, wie es die Dolchstoßlegende den Menschen 1918/19 weiß machen wollte, kann nach '45 niemand glauben. Doch obwohl sich alle in die Katastrophe involviert finden, kehren die Soldaten oft als Fremde heim. Generell gilt: Ob siegreich oder als Verlierer, heimkehrende Soldaten treffen auf eine Zivilbevölkerung, die den Krieg anders oder gar nicht selbst erlebt hat.

Entscheidend für den gesellschaftlichen Nachhall ist die Zahl der Betroffenen. Handelte es sich um einen begrenzten Einsatz oder waren ganze Generationen an der Front? Nach großen Kriegen mit hohen Verlusten ist Wegschauen nicht möglich. Man kann das Geschehene eine Zeit lang ignorieren, doch dann kehrt das Verdrängte zurück. Wenn die Zahl der direkt oder indirekt Betroffenen eine kritische Masse erreicht, die man nicht so leicht aus der Öffentlichkeit hinausdrängen kann, wird die Auseinandersetzung mit dem Geschehenen unumgänglich. Es rumort in der Gesellschaft, denn natürlich sind die Lasten unterschiedlich verteilt. Die einen zahlen einen hohen Preis, andere einen geringeren und manche profitieren vielleicht sogar vom Krieg, die sogenannten Kriegsgewinner. Große Kriege, die sehr viele Menschen betreffen, brennen sich daher ins nationale Gedächtnis ein. Sie lassen die Nachkriegsgesellschaft schlecht zur Ruhe kommen. Bei begrenzten Einsätzen wie im ehemaligen Jugoslawien oder in Afghanistan hängt es von der politischen Kultur ab, ob man eine Operation nachträglich in Enquete-Kommissionen evaluiert oder Probleme lieber unter den Teppich kehrt.

Exilanten: Polarisierung und Gemeinsamkeiten

Am Ende der Weltkriege sind die Gesellschaften stark polarisiert. Die Weimarer Republik wird förmlich aufgerieben von den ideologischen Spannungen. Das besiegte Deutschland nach Zweitem Weltkrieg und Holocaust teilt sich wenige Jahre nach dem Krieg entsprechend der ideologischen Großwetterlage. Anna Seghers kehrt 1947 nach Europa zurück und nimmt 1950 ihren festen Wohnsitz in Ost-Berlin. Sie wird unter anderem Vorsitzende des Schriftstellerverbandes der DDR. Ebenfalls in die DDR re-migrieren wollte Heinrich Mann. Er starb jedoch »wenige Wochen vor seiner geplanten Rückkehr nach Berlin (Ost). Das ihm von der DDR angetragene Amt des Präsidenten der Akademie der Künste übernahm an seiner Stelle Arnold Zweig« (virtuelle Ausstellung »Künste im Exil«, DNB Frankfurt a.M.).

Heinrich Mann artikuliert mustergültig, warum die Heimkehrer aus dem Exil noch weniger Entgegenkommen zu erwarten haben als die heimkehrenden Kriegsgefangenen. Anna Seghers *Ausflug der toten Mädchen* veranschaulicht die Kommunikationssituation der meisten Exilantinnen und Exilanten. Indem ihr Text die Form eines alternativen Denkmals annimmt, das die Opfer des Krieges nicht nur auflistet, sondern eine fein säuberliche Bilanz von Tätern und Opfern organisiert, greift er nicht eigentlich in die aktuelle Situation während des Krieges ein, sondern nimmt die künftige Situation nach dem Krieg vorweg, in der um den richtigen Rückblick auf den Krieg gestritten wird. Anna Seghers muss die Kämpfe erahnt haben, die der Nachkriegszeit bevorstehen. Heinrich Mann

nimmt den hohen Anspruch der Exilierten bereits 1933 vorweg: »Die Emigration allein darf Tatsachen und Zusammenhänge aussprechen. Sie ist die Stimme ihres stumm gewordenen Volkes«.

Dieser Anspruch ist unmittelbar plausibel. Auch in unserer Perspektive sind die Exilanten die besseren Deutschen. Wer emigriert, macht nicht mit. Ethisch ist am beanspruchten Vorrang der Emigranten nichts zu bemängeln. Aber sind sie wirklich »die Stimme ihres stumm gewordenen Volkes«? Heinrichs jüngerem Bruder Thomas war es beschieden, den Streit darum auszutragen. Als Literatur-Nobelpreisträger des Jahres 1929 war er prominent genug, um auch im Exil Hörer zu finden. Thomas Mann engagiert sich wirklich gegen die Barbarei der Nazis. Er schreibt zahlreiche Essays und spricht fast fünf Jahre lang, von 1940 bis Kriegsende eine monatliche BBC-Rundfunkbotschaft für »Deutsche Hörer!« ein. Vom Soldaten im Künstler ist bei Deutschlands oberstem Schriftsteller keine Rede mehr. Doch auch das wird ihm nicht gelohnt.

Bereits im August 1945, gerademal ein Vierteljahr nach Kriegsende, wird ein Streit um die ästhetische und moralische Wertigkeit von Exilliteratur und »innerer Emigration« losgetreten – die so genannten »Große Kontroverse«. Sie beginnt mit einem offenen Brief Walter von Molo an Thomas Mann. Walter von Molo forderte in diesem Brief Thomas Mann dazu auf, nach Deutschland zurückzukehren und sich seinen deutschen Landsleuten zuzuwenden, um in einer historischen Situation, in der über das weitere Schicksal Deutschlands noch nicht entschieden war, ein Zeichen der Versöhnung zu setzen. Das auffälligste rhetorische Mittel des Vortrags ist die fünffache Wiederholung der Aufforderung »kommen Sie bald«, die dabei zweimal als Bitte eingeleitet wird.

Bitte, kommen Sie bald und zeigen Sie, daß der Mensch die Pflicht hat, an die Mitmenschen zu glauben, immer wieder zu glauben, weil sonst die Menschlichkeit aus der Welt verschwinden müsste. [...] Wir müssen endlich jeder dem alle Menschen einigenden dienen, das Gemeinsame, Verbindende, nicht weiter oder neu das Trennende suchen, denn Haß und pauschale Herabsetzung und unrichtig abgekürzte Geschichtsbetrachtungen zu vergänglichem Zwecken sind unfruchtbar und führen zu Katastrophen; das haben wir doch in unserer Lebensspanne in schrecklicher Art erfahren. [...] Kommen Sie bald wie ein guter Arzt, der nicht nur die Wirkungen sieht, sondern die Ursache der Krankheit sucht und diese vornehmlich zu beheben bemüht ist [...]. [...] Kommen Sie bald zu Rat und Tat. [...] Suchen wir wieder gemeinsam – wie vor 1933 – die Wahrheit, indem wir uns alle auf den Weg zu ihr begeben und helfen, helfen, helfen! In diesem Sinne Ihr Walter von Molo

Das Eigentümliche dieses offenen Briefes besteht darin, dass Thomas Mann zwar als Therapeut adressiert, aber zugleich in eine Art Zwangsjacke gesteckt wird. Er wird einerseits als Heilkundiger angesprochen, andererseits werden ihm die Qualitäten, die ihn als einen solchen hervorheben, als Verpflichtung entgegengehalten, der gegenüber es keine Entscheidungsfreiheit gibt. Dieser eigentüm-

liche Sprechakt erzeugt Motivverdacht: Thomas Mann und seine moralische Autorität sollen offensichtlich instrumentalisiert werden, um das Land der Nazi-Täter kulturell aufzuhübschen. Der offene Brief soll Thomas Mann zu einer Geste des Verzeihens zwingen, um die zeitgleich im Raum stehende ›Schuldfrage‹ zurückzuweisen.

Thomas Mann antwortet denn auch in seiner *Rundfunkbotschaft an Deutschland*, seinem zweiten Beitrag in dieser Auseinandersetzung, er wolle sich

besser hier draußen [...] einsetzen für die Europahilfe, für die Errettung deutscher Kinder vom Hungertode, als drüben eine Milderungsagitation übernehmen, von der man nie [wisse], ob sie nicht dem deutschen Nationalsozialismus dien[e].

Diese Antwort, die das implizierte Ansinnen explizit zurückweist, gilt freilich nicht nur Walter von Molo, denn noch bevor Thomas Mann auf dessen offenen Brief überhaupt reagieren konnte, spitzte Frank Thieß in einem berühmt-berühmten Artikel mit der Überschrift *Innere Emigration* die Kontroverse entscheidend zu. Er wollte Thomas Manns Autorität nicht instrumentalisieren, sondern gleich gänzlich infrage stellen.

Bekannt geworden ist das pejorative Schlagwort von den »Logen[...]plätzen« des Exils, die, so Thieß, Thomas Mann und andere Exilanten in den Jahren 1933–45 eingenommen hätten. In direktem Zusammenhang damit steht die in allen drei Beiträgen, die Thies in dieser Kontroverse publiziert, durchgehaltene Rechtfertigung für den Verbleib in Deutschland. Thies behauptet, um der kognitiven Vorzüge der Zeugenschaft willen in Nazi-Deutschland geblieben zu sein. Er schreibt gleich im ersten Beitrag mit dem Titel »Innere Emigration«:

Männer wie Kasimir Edschmid, Hermann Keyserling, Walter von Molo, Erich Kästner, Werner Bergengruen, ja sogar betont »nationale« Schriftsteller wie Hans Grimm und Ernst Wiechert befanden sich sehr bald [nach Machtantritt der Nationalsozialisten; M.Sch] in einer Isolierung, die sich für viele von ihnen wirtschaftlich verhängnisvoll auswirkte, ihnen dafür aber einen Schatz an Einsicht und Erfahrung gab, der für ihre künftige Arbeit von größtem Wert sein kann.

Auch ich bin oft gefragt worden, warum ich nicht emigriert sei, und konnte immer nur dasselbe antworten: falls es mir gelänge, diese schauerliche Epoche (über deren Dauer wir uns freilich alle getäuscht hatten) lebendig zu überstehen, würde ich dadurch derart viel für meine geistige und menschliche Entwicklung gewonnen haben, daß ich reicher an Wissen und Erleben daraus hervorginge, als wenn ich aus den Logen und Parterreplätzen des Auslands der deutschen Tragödie zuschaute.

Frank Thies verfolgt eine perfide Strategie, um die Exilanten zu diskreditieren und sich selbst zugleich eine edle Motivation zu attestieren. Von Beitrag zu Beitrag tritt das Ziel immer deutlicher hervor: Diskreditierung der Exilanten, Ausschluss aus der Literatur nach 1945. Der Angriff gipfelt darin, dass Thomas Manns Befähigung zu ›deutscher‹ (sic!) Literatur grundsätzlich in Frage gestellt

wird: »Wir, die wir alles erlebten, können es verstehen, er konnte es drüben nicht.« Man sieht auf den ersten Blick, wie rückwärtsgerichtet das ist. Der Name des Verfassers ist daher zurecht vergessen. Ihm fällt nichts Besseres ein, als latent völkisch zu argumentieren: Anteilnahme am nationalen Geschick ist nur denjenigen möglich, die deutschen Boden nicht verlassen. Neuanfänge sehen anders aus – und erfolgreiche Versuche, Reputation oder Stellung in die neue Zeit herüberzuretten auch. Mit der Zugehörigkeit zu Blut und Boden zu argumentieren ist nur dann eine Strategie, wenn man nichts zu verlieren hat, weil man eh unverbesserlich ist.

Weniger eindeutig zu bestimmen ist demgegenüber die Position von Thomas Mann selbst. Einerseits erscheint Manns Abwehr der Zumutungen wie ein Vorschein der »Westernisierung«, die die bundesrepublikanische Gesellschaft unter den Augen der westlichen Besatzungsmächte bald schon zu prägen beginnt:

Heute bin ich amerikanischer Bürger und lange vor Deutschlands schrecklicher Niederlage habe ich öffentlich und privat erklärt, daß ich nicht die Absicht hätte, Amerika je wieder den Rücken zu kehren. Meine Kinder, von denen zwei Söhne noch heute im amerikanischen Heer dienen, sind eingewurzelt in diesem Lande, englisch sprechende Enkel wachsen um mich auf. Ich selbst, mannigfach verankert auch schon in diesem Boden, bin da und dort ehrenhalber gebunden, in Washington, an den Hauptuniversitäten der Staaten, die mir ihre Honorary Degrees verliehen. Ich habe mir an dieser herrlichen, zukunftsamen Küste mein Haus errichtet, in dessen Schutz ich mein Lebenswerk zu Ende führen möchte – teilhaft einer Atmosphäre von Macht, Vernunft, Überfluß und Frieden. Geradeheraus: Ich sehe nicht, warum ich die Vorteile meines seltsamen Loses nicht genießen sollte, nachdem ich seine Nachteile bis zur Hefe gekostet.

Es zeugt von durchaus bemerkenswertem Mut, in der so sehr von einer Semantik der ethnischen Verpflichtungen und des kollektiven Geschicks bestimmten Auseinandersetzung derart »egoistische« Motive auszuflaggen, von denen Thomas Mann leicht ahnen kann, dass böse Zungen sie ihm bald entgegenhalten werden.

Er hätte noch hinzufügen können, dass nicht nur Klaus und Golo Mann auf amerikanischer Seite am Krieg teilgenommen haben, sondern er selbst mit seinen Mitteln gegen Nazi-Deutschland gekämpft hat. Thomas Manns Bibliographie »verzeichnet von 1937 bis 1945 über dreihundert nichtdichterische Beiträge. Kein deutscher Autor im Exil hat auch nur annähernd eine so ausgedehnte publizistische Tätigkeit entfaltet« (H. Kurzke). Sein publizistischer Feldzug gegen die Nazis vor und nach 1945 ist allerdings ganz offensichtlich eine innerdeutsche Fehde. So sehr er sich in der Debatte mit Thiess und von Molo als Amerikaner inszenieren mag, Thomas Mann spricht als Deutscher zu Deutschen. Für ihn gilt nach wie vor, was er bei seiner Ankunft in New York 1938 gesagt hat:

[Das Exil] ist schwer zu ertragen. Aber was es leichter macht, ist die Vergegenwärtigung der vergifteten Atmosphäre, die in Deutschland herrscht. Das macht es leichter, weil man in Wirklichkeit nichts verliert. Wo ich bin, ist Deutschland. Ich trage meine deutsche Kultur in mir. Ich lebe im Kontakt mit der Welt und ich betrachte mich selbst nicht als gefallenen Menschen.

Den provozierenden Anspruch »Wo ich bin, ist Deutschland« machen die inneren Emigranten Thomas Mann nachträglich streitig, indem sie ihn dauerhaft aus der deutschen Literatur exilieren wollen. Darauf läuft die großen Kontroverse letztlich hinaus. Über der scharfen Zurückweisung der neo-nazistischen Denkmuster darf jedoch nicht vergessen werden, dass Thomas Mann eigene Position von den Schlacken seines alten Kulturnationalismus nicht ganz frei ist. Sein ostentativer Amerikanismus kaschiert lediglich unvollkommen, dass Kultur für ihn nach wie vor Nationalkultur ist. Kultur ist eine national spezifische Angelegenheit, in der die großen historischen Linien vom Nibelungenlied bis zum Nationalsozialismus und von Luther bis zu Thomas Mann selbst bestimmend sind. Kultur wie wir sie heute denken, Kultur als Austausch, Mischungsverhältnis, Aneignung, Kultur in Registern von Hybridisierung einerseits und *cultural appropriation* andererseits, war für Thomas Mann noch nicht denkbar. Auch die besseren Deutschen, die den NS-Staat aktiv bekämpft haben, müssen daher zwar nicht entnazifiziert, aber ent-nationalisiert werden. Es ist daher vollkommen berechtigt, wenn Wolf Lepenies urteilt, dass »die Bitterkeit der Auseinandersetzung zwischen Vertretern der ›inneren Emigration‹ und Exilanten« aus einer gemeinsamen Denktradition erwächst, nämlich der Präferenz für kulturelle Faktoren bei »der Erklärung politisch-moralischer Tatbestände«. Die sich so unversöhnlich gebenden Gegner vieler Debatten zehren von einer gemeinsamen Tiefenstruktur, die Teilnehmern und Beobachtern oft verborgen bleibt.

Soldaten: Streitkultur und Komödie

Lepenies weist auf Voraussetzungen hin, die nicht in der Hand der Konfliktparteien liegen – wenigstens so lange nicht, wie sie von diesen nicht durchschaut werden. Solche Bedingungen sind Teil dessen, was wir in einem erweiterten Sinne als Streitkultur bezeichnen. Streitkultur ist selbst eine soziokulturelle Größe. Je nach sozialen, kulturellen oder historischen Bedingungen (und persönlicher Neigung) streiten wir verbissen oder kompromissbereit, lenken früher ein oder gehen aufs Ganze. Konflikte haben Voraussetzungen und die Art wie sie ausgetragen werden, machen diese sichtbar. So kann man umgekehrt von der Art des Streits auf die oft verborgenen Voraussetzungen zurückschließen.

Wolfgang Borcherts bereits erwähntes Heimkehrerdrama *Draußen vor der Tür* trägt den Untertitel (oder soll es eine Gattungsbezeichnung sein?) »Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will«. Hier wird der Streit anscheinend verweigert. Differenzen zu verleugnen ist auch eine Möglichkeit Konflikte auszutragen. Tatsächlich ist das zunächst als Hörspiel aufgeführte Drama ganz unumstritten. Gleich 1947 ist es sehr berühmt geworden. Doch die Selbstbezeichnung des Textes (mittels paratextueller Übertragung der dargestellten Erfahrung der Hauptfigur auf sich selbst) ist gleichwohl treffend. Unter normalen Umständen würde das keiner sehen wollen. Die dargestellte Welt ist düster. Die Hauptfigur wird mit einem gescheiterten Suizidversuch eingeführt, nachdem im Vorspiel ein angesichts der Leichenberge zweier Weltkriege fett gewordener, dauernd furzen- und rülpsender Tod dem lieben, aber hilflosen Gott den Rat gegeben hat, schlafen zu gehen, bevor er seinerseits in das Wasser falle, in das während der kurzen Szene pausenlos weitere Suizidkandidaten steigen, die von allem die Schnauze voll haben.

Auch Ernst Tollers Drama *Hinkemann* um einen Kriegsheimkehrer des Ersten Weltkriegs greift zu drastischen Mitteln. Das Drama wurde 1921/22 in Festschrift geschrieben, weil Ernst Toller an der später gescheiterten Münchner Räterepublik teilgenommen hatte und nach deren Niederschlagung verhaftet wurde. Die Biographie des Autors folgt dem Schema der ›Wandlung‹, wie sie die Nachkriegs-Expressionisten voller Pathos für die ganze Gesellschaft fordern. Wie Toller in seiner autobiographischen Studie *Eine Jugend in Deutschland*, die 1933 im Exilverlag Querido in Amsterdam erscheint, ehrlicherweise festhält, wurde auch er 1914 von Kriegsbegeisterung erfasst. Nach dem Krieg folgten erst politischer Aktivismus, dann die Dramen *Die Wandlung* (1919), *Masse Mensch* (1921) und schließlich *Hinkemann*, 1923 unter dem provozierenderen Titel »Der deutsche Hinkemann« uraufgeführt.

Im Zentrum der Tragödie steht der versehrte Kriegsheimkehrer Eugen Hinkemann, dem die Genitalien weggeschossen wurden. Trotzdem bekommt seine Frau ein Kind. Sie muss ihn also betrogen haben. Die Konflikte einer solchen Dreierkonstellation lassen sich einfach extrapolieren. Der potente Mann und neue Geliebte der Frau verhöhnt den impotenten. Das macht den potenten Mann seiner Geliebten unsympathisch, die immer noch Sympathie für ihren Ex-Mann hegt. Also wechselt sie die Seite erneut und kehrt – seiner Impotenz zum Trotz – zum Ehemann zurück. Reichert man diese Grundstruktur noch mit ein paar weiteren Szenen an, die das Ehe-Drama zur Zeitdiagnose erweitern, hat man schnell ein interessantes Stück. Toller schickt den impotenten Mann, dessen Frau beim Geliebten ist, z. B. in die Kneipe, um seinen Frust zu ersaufen, und lässt ihn dort sein Leid klagen. Er berichtet vom Krieg, seiner Versehrung, findet Mitleid und schürt Empörung über den Verrat der Frau und deren Geliebten, der sonst natürlich keine Chance gehabt hätte. Das ist noch nicht das ganze Drama, aber

man sieht bereits wie es funktioniert. Ob es dergleichen wirklich gegeben hat – und das ist unzweifelhaft so –, ist nicht entscheidend. Die Provokation liegt bereits in der Symbolik: Das Bild vom entmannten Deutschland, dessen Kriegshelden von Zivilisten hintergangen und verhöhnt werden, die nur auf ihren eigenen Vorteil aus sind, war so ungefähr das Schlimmste, was sich viele vorstellen konnten.

Das wichtigste Heimkehrerdrama der deutschen Literatur, Lessings *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*, ist dagegen verblüffender Weise eine Komödie, ein »Lustspiel in fünf Aufzügen«. Oder nicht? Literarhistoriker bezeichnen es gerne als die wichtigste deutsche Komödie überhaupt. Man kann sich allerdings fragen, wieviel Komödie das Lustspiel tatsächlich in die Waagschale wirft. Lessings *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück* hat einen ernsten Hintergrund und endet doch genau so wie es die Gattungsgesetze der Komödie vorschreiben, mit einer Hochzeit (bzw. der restituierten Heiratsabsicht beider künftigen Eheleute). Der widerstrebende Bräutigam ist nicht impotent und seine Frau niemand anderem zugeneigt, aber die ganze Bühnenhandlung gilt der Bearbeitung von Kriegsfolgen, die das traute Paar entzweien. Was dabei zur Sprache kommt, beleuchtet in aufklärerischer Manier die Schwierigkeiten, die von heimkehrenden Soldaten ausgehen. Wenn man mit ihnen klarkommen will, braucht man viel Geduld, moralische Autonomie und eine Streitkultur mit Ausschalter. Minna erfüllt diese Kriterien – mehr oder weniger gut. Geduld hat sie eigentlich nicht, sondern nur genau so viel, dass es nicht zum Zerwürfnis kommt. Autonomie ist dagegen ihre Stärke. Sie setzt sich über die traditionellen Rollenerwartungen zurück und reist dem geliebten Menschen hinterher. Minna versteht es, sich von Zwängen frei zu machen und selbständig zu denken. Die Ehre, auf der ihr verbohrt Bräutigam beharrt, gilt ihr nichts. Und die Streitkultur der künftigen Eheleute, wie ist es um sie bestellt? Man weiß es nicht. Wolken nehmen dem sprichwörtlichen Licht der Aufklärung seine Strahlkraft. Um Zeit zu gewinnen, greift Minna zur Intrige. Der verstockte Mann bekämpft eher die eigene Liebe, als sich ihr zu öffnen. Und am Ende ist es eine Order des Königs, die aus dem Fingerhakeln der Verliebten eine Umarmung werden lässt.

Schaut man sich die hartnäckige Braut genauer an, gibt es für Tellheim, den Ex-Soldaten, keinen Grund zu fliehen. Minna von Barnhelm ist eine Ideal-Figur. Als Person verkörpert sie die Ideale der Aufklärung ohne dialektischen Schatten. Sie ist eine starke Frau und entspricht ganz der Definition, die Immanuel Kant in seinem Aufsatz »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?« (1784) geben wird, der knapp zwanzig Jahre später in der *Berlinischen Monatsschrift* erscheint. Minna weiß sich ihres »Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen« (I. Kant). Sie ist vorurteilsfrei, furchtlos, unabhängig, selbständig und zielstrebig, während ihr künftiger Ehemann versucht, ihr ein X für ein U vorzumachen.

Wendet man den Blick Tellheim zu, erfährt man im Personenverzeichnis, dass er »verabschiedet« ist. Tellheim ist ein Ex-Soldat in prekärer Situation. Auch er ist tugendhaft. Doch sein Begriff und Gebrauch von Tugend ist Minnas Problem. Da er seine Stellung verloren hat, seine Ehre in Frage steht und er zudem auch noch verwundet ist, könnte er sich – wenn er egoistischer wäre – glücklich schätzen, dass Sie unverändert zu ihm steht. Sie ist schön und reich. Was will er mehr. Doch Tellheim ist ein Ehrenmann und überhaupt nicht egoistisch. Er wird im 1. Akt als Offizier eingeführt, der sein letztes Hemd für die Soldaten gibt, die ihm treu gedient haben. Das ehrt ihn. Aber inzwischen ist er tatsächlich klamm. Finanziell wandelt er am Rande des Ruins. Moralisch ist er dagegen unangefochten. Er weiß, dass er nicht mehr derselbe ist und zieht den Schluss, dass seine noble Braut etwas Besseres verdient habe als ihn. Also tritt er vom Eheversprechen zurück und versucht, seine Liebe zu ihr in sich auszulöschen. Doch als es ihm fast gelungen ist, findet sie ihn wieder – und die Bühnenhandlung beginnt.

Tellheims Verhalten ist tugendhaft, das steht fest. Genauso wünschen wir es uns doch: Mitmenschen, die in der Lage sind, sich mit anderen Augen zu betrachten und darauf zu reflektieren, ob ihr Verhalten für andere eine Zumutung ist oder nicht, um es dann entsprechend zu korrigieren. Aber sein Verhalten ist auch problematisch. Seine Tugendhaftigkeit ist übergriffig. Indem er Minna vor sich selbst beschützen will, entmündigt er sie. Er bestreitet ihr performativ, also nicht mit Worten, aber durch sein Handeln, die Fähigkeit, sich ihres »Verstandes ohne Leitung eines anderen« bedienen zu können.

Da haben wir wieder Kants Formulierung. Begreift man »Mündigkeit« als eine der Leitfragen des Textes, dann entfaltet er seine ganze Komplexität. Zunächst sieht es so aus, als träfe in der Minna-Figur eine Ikone der Mündigkeit auf einen Soldaten, einen Offizier zwar, aber doch jemanden, der in einer gewissen Befehlskette steht und von Berufs wegen auf Mündigkeit verzichten muss. Wenn jeder Soldat sich »seines Verstandes ohne Leitung eines anderen [...] bedienen« würde, ließen sich keine Heeresformationen nach einem im Generalstab ausgearbeiteten Plan aufeinander zu bewegen. Die Leitdifferenz könnte lauten: Mündigkeit vs. Disziplin (und Ehre).

Was Minna mit ihrer moralischen Autonomie offensiv in Frage stellt, ist nichts anderes als die alltägliche Heteronomie in der herrschenden Klasse; die zur Verhaltensregel von Adel und Offizieren erstarrte Gewohnheit, entweder Befehlen oder den Zwängen der Statusgruppe zu gehorchen. Befehl und Gehorsam sind mit Minnas Autonomie sowieso nicht vereinbar, aber auch Tellheims Ehre ist das glatte Gegenteil ihrer Mündigkeit. Folgt man Georg Simmel, dann ist es nämlich geradezu das Wesen der Ehre, dem Einzelnen »seine soziale Pflicht zu seinem individuellen Heile« zu machen. Das heißt, dass dem Einzelnen ein sozialer Zweck, letztlich eine Art Gruppendruck, als individuelles Anliegen vorgegaukelt wird. Man kann sich die alles entscheidende Perspektivierungsrich-

tung, in der Simmel zu seiner höchst instruktiven Charakteristik der Ehre kommt, gar nicht deutlich genug vor Augen stellen. Simmel versucht, sich in das Quasi-Bewusstsein sozialer Gruppen einzufühlen und von dort her deren einziges Ziel zu rekonstruieren: sich als Kollektiv zu erhalten. So denken Institutionen. Simmel perspektiviert ausdrücklich nicht von den Mitgliedern der Gruppe her, die ein gemeinsames Interesse zusammengeführt hat, sondern von einer gegebenen sozialen Institution, die nur ein Interesse hat, nämlich sich selbst zu erhalten – egal, was das für die Angehörigen bedeutet. Das Ziel der Selbsterhaltung beherrscht die ursprünglich als Mittel zum Zweck eingerichtete Organisation. Und die Anforderungen, die an diejenigen gestellt werden, die ihr angehören, können entsprechend streng sein. Unter Bedingungen der Ehre gibt es unter keinen Umständen Ermäßigung. Wer seine Ehre verliert, ist draußen. Das ist der Preis dafür, dass die »Ehre« der Gruppenzugehörigkeit leistungsfrei vergeben wird. Sobald man zur Gruppe gehört, durch Geburt, wenn man adelig ist, oder sobald man sein Offizierspatent erworben hat, was zu dieser Zeit aber auch nur Adelige können, hat man die Ehre und muss nun sein Leben lang aufpassen, sie nicht zu verlieren. Insofern kann man Tellheim gut verstehen. Er nimmt die Perspektive desjenigen ein, der unter den Imperativen der Ehre steht. Verliert er diese, ist er nicht mehr der, der er vorher war. In seinen Augen ist der dann sogar ein Nichts.

Minnas Perspektive ist eine andere. Sie begreift bereits 150 Jahre vor Georg Simmel, was dieser als deren soziologischen Zweckmäßigkeit beschreibt. Die Ehre instrumentalisiert das einzelne Mitglied der in ihrem Namen bestehenden Korporation derart vollständig, dass dieses glaubt, sein innerstes Eigeninteresse zu verfolgen, während es nichts anderes tut als eine soziale Institution zu reproduzieren, die ihm nichts gibt, außer den äußeren Schein der Ehre. Für Aufklärerinnen wie Minna und ihren Autor ist das ein sozusagen perfektes Ziel ihrer Polemik. Natürlich sind weder Lessing noch seine Hauptfigur schon ganz so weit wie Simmel. Sie können nicht sagen, wie sie funktioniert, aber sie können durch eine Tautologie andeuten, dass die Ehre nicht das ist, was sie zu sein behauptet, dass sie substanzlos ist, sozusagen leer oder hohl:

TELLHEIM. Ich brauche keine Gnade, ich will Gerechtigkeit. Meine Ehre –

FRÄULEIN. Die Ehre eines Mannes wie Sie –

TELLHEIM (hitzig). Nein, mein Fräulein, Sie werden von allen Dingen recht gut urteilen können, nur hierüber nicht. Die Ehre ist nicht die Stimme unsers Gewissen, nicht das Zeugnis weniger Rechtschaffnen –

FRÄULEIN. Nein, nein, ich weiß wohl. – Die Ehre ist – die Ehre.

TELLHEIM. Kurz, mein Fräulein – Sie haben mich nicht ausreden lassen. – Ich wollte sagen: wenn man mir das Meinige so schimpflich vorenthält, wenn meiner Ehre nicht die vollkommenste Genugtuung geschieht, so kann ich, mein Fräulein, der Ihrige nicht sein. Denn ich bin es in den Augen der Welt nicht wert zu sein. Das Fräulein von

Barnhelm verdienet einen unbescholtenen Mann. Es ist eine nichtswürdige Liebe, die kein Bedenken trägt, ihren Gegenstand der Verachtung auszusetzen. Es ist ein nichtswürdiger Mann, der sich nicht schämt, sein ganzes Glück einem Frauenzimmer zu verdanken, dessen blinde Zärtlichkeit –

FRÄULEIN. Und das ist Ihr Ernst, Herr Major?

Hier wird es tatsächlich beleidigend. Während sie sich als Aufklärerin erweist, die das tautologische Moment der Ehre durchschaut, bezeichnet er sie als blind vor Zärtlichkeit. Umgekehrt wird ein Schuh daraus: Aufgeklärte Liebe macht sie sehend. Sie durchschaut die Ehre, die ihn blind dafür macht, dass es auch ein Leben jenseits dessen gibt, was andere denken mögen – zumal, wenn man jemanden an seiner Seite hat, der genau weiß, dass die anderen mit ihrer quasi öffentlichen Meinung falsch liegen.

Aber jetzt kommt ein großes »Aber«! Minna hat trotz allem keinen Erfolg. Es ist nicht die Aufklärung, die in ihrer Person strahlend siegt. Die Sache ist komplexer. Zusätzlich zur Überzeugungskraft ihrer Argumente hat Minna eine Intrige vorbereitet, die Tellheim unter Vorspiegelung falscher Tatsachen zu ihr zurückbringen soll. Gegen eine Hauptfigur die mit allen Attributen der Aufklärung versehen und obendrauf auch noch mit der Fähigkeit zur Intrige begabt ist, sollte eigentlich kein Kraut gewachsen sein. Der hintersinnige Text hat jedoch andere Pläne. Er lässt Minna mit genau diesen Elementen von Aufklärung und Intrige Komödie spielen, bringt das ernste Problem zwischen den versprochenen Eheleuten aber mit gegenteiligen Mitteln zu Ende.

Am Schluss des Dramas kommen zwei Dimensionen zusammen: Im Vordergrund hat Minna mittels diverser Tricks ihren Verlobten Tellheim dazu gebracht, seine Vorbehalte gegen eine Eheschließung aufzugeben. Weil sie dabei mit gezinkten Karten gespielt hat, ist ihr Problem aber noch nicht wirklich, sondern bloß scheinbar gelöst. Tellheim benimmt sich wieder so, wie sie ihn kennt und es von ihm erwartet, nämlich als selbstloser Beschützer. Aber dafür musste sie sich selbst sozusagen unkenntlich machen. Er verhält sich ihr gegenüber so wie vorher, weil sie eine ihrerseits prekäre Lage vortäuscht, enterbt worden zu sein und also ähnlich hilfsbedürftig wie er. Bevor aus ihrer Verstellung jedoch ein echter neuer Konflikt entstehen kann, kommt ein bislang im Hintergrund verbliebener, nur gelegentlich angedeuteter Handlungsstrang zum Ende:

FELDJÄGER. Ich suche den Herrn Major von Tellheim. – Ah, Sie sind es ja selbst. Mein Herr Major, dieses königliche Handschreiben (das er aus seiner Brieftasche nimmt) habe ich an Sie zu übergeben. [...] Ich bitte um Verzeihung, Herr Major; Sie hätten es bereits gestern erhalten sollen, aber es ist mir nicht möglich gewesen, Sie auszufragen. Erst heute auf der Parade habe ich Ihre Wohnung von dem Leutnant Riccaut erfahren.

Es kommt ein Brief an, der schon einen Tag vorher hätte ankommen sollen. Das ist ein witziges poetologisches Detail. Wäre der Brief einen Tag vorher eingetroffen, hätte sich die dargestellte Handlung nicht ereignen können. Dann hätte Minna sofort den Tellheim wiedergefunden, den sie gesucht hat. Die Entschuldigung des Feldjägers verweist weniger auf die Zufälle des realen Lebens, die es unbestreitbar gibt, als darauf, dass fiktionale Literatur, die mit fiktiven Personen und Handlungen arbeitet, die Zufälle, die es braucht, damit Erkenntnis fördernde Verwicklungen entstehen, selbst in der Hand hat. Es könnte alles auch anders sein. Aber der Autor hat entschieden, genau das zu zeigen, was wir sehen. Und genau daraus erwächst die Bürde der Interpretation eines literarischen Werkes, das trotz seiner Bezugnahme auf die reale Welt niemals auf die Abbildung realer Vorgänge reduziert werden kann. Und zu dieser dichterischen Freiheit gehört nicht nur die Figur des Riccaut, der die Aufklärerin Minna in der Kunst des Falschspiels bestärkt, sondern vor allem der Umstand, dass die ganze Handlung aus dem Konfliktmodus nicht rausgekommen wäre, wie komödiantisch auch immer, hätte die Order des Königs Tellheim nicht salviert. Nicht Liebe und auch nicht Aufklärung lösen den Knoten, sondern Macht.

Oder um genauer zu sein: Die prekäre Situation, in die Minna und Tellheim sich verstrickt sehen, ist in eine intakte politische Ordnung eingebettet, die ihren fundierenden Charakter – nur um einen einzigen Tag verspätet – in Erinnerung bringt. Sie setzt den Staatsdiener ohne weiteren Verzug wieder in seine Rechte ein, auf dass dieser nun endlich die beschlossene Ehe in die Tat umsetzen kann, die dem König sicher den einen oder anderen neuen Offizier schenken wird. Dass Minna ihren Tellheim, um den sie mit so viel aufgeklärtem Geist gekämpft hat, am Ende tatsächlich bekommt, ist also nur zum geringsten Teil ihr Verdienst. Ihre moralische Autonomie, die der widerwillige Bräutigam längst an ihr schätzt, trägt nichts dazu bei. Das glückliche Ende basiert darauf, dass die politische Ordnung bei Kriegsende intakt ist. Sie ist im Verlauf des Krieges nicht erodiert. Dass die Ordnung intakt ist, auch wenn die Post sich schon mal verspätet, ist die Voraussetzung dafür, dass Streitigkeiten auch dann beigelegt werden können, wenn nicht in allen Punkten Einigkeit erzielt wird. Minna denkt über die Ehre nach der Heirat sicher nicht anders als zuvor. Aber es erwächst kein Konflikt daraus, weil die Differenzen im Kontext einer glücklichen Ehe, umgeben von funktionierenden Institutionen, zu einem Dissens in Meinungsfragen zusammenschrumpfen.

1918 und 1945 prallen nicht bloß Meinungen aufeinander. Die politische Ordnung insgesamt steht auf dem Spiel. Was sich innerhalb eines funktionierenden Gemeinwesens als Meinung artikuliert, entwickelt Sprengkraft, wenn es an gemeinsam geteilten Regeln fehlt, den Streit zivilisiert auszutragen. Nach dem Zweiten Weltkrieg legen die Alliierten die Regeln fest und hegen den Dissens ein. Die Siegermächte im Westen leiten dazu an, wie man eine demokratische

Streitkultur etabliert – und wie man ungesagt lässt, was neue Konflikte heraufbeschwören würde. Nach dem Ersten Weltkrieg kann potentiell jeder politische Dissens einen selbstzerstörerischen Brand entfachen. Die Republik bietet keinen Rahmen, um politischen Streit auszutragen. Sie steht selbst im Zentrum des Konflikts.

Phase 5 – Nachkrieg. Die Aufarbeitung beginnt

Die eigentliche Stunde der Literatur schlägt nach dem Krieg. Dramen bringen schnell auf die Bühne, was unter den Nägeln brennt. Der Kriegsheimkehrer ist eine wichtige Figur für die Auseinandersetzung mit den unmittelbaren Folgen hier und jetzt. Der Roman dagegen versucht sich an der Darstellung des Krieges selbst. Das nachträgliche Erzählen aus einem gewissen Abstand ist besser geeignet, komplexes Kriegsgeschehen sukzessive zu entfalten. Sowohl das Leben an der Front als auch die Spannung zwischen Front, Etappe und Heimat verlangen nach dem langen Atem der Epik. Ohne den Spielraum im Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit lässt sich das Geschehen, das so viele Faktoren und Figuren involviert, nicht gestalten. Die ausgedehnte Landschaft des Krieges passt nicht in den Innenraum der Guckkastenbühne.

Am ehesten vermittelt sich ein Eindruck von der letztlich undarstellbaren Erfahrung des Krieges dem stillen Leser in seinem Sessel, der der Produktivität seiner Einbildungskraft weitgehend ausgeliefert ist. Umsetzungen für die Bühne oder das Kino fallen demgegenüber ab. Die unumgängliche Visualisierung gerät schnell zum ›Eiertanz‹ zwischen Ästhetisierung der Gewalt und ethischer Verpflichtung auf maximales Grauen. Die erzählende Literatur hat es dagegen leichter, den Inhalt der Darstellung in den Vordergrund zu rücken und ästhetische Fragen hintanzustellen. Am Kunstmaßstab gemessen, bewegt sich Kriegsliteratur – berühmte Ausnahmen bestätigen die Regel – oft nicht auf dem höchsten Niveau. Schaut man aber genauer hin, ist sie weniger mittellos als es scheint. Narrative Raffinesse ist auch dann hilfreich, wenn man ein breites Publikum in fremde Welten führen will.

Mythos Frontsoldat

1920 veröffentlicht ein unbekannter junger Mann ohne Unterstützung eines Verlages einen narrativen Text zum ersten Weltkrieg. Dass er Gehör finden wird, ist keineswegs wahrscheinlich. Erst nach dem Erfolg von Erich Maria Remarques

Im Westen nichts Neues, also am anderen Ende der Dekade, wird die Kriegsliteratur zum Verkaufshit. Aber Ernst Jünger, so heißt der junge Autor, dessen *In Stahlgewittern* wir heute meist als Gegenpol zu Remarque lesen, hat noch gar nicht das große Publikum vor Augen. Er kann nicht ahnen, dass er zu einem der wichtigsten militärraffinen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts werden wird. Zunächst ist er vor allem Soldat und schreibt auch als solcher – allerdings recht versiert. Im Laufe der Zeit werden sich die Gewichte in Richtung Literatur verschieben, aber bis zu seinem Tod bleibt Jüngers Autorschaft mit dem Ersten Weltkrieg verbunden, genauso wie Remarque – zum eigenen Leidwesen – für immer der Autor von *Im Westen nichts Neues* bleiben wird.

Beide Texte noch einmal zu untersuchen, kann an dieser Stelle wohl erwartet werden. Wer über literarische Nachkriegszeiten spricht, kommt am Gegensatz von Remarque und Jünger nicht vorbei – jedenfalls nicht im deutschsprachigen Raum. Allzu idealtypisch scheinen sie den Gegensatz von Pazifismus und Militarismus zu repräsentieren. Die viel kommentierten Texte noch einmal zu untersuchen ist jedoch mehr als eine Pflichtübung. Es ist keineswegs alles gesagt. Die Beschäftigung damit lohnt sich nach wie vor. Wie in Lessings Drama geht es auch hier um die Bedingungen der Rede und versteckte Gemeinsamkeiten, deren Leugnung den Streit nur desto erbitterter macht.

Nach Kriegsende, das bekommen viele Autoren von Kriegsliteratur zu spüren, äußern sich erst einmal die bekannten Autoritäten. Was vor dem Krieg die Intellektuellen waren, sind nun die Generäle. Dass gemeine Frontsoldaten ihre Kriegserfahrung ausbreiten, ist nicht üblich (vgl. H.-H. Müller). In den ersten Jahren nach dem Krieg dominiert die große Perspektive des Überblicks, die Generalsperspektive, die den ganzen Frontverlauf, das Hinterland und die politischen Entscheidungen im Blick hat. Den Frontkämpfern, auch den Offizieren unter den Frontsoldaten, wird entgegengehalten, dass sie vielleicht einen kleinen Ausschnitt kennen, ganz sicher aber nicht das große Ganze. In topographischer Hinsicht gilt das ganz sicher auch für Ernst Jünger – man kann schließlich nicht überall zugleich sein –, aber nicht intellektuell. Er stand zwar an vorderster Front, hatte aber offensichtlich die nötige Distanz, um das Erlebte intellektuell verarbeiten zu können. Jünger ist nicht nur hoch dekoriert, er hat auch etwas begriffen.

Und er profitiert von der sachlich völlig falschen und politisch fatalen Dolchstoßlegende, die mit dem radikalen Nationalismus, der sich aus den Ideen von 1914 entwickelt hat, so gut harmoniert. Beide Konzepte nämlich, Dolchstoßlegende und Radikalnationalismus sähen Zweifel an der politischen und diskursiven Zuständigkeit all derer, die nicht an vorderster Front für Deutschland gekämpft haben. Wie konzentrische Halbkreise lagern sich Zonen wachsender Ahnungslosigkeit – wenn nicht sogar Illoyalität – um den in der Mitte stehenden und dadurch idolisierten, politisch aber auch gefährlich isolierten

Frontkämpfer. Nur diejenigen, die bis zum Schluss gekämpft haben, sind in dieser Logik über jeden Verdacht erhaben. Bei der Generalität, den Stabs-Offizieren und ihren Helfern, die im Hinterland die Pläne ausarbeiten, ist das schon nicht mehr so sicher. Sie sind bei Kampfhandlungen weniger Gefahren ausgesetzt und werden besser versorgt. Das sind einerseits Vorteile, andererseits aber auch Zeichen von ›Verweichlichung‹ gegenüber dem entbehrungsreichen, dem ›harten Leben‹ an der vordersten Front. Dasselbe gilt für diejenigen, die sogenannte »Druckposten« ergattert haben, Posten, auf denen man sich vor dem Schlimmsten drücken kann, ohne ein wirklicher ›Drückeberger‹ zu sein.

Noch weiter entfernt vom Ausgangspunkt des Frontsoldaten ist die Heimat. Männer, die zwar im wehrfähigen Alter sind, aber vom Kriegsdienst freigestellt wurden, stehen per se unter Verdacht. Ehefrauen und Mütter werden auf ihren Platz in der zeitgenössischen Geschlechterordnung verwiesen. Bleiben nur noch ein paar ahnungslose Alte, die in ganz falschen Vorstellungen vom Krieg schwelgen. Für den Frontsoldaten sind das alles Figuren ohne Gewicht. Dabei gibt es auch im Bereich der Heimat »feine Unterschiede« zu beachten. Während die einen Opfer zu beklagen haben oder anderes Leid erlitten, sind andere glimpflicher davongekommen. Manche haben sogar profitiert; das sind die ›Kriegsgewinnler‹. Die haben zwar Kasse gemacht, nun aber einen negativen Leumund. An letzter Stelle kommen diejenigen, die offen gemeutert haben, wie die Kieler Matrosen, oder sich auf andere Weise gegen das Krieg führende Kaiserreich gestellt haben. Man nennt sie Feinde im Inneren.

Die skizzierte ideologische Ordnung, die den Frontkämpfer ins moralische Zentrum der Nation stellt, ist nicht nur erklärten Nationalisten eigen – bedauerlicherweise. Sie spricht aus vielen Begrüßungsreden, die vom Ortsvorsteher ebenso wie vom Reichspräsidenten Friedrich Ebert an die heimkehrenden Soldaten gerichtet wurden – und sie findet sich auch in Remarques *Im Westen nichts Neues*.

In Stahlgewittern, ideologisch und narratologisch

Die gesellschaftliche Atmosphäre, in der Ernst Jüngers Kriegsbuch *In Stahlgewittern* erscheint, erklärt die Resonanz, die immerhin so groß war, dass 1922 und 1924 Neuauflagen erscheinen konnten. *In Stahlgewittern* ist bei weitem nicht so erfolgreich wie Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues*, aber Jüngers Buch ist literarisch und ideologisch einflussreich. Es wird auch von Remarque bei der Arbeit an *Im Westen nichts Neues* zu Rate gezogen, übersetzt und ist bis heute stets im Buchhandel lieferbar. Der Autor schiebt schnell weitere Werke nach, die sich zunächst noch alle mit dem Ersten Weltkrieg befassen und etabliert sich als führender Rechtsintellektueller der Weimarer Republik.

Angesichts dieses Reigens von Kriegsschriften und zum Teil schwer verdaulicher politischer Publizistik, die Jünger den Ruf eingebracht hat, zu den ›Totengräbern der Weimarer Republik‹ (H.U. Wehler) zu gehören, muss man wissen, dass Ernst Jünger sein Erstlingswerk und letztlich bedeutendstes Buch – *In Stahlgewittern* – sechsmal überarbeitet hat. Es gibt also sieben unterschiedliche Fassungen. Die erste, zweite und dritte Fassung von 1920, 1922 und 1924 wären heute sicher nicht mehr lieferbar. Sie sind viel nationalistischer als die späteren Ausgaben, die Jünger nach 1933 veröffentlichte. Anders als man nach dieser Vorgeschichte meinen könnte, war Jünger nämlich kein Nazi. Hitler hat zwar Ernst Jünger bewundert, Jünger aber nicht Hitler. Er schlägt alle Avancen der Nationalsozialisten aus und tilgt nach der Machtergreifung die rechtslastigen Passagen. Stattdessen lässt er das Literarische zunehmend hervortreten und wird essayistischer. Sein Zugriff auf politische Themen erfolgt von hoher Warte. Er wird historischer und verschlüsselter.

Die Strategie der Überarbeitungen seines Erstlings *In Stahlgewittern* kann man dank der historisch-kritischen Ausgabe von Helmuth Kiesel heute gut studieren. Angesichts dieser Veränderungen ist es unverzichtbar, den historischen Punkt zu explizieren, an dem meine Untersuchung von *In Stahlgewittern* ein- und auch wieder aussteigt. Im vorliegenden Fall geht es einerseits darum, die fatale Entwicklung der Ideen von 1914 weiter zu verfolgen. Andererseits werden die dabei gestreiften Veränderungen an Jüngers Text genutzt, um den Erzählzeitpunkt genauer zu bestimmen, der von Anfang an dieselbe Charakteristik hat, wegen des geringen Zeitabstands zunächst aber nicht in seiner Eigenartigkeit auffällt. Doch zunächst zu Jüngers Programm.

Wo es um Selbstpositionierung des Verfassers und Lenkung der Leser geht, sind Motti, Widmungen und Vorworte von besonderer Wichtigkeit. In der Erstausgabe der *Stahlgewitter* fährt Jünger alles auf, was ihn autorisieren kann: eine Abbildung im Militärmantel mit allen Orden, den Untertitel »Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers« und die Angabe des militärischen Rangs und des Regiments. All das fällt später weg, als der Autor sich nicht mehr als ausgezeichnete Soldat hervortun muss, sondern eine literarische Autorität ist. Das gilt auch für das Vorwort, das mit seiner Deutungsvorgabe schneller veraltet als der eigentliche Erzähltext. Doch sein Vorwort ist nicht nur ideologisch, sondern auch methodisch reflektiert. Jünger ist sich der Herausforderungen bewusst, unter denen seine Zeitdiagnose steht:

Noch wuchtet der Schatten des Ungeheuren über uns. Der gewaltigste der Kriege ist uns noch zu nahe, als daß wir ihn ganz überblicken, geschweige denn seinen Geist sichtbar auskristallisieren können. Eins hebt sich indeß immer klarer aus der Flut der Erscheinungen: Die überragende Bedeutung der Materie. Der Krieg gipfelte in der Materialschlacht; Maschinen, Eisen und Sprengstoff waren seine Faktoren. Selbst der Mensch wurde als Material gewertet.

Der zweite Schritt setzt einen Kontrapunkt. Der grundsätzlichen Entwertung menschlicher Leistung durch die Materialschlacht, in der es auf überlegene Feuerkraft und mithin die Maschinen, die eine solche erzeugen, ankommt – Maschinengewehre, Artillerie, Panzer – wird ein neuer Menschentypus entgegengesetzt, der dem gewachsen ist:

Und doch hat auch dieser Krieg seine Männer und seine Romantik gehabt! Helden, wenn das Wort nicht so wohlfeil geworden wäre. Draufgänger, unbekannte ehrere Gesellen, denen es nicht vergönnt war, vor aller Augen sich an der eigenen Kühnheit zu berauschen. Einsam standen sie im Gewitter der Schlacht [...]. Ihr Horizont war der Rand des Trichters [...].

Jüngers Versuche, etwas von der proklamierten Romantik des Krieges sprachlich zu reproduzieren, habe ich gestrichen. Sein Vorwort ist nicht frei von Rückfällen hinter die eigene Diagnose. Doch das schmälert die Prägnanz des Dreischritts keineswegs, der auf die militärhistorischen Bedingungen zunächst einen neuen Typ ›unbedingten‹ Soldatentums folgen lässt, um diesen dann dem Volk gegenüberzustellen, dem dieser angehört:

Das war der deutsche Infanterist im Kriege. Gleichviel wofür er kämpfte, sein Kampf war übermenschlich. Die Söhne waren über ihr Volk hinausgewachsen. Mit bitterem Lächeln lasen sie das triviale Zeitungsgewäsch, die ausgelaugten Worte von Helden und Heldentod. Sie wollten nicht diesen Dank, sie wollten Verständnis.

Das ist Soldatischer Nationalismus pur: »Die Söhne waren über ihr Volk hinausgewachsen.« Hier wird die Selbstermächtigung explizit. Was die Söhne, also die Frontkämpfer, für die Nation bedeuten, daran reicht niemand anderes heran. Die Tonalität des letzten Satzes ist keineswegs weinerlich – auch wenn es zunächst so scheint. Diese Draufgänger, die »ehernen Gesellen«, flehen nicht, sie diktieren der Nation ihr Verständnis des Krieges.

Wichtig ist auch die generationelle Dimension, die in anderer Weise auch den Paratext von Remarques *Im Westen nichts Neues* prägt. Die Söhne erheben sich mit und dank ihrer neuartigen Kriegserfahrung über die Väter. Sie haben bereits erlebt, was kommt und wissen daher besser, was für das Land gut ist. Es bestätigt sich, dass der Soldatische Nationalismus nicht konservativ ist. Es geht nicht darum, das Kaiserreich zu restituieren. Die neue Generation, die sich hier Gehör verschafft, hat etwas anderes im Sinn. Sie strebt neue Formen undemokratischer Herrschaft an. Das Kaiserreich ist altmodisch. Es geht darum, eine Generation heranzuzüchten, die künftigen Kriegen gewachsen ist. Eine neue Elite soll an die Stelle der verstaubten Vorbilder treten.

Daher ist es kein Widerspruch gegen das Gemeinschaftsversprechen der Ideen von 1914 in ihrer radikalisierten Form, dass diese neue Elite den Anspruch darauf, die Nation zu repräsentieren, wenigen Führerpersönlichkeiten vorbehält. Und ebenso wenig ist es ein Widerspruch, dass das Erzählte, das auf dieses

Vorwort folgt, keineswegs heldenhaft ist. In *Stahlgewittern* reiht nicht Helden-taten aneinander. Das wäre auch gar nicht überzeugend. Am Ende wissen doch zu viele aus eigener Erfahrung, was Krieg bedeutet. Jüngers Konzept ist ein anderes. Er zeichnet den langen Weg vom Kriegsfreiwilligen bis zum hoch dekorierten Frontkämpfer nach. Und dieser Weg ist nicht nur lang, er ist auch steinig, führt durch dunkle Stunden und Gefühle der Verlassenheit. Außerdem ist er voller Eigensinn, Eigenmächtigkeit, Tatkraft, sehr viel Gewalt, aber manchmal auch Schonung.

Der Auftakt des erzählenden Textes, der sowohl die verlassenen »Hörsäle, Schulbänke und Werkttische« als auch die »trunkene Mori-turi Stimmung« des Aufbruchs in Erinnerung ruft, lässt die Illusionen gleich mit der ersten Granate effektiv zerspellen:

Der Krieg hatte seine Krallen gezeigt und die gemütliche Maske abgeworfen. [...] Im Gespräch mit meinen Kameraden merkte ich, daß dieser Zwischenfall manchem die Kriegsbegeisterung sehr gedämpft hatte. Daß er auch auf mich stark gewirkt hatte, bewiesen zahlreiche Gehörstäuschungen, die mir das Rollen jedes vorüberfahrenden Wagens in das fatale Geräusch der Unglücks-Granate verwandelten.

Mit wenigen Worten signalisiert Jünger, was vielfach als Quintessenz seiner Kriegsteilnahme gilt. Ohne sich selbst zur Gruppe derer zu zählen, deren Kriegsbegeisterung sich von einer Granate bereits irritieren lässt, konstatiert er, dass auch er körperlich beeindruckt ist. Er deutet damit die Aufgabe einer umfassenden Sinnesschulung an, die den modernen Soldaten dem industrialisierten Krieg gewachsen machen soll. Dieses Programm verfolgt er bis zu seinem letzten Essay im Komplex seiner vielen Kriegsschriften, dem Essay *Über den Schmerz*. Als Alternative zur immer perfekteren Panzerung, die von dem Risiko begleitet wird, Feindkontakt und Bewegungsfähigkeit stark einzuschränken und dadurch partiell kampfunfähig zu machen, formuliert Jünger als Gebot der Stunde, die Begabung zu Krieg und Macht dadurch zu demonstrieren, dass man sich dem drohenden Schmerz besser gewachsen zeigt als andere. In einen Raum geworfen, in dem der Mensch »am Schmerze Anteil hat«, gehe es darum, seinen eigenen »Leib als Gegenstand« behandeln zu können.

Dieses Verfahren setzt freilich eine Kommandohöhe voraus, von der aus der Leib als ein Vorposten betrachtet wird, den man gewissermaßen aus großer Entfernung im Kampf einzusetzen und aufzuopfern vermag. In diesem Raume laufen alle Maßregeln nicht darauf hinaus, dem Schmerze zu entrinnen, sondern ihn zu bestehen.

Der Krieger geht dem Schmerz also nicht aus dem Weg. Es geht aber auch nicht darum, unempfindlich gegen Schmerzen zu werden, sondern sich der Gefahr und drohenden Schmerzen kaltblütig zu stellen. Maximal leistungsfähig ist der soldatische Körper, wenn er die tödliche Bedrohung sowohl empfindet als auch aushält. Daher ist es kein Widerspruch, wenn sich in den narrativen Texten

aus dem Kreis der Soldatischen Nationalisten und explizit auch bei Ernst Jünger viele Stellen finden, die mindestens genauso abschreckend sind wie die Kriegsdarstellung in Remarques *Im Westen nichts Neues*. Offensichtlich wird ein Text nicht schon dadurch anti-militaristisch, dass er Gewalt darstellt. Der tödliche Charakter militärischer Gewalt wird von Jünger nicht runtergespielt.

Und noch etwas müssen wir in diesem Vergleichshorizont bedenken: Wie Ernst Jüngers Beispiel zeigt, werden die Erfahrungen der Soldaten, die sich später als Statthalter der Nation ausgeben, gerade nicht von einer Erfüllung des Gemeinschaftsversprechens von 1914 geprägt, sondern von seinem Ausbleiben. Gerade weil sich das Versprechen auch an der Front nicht wie von selbst bewahrheitet, muss der Gemeinschaftsbildung, muss dem Erwachen der Nation durch forcierte Anstrengungen nachgeholfen werden. Gemeinschaft muss konstruiert werden. Daher steht die Exklusivität der Kerntruppe nicht im Widerspruch zum Festhalten am Gemeinschaftskonzept. Der Soldatische Nationalismus ist sich nur allzu bewusst, dass die Nation nicht einfach naturwüchsig entsteht, sondern aktiv hergestellt werden muss.

In diesem sehr modernen Konstruktionscharakter steckt auch das totalitäre Moment dieses Nationalismus. Es entsteht dialektisch aus dem Ausbleiben urwüchsiger Gemeinschaft. Weil Gemeinschaft als Ziel aber nicht hinterfragt wird, sondern im Gegenteil festgeschrieben ist, entstehen totalitäre Konzepte, um gegen alle Wahrscheinlichkeit und mit viel Gewalt durchzudrücken, was während der vier Kriegsjahre ausgeblieben ist: Gemeinschaft eben.

Realiter bestimmen ganz andere Erfahrungen den Fronteinsatz. Was den Frontsoldaten aber trotzdem legitimiert, derartige Führungsansprüche zu stellen, ist seine Desillusionierung. Es sind Erfahrungen soldatischer Einsamkeit und temporärer Depersonalisation sowie die Auflösung der militärischen Verbände in der Schlacht oder die alltägliche Gewaltdiffusion, die den soldatischen Erfahrungshaushalt fundamental prägen. Hinzukommen die wuchernden Spaltungsstrukturen der Kriegsgesellschaft, die zwischen Front, Etappe und Heimat verlaufen. Unabhängig davon, wo die Kriegsteilnehmer und insbesondere die Frontsoldaten später politisch standen: sie waren sich unausgesprochen einig, dass die propagierte und von vielen wahrhaftig ersehnte Gemeinschaftlichkeit durch den Krieg weniger geschaffen, als vielmehr zerstört worden ist. Unterschiedlich sind nur die Schlussfolgerungen. Trennlinien weist der Diskurs vor allem dort auf, wo um Interpretationen dieses Sachverhalts gerungen wird und die gemeinsame Erfahrung in politische Projekte umgesetzt werden soll.

So muss man auch bei Jünger kaum suchen, um Stellen zu finden, die den desintegrativen Charakter des Kriegererlebnisses belegen und vorführen, wie die erhoffte Gemeinschaftlichkeit im Krieg geradezu verglüht. Eine entsprechende Sequenz findet sich noch in der Ausgabe letzter Hand:

Da pfiiff es wieder hoch in der Luft; jeder hatte das zusammenschnürende Gefühl: die kommt hierher! Dann schmetterte ein betäubender ungeheurer Krach; – die Granate war mitten zwischen uns geschlagen.

Halb betäubt richtete ich mich auf. Aus dem großen Trichter strahlten in Brand geschossene Maschinengewehrurte ein grelles rosa Licht. Es beleuchtete den schwelenden Qualm des Einschlages, in dem sich ein Haufen schwarzer Körper wälzte, und die Schatten der nach allen Seiten auseinanderstiebenden Überlebenden. Gleichzeitig ertönte ein vielfaches, grauenhaftes Gebrüll und Hilfesgeschrei. Die wälzende Bewegung der dunklen Masse in der Tiefe des rauchenden und glühenden Kessels riß wie ein höllisches Traumbild für eine Sekunde den äußersten Abgrund des Schreckens auf. Nach einem Augenblick der Lähmung, des starren Ersetzens sprang ich auf und rannte wie alle anderen blindlings in die Nacht. Erst in einem kleinen Granatloch, in das ich kopfüber gestürzt war, erfasste ich, was vorgegangen war. – Nichts mehr hören und sehen, nur fort von hier, weg in die tiefe Dunkelheit!

Dazu lässt sich vieles anmerken. Es wäre über die Gewalterfahrung zu sprechen, die selbst ein heroisches Subjekt wie den Leutnant Jünger zwischenzeitlich aus der Bahn wirft, über die von Karl Heinz Bohrer stets hervorgehobene »Plötzlichkeit«, aber auch über die Tücken der Gewaltdarstellung, die den Schrecken unvermeidlich ästhetisieren. Ich lasse das nur kurz anklingen und wende mich gleich der Anschlusssequenz zu, die ihrerseits schockierend ist. Vom Tode bedroht durch eine Kriegslandschaft irrend, aus der alle Orientierungsmarken getilgt sind, wirft den Erzähler-Leutnant Jünger, der zuvor nur dank eines Sturzes zur Besinnung auf seine Pflichten kam, die aufblitzende Erkenntnis nun noch einmal um:

Ich mußte die Unglücklichen dem einzigen noch lebenden Krankenträger überlassen, um das Häuflein Unverletzter, das sich um mich gesammelt hatte, aus dem gefährdeten Bereich zu führen. Vor einer halben Stunde noch an der Spitze einer kriegsstarken, ausgezeichneten Kompanie, irrte ich nun mit wenigen, seelisch vollkommen deprimierten Leuten durch das Grabengewirre. Ein blutjunges Milchgesicht, das vor einigen Tagen noch, von seinen Kameraden verspottet, beim Exerzieren der schweren Munitionskästen wegen geweint hatte, schleppte nun diese Last, die es aus der furchtbaren Szene gerettet hatte, getreulich auf unserem mühsamen Wege mit. Diese Beobachtung gab mir den Rest. Ich warf mich zu Boden und brach in ein krampfhaftes Schluchzen aus, während die Leute düster um mich herumstanden.

Die von nur ganz wenigen Streichungen, genau drei Wörtern, veränderte und ansonsten von 1920 bis 1978 stabile Handlungssequenz macht deutlich, dass Erschütterbarkeit durch Verlusterfahrungen damals wie heute zu den Kriegserfahrungen gehört, zu denen Jünger fraglos steht. Er inszeniert sich nicht als eine von keinem Schrecken zu beeindruckende Kampfmaschine, sondern als körperlich wie seelisch voll empfindungsfähigen Menschen. Das Programm lautet nicht einfach »Härte«, wie man leicht denken könnte.

Bis zur zitierten Stelle ließe sich das Kapitel »Die große Schlacht« als fürchterliches Spektakel lesen, veranstaltet zur Geburt von Ästheten oder zur Stählung von »Faschisten« (A. Koschorke). Mit dem erzählten Zusammenbruch jedoch kommt eine Sachdimension hinzu, die sich weder der ästhetischen, noch der politischen Lesart restlos subsumieren lässt. Wer allein eine Ästhetik des überwältigenden Erlebnisses verfolgt und auf eine von moralischen Rücksichten befreite Darstellung hofft, der wird mit dem erstarkten Knaben nicht viel anfangen können, denn die hier inszenierte Überwältigung wird durch einen so schlichten Sachverhalt ausgelöst, dass man kaum von einem Erlebnis sprechen kann, geschweige denn von Bohrscher »Plötzlichkeit«. Wer dagegen in ideologiekritischer Absicht bei Jünger nur das politische Programm der Stählung sieht, muss angesichts der Tränen des Erzählers stolpern.

Von zentraler Bedeutung ist die zitierte Stelle, weil sie den durchaus zutreffenden Sachverhalt, dass *In Stahlgewittern* über weite Strecken »ein souverän durch die Kriegslandschaft sich bewegendes, wahrnehmendes, handelndes und Entscheidungen treffendes Subjekt« (E. Horn) vorführt, relativiert und relationiert. Die Zuschreibung nämlich, dass hier ein »Subjekt«, den thematisch werdenden Kriegserfahrungen zum Trotz, »in seiner eigenen Perspektive der Entmächtigung durch den Krieg gerade nicht unterworfen ist« (ebd.) mag für den Autor dieses »Tagebuchs eines Stoßtruppführers« vielleicht gelten, nicht aber für die Figur, die ihn am Ort des erzählten Geschehens vertritt.

Die Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler ist auch hier hermeneutisch unverzichtbar. Denn die soldatische Schule des Sehens, die den Autor der *Stahlgewitter* mit dem politisch-publizistischen Akteur Ernst Jünger verbindet, versteht sich nicht von selbst, sondern erhält ihren Sinn erst als Reaktion auf die Zusammenbrüche und Ekstasen des Ich-Erzählers »Leutnant Jünger«. Anders gesagt: Der Soldatische Nationalismus mit seiner elitären Selbstermächtigung zur gewaltsamen Formung der Nation setzt die Erfahrung des Formverlusts voraus. Das erzählte Ich der *Stahlgewitter* veranschaulicht, warum das erzählende Ich und mit ihm der Autor die politischen Schlussfolgerungen ziehen, die sie ziehen.

Wenn man auch im überschießenden Aktionismus eine Entmächtigung des Subjekts erkennt, einen Verlust an Souveränität, dann ist die Erzählung wirklich reich an Momenten der Depersonalisation. Man denke nur an die wenige Seiten später folgende Sequenz, in der »Leutnant Jünger«, erhitzt vom Blutausch, mit theatralischer Geste seinen Mantel auszieht. Wie wir bereits wissen, ist das kein Zeichen von Immunität, von Unverletzlichkeit, sondern von personaler Erosion, von Kontrollverlust. Jüngers Ausziehen des Mantels erinnert an »die Nacktheit des Berserkers«, die wir bei Homer bereits untersucht und von Jonathan Shay erklärt bekommen haben. Jünger reagiert auf das verstörende Erlebnis genauso wie es der von Shay zitierte Vietnam-Veteran sagt: »Ich nahm meinen Helm ab,

ich zog meine Jacke aus, ich wollte nur noch töten««. Nachdem die »große Schlacht« so bitter begann, ergibt sich nun die Chance zurückzuschlagen. Es mag verständlich sein, auf Rache zu sinnen, wenn man große Teile seiner Kompanie auf einen Schlag verloren hat. Trotzdem darf die Irrationalität darin nicht übersehen werden, wenn jemand wie wild hinter den Feinden herjagt, ohne an die Gefahr zu denken, selbst getötet zu werden. Seit der Fassung von 1961 ist sogar bei Jünger selbst von explizit »berserkerhaftem Grimm« die Rede.

Zwischen den beiden Stellen, zwischen der grimmigen Rede und dem ikonischen Ausziehen des Mantels wird jedoch auch noch etwas anderes dargestellt, ein Moment der Schonung:

Ich war ganz allein. Da erblickte ich den ersten Feind. Eine Gestalt in brauner Uniform, anscheinend verwundet, kauerte zwanzig Schritt voraus in der zertrommelten Mulde. [...] Ich sah sie bei meinem Erscheinen zusammenfahren und mich mit weitgeöffneten Augen anstarren, während ich, das Gesicht hinter der Pistole verborgen, mich langsam und böseartig näherte. [...] Ich setze die Mündung an die Schläfe des vor Angst Gelähmten [...]. Mit einem Klagegelaute griff er in seine Tasche, aber er zog keine Waffe, sondern ein Lichtbild aus ihr hervor, das er mir vor Augen hielt. Ich sah ihn darauf, von einer vielköpfigen Familie umgeben, auf einer Terrasse stehen. Das war eine Beschwörung aus einer versunkenen, unglaublich fernen Welt. Ich habe es später als ein großes Glück betrachtet, daß ich ihn loslies und weiter vorstürzte. Gerade dieser eine erschien mir noch oft im Traum.

Eine Interpretation der drei zitierten Stellen hat mindestens zwei grundlegende Dimensionen, die sich aber nicht wechselseitig ausschließen. Vor allem die zuletzt zitierte Sequenz wirft narratologische Fragen auf. Alle drei lassen nach dem Verhältnis von Ethik und Ästhetik fragen. Was ist damit gemeint? Ethik und Ästhetik verschränken sich in jeder Kriegsdarstellung insofern, als die Art und Weise, wie gewalttätiges militärisches Handeln dargestellt wird eine Bewertung des dargestellten gewalttätigen Handelns impliziert. Natürlich ist die Bewertung von der Einstellung des Beobachters abhängig.

Konkret sieht das so aus: Nehmen wir an, wir bewerten militärische Gewalt negativ. Folglich bewerten wir eine Darstellung militärischer Gewalt dann als positiv, wenn in dieser Darstellung das Negative der Gewalt deutlich zum Ausdruck gebracht wird. Umgekehrt bewerten wir eine Darstellung von Gewalt als negativ (oder problematisch, abzulehnen, zu kritisieren etc.), wenn in dieser Darstellung das – in unseren Augen – Negative der Gewalt nicht deutlich genug wird. Das ist gewissermaßen die Basis-Version jeder Rede über die Verschränkung von Ethik und Ästhetik angesichts der literarischen Darstellung von Gewalt. Auf dieser Basis ist unser Urteil über die Gewaltdarstellung der zitierten Passagen mindestens ambivalent, wenn nicht sogar positiv. Das negative Moment militärischer Gewalt wird deutlich herausgestellt. Die Figur, die diese Gewalt erfährt und anders als die Kameraden nicht selbst getötet oder verstümmelt wird, ringt

um Fassung. Sie wird aus der Bahn geworfen und verliert räumlich und moralisch die Orientierung. In der zuletzt zitierten Situation wird der Gegner geschont. Davor und danach wird Gewalt in einer transgressiven, übermotivierten Art und Weise ausgeübt. Die dargestellte Figur folgt also nicht lediglich Befehlen, sondern sie ist erregt. Sie empfindet situativ sogar Lust an dem, was sie sieht und damit auch *uns* zur Rezeption vorlegt.

Ambivalenz ist der richtige Ausdruck für eine solche Kriegsdarstellung. Der Begriff wurde zeitnah, nämlich 1910/11, von dem Psychiater Ernst Bleuler geprägt, der unter affektiver Ambivalenz das »Nebeneinanderbestehen von entgegengesetzten Gefühlen« versteht. Und er passt hier: Ritterliche Schonung und entgrenzte Gewalt stehen unvermittelt nebeneinander. Mit einbeziehen möchte ich noch einen weiteren Aspekt der zuletzt zitierten Sequenz. Ein Indiz für eine psychologische Interpretation des Dargestellten in Richtung Trauma oder Traumatisierung könnte sein, dass das erzählende Ich angibt, »es später als ein großes Glück betrachtet« zu haben, den englischen Offizier, der bereits verwundet war und insofern schutzlos, nicht getötet zu haben. Offensichtlich braucht es mehr Abstand, um diese Erfahrung zu verarbeiten als die nicht einmal zwei Jahre zwischen Kriegsende und Erstaufgabe von *In Stahlgewittern*. Dem will ich hier allerdings nicht weiter nachgehen. Genau dieselbe eben zitierte Stelle: »Ich habe es später als ein großes Glück betratet, daß ich ihn losließ und weiter vorstürzte« wirft nämlich eine noch ganz andere Frage auf: Wer erzählt hier eigentlich? Wie groß ist der Unterschied zwischen erzählendem und erzähltem Ich. Was verrät dieser Satz über die Erzählperspektive?

Ziehen wir zum Vergleich das originale *Kriegstagebuch 1914–1918* von Ernst Jünger heran (Edition H. Kiesel). Es schärft den Blick für Wichtigkeit des Erzählzeitpunkts von *In Stahlgewittern*. Die Relevanz des Erzählzeitpunkts entsteht nicht erst mit den Überarbeitungen von *In Stahlgewittern*, tritt durch sie aber zunehmend stark hervor. Das postum edierte *Kriegstagebuch* ist dagegen ein echtes Tagebuch. Es enthält in der Form eines Tagebuchs die Tag für Tag notierten Ereignisse des realen Soldaten Ernst Jünger und hat dem späteren Schriftsteller als Material gedient. Als Autor von *In Stahlgewittern* führt Jünger in literarischer Form aus, was er erlebt hat. Der Zugewinn an Literarizität macht jedoch nicht den einzigen Unterschied. Auch die Narrativität, die Form des Erzählens verändert sich. Das lässt sich besonders deutlich am Erzählzeitpunkt festmachen.

Das Kriegstagebuch enthält zwar nicht sehr oft, aber doch mit einer gewissen Regelmäßigkeit Stellen, die den Moment des Tagebuchschreibens selbst festhalten. Nennen wir sie mit Rüdiger Campe »Schreibszenen«. Los geht es bereits am 4.1.15: »Dieses schreibe ich in einem weit vorgeschobenen Erdloch [...]«. An späterer Stelle heißt es: »Augenblicklich sitze ich in einem Zimmer des Brauereibesitzers Lesage auf einem Polsterstuhl und schreibe ins Tagebuch«. Und kurz

darauf: »Sitze in meinem Loch und schreibe, da englische Flieger dicht über uns sind und Sirensensignale zur Artillerie senden«.

Die erste und dritte dieser zitierten Stellen machen ein Charakteristikum dieser Schreibszenen und ihrer Ermöglichung deutlich: Die realen Momente des Schreibens ergeben sich zufällig im Ablauf der militärischen Operationen. Die Kampfpausen ermöglichen das Schreiben, das von den Kampfhandlungen als dem primären Zweck des Daseins an der Front abhängig ist. In der gelegentlichen Repräsentation einer solchen Schreibszenen im Kriegstagebuch erhält sich dieser kasuale Charakter und wird durch die bloß gelegentliche Manifestation im Text noch unterstrichen. Das Primat der Darstellung gilt also dem Krieg. Das wird einerseits durch die geringe Zahl der Schreibszenen und ihren unpräzisen Charakter noch einmal unterstrichen. Andererseits weisen aber diese wenigen Stellen die Instanz des Tagebuches als reflektiertes Protokoll aus. Hier hält nicht nur jemand etwas fest, sondern reflektiert auf das Festhalten und dessen spätere Verwendung als Quelle.

Im Vergleich mit der späteren Ausarbeitung des literarischen Kriegsbuchs ist aber vor allem ein Unterschied festzuhalten: Die Schreibszenen im Präsens, die den durch Kampfpausen ermöglichten Akt des Schreibens darstellen, fehlen im veröffentlichten Buch *In Stahlgewittern*. Es wird höchstens das Tagebuch selbst erwähnt. Während andere Passagen nahezu identisch sind, werden ausgerechnet die poetologischen Sequenzen, die Schreibszenen, getilgt. Und das ergibt durchaus Sinn, wenn man auf die Differenz der Erzählzeitpunkte achtet.

Das dargestellte Geschehen wird in beiden Texten chronologisch erzählt. Aber Ort und Zeit des Erzählens dieser Chronologie sind ganz unterschiedlich. Im Tagebuch, dadurch ist es gattungspoetisch definiert, wird mehr oder weniger täglich notiert und d. h. zugleich auch erzählt, was jüngst vergangen ist. Der Erzählzeitpunkt ist gegenüber dem jeweiligen Tag zwar nachzeitig, aber nur in geringem Ausmaß. Es wird immerhin noch heute erzählt, was heute vorgefallen ist, ohne Ahnung, was morgen sein wird. *In Stahlgewittern* wurde vom Autor zwar zunächst mit dem Paratext »Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers« versehen, doch ist der so gerahmte Text selbst kein Tagebuch! Es sind noch nicht einmal Auszüge aus einem Tagebuch, sondern – narratologisch – etwas ganz anderes.

Wie die zuletzt zitierte Stelle von der Schonung des Gegners deutlich macht, liegt der Erzählzeitpunkt weit hinter dem erzählten Geschehen. Als das Erzählen beginnt, ist der Krieg vorbei und die Kriegserfahrung des Leutnants Jünger bereits Geschichte. Der Erzähler von *In Stahlgewittern* weiß – anders als der Schreiber des Kriegstagebuchs –, was auf eine erzählte Sequenz folgt. Er weiß z. B. von Beginn an, wie lange dieser Krieg dauern wird, dass er zwei Millionen Kameraden den Tod bringen wird usw. Und er arbeitet mit diesem Wissen, kann rote Fäden auslegen, einen Spannungsbogen entwerfen und dem Ganzen ein

Narrativ unterlegen, das mit der Desillusionierung am ersten Front-Tag beginnt und mit der Verleihung des höchsten Kriegsordens endet.

Der junge Autor erweist sich bereits 1920 als literarisch reflektierter als seine soldatische Selbstautorisierung und -inszenierung erwarten lässt. Weil der Erzählzeitpunkt des publizierten Kriegsbuches *In Stahlgewittern* im Gegensatz zum archivierten Kriegstagebuch nachzeitig ist, ist es nur konsequent, dass die historisch gewordenen Schreibszenen des Tagebuchschreibers getilgt werden. Die Schreibsituation von *In Stahlgewittern* wird vom Text selbst nicht dargestellt, weil sie im Unterschied zum Kriegstagebuch außerhalb der erzählten Zeit liegt. Sie müsste ein erzählendes Ich am Schreibtisch zeigen.

Der nachzeitige und insofern ganz andere Erzählzeitpunkt macht sich anders geltend, nämlich durch theoretische Sätze oder besser durch ganze theoretische Passagen, die Überblick über und Abstand zum abgeschlossenen und historisch bedeutenden Geschehen voraussetzen. Jünger traut sich auch im Kriegstagebuch bereits erste theoretische Sätze zu und entwickelt bereits im Verlauf seiner Kriegsteilnahme Ansätze zur Historisierung des Krieges, an dem er teilnimmt. Doch diese Überlegungen sind noch tentativ. *In Stahlgewittern* zeichnet sich dadurch aus, dass der Erzähler (der hier ausnahmsweise mit dem Autor gleichzusetzen ist) ausführliche zeit- und militärgeschichtliche Diagnosen stellt, die sich nicht in die Chronologie der dargestellten Handlungen und Ereignisse einfügen, sondern durch ein – im Prozess der Fassungen bis 1934 wachsendes – Reflexionsniveau nachzeitiger Theoretisierung herausstechen.

Die *histoire*, das dargestellte Geschehen in seiner natürlichen zeitlichen Ordnung, mag den Kriegstagebüchern hochgradig ähnlich sein (mit Ausnahme kurzer Sequenzen, die auf der Basis später erlangter Berichte eingefügt werden, den Faktualitätsanspruch aber nicht tangieren). Der *discours*, die narrative Gestaltung des Dargestellten im Erzähltext, macht den Unterschied. An die Stelle der Schreibszenen, deren Präsens den dokumentierenden Moment dokumentiert, treten nachträgliche Diagnosen, die nicht nur selbst alles andere als dokumentarisch sind, sondern darüber hinaus die Nachzeitigkeit des Erzählzeitpunkts verraten und insofern eine vermeintlich dokumentarische Qualität der *Stahlgewitter* mindern. Der Text kann mit Fug und Recht einen Faktualitätsanspruch erheben, das Dargestellte ist nicht fiktiv, sondern real. Das ist aber nur die eine Seite. Unser Beispiel zeigt auch, inwiefern es einen Unterschied macht, von welchem Standpunkt man auf das Reale schaut – räumlich und zeitlich weit entfernt oder nahe dran. Diese Nachzeitigkeit, die sich von Fassung zu Fassung vergrößert, ist die Voraussetzung dafür, den Krieg nicht nur – wie von Karl Heinz Bohrer hervorgehoben – als plötzliches ›Ereignis‹ zu inszenieren, sondern als Ursache von historischen Fernwirkungen in den Blick zu nehmen. Erst nach seinem Ende und mit wachendem Abstand lässt sich erkennen, was er in den Köpfen und Körpern angerichtet hat.

Die Kommunikationssituation ist komplexer geworden. 1914 war die Sache eher einfach: pro oder contra. Und das drückt man dann in Essays oder Gedichten auch direkt aus. Nach dem Krieg ist es schwieriger, eine Binäralternative wie ›pro und contra‹ zu formulieren. Wir kennen zwar alle die Unterscheidung zwischen Kriegs- und Antikriegsliteratur, aber deren Handhabung ist gar nicht so einfach. Das gilt vor allem von den Texten, die sich nachträglich auf den Krieg beziehen. Über die Essayistik von 1914 kann man leicht sagen, ob sie für oder gegen den Krieg Stellung bezieht. Bei den literarischen Texten, die nach Kriegsende erscheinen, geht das nicht so leicht. Natürlich gibt es auch hier nachträgliche Stellungnahmen im bekannten Schema. Aber nachdem die erste Welle nachträglicher Rechtfertigungen vorüber ist, dominieren narrative Darstellungen den Diskurs über den Krieg, die allein durch ihre Form, durch die Differenz von erzählendem und erzähltem Ich z. B., mehr Komplexität in die Sache bringen. Stichwort: Ambivalenz. Deswegen sind die Paratexte so wichtig, die anfangs erwähnt wurden. Oft bringen erst die Paratexte die Eindeutigkeit hervor, die eine klare Sortierung nach Kriegs- und Antikriegsliteratur ermöglichen.

Remarque – ... nichts Neues?

In einem Artikel im 14. Heft des Jahres 1929 der berühmten *Weltbühne* ist nach Erscheinen von Remarques *Im Westen nichts Neues* tatsächlich befürchtet worden, entsprechend vorgeprägte junge Leser könnten sich bei der Lektüre dieses Buches für den Krieg begeistern. Todesgefahr wirkt nicht auf jeden abschreckend. Der Artikel hatte den schönen Titel: »Pazifistische Kriegspropaganda«. Arnold Zweig, der Autor von *Der Streit um den Sergeanten Grisha*, den wir auch noch kurz streifen werden, kritisiert ebendort zwei Wochen später – die *Weltbühne* erschien wöchentlich –, dass Remarques Darstellung der »alten Freude am Krieg als unbürgerlicher Lebensform, als Gelegenheit zum Abenteuer« (A. Zweig) nichts entgegenzusetzen haben, und diese womöglich sogar fördere.

Wenn man also nicht einfach etwas nachbeten will, was unreflektiert wiederholt wird, dann müssen wir uns fragen, was einen Text zu einem Kriegs- oder Antikriegstext macht. Oben haben wir ja bereits damit angefangen. Wir müssen uns von den Vorurteilen frei machen und nach den Bedingungen und Möglichkeiten von Antikriegsliteratur fragen. Kann ein literarischer Text überhaupt verfügen, wie er klassifiziert werden wird? Die Antwort lautet: Ja und nein! Man kann sicher feststellen, wie ein Text gelesen werden will, wie er wirken soll, welchen Zweck er hat, welches Telos ihm eignet. Ob die Rezeption dem folgt, lässt sich jedoch nicht vorherbestimmen.

Eine Prüfung, die bestimmen soll, was eine Publikation leistet, wie sie tatsächlich wahrgenommen wird, kann ganz anders ausfallen als Autor und Verlag erhofft haben. Sobald ein Text publiziert und damit der öffentlichen Rezeption überlassen wird, entzieht er sich der autorschaftlichen und verlegerischen Verfügung. Der Text löst sich vom Autor und seinen Intentionen mit räumlicher und zeitlicher Distanz zunehmend ab. Er wird zunehmend »situationsabstrakt« (M. Frank). Er abstrahiert mehr und mehr von der ursprünglichen Situation, für die er geschrieben war. Aber selbst da, im unmittelbaren historischen Kontext, das zeigen die Reaktionen auf Remarque in der *Weltbühne*, kann ein Text auf eine ganz andere Weise gelesen werden als es der Autor erwartet hatte. Auch ohne subjektive Willkür, ohne private Beimischungen des Lesers oder schlichtes Missverstehen, bleibt die Freiheit des Lesers erhalten, etwas anders zu verstehen als gedacht. Kein Autor kann alle Lesarten seines Textes überschauen – und schon gar nicht die, in denen ein verändertes, späteres oder weiter entwickeltes Bewusstsein zum Ausdruck kommt.

Belege für alle möglichen Rezeptionsmodi zusammenzusammeln ist ziemlich schwierig. Man weiß nie, ob man alle gefunden hat. Aber wir können am Text untersuchen, welches Wirkungspotential dem Text eigen ist. Dazu müssen die objektiven Eigenschaften des Textes und der Diegese untersucht und daraufhin befragt werden, welche Bedeutung sie im Einzelnen haben und was sie damit potentiell leisten. Wir müssen zwischen dem Anspruch, den ein Autor bei der Publikation seines Textes explizit erhebt, und der Frage danach, was wirklich der Fall ist, ob er seinen Anspruch einlöst, unterscheiden.

Beginnen wir auch hier mit den Paratexten. Der Originalumschlag ist einfach gestaltet. Bemerkenswert ist das dritte Element nach dem Autornamen und dem Titel: Im Namen eines Autorkollegen, der bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad hat und insofern eine Autorität darstellt, so dass die vermeintliche Aussage auch eine echte Werbung darstellt, heißt es: »Remarques Buch ist das Denkmal unseres unbekanntes Soldaten. Von allen Toten geschrieben«. Walter von Molo«. Überraschung: Tatsächlich wird derselbe Walter von Molo, der Thomas Mann nach 1945 zur Rückkehr nach Deutschland auffordert, hier zu Werbezwecken herangezogen. Heute haben die Verhältnisse sich umgekehrt. Thomas Mann und Remarque sind immer noch weltbekannt, Walter von Molo wäre keine Erwähnung wert, wenn er nicht Thomas Mann angegangen – oder für Remarque einmal Werbung gemacht hätte.

Schieben wir Walter von Molo beiseite und eruieren den Anspruch, der dem Buch zugeschrieben wird. Das Werbebanner behauptet, er sei »das Denkmal«, das wichtigste, aussagekräftigste Denkmal – wichtiger als alle anderen. Denkmal für was? Für »unseren unbekanntes Soldaten«. Denkmäler, die dem »unbekanntes Soldaten« gewidmet sind, gibt es in vielen europäischen Ländern. Sie ersetzen einerseits denen ein Grabmal, die verschollen sind, die von Granaten

zerfetzt oder verschüttet wurden, so dass sie nie persönlich bestattet werden konnten. Andererseits sind Denkmäler für den unbekanntesten Soldaten Kollektivdenkmäler. Sie sind allen Soldaten eines Krieges und einer Nation gewidmet, ob diese ein Grab haben oder nicht. Der letzte Satz auf dem Buchumschlag nimmt diesen Anspruch auf kollektive Repräsentation auf: »Von allen Toten geschrieben«. Eigentlich ist dieser Satz natürlich barer Unsinn. Bücher werden nicht von Toten geschrieben. Außerdem steht oben ja der Autorname drüber: Erich Maria Remarque hat *Im Westen nichts Neues* geschrieben. Daran gibt es nichts zu deuteln. Indem aber unten der Allquantor »von allen Toten« den individuellen Autornamen Erich Maria Remarque ersetzt, wird für dessen Buch der Anspruch erhoben, für alle Toten sprechen zu können, d. h. im Namen aller, die auf den Schlachtfeldern ihr Leben gelassen haben.

Das ist ein ungeheurer Anspruch. Und weil er ungeheuerlich ist, wird er durch das »von« kaschiert. Wenn dort stünde, der Roman spricht ›für alle Toten‹, würde die Anmaßung stärker in den Vordergrund rücken. Heißt es aber »von allen Toten«, regt das kollektive Leid der vielen Namenlosen zur Trauer an. Das ist gutes Marketing. Gleich der nächste Paratext, diesmal vom Autor selbst, schlägt in genau dieselbe Kerbe. Das Motto ist beinahe ebenso berühmt wie der Roman selbst:

Dieses Buch soll weder eine Anklage
 Noch ein Bekenntnis sein.
 Es soll nur den Versuch machen,
 über eine Generation zu berichten,
 die vom Kriege zerstört wurde –
 auch wenn sie seinen Granaten entkam.

Wenn es eine eigene Kunst des Paratextes gibt, die sich am Erfolg bemisst, dann sind wir hier auf dem Gipfel der Kunst – ganz unironisch gemeint. Auch das muss man können, nicht einfach sich irgendwie vermarkten, sondern das, was man geschaffen hat, mit wenigen Worten ins rechte Licht rücken – soll heißen, ihm mit wenigen Worten die Perspektivierung vorschreiben, die man sich für ein Werk wünscht.

Remarque macht das selbst viel besser als die Werbeabteilung des Ullstein Verlags. Seine Eröffnung ist viel bescheidener. Er erhebt *keine* Anklage und legt *kein* Bekenntnis ab. Solche großen Ansprüche sind viel zu anfällig für Einspruch. Er beansprucht lediglich versuchsweise zu berichten, ganz vorsichtig, tastend geradezu, um dann – wie durch die Hintertür – einen nicht weniger weitreichenden Geltungsanspruch zu formulieren. Hier, bei Remarque, sind es zwar nicht alle Soldaten, die stellvertretend in Einzelgestalten repräsentiert werden sollen, sondern nur die Angehörigen einer Generation. Dafür aber wird die Repräsentanz für alle Generationsgenossen beansprucht, nicht nur für die Toten,

sondern auch für die Überlebenden! Alle, so wird hier en passant behauptet, sind vom Krieg zerstört worden, auch diejenigen, die keinen Kratzer abbekommen haben. Der Krieg habe eine ganze Generation von Versehrten zurückgelassen – und das ist ja wohl auch richtig. Ohne Frage: nach diesem wichtigen Paratext, der die anschließende Erzählung unter ein starkes Motto stellt, ist der pazifistische Anspruch des Textes manifest.

Im Unterschied zu den Paratexten Ernst Jüngers wird hier kein exklusiver Anspruch erhoben. Remarques Paratext ist inklusiv. Jeder aus der Generation der jungen Frontsoldaten, die 1914 um die 18 Jahre alt waren – Jünger ist Jahrgang 1895, Remarque 1898 – darf sich angesprochen fühlen. Inklusion ist gut. Inklusive Konzepte lassen sich ethisch viel besser rechtfertigen als alle Strategien des Ausschlusses. Aber es gibt auch paradoxe Effekte. Wenn ein Einzelner oder ein einzelnes Buch für sich beansprucht, für alle zu sprechen, dann sind niemals alle glücklich damit. Es hat etwas Anmaßendes, Universalität für sich oder sein Werk in Anspruch zu nehmen. Die starke Gegenwehr von rechts, die Remarques Roman und besonders stark auch die erste Verfilmung durch Lewis Milestone 1930 ausgelöst haben, rührt vom großen Erfolg her, aber sicher auch von der kalkulierten Anmaßung. Denn wenn Remarques Roman beansprucht, für alle zu sprechen, dann schließt das auch die Soldatischen Nationalisten ein, die sich nicht als durch den Krieg zerstört betrachten, sondern ganz im Gegenteil als ermächtigt zu politischer Führung. Insofern verfolgt Remarque eine kalkulierte anti-militaristische Strategie, vor der man nur den Hut ziehen kann. In der Sachdimension hebt sein Paratext die Destruktivität des Krieges hervor. In der Sozialdimension bestreitet er den Militaristen den Alleinvertretungsanspruch.

Doch wo kommen die Bedenken her, die in der *Weltbühne* artikuliert wurden? Zwei Lesarten stehen zur Wahl. Arnold Zweig fürchtet, dass die Jugend sich am Feuer ihrer Sommerlager zur Wehrtüchtigung mit Remarque in den nächsten Weltkrieg hineinträumt. Auf der anderen Seite stehen die Soldatischen Nationalisten à la Jünger. Sie schäumen vor Wut über den Anspruch Remarques, für alle Generationengenossen zu sprechen. Haben die Rechten nicht richtig hingeschaut oder – so wie wir bislang – nur die Paratexte gelesen? In jedem Fall stellt sich die Frage, welche Geschichte *Im Westen nichts Neues* denn nun erzählt. Wie sieht der Krieg aus, der in der dargestellten Welt von Remarques Roman geführt wird? Wird die Kriegsdarstellung dem pazifistischen Anspruch gerecht?

Nur noch eine Anmerkung zum Problemfeld Paratext. Ich habe mehrfach hintereinander die Gattungsbezeichnung »Roman« verwendet. Auf dem publizierten Buch findet sich diese Gattungsbezeichnung nicht. Auch auf der Titelseite der Erstausgabe findet sich nichts davon. Trotzdem handelt sich um einen Roman, das wird jedem Leser mit Beginn der Lektüre klar. Der entsprechende Paratext wird trotzdem tunlichst vermieden, weil er den erhobenen Geltungsanspruch konterkariert. Wer »Roman« sagt, zeigt Fiktionalität an und das har-

moniert nicht mit dem Allgemeingültigkeitsanspruch – jedenfalls nicht im Diskurs der Weimarer Republik. Eigentlich, das wissen wir seit der Poetik des Aristoteles, widerspricht Fiktionalität dem Anspruch auf allgemeingültige Darstellung gerade nicht. Im Unterschied zur Historiographie, die auf »das Besondere« verpflichtet ist, weil das Wirkliche immer eine konkrete und insofern besondere Form annimmt, teilt die Literatur »mehr das Allgemeine« mit (Aristoteles, übers. M. Fuhrmann). Dagegen wird im literarischen Diskurs über den Ersten Weltkrieg, der Ende der Zwanzigerjahre ganz neue Ausmaße annimmt, die Autorisierung durch Kriegserfahrung höher bewertet als die durch Abstraktion vom Besonderen gewonnene Erweiterung des Blickwinkels. Im Kriegsdiskurs um 1930 gilt: Erfahrung, auch wenn sie auf einen minimalen Ausschnitt beschränkt ist, schlägt Überblickswissen. Daher vermeidet Ullstein die Gattungsbezeichnung Roman. Romane, das weiß jeder, kann man auch ohne Erfahrung schreiben. Man muss nicht sieben Jahre in Davos gelebt haben, um den *Zauberberg* zu publizieren. Wer aber vier Jahre an der Front gelebt hat, der lässt sich diesen Erfahrungsvorsprung nicht von irgendeinem Romancier wegnehmen.

Doch nun zur Leitfrage: Wird Remarques Kriegsdarstellung dem pazifistischen Anspruch gerecht? Werfen wir zunächst einen Blick auf die Anfangssequenz, die das im Motto gesetzte Thema der Zerstörung einer Generation geschickt aufnimmt. *Im Westen nichts Neues* nimmt im Unterschied zu Jünger nicht schon am Anfang direkt Bezug auf den August 1914, sondern beginnt mit den Sätzen:

Wir liegen neun Kilometer hinter der Front. Gestern wurden wir abgelöst; jetzt haben wir den Magen voll weißer Bohnen mit Rindfleisch und sind satt und zufrieden.

Diese zwei Sätze leiten eine für Remarque charakteristische Sequenz ein. Der Zufriedenheit dank vollen Magens kontrastieren die Gründe für diese gute Ernährung. Nur knapp die Hälfte der Kompanie ist vom zweiwöchigen Einsatz an der Front zurückgekehrt. Der so genannte »Küchenbulle« aber hat für die volle Mannschaftsstärke von 150 Soldaten Verpflegung empfangen. So kontrastiert Remarque bereits im ersten Kapitel die vielen Toten des Krieges mit der leutseligen Atmosphäre einer verschworenen Gemeinschaft von Soldaten. Diese Spannung macht die Ambivalenz des Textes aus: Es wird eine militärische Kleingruppe eingeführt, die im Verlauf der Geschichte zwei konträre Erfahrungen macht. Auf der einen Seite, das dürfte vor allem dem kritischen Blick Arnold Zweigs und anderer Antimilitaristen aufgefallen sein, nehmen die Sozialbeziehungen der Hauptfiguren mehr und mehr familiären Charakter an, während sich die emotionale Distanz zur Heimat umgekehrt vergrößert. Bäume, Kat und Konsorten machen an der Front eine unvergleichlich intensive Gemeinschaftserfahrung. Im Frieden oder in der Heimat kann man dergleichen nicht erleben.

Auf der anderen Seite wird der Preis dieser Erfahrung klar benannt, das monieren die militaristischen Kritiker von rechts. Die verschworene Gruppe schmilzt mehr und mehr zusammen. Am Ende sind alle tot. Welcher der beiden widerstreitenden Seiten man das größere Gewicht zuspricht, ist durch Verweis auf Texteigenschaften allein nicht zu entscheiden. – Die Rezeptionsgeschichte privilegiert die negativen Seiten des dargestellten Geschehens: den vielfachen Tod. Damit die Kehrseite nicht ganz aus dem Blick gerät, wird im Folgenden die Gemeinschaftserfahrung in den Vordergrund gerückt. Das zeigt im Übrigen, wie eng der Text – und nicht nur die Paratexte – mit dem Diskurs der Zeit verflochten ist.

Kurz nachdem die Gruppe der Kameraden eingeführt ist, macht eine Rückblende klar, wie wenig die Elterngeneration, die ihre Kinder blindlings in den Krieg geschickt hat, von diesem Krieg eigentlich versteht. Es wird an den Klassenlehrer Kantorek erinnert und den moralischen Druck, mit dem er die Reihen zu schließen versucht hat, so dass sich seine Klasse geschlossen zur Front meldet. Remarques Roman reproduziert die aus ganz anderen Kreisen vertraute Raumsemantik. Er platziert eine um die Dyade aus Paul Bäumer und Stanislaus Kaczinsky gebildete Gruppe (die ganz sicher keine soldatische Erfahrung widerspiegelt, sondern programmatisch verstanden werden muss) in die Topographie aus Materialschlacht an der Front, jugendlichen Abenteuern und Autoritätskonflikten in der Ruhestellung und Entfremdung von der Heimat. Mit zunehmender Entfernung von der Front wächst die Distanz zwischen den Frontsoldaten und allen hergebrachten Autoritäten: Lehrern, Ausbildern, Offizieren, Elterngeneration. Während Paul die Gruppe der Kriegsfreiwilligen anführt, die noch vor dem Abitur den Klassenraum gegen den Graben getauscht haben, steht Kat der Gruppe der Arbeiter und Bauern vor, die per Einberufungsbefehl aus dem Alltag gerissen und an die Front befördert wurden:

Es war schon Mittag, als die ersten von uns aus den Baracken krochen. Eine halbe Stunde später hatte jeder sein Kochgeschirr gegriffen und wir versammelten uns vor der Gulaschmarie, die fettig und nahrhaft roch. An der Spitze natürlich die Hungrigsten: der kleine Albret Kropp, der von uns am klarsten denkt und deshalb erst Gefreiter ist; – Müller V, der noch Schulbücher mit sich herumschleppt und vom Notexamen träumt; im Trommelfeuer büffelt er physikalische Lehrsätze; – Leer, der einen Vollbart trägt und große Vorliebe für Mädchen aus den Offizierspuffs hat; er schwört darauf, daß sie durch Armeebefehl verpflichtet wären, seidene Hemden zu tragen und bei Gästen vom Hauptmann aufwärts vorher zu baden; – und als vierter ich, Paul Bäumer. Alle vier neunzehn Jahre alt, alle vier aus derselben Klasse in den Krieg gegangen.

Dicht hinter uns unsere Freunde. Tjaden, ein magerer Schlosser, so alt wie wir, der größte Fresser der Kompanie. Er setzt sich schlank zum Essen hin und steht dick wie eine schwangere Wanze wieder auf; – Haie Westhus, gleich alt, Torfstecher, der bequem ein Kommißbrot in eine Hand nehmen und fragen kann: Ratet mal was ich in der Faust habe; – Detering, ein Bauer, der nur an seinen Hof und seine Frau denkt; – und endlich

Stanislaus Katczinsky, das Haupt unserer Gruppe, zäh, schlau, gerissen, vierzig Jahre alt, mit einem Gesicht aus Erde, mit blauen Augen, hängenden Schultern und einer wunderbaren Witterung für dicke Luft, gutes Essen und schöne Druckposten. Unsere Gruppe bildete die Spitze der Schlange vor der Gulaschkanone. Wir wurden ungeduldig, denn der ahnungslose Küchenkarl stand noch immer und wartete. Endlich rief Katczinsky ihm zu: »Nun mach deinen Bouillonkeller schon auf, Heinrich! Man sieht doch, daß die Bohnen gar sind.«

Der schüttelte schläfrig den Kopf: »Erst müsst ihr alle dasein.«

Tjaden grinste: »Wir sind alle da.«

Der Unteroffizier merkte noch nichts. »Das könnt euch so passen! Wo sind denn die anderen?«

»Die werden heute nicht von dir gepflegt! Feldlazarett und Massengrab.«

Der Küchenbulle war erschlagen, als er die Tatsachen erfuhr. Er wankte.

Glaubte man Remarque, so verschmelzen an der Front zwei konträre soziale Gruppen zu einer ebenso freundschaftlichen wie funktionalen militärischen Einheit, die sich im Alltag der Klassengesellschaft des deutschen Kaiserreiches niemals so nahe gekommen wären. Alle sozialen Unterschiede innerhalb der militärischen Kleingruppe verschwinden. Die Nähe zu dem Gemeinschaftsversprechen der Ideen von 1914 ist auffällig. Der Krieg bringt nicht nur insofern neue Sozialkontakte mit sich als man Menschen begegnet, die man zuvor nicht kannte. Er bringt Menschen zusammen, die sich andernfalls nie kennengelernt hätten, weil die Klassen- und Standesschranken des Kaiserreichs sie mit einer Unüberbrückbarkeit trennen, die wir uns heute kaum noch vorstellen können. Insofern setzt Remarques Krieg mit einer positiven Utopie wachsender Gemeinschaftlichkeit ein. Der hier dargestellte Krieg hat eine unbestreitbar positive Seite. Man muss es so deutlich sagen: Ohne dass es reflektiert würde, vielleicht sogar unbemerkt, reproduziert Remarque das Gemeinschaftsversprechen von 1914, das in Jüngers *Stahlgewittern* sehr viel fragiler ist, wenn man überhaupt davon sprechen will. Etwas verallgemeinernd gesagt, erzählt Remarque die Geschichte einer Männerfreundschaft, die nicht so sehr homoerotisch Züge trägt – obwohl es auch das gibt –, als vielmehr von einer familialen Semantik geprägt wird. Während die eigentliche Familie fremd wird, so dass Paul den Urlaub in der Heimat vorzeitig abbricht, vertieft sich die emotionale Bindung an die soldatische Freundesgruppe. Das Wechselbad von gemeinsam bestandenen Gefahren an der Front und Abenteuern bei irregulärer Essensbeschaffung und heimlichen Frauenbesuchen in der Ruhestellung schweißt stärker zusammen als es die Familie je könnte. Ist das nicht eine schöne Erfahrung? Wünscht man sich nicht genau das, wenn man an der Schwelle zwischen Jugend und Erwachsenenleben steht?

Doch wie gesagt: Diese polemisch zugespitzte Sicht ist nur ein Teil der Wahrheit. Aber immerhin: Er kann dazu dienen, die positiven Vorurteile ge-

genüber diesem Text gelegentlich zu reflektieren. Die paratextuelle Eindeutigkeit hat jedenfalls einen Dämpfer erfahren, zumal die Einlösung des Gemeinschaftsversprechen der Ideen von 1914 einen problematischen Umbau der Konfliktstrukturen nach sich zieht. An die Stelle der Klassegegensätze tritt ein Generationenkonflikt, der zugleich ein Konflikt zwischen Front und Heimat ist. Durch den sozialen Raum der dargestellten Welt geht ein Riss, der kaum tiefer sein könnte. Auf der einen Seite stehen alle diejenigen, die entweder durch Alter oder Karriere zu den Autoritäten des Kaiserreiches gehören und als solche in der Heimat bleiben oder allenfalls in der Etappe als Staboffiziere dienen oder als Ärzte praktizieren, also Eltern, Lehrer, Ausbilder in der Kaserne, die meisten Offiziere und die Ärzte in den Lazaretten. Auf der anderen Seite stehen all diejenigen, die wegen ihrer Jugend oder mangels beruflicher Stellung an die vorderste Front geschickt werden. Während traditionelle Eliten in der Heimat an den sozialen Verkehrsregeln der Vorkriegszeit unverändert festhalten und insofern als stagnierend dargestellt werden, ist der Doppelraum aus Front- und Ruhestellung, in dem sich Paul Bäumer und Kameraden bewegen, ein dynamischer Ort, an dem jeder Einzelne eine starke Veränderung durchmacht und die Gruppe sich auf eine ganz neue Art und Weise konstituiert.

Unterstrichen wird dieser Transfer der Autorität von der Heimat an die Front durch die Ausdrucksweise der Soldaten. An der Front sammeln sich die eigentlichen »Alten«, das sind die, wie der Text immer wieder betont, die auf dortige Einsatzzeiten zurückblicken können, egal wann sie geboren sind. Auch in dieser Hinsicht partizipiert Remarque deutlich am soldatischen Diskurs. Die Front ist auch in der dargestellten Welt von *Im Westen nichts Neues* ein Ort der Autorität. Wenn es auch unbekannte Soldaten sind, die hier ihr kümmerliches Dasein fristen, so sind sie doch epistemisch und sozialontologisch nobilitiert. Sie erfahren echte Gemeinschaft und sie wissen, wie der Krieg wirklich aussieht, während man sich in der Heimat mit heroischen Floskeln begnügt. Wer dem Text ein Art Pazifismus in Reinform zu attestieren gedenkt, muss eine Menge Gegenstände abarbeiten.

Löst man Remarques Roman aus dem historischen Kontext, dann fällt das leichter. Dekontextualisiert scheint der Roman ein Denkmal für die *lost generation* zu errichten, oder verallgemeinert: für die verlorenen Generationen, die jeder Krieg hinterlässt. So wird er meistens gelesen. »Gebetsmühlenhaft« haben Kriegsdienstverweigerer betont, dass Remarques Roman ihnen die Augen geöffnet habe, wie man noch jüngst in einem Essay von Christian Baron nachlesen konnte. Wenn man nur sieht, was alle beteuern, dann reproduziert sich das einseitige Bild reibungslos.

Im zeitgeschichtlichen Kontext jedoch, darauf weist der historiographische Beobachter hin, der sich die Sache aus verschiedenen Blickwinkeln anschauen kann, müssen Gegenstände wie die Partizipation am Mythos vom Frontsoldaten

berücksichtigt werden. *Remarques lost generation* und Jüngers Frontkämpfer teilen dieselbe Erfahrung und *Remarques Text* arbeitet mit derselben Topografie. Außerdem baut Remarque einen ähnlichen Generationenkonflikt auf. Nur die konträre Absichtserklärung macht am Ende den Unterschied. Die junge Generation gegen die Älteren in Stellung zu bringen und in irgendeiner Weise auszuzeichnen, ist noch kein Pazifismus, auch wenn man im Paratext diese Generation als zerstört bezeichnet. Wer einen Beleg dafür braucht, dass die Abwertung der wilhelminischen Eliten auch bei Remarque mit einer Autorisierung des Frontsoldatentums einhergeht, der lese die folgende Stelle:

Wir mussten erkennen, daß unser Alter ehrlicher war als das ihre; sie hatten vor uns nur die Phrase und die Geschicklichkeit voraus. Das erste Trommelfeuer zeigte uns unseren Irrtum, und unter ihm stürzte die Weltanschauung zusammen, die sie uns gelehrt hatten.

Während sie noch schrieben und redeten, sahen wir Lazarette und Sterbende [...]. Wir wurden darum keine Meuterer, keine Deserteure, keine Feiglinge – alle diese Ausdrücke waren ihnen ja so leicht zur Hand –, wir liebten unsre Heimat genauso wie sie, und wir gingen bei jedem Angriff mutig vor; aber wir unterschieden jetzt, wir hatten mit einem mal Sehen gelernt. Und wir sahen, daß nichts von ihrer Welt übrig blieb.

Auf den ersten Blick stechen die Schrecken des Krieges hervor: Trommelfeuer, Lazarette und Sterbende. Zu beachten ist jedoch auch, was danach kommt: »Wir wurden darum keine Meuterer, keine Deserteure, keine Feiglinge.« Hier wird genauso wenig der Kriegsdienst verweigert wie bei Jünger. Die Heimat wird explizit geliebt. Immerhin ist von Heimat die Rede, nicht von Nation. Doch die nicht-nationalistische Nuance wird doppelt aufgewogen durch eine epistemische Selbstautorisierung wie man sie mit identischen Worten bei Jünger finden kann: »wir hatten mit einem mal Sehen gelernt.« Was könnte es Größeres geben in einer Welt der Erkenntnis, zu der wir die Literatur doch wohl dazuzählen dürfen, als: Sehen lernen. Fronterfahrung verleiht Durchblick. Die Front ist ein Ort der Aufklärung! Noch einmal zugespitzt: Mit der unreflektierten Reproduktion ursprünglich soldatischer Ideologeme stellt sich der Remarquesche Pazifismus immer wieder selbst ins Abseits. Der paratextuell angekündigte Angriff auf die rechte Hegemonie über den Kriegsdiskurs schwächt sich selbst dadurch, dass *Remarques Roman* die soldatisch-nationalistische Raumsemantik ebenso unbedacht reproduziert wie manch andere Elemente.

Dass Remarque trotzdem Erfolg hat, liegt an der narrativen Richtung seines Romans. Im Verlauf des Erzählens wird die oben charakterisierte Gruppe durch militärische Verluste immer kleiner, bis am Ende zunächst Katczinsky in einer melodramatischen Sequenz das Leben lassen muss. Sein Kamerad Paul trägt ihn zwar noch mühsam aus der Schusslinie, verliert ihn durch einen Granatsplitter aber schließlich doch. Den definitiven Schlusspunkt setzt dann der Tod Pauls. Im vorletzten Absatz fallen dann die bekannten Worte:

Er fiel im Oktober 1918, an einem Tage, der so ruhig und still war an der ganzen Front, daß der Heeresbericht sich nur auf den Satz beschränkte, im Westen sei nichts Neues zu melden.

Die Schrecken des Krieges, das soll nicht unter den Tisch fallen, werden durch Remarque deutlich dargestellt. Sowohl die Bedrohung des eigenen Lebens als auch das Töten werden dem Leser in starker Bildlichkeit vor Augen gestellt. Die Hauptfigur Paul Bäumer stirbt ebenso wie sein alter ego. Das elende Sterben im Lazarett wird ebenso wenig ausgespart wie andere geschundene Kreaturen, schreiende Pferde zum Beispiel. Mit Recht lässt sich sogar davon sprechen, dass die fiktive Figur des Paul Bäumer durch den Krieg traumatisiert wird. Charakteristische Sequenzen seiner Geschichte lassen sich durchaus entlang des Kriterienkatalogs lesen, der heute bei der Anamnese posttraumatischer Belastungsstörungen zur Anwendung kommt. Solche negativen Erfahrungen will die überwältigende Mehrheit der Menschen vermeiden. Daran kann kaum Zweifel bestehen. Damit neigt sich die Waage wieder in Richtung Pazifismus. Mit zunehmendem Ablauf der erzählten Zeit summieren sich die Verluste. Das positive Gemeinschaftserlebnis endet mit der Vernichtung aller. Doch gemessen an der historischen Wirklichkeit ist der Text diesbezüglich nicht ganz ehrlich. Es sterben niemals alle. Außerdem stellt sich die Frage, warum der auktoriale Erzähler, der am Ende an die Stelle des autodiegetischen Erzählers Paul Bäumer tritt, der manchmal im Singular, manchmal im Plural aus der Perspektive der ersten Person spricht, die Hauptfigur mit einem Ausdruck von Erlösung sterben lässt – und so friedlich, unnötig zwar, sinnlos, aber doch auch friedlich.

Versuchen wir uns angesichts des historischen Kontextes an einem Gedankenexperiment: Die politisch brisante Alternative zur Zerstörung ist die Ermächtigung. Man muss an der dargestellten Welt Remarques nicht viel ändern, um kontrafaktisch durchzuspielen, wie sich Soldaten vom Schlage Bäumer und Kaczkynski weiterentwickeln würden, kämen sie nicht zu Tode. Stellt man sich Soldaten vor, die mit derselben Selbstverständlichkeit an der Front ausgeharrt haben und nicht weggelaufen sind, die dieselben Gemeinschaftserfahrungen gemacht haben und dieselbe Distanz zur Heimat empfinden, aber nicht umgekommen sind, dann tritt aus einer unausgeleuchteten Nische der dargestellten *histoire* des Remarqueschen Romans eine Gruppe Soldaten hervor, die sich politisch möglicherweise anders positioniert als es der pazifistische Mythos will, der sich um den Roman gebildet hat. Zwei ›Fortsetzungen‹ der Geschichte sind möglich:

Für die im Motto explizit aufgerufene Gruppe gilt, was Remarque ebendort beklagt. Sie begreifen sich als vom Krieg zerstört und werden nach der Rückkehr Anklage erheben. Sie beharren darauf, dass die Eliten des Kaiserreiches ihre Autorität eingebüßt haben und untergraben diese weiter, wenn sie nicht still ihr

Schicksal tragen wie die Kriegsversehrten in den Bildern von Otto Dix. Zu den weniger stillen Vertretern auf dieser Seite gehören die Kieler Matrosen, die sich einer letzten, bloß symbolischen Schlacht verweigern und das Ende des Kaiserreichs einleiten. Bezeichnen wir diese Gruppe der Einfachheit halber als links.

Leicht vorstellbar ist jedoch auch eine zweite Gruppe Kriegsheimkehrer, die in der dargestellten Welt Remarques zwar nicht realisiert ist, mit der Gruppe um Bäumer und Kat jedoch die wichtigsten Eigenschaften teilt. Auch in ihnen ist etwas kaputt gegangen. Auch sie empfinden Zerstörungswut und trauern dem Kaiserreich keineswegs hinterher. Auch sie halten das Kaiserreich für überholt und sind revolutionärer Gewalt nicht abgeneigt. Sie haben aber ein anderes Ziel, denn zum Krieg unterhalten sie ein anderes Verhältnis als die Linken. Der Krieg ist für sie – auch dank der erlebten Gemeinschaft – kein feindliches Prinzip. Er zerstört nicht unterschiedslos, sondern beschleunigt nur den Untergang des Veralteten. Für diese Neuen Rechten der Weimarer Republik, den *Soldatischen Nationalismus*, ist der Krieg die Quelle ihrer Autorität. Das wissen wir bereits.

Treten wir nun einmal hypothetisch in die dargestellten Welten von Jünger und Remarque ein und überblenden sie, dann fragt sich, was wir in dieser Innenperspektive hätten erkennen können. Hätte man den Unterschied sehen können zwischen der Remarque-Gruppe, »die vom Krieg zerstört wurde – auch wenn sie seinen Granaten entkam«, und Jüngers Frontsoldaten? Ich fürchte, man kann es den Figuren nicht ansehen, wer wohin gehört. Erst die Paratexte drücken dem Dargestellten ihren Stempel auf. Stände nicht drauf, was es bedeuten soll, wäre oft viel schwieriger zu sagen, auf welcher Seite die Texte stehen.

Als Schlussfolgerung aus der dargestellten Kriegserfahrung der Hauptfiguren sowohl von Remarque wie von Jünger ist die eine Position so wahrscheinlich wie die andere. Linke wie rechte Gruppen schließen von der Zerstörungsgewalt des Krieges auf die Zerstörung der wilhelminischen Institutionen. Rechte wie Linke wissen von exklusiven Gemeinschaftserfahrungen zu berichten, die nur an der Front möglich ist. Die Deutungen, die den gemeinsamen Kern der typischen Kriegsromane so oder so politisch einfärben, sind angesichts der Ähnlichkeit des Dargestellten nahezu willkürlich. Daher ist es kein Zufall, dass sie an den Rändern des Textes angesiedelt sind, in Paratexten oder abschließender Figurenrede.

Alternative Möglichkeiten, summarisch

Wer einen echten Kontrapunkt setzen will, um dem Diskurs der verschworenen Frontkämpfer nicht in die Falle zu gehen, der muss mit der Sehnsucht nach Gemeinschaft brechen. Wir lassen an dieser Stelle Remarques *Im Westen nichts Neues* auf sich bewenden. Remarques Trichterszene, d. h. die Sequenz, in der Paul Bäumer im Niemandsland im Trichter ausharrt, einen französischen Soldaten

tötet, dessen langem Totenkampf beiwohnt, Reue empfindet und schließlich zur eigenen Truppe zurückkehrt, würde nur bestätigen, wie wichtig die Gruppenerfahrung ist. Stattdessen wenden wir uns kurz einem alternativen Versuch zu und schließen tabellarisch. Arnold Zweig hatte behauptet, Remarque leiste der »alten Freude am Krieg als unbürgerlicher Lebensform, als Gelegenheit zum Abenteuer« Vorschub. Angesichts dieses Vorwurfs wollen wir doch wissen, wie er an die Sache herangeht.

Tatsächlich setzt Arnold Zweigs Roman *Der Streit um den Sergeanten Grischa* einen echten Kontrapunkt zum typischen Kriegsroman der Weimarer Republik, indem er den Front-Mythos, an dem auch Remarque mitwirkt, ganz beiseitesetzt. Bereits der dargestellte Raum sticht heraus: Zweig wechselt vom westlichen auf den östlichen Kriegsschauplatz und siedelt das dargestellte Geschehen wenige Kilometer hinter der Front an. In der Etappe und bei den Stäben, dort, wo in der Logik des typischen Kriegsromans bereits die Welt der Ahnungslosen beginnt, entfaltet Zweig die Handlung seines Romans. An die Stelle von Gräben, Granaten und Gewehren treten die gut geheizten Büros der Militärbürokratie, Befehlsstrukturen und deren Medien – Telefondraht statt Stacheldraht sozusagen.

Im Zentrum der Handlung von *Der Streit um den Sergeanten Grischa* steht der willkürliche Justizmord an einem russischen Kriegsgefangenen, dessen Name nicht nur im Titel steht, sondern der mit großer Sympathie dargestellt wird. Es gibt einen realen Fall, auf den der Autor aufmerksam geworden ist, nachdem es ihn während seiner langen Kriegsdienstzeit nach »Ober-Ost«, ins Hauptquartier von Hindenburg und Ludendorff, verschlagen hat. Zweig verfolgt jedoch keine quasi-dokumentarischen Absichten, sondern nutzt die großen Gestaltungsmöglichkeiten des Romans für eine panoramatische Sichtung der Entscheidungsstrukturen im deutschen Heer. Dabei löst Zweigs Roman die Darstellung des Krieges aus dem Bann der Front. Die Gestaltungsfreiheit, die er dadurch gewinnt, kommt einem mehrsträngigen Roman – einer am Ende sechsteiligen Serie – zugute, die das Militär vor allem als Organisation beleuchtet. Zweigs *Grischa*-Roman ist weniger Kriegs- als Militärroman. Und ebenso wie das Militär als mächtiger sozial und kulturell prägender Teilbereich des deutschen Kaiserreichs 1871–1918 zu verstehen ist, so ist auch der Militärroman Zweigs als Untergruppe des Gesellschaftsromans zu verstehen.

Arnold Zweig erinnert daran, dass der Kriegsroman *Roman* ist bzw. sein könnte und nicht bloß echtes oder vermeintliches Kriegstagebuch. Der fiktionale Roman in einem vollgültigen Sinne kennt gegenüber dem Standardmodell des Kriegsromans der Weimarer Republik mehrere Handlungsstränge, eine komplexe Figurenkonstellation und eine dargestellte Welt, die weniger zentriert ist. Bei Remarque oder Jünger ist es gleichgültig, ob im Hintergrund der dargestellten Handlung – gleichsam *offstage* – irgendwelche Entscheidungen getroffen werden. Mit interner Fokalisierung folgt die Erzählperspektive immer der einen

Hauptfigur und ihrer soldatischen Primärgruppe. Arnold Zweigs Romane unterscheiden sich vom dominierenden Konzept dadurch, dass sie den gattungspoetischen Gestaltungsspielraum offensiv nutzen und so ein ganzes Spektrum an Handlungsdimensionen und Handlungsräumen für die Darstellung öffnen. Im Resultat stehen seine Texte zwischen der klassischen Kriegsliteratur und einem Zeitroman à la Thomas Mann und seinem *Zauberberg*.

Versuchen wir das Feld zu kartographieren. Weil eine entsprechend gegensätzliche Merkmalscharakteristik an den prominentesten Beispielen nicht nachgewiesen werden konnte, wird der nur scheinbar aufschlussreiche Gegensatz zwischen Kriegs- und Antikriegsliteratur vermieden. Es scheint gewinnbringender, eine gegenüber dieser Unterscheidung indifferente, flexible Merkmalsystematik herauszuarbeiten und dabei vor allem narratologische Kategorien in Anschlag zu bringen, um ein möglichst einfaches Modell zu erhalten. Eine der beiden gleichermaßen wichtigen Kategorien ist die Stellung des Erzählers zum Geschehen – plus Fokalisierung. Die andere umfasst Pragmatik und Ontologie, also das Verhältnis zwischen Text und Realgeschichte in der doppelten Hinsicht von erhobenem Anspruch (Pragmatik) und tatsächlichem Sein (Ontologie). Dabei mag es als erster Befund gelten, dass auf dem Feld der Literatur des Ersten Weltkriegs diese beiden Seiten der Bezugnahme – also Anspruch und Wirklichkeit – zusammengefasst werden können. Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* erhebt einen faktualen Anspruch und stellt auch de facto reale Geschehnisse dar. Auch wenn diese wegen ihrer Kleinräumigkeit nur zu geringem Teil überprüfbar sind, gibt es keinen Anlass, an der Authentizität der Darstellung zu zweifeln. Ähnlich verhält es sich auf der anderen Seite der Unterscheidung. Sowohl Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* als auch Arnold Zweigs *Der Streit um den Sergeanten Grischa* kommen als Roman daher, sind – mehr oder weniger offensichtlich – als solche gekennzeichnet und stellen auch fiktive Geschehnisse dar. Hier stimmen Anspruch und Wirklichkeit ebenso überein wie im Falle von Jüngers *In Stahlgewittern*.

Was ist an Pragmatik und Ontologie so wichtig? Man kann es schlagwortartig so sagen: faktual-reale Texte unterscheiden sich von fiktional-fiktiven Texten als eine Art Plus/Minus- oder on/off-Alternative hinsichtlich Zeugenschaft. Faktual-reale Texte legen Zeugnis ab, fiktional-fiktive Texte nicht. Egal ob das Bezeugte moralisch gut oder schlecht ist: Faktual-reale Texte, die ein authentisches Zeugnis ablegen, liefern uns Informationen über das Geschehen. Und ohne Informationen können wir nicht urteilen. Insofern ist das authentische Zeugnis, die zuverlässige Information darüber, wie es gewesen ist, die Voraussetzung einer Beurteilung des Geschehenen. Egal wie der Zeuge selbst das Geschehen bewertet. An einem Zeugnis lässt sich die Meinung des Zeugen prinzipiell immer von der Information über den Sachverhalt, über den das Zeugnis informiert, ablösen – wenn das Zeugnis authentisch ist. Natürlich kann das im Einzelfall sehr schwierig

sein. Der Zeuge kann versuchen, die Sicht auf das, was er bezeugt, zu beeinflussen. Aber wenn er ein zuverlässiger Zeuge ist, dann man kann das abwehren und aus dem Bezeugten andere Schlüsse ziehen als der Zeuge intendiert. Das ist vor Gericht so und das haben wir an Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* auch schon selbst erprobt. Dank der frühen Vorworte wissen wir genau, was Jünger bezweckt, aber weil er einen authentischen Eindruck von den Geschehnissen an der Westfront des Ersten Weltkriegs vermittelt, können wir entgegen seinem Heroismus zu dem Ergebnis kommen, dass Krieg schrecklich ist und wir, anders als der Autor, nicht danach streben sollten, selbst in eine solche Situation zu kommen. Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* belegt einmal mehr, dass der Text klüger ist als der Autor oder in einer klassischen Formulierung von Hans-Georg Gadamer: »Nicht nur gelegentlich, sondern immer übertrifft der Sinn eines Textes seinen Autor.« Das gilt auch für weniger gut beleumundete Autoren und ihre Texte.

An dieser hermeneutischen Einsicht ändert sich nichts, wenn man zu Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* kommt. Auch hier haben wir von der hermeneutischen Lizenz, den Text besser zu verstehen als der Autor es je konnte, Gebrauch gemacht und die Erzählung vom sympathischen Kriegskollektiv gegen den Strich gebürstet. Dabei kam heraus, dass das Bild, das vom Krieg gezeichnet wird, weniger eindeutig ist als gemeinhin angenommen. Zugegeben, die Mitglieder der verschworenen Gruppe, die viele intensive Erfahrungen miteinander teilen, sterben leider alle, aber wann wäre das in der Literatur je anders gewesen. Die Freiheit der Interpretinnen und Rezipienten, die in der zitierten hermeneutischen Lizenz zum Ausdruck kommt, untergräbt die Intention des Autors, die die Paratexte artikulieren – bei Jünger wie bei Remarque.

Der Unterschied liegt woanders, in einem Bereich, der von keiner Interpretation tangiert wird. Was diese beiden Texte unterscheidet, ist das Verhältnis zum realen Geschehen. Ernst Jünger erzählt von einem zunehmend nachzeitigen Erzählzeitpunkt aus, was er im Krieg erlebt hat. Remarque erfindet eine eindrucksvolle Geschichte. Jüngers Erzählen wird von nachträglich gewonnenen Überzeugungen, die sich mit der Zeit ändern, ver- oder überformt, doch der Kern des Geschehens, die *histoire* ist real. Davon kann bei Remarque keine Rede sein. Dieser fundamentale Unterschied trennt die Texte und ihre Einsatzgebiete im Diskurs über den Krieg. Beide erzählen, aber Jünger macht noch etwas mehr, er bezeugt das dargestellte Geschehen. Damit füllt sich die erste Spalte unserer Tabelle:

faktual & real	Ernst Jünger: <i>In Stahlgewittern</i>	
fiktional & fiktiv	Erich Maria Remarque: <i>Im Westen nichts Neues</i>	

Das »Plus« der Jüngerschen *Stahlgewitter* ist jedoch nicht absolut. Das zeigt der Blick auf Arnold Zweigs *Der Streit um den Sergeanten Grischa* und das bestätigt letztlich auch der historische Erfolg von Remarque. Zunächst zu Zweig: Indem Zweig die Gestaltungsmöglichkeiten des fiktionalen Romans ausschöpft, kann er Dimensionen des Kriegs zur Darstellung bringen, die kein einzelner Zeuge bezeugen könnte. Niemand erlebt den Krieg gleichzeitig an vorderster Front wie Leutnant Jünger und an den Hebeln der Macht wie Zweigs Gegenspieler. Solche gegensätzlichen Perspektiven unter einen Hut bringen, das kann nur ein opulenter Roman. Im Vergleich mit einem Roman, der die Möglichkeiten der Gattung nutzt und das Porträt einer Zeit entwirft, der sich also zu einer Art Zeitroman auswächst, wirkt die Perspektive einer teilnehmenden Figur immer beschränkt. Damit erhält nun die zweite Kategorie unserer Tabelle Sinn. Der Blick auf die Stellung des Erzählers zu Geschehen und dessen Wahrnehmungsmöglichkeiten, narratologisch gesprochen die Fokalisierung:

Pragmatik & Ontologie	Stellung d. Erz./Fokalisierung	
	auto- oder homo-diegetisch; interne Fokalisierung	heterodiegetisch; Nullfokalisierung
faktual & real	Ernst Jünger: <i>In Stahlgewittern</i>	
fiktional & fiktiv	Erich Maria Remarque: <i>Im Westen nichts Neues</i>	Arnold Zweig: <i>Der Streit um den Sergeanten Grischa</i>

Nun sieht man auch, dass diese Visualisierung tatsächlich hilfreich sein kann. Der Gewinn besteht nämlich nicht nur darin, dass Kategorien und ihre Kreuzung Ordnung schaffen. Sie liefern auch selbst eine Erklärung – oder wenigstens eine Hypothese. Ordnung bringen an sich bereits die Spalten und Zeilen, eine Hypothese legt die Stellung des Textes nahe, der durch die Ordnung in eine doppelte Nachbarschaft geraten ist: Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues*. Während die Texte von Jünger und Zweig nur jeweils einen Gegenpart haben und lediglich in einer Binäropposition stehen, steht Remarques *Im Westen nichts Neues* in einer doppelten Opposition. Und die hat durchaus Erklärungswert.

Obwohl Jünger mit dem Plus der Zeugenschaft aufwarten kann und Zweig die Möglichkeiten des Romanciers besser zu nutzen versteht als Remarque, ist *Im Westen nichts Neues* ein ikonisches Kriegsbuch mit weltweiter Resonanz geworden, die anderen aber nicht. Zu den Gründen, das legt die Kreuztabelle nahe, gehört sicher eine kühne Mischung der Merkmale: die Teilnehmerperspektive von Jünger, aber ohne Bindung an die Fakten, so dass à la Zweig eine prägnante Geschichte destilliert werden kann, die die Leserinnen und Leser gefangen nimmt und rührt. Oder anders formuliert: Die Lizenz zur Erfindung nutzt Remarque ebenso wie Zweig, aber ohne dessen panoramatische Perspektive, die das Rührende am Einzelschicksal zugunsten der intellektuelleren Erkenntnis des

Ganzen vernachlässigt und dadurch vielleicht an Erkenntnis gewinnt, aber an Resonanz verliert.

Der zuerst genannte Unterschied, das kristallisiert sich hier heraus, macht wirklich einen Unterschied: Von der Stellung des Erzählers zum Geschehen hängt viel ab. Zweigs Erzähler steht außerhalb des Geschehens. Diese Stellung ist Voraussetzung seiner Allwissenheit oder Null-Fokalisierung. Das verleiht ihm einen unermesslichen Erkenntnisvorsprung vor den Erzählern der Texte von Jünger und Remarque, jedoch sieht man sofort, dass das nur fiktiv sein kann. Die von Remarque erzählte Geschichte ist zwar genauso fiktiv – und insofern die Figur, die als Erzähler fungiert, am Ende stirbt, ist diese Fiktivität auch markiert, aber der Gesichtskreis ähnelt dem von Jünger. Was Remarque erzählt, das konnte erlebt werden, wenn es auch niemand wirklich erlebt haben dürfte. Was Zweig erzählt, kann ein Einzelner dagegen nur zu einem recht kleinen Teil erlebt haben, je nachdem welche Stelle in der Kriegsmaschine man einnimmt. Daher lässt es den Leser insgesamt eher kalt. Man übernimmt eher eine Perspektive als die vieler verschiedener Figuren. Die Polyperspektivität steht dem Mitfühlen oder Mitleiden im Weg. Der Effekt der allwissenden Perspektive ist eher aufklärerisch. Das ist durchaus ein Gewinn, aber kein spezifisch literarischer.

Und damit füllt sich auch das letzte Feld. Denn natürlich stellt sich die Frage, ob das vierte Feld wirklich leer bleiben muss. Wenn es sich füllt, dann würde zwar die Ordnungsfunktion der Kreuztabelle bleiben, aber die Remarque-Hypothese würde arg Schaden nehmen. Sicher ließe sich Literatur finden, die den durch die Koordinaten formulieren Bedingungen erfüllt. Mit faktuellem Anspruch berichten und zwar in einer Weise, die durch den Realitätsgehalt des Dargestellten gerechtfertigt ist und das Ganze aus der unbeteiligten Stellung eines heterodiegetischen Erzählers, also nicht als Zeuge, sondern als unbeteiligter und idealerweise unbefangener Beobachter. Das darf man auch als Schriftsteller, das ist nicht verboten, typischerweise aber sind das die Merkmale historischen Erzählens. Das freie Feld ist das Terrain des Historikers. Es lässt sich also problemlos füllen, aber ohne Schaden für unsere Remarque-Hypothese, denn es liegt außerhalb des Bereichs, in dem die spezifisch literarischen Darstellungsqualitäten greifen.

Phase 6 – Kein Schlussstrich. Nachkrieg revisited

Nach dem Zweiten Weltkrieg kann man etwas beobachten, was sich nach dem Ersten Weltkrieg mangels Zeitabstand gar nicht ereignen konnte: Die auf den zurückliegenden Krieg bezogene Literatur und ihre Autoren kommen auf den Prüfstand. Die Nachkriegszeit tritt in eine zweite Phase, in der die Kriegsphase historisch wird und die vorhergehende erste »Epoche« der Nachkriegszeit kritisch hinterfragt wird.

Zwischen dem Krieg und dem Diskurs über ihn liegen nun 50 bis 60 Jahre. Diese Zeitspanne ist kein Zufall. Wenn die meisten Kinder von Eltern im Alter von 25 bis 30 Jahren geboren werden, dann entspricht ein Zeitabstand von 50–60 Jahren zwei Generationen. Und diesen Abstand von zwei Generationen braucht es, damit sich das Verhältnis zur Vergangenheit ändert. 50–60 Jahre ist auch der Abstand, aus dem man nach Ende der Erwerbstätigkeit auf die prägende Zeit von Kindheit und Jugend zurückschaut. Und vor allem: Nach 50–60 Jahren sind diejenigen, die damals in verantwortlichen Positionen waren, in den allermeisten Fällen tot. Nun kann man ohne die Befangenheit, die aus der persönlichen Involviertheit erwächst, darüber sprechen, was sich damals zugetragen hat. Wenn diejenigen, die die Verantwortung trugen, verstorben sind, dann kann eine Sache diskutiert werden, ohne dass jemand seine eigenen Entscheidungen rechtfertigen muss. Die Historisierung kann beginnen. Ereignisse werden also erst dann historisch, wenn die Beteiligten von damals nicht mehr in die Debatte eingreifen und die Quellen unbefangen studiert werden können. Ausnahme: Wer sehr lange lebt und sehr jung Schuld auf sich geladen hat, dessen Leben überlappt sich mit dieser Historisierung. Das dokumentieren etwa die letzten Strafprozesse zu NS-Verbrechen. Doch das sehr hohe Alter der Täter (und Täterinnen) von damals führt auch vor Augen, dass viele nicht mehr belangt werden können, weil sie längst tot sind.

Die vorhergehende *fünfte Phase* der nachträglichen, meist epischen Auseinandersetzung mit einem Krieg zieht sich lang hin. Die Auseinandersetzung mit einem mehrjährigen Krieg, der ein großes Gebiet versehrt und viele Menschen in den Abgrund gerissen hat, braucht Zeit. Weil diese Zeitspanne zwar Konjunk-

turen kennt, aber kein definitives Ende hat, muss sie zusätzlich zum approximativen Zeitrahmen auch hinsichtlich ihrer Pragmatik von der anschließenden Phase unterschieden werden: In Phase 5 dreht sich alles um die Frage nach den jeweiligen Kriegen und deren Bewertung. Der Referenzbereich der Bezugnahme ist der Krieg selbst: Was ist passiert und welche Lehren sind daraus zu ziehen? So lautet, vereinfacht gesagt, das Thema. In der sechsten Phase dagegen werden diese Bewertungen selbst bewertet. Es steht auf dem Prüfstand, wie aus der Nachkriegsperspektive über den vorhergehenden Krieg geurteilt wurde. Der Streit um die richtige Bewertung wird nicht fortgesetzt, sondern auf seine Koordinaten hin befragt. Unausgesprochene Voraussetzungen werden problematisiert, gepflegte Lebenslügen kommen ans Licht. Nicht der Krieg steht länger zur Debatte, sondern die Kriegserinnerungskultur. Dabei kommen abermals Generationen ins Spiel. Die erste Nachkriegsgeneration wurde vom Krieg selbst geprägt, die zweite davon, wie die Eltern mit der Erinnerung daran umgegangen sind. Und darüber kann man sehr unterschiedlicher Meinung sein. Man kann Deutschland als Musterland der Erinnerung sehen, alles für einen gigantischen Selbstbetrug halten oder eine differenzierte Position dazwischen einnehmen. Mit wachsendem Abstand zum Zweiten Weltkrieg ist das *Meinungsspektrum zur richtigen Form der Erinnerung* (an Nationalsozialismus, Krieg und Holocaust) sicher größer als das Meinungsspektrum zur Bewertung der NS-Zeit selbst.

Alfred Andersch erfindet sich als Deserteur

Am Anfang dieses Abschnitts steht ein Text, der mit Blick auf die leitende Phaseneinteilung erklärungsbedürftig ist. Alfred Anderschs *Die Kirschen der Freiheit*, erstmalig 1952 publiziert, also nur sieben Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs, gehört eigentlich in die fünfte Phase bzw. zu den Texten, die sich nach Kriegsende auf einen jüngst vergangenen Krieg rückbeziehen. Der Bezugspunkt ist hier der Zweite Weltkrieg. Der schlichte Grund dafür, warum der eigentlich in den vorhergehenden Abschnitt gehörige Text ein neues Kapitel eröffnet, ist allerdings nicht der Text selbst. Vielmehr ist es die kritische Beleuchtung, die Text und Autor Jahrzehnte später erfahren haben, durch die das Buch *Die Kirschen der Freiheit* eigentlich erst interessant wird. Die ihrerseits strittige Diskussion von Andersch und seinem Buch durch die Nachgeborenen wird aufgegriffen, um genauer zu bestimmen, was in der sechsten Phase (im Unterschied zur fünften Phase) auf dem Spiel steht. – Auslöser der hier nur in Umrissen rekapitulierten Neubewertung von Anderschs *Die Kirschen der Freiheit* war eine Polemik, die W.G. Sebald, selbst ein prominenter und nicht unumstrittener Autor, zweimal publiziert hat, nämlich 1993 in *Lettre International* und 1999 als Anhang zu seinem Buch *Luftkrieg und Literatur*. Auf eine Formel gebracht lautet Sebalds

Vorwurf, Andersch habe die »Literatur als Mittel zur Begradigung des Lebenslaufs« (Sebald) missbraucht.

Damit dieser Vorwurf richtig eingeschätzt werden kann, beginnen wir jedoch nicht bei Sebald, sondern werfen zunächst einen ausführlichen Blick auf Alfred Anderschs *Die Kirschen der Freiheit* selbst. Wie Jüngers *In Stahlgewittern* hat der Text einen autodiegetischen Erzähler und erhebt einen Faktualitätsanspruch. Anders als Jünger nimmt Andersch es mit der Wahrheit allerdings nicht so genau. Er stellt nicht dar, wie es (vermutlich) gewesen ist, sondern wie es idealerweise hätte sein sollen. Anderschs Fall ist daher im Vergleich zu Jünger geradezu umgekehrt. Jünger zieht die (politisch) falschen Schlussfolgerungen aus einem ehrlichen Bericht. Andersch zieht dagegen die (politisch) richtigen Schlussfolgerungen aus einem unehrlichen Bericht. Die Darstellung seines Kriegererlebnisses ist schlicht eine mystifizierende Falschdarstellung, weil die Schlussfolgerungen, die von ihm erst nach dem Krieg aus der Kriegerfahrung gezogen werden, mit der Darstellung der Ereignisse in diesem Krieg verwoben werden. Und weil das wiederum später problematisiert wird, stellt sich für uns die interessante Frage, wie die widersprüchlichen Handlungen – falsch Zeugnis ablegen, aber richtige Schlüsse ziehen – zu gewichten sind.

In Alfred Anderschs Aneinanderreihung biographischer Episoden von der Kindheit bis zum Militärdienst an der Italien-Front läuft alles auf die Desertion der erzählenden Hauptfigur zu. Nun wissen wir allerdings nicht, ob der Autor Andersch wirklich aktiv desertiert ist, oder ob er nur getrennt von seiner Einheit in Italien gefangengenommen worden ist. Was berechtigt uns überhaupt dazu, an Anderschs Darstellung zu zweifeln? Das Problem ist, dass es für andere Teile seiner Selbstdarstellung wie z. B. die Internierung in Dachau zuverlässige Quellen gibt. Dadurch wissen wir heute sicher, dass von den biographischen Sequenzen des Textes nicht alle in jeder Hinsicht wahrheitsgemäß sind. Manches wird richtig dargestellt, anderes falsch und weiteres lässt sich schlicht nicht überprüfen. Insgesamt könnte man sagen: Andersch stellt sich so dar, wie wir uns das heute als im »postheroischen« Zeitalter (U. Bröckling) angekommene Deutsche wünschen: als unmilitärischen Menschen, der aus seiner Ablehnung des Krieges keinen Hehl macht und die erstbeste Gelegenheit nutzt, um dem Nazi-Regime zu entkommen.

Der Unaufrichtigkeit zum Trotz ist sein Text insofern zukunftsweisend. Um diesen Widerspruch geht es. Anderschs besseres Selbst scheint schon dort zu sein, wo viele Deutsche erst Jahrzehnte später hinkommen. Die Ambivalenz seines Falles besteht also darin, dass es begründete Zweifel daran gibt, dass Andersch sich tatsächlich so verhalten hat, wie er es nachträglich darstellt. Das ist die negative Seite. Wahrscheinlich haben wir es mit einem Autor zu tun, der sich als klüger und integrierender darstellt als er es faktisch ist. Es gibt aber trotzdem eine positive Seite: Indem Andersch sich zur Desertion bekennt, stellt er sich dem

immer noch latent militaristischen Zeitgeist des Jahres 1952 entgegen, dem Jahr, in dem sein Text erstmalig erscheint. 1952 nämlich, sieben Jahre erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, ist die autobiographische Darstellung eines Lebens, das gleichsam auf die Fahnenflucht hin ausgerichtet ist, eine Provokation. Andersch ist insofern einer der frühesten Mitstreiter für einen pazifistischen Zeitgeist, der fortan die politische Kultur der Bundesrepublik Deutschland mehr und mehr bestimmt. Sein Text nimmt diesen Zeitgeist vorweg, weist auf ihn voraus oder arbeitet ihm zu. Die Frage ist nun, wie sich diese beiden Aspekte zueinander verhalten und was die nachträglichen Erkenntnisse bewirken.

Im ersten Schritt wird nun der Text selbst untersucht, im zweiten dann der heutige Wissensstand mit dem Text abgeglichen. Es folgt eine Bestimmung der historischen Leistung des Textes im Kontext seiner Zeit. Abschließend wird der Frage nachgegangen, welche Dimension der Gesamtkonstellation aus Person, Autor und historischer Leistung durch die neuen Ergebnisse tangiert wird. Das Ergebnis liefert nicht zuletzt die Parameter zur Beleuchtung weiterer Fälle.

Alfred Anderschs *Die Kirschen der Freiheit* beginnt höchst signifikant: »Weiß nicht mehr genau, in welche Jahreszeit die Münchner Räterepublik fiel.« Zieht man zusätzlich den in der Position einer Gattungsangabe stehenden Paratext »Ein Bericht« hinzu und bedenkt die einfache Möglichkeit, sich mittels eines Nachschlagewerkes auszuhelfen, um die Münchner Räterepublik zu datieren, dann stellt der erste Satz auf sehr kalkulierte Weise eine höchst fragile Kommunikationssituation her. Diese Kommunikationssituation ist von einem idealtypischen »autobiographischen Pakt« à la Philippe Lejeune weit entfernt. Anstatt die für autobiographisches Erzählen konstitutive Identität von Autor, Erzähler und Figur beim Eintritt in die erzählte Welt zu bekräftigen, führt der Erzähler sich als epistemisch problematische Instanz ein: »Weiß nicht mehr genau«. Es wird also eine Erzählung angekündigt, die Faktualität beansprucht (»Ein Bericht«) und Zeitzeugenschaft in Aussicht stellt. Dann aber wird die Ankündigung durch die explizite Unsicherheit konterkariert. Wer nach solchem Auftakt weiterliest, muss damit rechnen, dass der paratextuell erhobene Anspruch auf Faktualität weniger durch zuverlässige Information eingelöst werden wird, als durch ehrlich eingestandene Unkenntnis. Sollen wir dem Erzähler vertrauen oder will er uns durch die Blume zu verstehen geben, es gerade nicht zu tun?

Die Antwort fällt schwer, weil der so beginnende Bericht einer eminent starken Entwicklung gilt. Am Anfang stehen die Selbstproblematisierung der Erzählinstanz und die charakteristische »Ich-Ellision«, die als »das bedeutendste stilistische Merkmal« (J. Döring) des Textes gilt, die Tilgung des Personalpronomens der ersten Person Singular. Am Ende steht dagegen eine einsame Entscheidung, deren exzeptioneller Charakter gerade die Stärke einer sukzessiv autonom gewordenen Person vor Augen führen soll. Behält man das Gesamtnarrativ im

Hinterkopf, stellt sich der Erzählaufakt noch einmal anders dar. Das erinnernde Ich des Erzählzeitpunkts 1952 inszeniert seine eigene Souveränität nicht zuletzt dadurch, dass es das erinnerte Ich des Erzählanfangs 1918/19 keines Personalpronomens der ersten Person für Wert erachtet. Die anfängliche Schwäche erweist sich nachträglich als Gegenstück zur performativen Stärke der Erzählinstanz, die das Erzählte souverän ordnet und auf sein Telos hin ausrichtet:

Ich war unmittelbar zu Gott. Wie alle Menschen hatte ich das ewige Menschenrecht, gegen alles zu protestieren, was sich zwischen Gott und mich drängen wollte. Der Geist der alten protestantischen Revolutionäre, die meine Vorfahren waren, hat mich jederzeit erfüllt.

Von Ich-Ellision kann nun – das Zitat stammt aus dem vorletzten Abschnitt – keine Rede mehr sein. Vielmehr wird das zunächst nur performativ implizierte Selbstbewusstsein des erzählenden Ichs zunehmend explizit. Dank der idealen Mustergültigkeit der Entwicklungsphasen hat die Erzählung einen starken immanenten Sinn: Entwicklung zum vollgültigen Subjekt, eine Art Muster-Narrativ des modernen, aufgeklärten Menschen.

Doch wie verhält sich dieser starke immanente Sinn der Narration zur Alternative von Fiktivität und Authentizität? Inwiefern macht es einen Unterschied, ob die erzählte Entwicklung der realen Entwicklung des Autors weitgehend entspricht, mehr oder weniger entspricht, nur zum Teil damit übereinstimmt oder in wichtigen Punkten abweicht. Zunächst einmal ist festzuhalten, dass der Verfasser Alfred Andersch den faktualen Anspruch seiner Erzählung bis zuletzt mit großem Nachdruck aufrechterhalten hat. Er sagt z. B.:

Ja, [...] ich glaube, daß viele Schriftsteller mit einem ersten Buch beginnen, das eine Art Bekenntnis ist, eine Konfession, und [...] Die Kirschen der Freiheit ... sind] also das typische Erstlingswerk eines Schriftstellers, der etwas ausspucken muß, der ein Bekenntnis abzulegen hat. Da ist ein autobiographischer Punkt, ich ärgere mich immer, wenn selbst gestandene Germanisten das heute noch unter meine Romane zählen, es ist kein Roman, das ist ein Bericht.

In der Selbstaussage von Andersch ist das Erstlingswerk, das die Geburtsurkunde seiner Autorschaft darstellt, ein autobiographischer Bericht, der aus dem Zwang zum Bekenntnis (eines persönlichen Alleinstellungsmerkmals) erwächst. Damit stehen wir voll im Anspruchshorizont faktualen Erzählens. Kehrt man unter diesem Gesichtspunkt zum Anfang des Textes zurück, ist eine weitere Auffälligkeit zu bemerken. Die epistemische Selbst(dis)qualifizierung der Erzählerstimme nimmt sukzessive ab. Mit zunehmendem Gewinn an innerer Autonomie seitens des erzählten Ich verzichtet das erzählende Ich nicht nur auf Selbstproblematismen im Stile des Erzählaufakts, sondern tritt sogar offensiv als Wahrheitsinstanz auf. Schließlich gilt die Desertion selbst als Ausweis höherer Erkenntnis:

Ihretwegen etwa sollte ich nicht desertieren? Aus ›Kameradschaft‹ sollte ich ›beim Haufen bleiben‹? Es war zum Lachen. Sie machten mir den Abschied leicht. [...] Ich maßte mir an, sowohl die Taten des Generalfeldmarschalls Kesselring als auch die Haltung der einfachen Soldaten meiner Umgebung beurteilen zu können. Es tut mir leid, dieses Gefühl auch heute nicht zurücknehmen zu können. Ich hatte die bessere Einschätzung der Lage. (A. Andersch)

Der Erzähler sagt: Ich wusste es besser. Und er identifiziert über dieses ›Besserwissen‹ den Erzähler des Jahres 1952 mit der Figur des Jahres 1944. Erzählendes und erzähltes Ich werden nun als übereinstimmend präsentiert. Aus dem Nichtwissen des bloßen Datums eines historischen Ereignisses ist der Anspruch geworden, ein Besserwisser mit geradezu weltgeschichtlicher Tragweite zu sein. Hier – so wird es inszeniert – hat sich jemand gefunden. Erzählendes und erzähltes Ich exponieren Hand in Hand die Konfession, auf die sich ihre Identität gründet. Aus der inneren Geschichte eines schwachen und seine Schwäche ausstellenden Ichs ist ein starkes Ich geworden, das überlegenes Wissen von historischen Situationen beansprucht und keinen Grund mehr hat, sich hinter den Bruchstücken einer Suchbewegung zu verstecken.

Das Entscheidende aber bleibt: Wer so auftritt, muss sich die Frage gefallen lassen, ob die Selbstdarstellung wahrhaftig ist. Indem der Erzähler der historisch konkreten autobiographischen Narration *Die Kirschen der Freiheit* sich als zeitgeschichtliches Wahrheitsmedium exponiert, wird die Prüfung der Ressourcen dieser in Anspruch genommenen Funktion unerlässlich. Und das gilt umso mehr, als der Erzähler behauptet, nicht mit Argumenten »überzeugen zu wollen«, sondern durch eigenes Beispiel Handlungsmöglichkeiten aufzuzeigen. Andersch schreibt:

Ich werde es hoffentlich stets ablehnen, Menschen überzeugen zu wollen. Man kann nur versuchen, ihnen die Möglichkeiten zu zeigen, aus denen sie wählen können. [...] Ich tue es auch heute nicht und nicht mit diesem Buch. Mein Buch hat lediglich die Aufgabe, darzustellen, daß ich, einem unsichtbaren Kurs folgend, in einem bestimmten Augenblick die Tat gewählt habe, die meinem Leben Sinn verlieh und von da an zur Achse wurde, um die sich das Rad meines Seins dreht.

Einmal mehr wird deutlich, dass die für autobiographisches Erzählen konstitutive Identität von Figur, Erzähler und Autor voll in Anspruch genommen wird – und zwar mit geradezu existentialistischem Pathos. Indem der Erzähler metaeptisch auf die Publikationsform seiner Erzählung als Buch referiert und sich zur Art und Weise von dessen Pragmatik äußert, wird nach dem Zur-Deckung-Kommen von erzähltem und erzählendem Ich auch zwischen erzählendem Ich und Autor Identität hergestellt.

Doch wie stellt sich diese in Anspruch genommene Faktualität heute dar? Durch den Zweifel an der Wirklichkeitsadäquatheit des Dargestellten öffnet sich

eine Kluft zwischen dem erzählten Ich (≤ 1944) und dem erzählenden Ich (1952), während Autor und Erzählerstimme nicht nur die geschichtliche Position teilen (1952), sondern auch in ihrer Identitätsbeziehung unangefochten bleiben. Wie Jörg Döring, Felix Römer und Rolf Seubert in ihrer Kollektivmonographie *Alfred Andersch desertiert. Fahnenflucht und Literatur (1944–1952)* herausgearbeitet haben, ist Anderschs Darstellung *einerseits* sehr genau und löst den Faktualitätsanspruch problemlos ein. Das gilt z. B. in topographischer Hinsicht und wird dadurch unterstrichen, dass sich auch die beiden weiteren zum Desertionskomplex gehörenden Texte in dieser Hinsicht gleichen, nämlich »Amerikaner – Erster Eindruck«, geschrieben im Kriegsgefangenenlager in den USA, und »Flucht in Etrurien«, veröffentlicht in der *FAZ* im Sommer 1950. *Andererseits* jedoch weichen dieselben drei Texte hinsichtlich der Darstellung der Flucht und/oder Gefangennahme eklatant voneinander ab. Wieso Andersch bei unterschiedlichen Gelegenheiten abweichende Angaben macht, kann man plausibilisieren (vgl. Döring/Seubert), gleichwohl bleibt festzuhalten, dass es für die finale Darstellung als Deserteur keine Belege gibt.

An den *Kirschen der Freiheit* für sich genommen fällt zunächst einmal auf, dass sich der zweite, »Die Fahnenflucht« überschriebene Teil zunehmend von der Ereignisdarstellung entfernt. Das Verhältnis zwischen der Darstellung von Handlungen und der von Gedanken verschiebt sich zugunsten letzterer. Damit verliert der Erzählgegenstand im Zuge der Annäherung an eben jenes Ereignis, das als einziges genau datiert wird, nämlich die Desertion »am 6. Juni«, an Faktualitätsfähigkeit. Die Angabe von Ort und Datum erweckt den Eindruck, als würden weiterhin Episoden eines Lebens erzählt. Prüft man die Sache jedoch genauer, dann sind die theoretischen Sätze, die Andersch formuliert und als damalige Gedanken auf dem Weg zur Desertationsentscheidung erscheinen lässt, nicht gleichermaßen lokalisier- oder datierbar. Keine Akten können darüber Aufschluss liefern, ob die 1952 angegebene Begründung dem erzählten Ich des Jahres 1944 zuzuschreiben ist oder aber dem nachzeitigen Erzähler-Ich um 1952. Solche »Akten der inneren Entwicklung« sind hier jedoch auch gar nicht nötig, denn der Erzähler räumt freimütig ein, dass die Worte, mit denen er sein »Anarchie-Gefühl« (A. Andersch) von damals ausdrückt, Worte des Jahres 1952 sind. So durchzieht den ganzen zweiten Teil eine Spannung zwischen den wiederholten Beteuerungen, sich »völlig im klaren« zu sein, und dem Eingeständnis, erst heute sagen zu können, was dem erzählten Ich damals wortlos durch den Kopf ging:

Kein Gedanke daran, daß ich das alles so überlegte, wie ich es jetzt niederschreibe, als ich damals die Kolonne an mir vorbeifahren sah und dann den Küchen-LKW anhielt, um mir mein Fahrrad und das Sturmgepäck herunterreichen zu lassen.

Es ist vollkommen unklar, was es bedeuten kann, Faktualität angesichts von Sätzen in Anspruch zu nehmen, die mit achtjähriger Verzögerung Gedanken

wiedergeben, die allenfalls dunkel geahnt wurden. In jedem Fall ist aber zu bedenken, dass das Erzähler-Ich mehr expliziert als nur das Eingeständnis einer Art ›natürlichen‹, d. h. unvermeidlichen ›Restdifferenz‹ zwischen Erzähler und Figur, die auch im Falle von »aufrichtigen« und »ehrlichen« Autobiographien zu konstatieren wäre.

Vielmehr liegt der Fall vor, dass der Autor paratextuell und in Selbstaussagen Faktualität beansprucht, während der Erzähler (der gemäß der Identitätsbeziehung des autobiographischen Paktes gleichsinnig zu agieren hätte) eingesteht, dass ausgerechnet die Gedanken, die das Ereignis des 6. Juni 1944 zur Identität stiftenden Tat erheben, faktisch erst 1952 so haben gedacht und formuliert werden können. Letztlich handelt es sich um ein zwar nur punktuelles und daher leicht zu überlesendes, aber darum nicht weniger bemerkenswertes Eingeständnis, dass die »frisch und herb« schmeckenden »Deserteurs-Kirschen«, mit deren Benennung die Narration endet, 1944 wenigstens in einer Hinsicht noch zu hoch hingen und erst 1952 eigentlich gepflückt werden konnten. Erst mit der Publikation des Textes 1952 – so könnte man überspitzt sagen – desertieren Gedanken und Worte, wie auch immer der reale Soldat Andersch in Gefangenschaft geraten ist. Erst indem das erzählende Ich ausspricht, was für das erzählte Ich »[s]ein Anarchie-Gefühl« gewesen sein mag, erschafft sich der Autor selbst seine Deserteursidentität. Das Bekenntnis, Anderschs große Konfession, datiert insofern eindeutig auf das Jahr 1952. Sein Weg dahin mag zwar topographisch exakt nachvollziehbar sein, von der inneren Entwicklung dagegen bleibt vieles im Dunkeln.

Die Lösung, die Andersch für sich findet, mag untypisch sein; die Problemstellung, mit der sich sein Buch herumschlägt, ist es ganz und gar nicht. Sieben Jahre nach Kriegsende und erst drei Jahre nach Gründung der Bundesrepublik Deutschland ist er nicht der Einzige, der sein Leben bis zum Ende des Nationalsozialismus mit der Zeit danach vermitteln muss. Sein Buch wurzelt geradezu in einem realen Problem, das für das Zusammenleben in Nachkriegsgesellschaften zentral ist. Und wenn es nicht ganz aufrichtig sein sollte, dann macht es das nicht weniger typisch – im Gegenteil. Ehrlichkeit ist schwierig, wenn man in einer Wehrmacht gedient hat, die schwerwiegende Verbrechen zu verantworten hat. Wenn die Reintegration von ehemaligen Kriegsteilnehmern in die re-zivilisierte Gesellschaft einigermaßen gelingen soll, müssen sich notgedrungen Muster sowohl des Besprechens als auch des Beschweigens etablieren. Wie man leicht zugeben wird, kann in solchen historischen Lagen weder alles gesagt, noch alles verschwiegen werden. Vielmehr muss insgeheim eine Diskursordnung entstehen, die das Sagbare und das Unsagbare ebenso regelt wie die Zonen der Strittigkeit, in denen ein Dissens inszeniert werden kann, der den manchmal faulen Konsens bemäntelt.

Alfred Anderschs *Die Kirschen der Freiheit* kann als ein literarisches Zeugnis einer solchen Situation gelesen werden. Und als solches Zeugnis ist es in dieser Situation zudem innovativ. Mit der Publikation von *Die Kirschen der Freiheit* erweitert sich der Bereich, über den gestritten werden kann, um ein brisantes Thema. Andersch provoziert gezielt, indem er überlegenes Wissen behauptet und den »Gedanken der Fahnenflucht« als einzig mögliche Schlussfolgerung darstellt.

Ich, obwohl nur ein ›einzelner Soldat‹, besaß ›solch hohe Einsicht‹ samt dazugehöriger metaphysischer als auch rationaler Verantwortung. Und außerdem mein Wildnis-Gefühl. Gleich dem Haupte des Zeus die Pallas Athene – um mich einmal jener in Militärkreisen ebenso beliebten wie abgedroschenen Metaphorik zu bedienen – entsprang dem meinen der Gedanke der Fahnenflucht. Oder mit anderen Worten: Ich hatte beschlossen davonzulaufen. Es war eine klare Sache.

Anderschs Bekenntnis zur Desertion verletzt programmatisch den Vorstellungshaushalt der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft, demgemäß die Wehrmacht einen regulären Krieg geführt hat und von einer ›nationalsozialistischen Clique‹ für verbrecherische Ziele bloß instrumentalisiert worden ist. »Der Fahnenflucht haftete in weiten Teilen der Gesellschaft das Odium von Verrat und Feigheit an [...]« (Döring/Römer/Seubert). Und mehr noch: Andersch bekennt sich nicht nur zur Fahnenflucht und beruft paratextuell André Gide in den Zeugenstand, er maximiert den Geltungsanspruch seiner Fluchtgründe, indem er explizit zu denen in Konkurrenz tritt, die öffentlich die Deutungshoheit über den Krieg innehaben: den Generälen. Das kennen wir schon aus der Kriegsliteratur der Weimarer Republik.

Gleichwohl aber verletzt Andersch die über das Kriegsende hinaus vielerorts Gültigkeit bewahrenden soldatischen Wertvorstellungen nicht in jeder Hinsicht. Alle zum »Desertionskomplex« (Döring/Römer/Seubert) gehörenden Texte Anderschs vermeiden die noch weitaus größere Provokation, die darin bestanden hätte, auf die Desertion den Verrat der Kameraden durch Preisgabe militärischer Geheimnisse folgen zu lassen. Ein letztes Band der Kameradschaft bleibt explizit oder implizit intakt. Die Individuation, die Anderschs *Kirschen* zum Ausdruck bringen, ist insofern keineswegs rückhaltlos. Andersch behauptet in der Figur seines Erzählers epistemologischen Vorrang, aber er führt das erzählte Ich nicht in eine Art totale Isolation. Für einen Autor, der auf ein Publikum angewiesen ist, wäre das auch ziemlich kontraproduktiv.

Indem Andersch mittels seines Textes einerseits die »Ehre des Deserteurs« behauptet, ohne sich andererseits durch Verrat der Kameraden zu entehren, bezieht er die Position eines Provokateurs innerhalb eines gemeinsam geteilten Erfahrungshorizonts. Er entfacht einen Streit um die Deutungshoheit über die kulturellen Konsequenzen aus der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs und führt

Protokoll über seine intellektuelle Entfernung von dem soldatischen Kollektiv, dem er – zwangsweise – angehört hat, verabschiedet sich aber letztlich nicht von jeglicher Teilhabe. »Andersch provozierte vor allem damit, dass er inmitten der Widerbewaffnungsdebatte« seine Erzählung zugleich zu einer essayistischen Plattform für eine »polemische Delegitimierung so zentraler militärischer Ideale wie Kameradschaft und Fahneneid« (N. Ächtler) machte und die Fahnenflucht als überlegene Möglichkeit darstellt. Anderschs Veröffentlichung steht damit am Anfang einer Geschichte, an deren Ende die Tendenz zur Anerkennung der Desertion aus der Wehrmacht als legitimer Widerstandshandlung steht.

»Einen Einstellungswandel [...], was die Reputation der Wehrmachtsdeserteure anging, [...] vermochten« die *Kirschen der Freiheit* zwar nicht selbst »zu bewirken. Das über die Desertion verhängte gesellschaftliche Tabu überdauerte sogar die antiautoritäre Revolte von 1968 und reichte bis weit in die 1980er-Jahre« (Döring/Römer/Seubert), aber das schmälert die Leistung der seinerzeitigen Publikation im literarischen Diskurs nicht – im Gegenteil. Andersch beweist nicht nur persönlich Mut, indem er seinen Text in einer solchen Atmosphäre publiziert. Sein Text beglaubigt die Aura des Nonkonformen, mit der sich die Nachkriegsliteratur umgibt. Und: Indem die spätere Rehabilitation der Deserteure aus der Wehrmacht seinem Vorstoß recht gibt, erhält der Text zusätzlich noch etwas von jenem avantgardistischen Timbre, das das Nonkonforme als das Zukünftige ausweist.

Diese Leistung ist irreversibel und höchst aufschlussreich – und sie wird noch viel aufschlussreicher, wenn man die Forschung seit Sebalds Angriff auf Andersch einbezieht. Zugleich aber ist analytisch schwer zu fassen, welche Aufschlüsse das sind, die der Fall Andersch verspricht. Um die Sache etwas einfacher zu machen, nehme ich zunächst eine hypothetische Vereindeutigung vor. Mehrere Eckpunkte der Selbstdarstellung Anderschs in *Die Kirschen der Freiheit* halten einer historischen Überprüfung nicht stand. Auch an der Desertion gibt es Zweifel, aber hier fehlen Quellen, die Licht ins Dunkel bringen könnten. Um das Lehrreiche dieses Falls klar herausarbeiten zu können, nehme ich *hypothetisch* an, Andersch sei nicht desertiert, sondern einfach in Gefangenschaft geraten. Trotzdem spreche ich im Indikativ, um es sprachlich nicht zu verkomplizieren.

Wir nehmen also an: Weil Andersch bei seiner Gefangennahme allein war und niemand das Gegenteil bezeugen kann, hat er Jahre später die Gelegenheit genutzt, um sich als Deserteur zu inszenieren und im selben Zug als Autor zu erfinden. Die Frage ist nun, wie sich ein solches nachträgliches Wissen auswirkt. Was verändert sich durch die Feststellung, dass der Ex-Wehrmachtssoldat A. Andersch, der sich durch die Publikation von *Die Kirschen der Freiheit* 1951 als Deserteur exponiert hat, gar nicht desertiert ist?

Erstens: An der historischen Leistung, d.h. genauer an der historischen Wirkung des publizierten Textes *Die Kirschen der Freiheit* im Diskurs der Zeit

und in der historischen Linie der Debatten über die Wehrmacht von den Fünfzigerjahren bis heute ändert sich nichts. Natürlich nicht, denn wir können die Geschichte nicht nachträglich ändern.

Zweitens: Wer hat diese historische Wirkung ermöglicht? Neben allen, die an der Verlagsentscheidung, den Text zu publizieren, beteiligt waren, ist das vor allem der Autor selbst: Alfred Andersch. Um möglichst genau zu sei: an der historischen Leistung, die Andersch als Verfasser des Textes *Die Kirschen der Freiheit* erbracht hat (und nur als solcher), ändert sich ebenfalls nichts.

Drittens: Diese Feststellung ist schon nicht mehr selbstverständlich, denn an der Autorschaft Anderschs insgesamt ändert sich sehr wohl etwas. Während seine Leistung als Verfasser von *Die Kirschen der Freiheit* wegen deren historischer Wirkung unverändert bleibt, geraten seine Aussagen über seinen Text und dessen Entstehung sowie das damit verbundene Autorschaftskonzept ins Zwielficht. Die Darstellung seines Textes als Resultat eines geradezu eruptiven Bekenntnisses kann nur als Mystifikation betrachtet werden. Andersch verschleiert explizit, was sein Text implizit durchaus verrät, nämlich mit dem besseren Wissen des Jahres 1952 verfasst worden zu sein – und nicht den Bewusstseinsstand des Jahres 1944 zu dokumentieren.

Viertens: Aus der Uneindeutigkeit folgen Zurechnungsprobleme. Ist das Zwielficht, in das Anderschs provokatives »Bekenntnis« mit Faktualitätsanspruch gerät, Ergebnis einer literarischen Strategie zur Resonanzverstärkung? Oder verrät es eine Tendenz zur Unaufrichtigkeit seitens der Person des Autors? Das ist schwierig zu entscheiden. W.G. Sebald betont die Unaufrichtigkeit des Autors. In seinen Augen instrumentalisiert die Person die Literatur. Vorwurf: »Literatur als Mittel zur Begradigung des Lebenslaufs«. Aber auch der umgekehrte Fall ist nicht ausgeschlossen. Dann instrumentalisiert die Literatur sozusagen die Person. Mit dem Verdacht der Unaufrichtigkeit bezahlt die reale Person für die Wirkung der Literatur.

In jedem Fall sieht man sehr schön, dass und inwiefern Autor und Person zweierlei sind und dass Autorschaft nichts Monolithisches ist, sondern analysiert werden kann. Als Autor der *Kirschen der Freiheit* hat Andersch vieles richtig gemacht. Seine Provokation des Zeitgeistes von 1952 ist von den nachträglichen Richtigstellungen nicht betroffen. Seine poetologischen Äußerungen darüber, was einen Schriftsteller zu einem Schriftsteller macht, sind hingegen nicht nur altbacken, sondern unehrlich. Vielleicht lügt er seinem Publikum ins Gesicht. Vielleicht lügt er auch sich selbst etwas in die Tasche. Vielleicht bedient er sich geschickt bei konventionellen Vorstellungen davon, wie Literatur entsteht. – Wie dem auch sei: Hätte er aus zwanzigjährigem Abstand berichtet, wie ihn die Wiederbewaffnung Anfang der Fünfzigerjahre auf die Idee gebracht hat, seine Gefangennahme als Desertion zu inszenieren, stände er als Person und als Poetologe seines Werkes heute besser da. Aber auch so zeigt sein Beispiel, wie

verwickelt die Aufgabenstellung in der sechsten Phase ist. In der zeitlichen und professionellen Distanz der Analyse entfaltet sich die ganze Komplexität der öffentlichen Stellungnahme selbstberufener Sprecher mit prekärer Autorität zu kollektiv relevanten, aber hochgradig strittigen Themen – kurz: die Komplexität intellektueller Rede.

Günter Grass attackiert Kanzlerkandidaten

In den Debatten um Schriftsteller und die Ehrlichkeit ihrer Selbstdarstellung dokumentiert sich die Veränderung des Diskurses über den immer weiter zurückliegenden Krieg. Was die neue Phase von der vorhergehenden trennt, ist nicht ein ›Schlussstrich‹, sondern der Wechsel in eine neue Perspektive mit anderem Fokus. Systemtheoretiker nennen das »Beobachtung zweiter Ordnung«. Diskutiert wird nun weniger über den Krieg selbst als dessen nachträgliche öffentliche Thematisierung. Wer sich für die theoretische Seite daran interessiert, dem sei das zweite Kapitel »Die Beobachtung erster und die Beobachtung zweiter Ordnung« aus Niklas Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft* empfohlen. Hier ist nur relevant, was die Beobachtung erster Ordnung von der Beobachtung zweiter Ordnung unterscheidet. Ein Zitat aus dem genannten Buch möge genügen:

[Der Beobachter erster Ordnung] lebt in einer ›wahr-scheinlichen‹ Welt. Der Beobachter zweiter Ordnung sieht dagegen die Unwahrscheinlichkeit des Beobachtens erster Ordnung. [...] Man könnte daher, etwas vereinfachend, auch sagen, daß erst der Beobachter zweiter Ordnung sieht, daß der Beobachter erster Ordnung ›Komplexität reduziert‹ [...]. Oder nochmals anders gesagt: die Welt des Möglichen ist eine Erfindung des Beobachters zweiter Ordnung, die für den Beobachter erster Ordnung notwendig latent bleibt

Luhmann geht es dabei nicht um eine Bewertung. Es geht nicht darum, die Beobachter zweiter Ordnung als die besseren Beobachter auszugeben. Luhmanns arbeitet im Kleinen und Großen die historischen Übergänge von der Beobachtung erster Ordnung zur Beobachtung zweiter Ordnung heraus. Denn wo Beobachter zweiter Ordnung auftreten, verändert sich das Verhältnis zur Welt. Beobachtern zweiter Ordnung erscheint die Welt nicht als gegeben, sondern als gemacht, hergestellt nämlich von Beobachtern erster Ordnung.

Beobachten reduziert immer die Komplexität des Beobachteten. Das ist auch bei der Beobachtung zweiter Ordnung der Fall. Im Unterschied zur Beobachtung erster Ordnung kommt dabei allerdings der Vorgang der Komplexitätsreduktion selbst mit in den Blick. Was in einer bestimmten Perspektive zu sehen ist, erscheint dem Beobachter erster Ordnung als gegeben. Der Beobachter zweiter Ordnung, der den Vorgang in den Blick nimmt, kann sozusagen die Kamera-

einstellungen des Beobachters erster Ordnung (aber nicht seine eigenen) mitsehen. Er sieht dadurch, wie die Form des Beobachtens das Beobachtete ins Bild setzt, das dem Beobachter erster Ordnung als gegeben erscheint. Es wird sichtbar, dass Beobachtungen nicht unschuldig sind, sondern daran mitwirken, ein Bild der Realität hervorbringen. Nur ein Beobachter zweiter Ordnung, der Beobachter beim Beobachten beobachtet, sieht die Kontingenz, sieht, dass alles auch anders möglich wäre und daher anders hätte gemacht werden können.

Auf unser Thema bezogen heißt das nun, dass sich der Blick auf den Krieg und die in ihm verübten Verbrechen verändert. Eine neue Generation von Beobachtern beobachtet nicht nur weiterhin die historischen Quellen, sondern beobachtet parallel dazu die Beobachter der Vorgängergeneration. Und beim Beobachten der Beobachter wird auch hier deutlich sichtbar, dass man dieselben Gegenstände auch anders beobachten kann. Die Perspektivierung von Krieg und Shoah wird explizit modalisiert – wie das bei Luhmann heißt. Das erleben wir gerade wieder, wenn Historiker wie Dirk A. Moses oder Michael Rothberg die Frage aufwerfen, wie sich die Verbrechen, die wir als Shoah bezeichnen, sich zum Kolonialismus und den damit verbundenen Verbrechen verhalten. Das lassen wir hier auf sich beruhen. Vielleicht wird eine dritte Nachkriegsphase eingeleitet. Doch weil man das noch nicht sicher sagen kann, bleiben wir beim ersten Schritt der Selbstproblematisierung der Kriegserinnerungskultur.

Was ist das Wichtigste daran? Viele Schriftsteller setzen sich mit ihren Vätern (Chr. Meckel) oder Brüdern (U. Timm) und deren Platz im Familiengedächtnis auseinander. Autoritäten werden auf den Prüfstand gestellt. Das gilt auch für den öffentlichen Diskurs. Es wird kein Schlusstrich gezogen, im Gegenteil: Man lässt es nicht bei dem bewenden, was die Generation der Kriegsteilnehmer zum Krieg zu sagen hatte, sondern bohrt weiter nach, streift die Befangenheiten ab und stellt explizit auf den Prüfstand, was die Alten hinterlassen haben – aber nicht, um nun damit aufzuhören, sondern um noch einmal neu anzufangen.

Die Beobachter von damals, die den Diskurs geprägt haben, wie z.B. Andersch, geraten selbst unter Beobachtung. Und was dabei zutage tritt, ist oftmals nicht dazu angetan, ihre Autorität zu stärken. Kurz gesagt verhält es sich meist so: Diejenigen, die die Verbrechen ihrer Elterngeneration angeprangert und sich dadurch profiliert haben, sind selbst keineswegs unschuldig. Genauso wie Andersch waren viele von ihnen Soldaten; Männer wie Frauen waren in großer Zahl Mitglieder der NSDAP und anderer parteistaatlicher Organisationen. Das Bundesarchiv verwaltet 12,7 Millionen Digitalisate allein aus der NSDAP-Mitgliederkartei. Jüngstes Beispiel: Siegfried Unseld.

Angesichts der genannten Zahlen, die gerne verdrängt wurden, als die Täter noch in großer Zahl unter uns waren, ist es unwahrscheinlich, dass die Intellektuellen und Schriftsteller, die seit den Fünfzigerjahren eine Aura der Nonkonformität um sich verbreiten, alle eine reine Weste haben. Typen wie Andersch

machen dabei nicht die schwerwiegendsten Fälle aus. Selbst wenn er nicht deziert sein sollte, war er wohl ziemlich unbescholten. Aber sein Fall macht deutlich, worum es geht: Wer sich öffentlich als Mahner inszeniert oder als Kritiker auftritt, der andere daran erinnert, dass es moralische Maßstäbe gibt oder Verantwortung fürs Gemeinwohl usw. – Wer als Intellektueller auftritt, sich als öffentliche Stimme exponiert und anderen die Leviten liest, der muss Glaubwürdigkeit (nicht nur) inszenieren können, er muss wirklich glaubwürdig sein. Man muss keine reine Weste haben, wenn man moralisch und politisch die Stimme erhebt, aber man sollte Fehler, die man in der Vergangenheit vielleicht auch selbst gemacht hat, nicht unterschlagen. Kurz: Wer anderen Fehler vorhält, von dem kann man erwarten, dass er selbst nicht dieselben Fehler macht oder gemacht hat oder andernfalls offen bekennt, dieselben Fehler in der Vergangenheit zwar auch gemacht zu haben, nun aber schon einen Schritt weiter zu sein.

Am besten ist natürlich eine weiße Weste. Nehmen wir zum Beispiel Beate Klarsfeld. Die deutsch-französische Journalistin, die selbst kein Opfer des NS ist, sich aber zusammen mit ihrem Mann, Serge Klarsfeld, dessen Vater in Auschwitz ermordet worden ist, sehr für die Aufarbeitung der Vergangenheit engagiert hat, ist nicht zuletzt dadurch in die Geschichte eingegangen, dass sie den deutschen Bundeskanzler der Jahre 1966–69, Kurt Georg Kiesinger, auf offener Bühne geohrfeigt hat. Sie wollte damit zum wiederholten Male darauf aufmerksam machen, dass Kiesinger seit 1933 NSDAP-Mitglied war. Es gibt zu dessen NS-Engagement nur wenige Quellen, aber die Selbstaussagen Kiesingers zu diesem gesicherten Sachverhalt, z. B. dass er in die Partei eingetreten sei, um die NS-Ideologie von innen zu verändern, müssen als ziemlich plumpe Schutzbehauptungen verstanden werden. Die darüber empörte Beate Klarsfeld nutzte daher die Gelegenheit eines CDU-Parteitages in Berlin, um Kiesinger am 7. November 1968 zu ohrfeigen und als Nazi zu titulieren. Man kann unterschiedlicher Meinung über diese Aktion sein. Doch darum geht es hier nicht. Es soll lediglich festgehalten werden, dass diese Tat unmöglich gewesen wäre, wenn Klarsfeld selbst der NSDAP oder einer anderen NS-Organisation angehört hätte. Das dürfte unstrittig sein.

Und doch gibt es einen Fall, der einer solchen Konstellation recht nahe kommt. Der Akteur ist Günter Grass, der für seinen Roman *Die Blechtrommel* 1999 mit dem Nobelpreis für Literatur geehrt wurde. Auch Günter Grass hat sich kritisch zu Kiesinger geäußert. Im Wahlkampf des Jahres 1966 fragt Günter Grass den CDU-Kanzlerkandidaten Kurt Georg Kiesinger in einem offenen Brief, wie Deutschland

der Toten von Auschwitz und Treblinka gedenken [könne,] wenn Sie [Kiesinger], der Mitläufer von damals, es wagen, heute hier die Richtlinien der Politik zu bestimmen? (G. Grass)

Das ist ein ziemlich scharfer Angriff. Die Frage, die sich uns heute als Beobachtern zweiter Ordnung stellt, ist jedoch nicht, wie wir Kiesingers NSDAP-Mitgliedschaft, sondern den Angriff von Grass bewerten: Was wäre wohl passiert, wenn bereits damals bekannt gewesen wäre, dass Grass selbst von 1944 bis Kriegsende Mitglied der Waffen-SS war?

Ähnlich wie vermutlich Kiesinger gehört auch Grass zu der großen Zahl Mitläufer, die sich mutmaßlich an keinen schwerwiegenden Unrechtshandlungen selbst beteiligt haben. Die Rekruten der Geburtsjahrgänge 1927/28 wurden massenhaft den SS-Einheiten zugewiesen. Insofern ist die Zugehörigkeit zu einer SS-Einheit zwar bemerkenswert, aber allein noch kein Skandal. Doch eben gerade diese Ähnlichkeit im Mitläufertum von Kiesinger einerseits und Grass andererseits hätte die Sprecherposition des Angreifers doch wohl unterminiert. Grass hat Kiesinger ja nichts anderes vorzuwerfen als dessen NSDAP-Mitgliedschaft und allein dieses Faktum reicht ihm, um eine Abkehr des ganzen Landes von der Aufarbeitung der Vergangenheit zu befürchten, wenn dieser Kiesinger Kanzler wird. Man hätte Grass leicht die Frage entgegenhalten können, wie jemand die »Toten von Auschwitz und Treblinka« zu Wahlkampfzwecken instrumentalisieren kann, der selbst Mitglied der Waffen-SS war. Aber das wusste man damals eben noch nicht.

Das Verschweigen der eigenen SS-Zugehörigkeit ist eine unumgängliche Voraussetzung dafür, Kiesinger öffentlich für seine NSDAP-Mitgliedschaft anzuprangern. Grass hätte in diesem Fall nicht so agieren können, wie er agiert hat, wenn seine SS-Zugehörigkeit bekannt gewesen wäre. Oder genauer: Er hätte zwar so agieren können – wer sollte ihm das verbieten –, aber es hätte eine andere Wirkung gehabt. Sein Angriff hätte Kiesinger weniger getroffen und wäre Grass vermutlich selbst »auf die Füße gefallen«, so dass man sicher sagen kann, dass er es unterlassen hätte.

Interessanterweise erinnert Grass selbst in einem Interview mit dem Norddeutschen Rundfunk kurz nach seiner späten Bekanntgabe, der Waffen-SS angehört zu haben, an seine Invektive gegen Kiesinger. Und es überrascht nicht, dass er in genau diesem Fall, der in besonders auffälliger Weise sein eigenes Verschweigen als Betriebsgeheimnis seines öffentlichen Agierens als Intellektueller enthüllt, *keinen* Revisionsbedarf sieht. Grass sagt in besagtem Interview

Ich bin auch nach wie vor der Meinung, dass ein Mann wie Kurt Georg Kiesinger, der ein führender Nazi war, nicht hätte Bundeskanzler werden dürfen. Was soll ich davon zurücknehmen?

Ob Kiesinger ein *führender* Nazi war, lassen wir mal dahingestellt. Ansonsten sind die Worte vordergründig klug gewählt, verraten aber auf den zweiten Blick die Abwehrstrategie. Natürlich darf er der Meinung sein, Kiesinger wäre besser nicht zum Bundeskanzler gewählt worden. Meinungen sind in jeder Hinsicht frei.

Doch darum geht es doch überhaupt nicht. Die – unbeantwortet gebliebene – Frage ist vielmehr, ob der Günter Grass des Jahres 2006 die Auffassung vertritt, der Angriff auf Kiesinger durch ihn vierzig Jahre zuvor stelle sich heute genauso dar wie seinerzeit? Anders gefragt: Würde Grass heute in einer ähnlichen Situation genauso handeln (können)?

Da Grass keine dieser Frage beantwortet hat, bleibt uns lediglich die Möglichkeit, danach zu fragen, ob er diese Auffassung, glaubhaft hätte vertreten können. Man kann natürlich argumentieren, Grass sei so wie jeder andere Bürger der Bundesrepublik Deutschland auch, dazu berechtigt, eine kritisch-ablehnende Aussage zu jedwedem Kanzlerkandidaten zu artikulieren. Das ist natürlich richtig, aber dann stellt man sich absichtlich dumm, um unliebsame Fragen zu vermeiden. Es geht nicht nur darum, eine Aussage zu machen oder machen zu dürfen, sondern darum, woher die Reichweite des politischen Statements eines Intellektuellen kommt. Und für eben diese Reichweite von Grass, also dafür, dass er so viel mehr Aufmerksamkeit bekommt als es eine x-beliebige Bürgerin bekommen würde, ist sein eigenes Verschweigen der Tatsache, einer SS-Einheit angehört zu haben, ein keineswegs nebensächlicher, sondern zentraler Faktor. Man muss keine fiktiven Berechnungen anstellen, um sicher sagen zu können, dass seine Worte anders rezipiert worden wären, wenn besagte Fakten damals bereits bekannt gewesen wären. Grass hat es sich einfach gemacht, während er es Kiesinger schwer machen wollte. So gesagt, mag das im öffentlichen Kampf um Aufmerksamkeit nichts Ungewöhnliches sein, aber mit Blick auf jemanden, der sich als moralische Instanz exponiert hat, sollte es doch wohl in aller Deutlichkeit festgehalten werden. Mit den Worten von Frank Schirrmacher: »Der Autor, der allen die Zunge lösen wollte, der das Verschweigen und Verdrängen der alten Bundesrepublik zum Lebensthema machte, bekennt sein eigenes Schweigen«.

Der Fall von Günter Grass 2006 beleuchtet besser als jeder andere, wie sich die Situation gegenüber dem zurückliegenden Krieg verändert hat und worauf es dabei ankommt. Zur Beobachtung erster Ordnung kommt die Beobachtung zweiter Ordnung hinzu. Beides spielt zusammen: Denn gerade weil Grass selbst in der Waffen-SS war *und* so lange darüber geschwiegen hat, steht seine vor dem eigenen Geständnis gespielte Rolle als prominenter Warner und Mahner gegenüber all jenen, die sich der Vergangenheit nicht in der Weise stellen, die er für richtig hält, nachträglich auf dem Prüfstand. Drei Zeitphasen müssen genau untersucht und ins Verhältnis zueinander gesetzt werden: der Soldat Grass des Jahres 1944/45, der prominente Intellektuelle Grass, der eine ehrliche Auseinandersetzung mit der Vergangenheit einklagt, und dessen eigenes späteres Eingeständnis in der Waffen-SS gedient zu haben inklusive seines Buches *Beim Häuten der Zwiebel* und der öffentlich geführten Diskussion darum, was dieses Eingeständnis bedeutet.

Dabei zeigt sich, dass es offensichtlich historische Bedingungen für das späte Geständnis von Grass gibt. Im Jahr 2006 macht es Grass niemand mehr zum Vorwurf, dass er als Siebzehnjähriger in die Mühlen der SS geraten ist, selbst seine schärfsten Kritiker nicht. Als Grass sein Geständnis ablegt, findet das zwar große Resonanz, beschädigt ihn nun aber nicht mehr. Ein paar Kratzer im Lack des zu einer Art lebendem Denkmal gewordenen Nobelpreisträgers. Mehr Spuren hinterlässt die ganze Sache nicht. Und auch hier geht es nicht darum, das Denkmal zu stürzen oder auch nur daran zu rütteln. Zu analysieren sind lediglich die Diskursbedingungen der intellektuellen Rede im Sachgebiet Krieg und Literatur.

Und diesbezüglich ist der Fall Grass hoch signifikant. Indem Grass erst lange schweigt und dann doch gesteht, als es ihn nichts mehr kostet, dokumentiert er selbst unfreiwillig, dass ein viele Jahrzehnte früheres Bekenntnis hohe Kosten verursacht hätte. Und am Ende bekommt die Sache auch noch einen schalen Beigeschmack. Denn 2006 kostet es Grass nicht nur nichts. Sein Bekenntnis bringt ihm sogar eine ganze Menge Geld. Es handelt sich geradezu um eine »konzertierte« Aktion (M. Braun) von FAZ und Steidl-Verlag. Der Ablauf ist wie folgt: Am 12. August erscheint ein zweiseitiges Interview mit Grass in der Samstagausgabe der bekannten Frankfurter Tageszeitung, in dem er sein Geständnis ablegt. Grass sagt dort:

Das musste raus, endlich. Die Sache verlief damals so: Ich hatte mich freiwillig gemeldet, aber nicht zur Waffen-SS, sondern zu den U-Booten, was genauso verrückt war. Aber die nahmen niemanden mehr. Die Waffen-SS hingegen hat in diesen letzten Kriegsmonaten 1944/45 genommen, was sie kriegen konnte. Das galt für Rekruten, aber auch für Ältere, die oft von der Luftwaffe kamen, »Hermann-Göring-Spende« nannte man das. Je weniger Flugplätze noch intakt waren, desto mehr Bodenpersonal wurde in Heeres-einheiten oder in Einheiten der Waffen-SS gesteckt. Bei der Marine war's genauso. Und für mich, da bin ich meiner Erinnerung sicher, war die Waffen-SS zuerst einmal nichts Abschreckendes, sondern eine Eliteeinheit, die immer dort eingesetzt wurde, wo es brenzlich war, und die, wie sich herumsprach, auch die meisten Verluste hatte.

Die Beiläufigkeit, mit der Grass diese mediale »Bombe platzen« ließ, grenzt an Chuzpe. Hatte er keine Ahnung, welche Wellen seine Aussage in der gesamten deutschen Presse schlagen würde? Grass hat sich dahingehend geäußert, aber dagegen spricht der genau kalkulierte Zeitpunkt des Medienprofis. Einen Monat später nämlich erscheint sein neuestes Buch, *Beim Häuten der Zwiebel*. Und es gelingt dem Verlag im Zuge der medialen Aufmerksamkeit »die Erstauflage des Buches von 150.000 Exemplaren binnen kurzer Zeit« abzusetzen (M. Braun). Ein Coup. Man weiß nicht, ob man das Geschick bewundern oder die Schamlosigkeit beklagen soll. Denn mit etwas Bössartigkeit kann man den Fall Grass auch so lesen: Erst macht Grass Karriere als moralischer Ankläger, dann, als diese Karriere kaum noch zu steigern ist, erzielt er Aufmerksamkeit mit einem Geständnis,

das nur vor dem Hintergrund der vorherigen Karriere interessant ist, zugleich aber die Frage aufwirft, ob die Karriere in dieser Form – bis zum Höhepunkt eines Nobelpreises – überhaupt möglich gewesen wäre, wenn die Information früher öffentlich gewesen wäre.

Dass man das so sehen kann, belegt eine differenzierte und keineswegs missgünstige Stimme aus dem Chor der Presse-Reaktionen, nämlich seitens des *Tagesspiegel* (Berlin, 12. 8. 2006) in Person seines damaligen Literaturredakteurs Gregor Dotzauer:

Wer es hört, ungläubig bis fassungslos, mag es selbst dann noch für einen schlechten Witz halten, nachdem er sich schwarz auf weiß, im Doppel von literarischer Erinnerung und Interview, davon überzeugt hat. Günter Grass, Deutschlands berühmtester lebender Schriftsteller, der Nobelpreisträger, das Gewissen der Nation, ihr schreibender Mythenbildner, war Mitglied der Waffen-SS ... Ein Treppenwitz der Geschichte? Oder eine Wahrheit, deren Bitterkeit sich noch gar nicht ermessen lässt? Die Kategorien geraten ins Schwimmen, weil sich daraus so viele Deutungsnöte ergeben: für das Werk von Günter Grass, für seine Rolle als linker Präzeptor, für das gesamte intellektuelle Gleichgewicht des Landes, das seine inneren Kämpfe und außenpolitischen Haltungsfragen immer noch vor dem Hintergrund zwölf langer Hitlerjahre ausficht.

Das ist gut gesagt. Vor allem der letzte Satz expliziert die Relevanz des Falles. Weil Deutschland bis heute zu einem Gutteil noch immer Nachkriegsdeutschland ist, weil die Bundesrepublik ihre gesellschaftliche Identität in hohem Maße durch Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus generiert, ist es alles andere als gleichgültig, wenn einer der am höchsten ausgezeichneten Exponenten dieser Kultur sich als ehemaliger SS-Soldat erweist.

Im Buch selbst, der Autobiographie *Beim Häuten der Zwiebel*, die durch keine Gattungsangabe, aber mittels Klappentext u. a. Paratexten als autobiographischer Text ausgewiesen wird, findet sich dann nur wenig Informatives zum letzten Kriegsjahr aus der Perspektive von Grass. Ins Auge sticht jedoch eine Ähnlichkeit mit Alfred Anderschs *Die Kirschen der Freiheit*: Die Erinnerungsschwierigkeiten werden sehr stark betont:

Denn jetzt erst wurde, was lange zu verdrängen war, zur Tatsache, lag schwarz auf weiß vor, unterschrieben, datiert und gestempelt: die Einberufung. Doch was stand in Groß- und Kleinbuchstaben vorgedruckt?

Alle Hilfsmittel versagen. Verschwommen bleibt der Briefkopf. Als sei er nachträglich degradiert worden, ist der Dienstrang des Unterzeichnenden nicht festzustellen. Die Erinnerung, sonst eine Plaudertasche, die gerne mit Anekdoten gefällig wird, bietet ein leeres Blatt; oder bin ich es, der nicht entziffern will, was der Zwiebelhaut eingeschrieben steht?

Ein Duzend Seiten weiter haben Leserinnen und Leser immer noch nicht viel erfahren. Es ist gerade mal klar, wo es hingeht:

Mein nächster Marschbefehl machte deutlich, wo der Rekrut meines Namens auf einem Truppenübungsplatz der Waffen-SS zum Panzerschützen ausgebildet werden sollte; irgendwo weit weg in den böhmischen Wäldern.

Zu fragen ist: Erschreckte mich, was damals im Rekrutierungsbüro unübersehbar war, wie mir noch jetzt nach über sechzig Jahren, das doppelte S im Augenblick der Niederschrift schrecklich ist?

Der Zwiebelhaut steht nichts eingeritzt, dem ein Anzeichen für Schreck oder gar Entsetzen abzulesen wäre.

Danach folgen Ausführungen zum Elite-Status der SS-Einheiten ähnlich denen im FAZ-Interview. Machen wir es kurz: Über das bloße Faktum hinaus, dass Grass als Panzerschütze in einer SS-Division mit dem Namen Jörg von Frundsberg gedient hat, erfährt man nicht viel. Es werden ein paar Orte angegeben, es wird erzählt, wie das Tagebuch zusammen mit dem Mantel verlorenging und dass die Erinnerung Lücken aufweist. Auf zwei gegenüberliegenden Seiten heißt es einmal: »Ab dann reißt der Film« und genau gegenüber – auf der ungeraden Seite – »Der Bildersammler sieht mehr, als er fassen kann.«

Was der Wahrheit näher kommt, vermag ich nicht zu beurteilen. Wir können nur hoffen, selber solche Erfahrungen nicht sammeln zu müssen und sollten uns nicht mehr Urteilskraft anmaßen als wir haben. Ob Grass sich an nichts erinnern kann (und nie konnte) oder ob er sich zwar erinnert, das Wichtigste aber verschweigt, weiß wohl niemand wirklich. Feststellen lässt sich allerdings, dass nicht nur Andersch und Grass das Erinnern als prekäre Operation inszenieren und damit durchaus im Trend liegen – der späte Grass mehr als der frühe Andersch. Den Betroffenen sei das gegönnt, doch mancher Interpret hätte gut daran getan, die Entlastungsstrategie der Autoren zu hinterfragen. Die nicht zuletzt an traumatisierten Opfern von Krieg und Shoah entwickelten Theorien der Erinnerung und des Gedächtnisses werden niemandem vorenthalten, aber man sollte sie doch nur vorsichtig einsetzen, wenn sie der Exculpation potentieller Täter dienen. Zur Pflege des »intellektuellen Gleichgewichts« (G. Dotzauer) gehört auch die Prüfung der Konzepte von Erinnerung, Verantwortung und Schuld, die intellektuelle Profis in ihrer Selbstdarstellung verwenden.

Hans Robert Jauß zweckentfremdet seine Interpretationskompetenz

Die Redlichkeit gebietet es, kritisch nicht nur über die Versäumnisse der Literaten zu sprechen, sondern auch über die der Literaturwissenschaft. Zu nennen ist der Fall von Hans Robert Jauß, einem zweifellos sehr klugen, international sehr erfolgreichen Literaturwissenschaftler – und auch einem intellektuellen Profi der Selbstdarstellung. Hans Robert Jauß ist vom Fach ein Romanist, der die

Geisteswissenschaften an der 1966 gegründeten Universität Konstanz in den ersten Jahrzehnten stark mitgeprägt hat – unter anderem durch die Gründung der legendären Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik*. Und er war ebenfalls Mitglied der Waffen-SS.

Jauß ist einige Jahre älter als Grass. Er ist Jahrgang 21, wurde noch im Jahr des Kriegsausbruchs 18 und mitten im Krieg, genau am 12.12.1942, volljährig im Sinne des seinerzeit geltenden Rechts. (Erst 1974 hat der Bundestag die Volljährigkeit von 21 auf 18 Jahre herabgesetzt.) Was Helmut Kohl später die ›Gnade der späten Geburt‹ genannt hat, wurde Jauß vorenthalten. Ganz im Gegenteil: Jauß ist dem Nationalsozialismus in hohem Maße erlegen. Ich zitiere den Historiker Jörg Westemeier, der seinen Fall im Auftrag der Universität Konstanz vor einigen Jahren, also lange nach dem Tod von Jauß, untersucht hat und im Fazit seines Gutachtens zu folgendem Ergebnis kommt:

Jauß war weder in der Hitlerjugend noch in der Waffen-SS ein einfacher Mitläufer. Er trat in beiden NS-Organisationen aktiv in Führungspositionen mit Führungsverantwortung hervor und wurde als SS-Führer in der Waffen-SS für seinen persönlichen Einsatz an der Front hoch ausgezeichnet. Mit 23 Jahren war er einer der jüngsten SS-Hauptsturmführer der Waffen-SS.

Im Unterschied zum alten Grass hat Jauß bis zu seinem Tod so getan, als habe er nichts verschwiegen. Tatsächlich aber hat er sich sehr strategisch dargestellt. Erst hat er so getan, als sei er nur ein einfacher Soldat gewesen, dann hat er seine Tätigkeit als Offizier der Waffen-SS vor allem banalisiert. Seit Mitte der Achtzigerjahre wurde der Fall Jauß mindestens dreimal auf die akademische Tagesordnung gesetzt.

Auslöser für die jüngste Untersuchung war ein Theaterstück des Singener Rechtsanwalts und Autors Gerhard Zahner. Sein Einpersonenstück mit dem Titel »Die Liste der Unerwünschten« wurde 2014 im Audimax der Universität Konstanz uraufgeführt. Und in Folge dieses Stücks hat die Universität Konstanz das genannte Gutachten in Auftrag gegeben, das die Karriere von Jauß in der Waffen-SS untersuchen sollte – und in einer Langfassung bei Konstanz University Press publiziert wurde. Seither sehen wir klarer. Das Problem im Fall Jauß ist weniger das Verschweigen als Betriebsbedingung einer intellektuellen Karriere wie bei Grass, sondern vielmehr – neben der Frage nach einer ungleich größeren Mitverantwortung an der Herrschaft des SS-Staates – eine Art Missbrauch der professionellen Interpretationskompetenz.

Es geht um zweierlei: Juristisch geht es im Fall Jauß um die Frage strafrechtlicher Verantwortung für Kriegsverbrechen. In dieser Hinsicht wäre Jauß nicht anders zu behandeln als jemand wie Irmgard F., die in einem der letzten NS-Prozesse gegen hochbetagte Angeklagte 2022 für ihre Tätigkeit als Sekretärin im Konzentrationslager Stutthof verurteilt wurde. Der einzige Unterschied sind

die große Prominenz und eine Schar wortgewaltiger Schüler und Kollegen, die sich zum Teil für ihn einsetzen – zum Teil aber auch nicht. Der Unterschied zwischen öffentlich bekannten Personen und solchen, die es nicht sind, besteht angesichts der juristischen Dimension nur darin, dass wir als Öffentlichkeit im ersten Fall viel von der Bestürzung, der Scham, aber auch dem Selbstbetrug mitbekommen würden, im zweiten Fall aber nicht. Auch im Familienkreis unbekannter NS-Mittäterinnen und Mittäter gibt es – davon können wir ausgehen – Bestürzung, Scham und Ausreden, aber das würde nicht bekannt werden. Damit ist kein qualitativer Unterschied gemeint. Die Ausreden waren im Fall Jauß oftmals nicht intelligenter (soweit ich das in öffentlichen Anhörungen mitbekommen habe). Zum Teil waren Sie sogar beklagenswert primitiv.

Und damit sind wir wieder bei unserem Thema, denn unsere Aufgabe ist ja nicht, die strafrechtliche Schwere der Schuld festzustellen, die im Fall Jauß zu benennen wäre, wenn Jauß noch lebte. Nur ganz kurz das nach heutigem Kenntnisstand Relevanteste: Dass Jauß sich stark im NS engagiert hat, steht außer Frage, ist aber nur moralisch, nicht strafrechtlich von Interesse. Darüber geht das Folgende hinaus: 1943 war eine von Jauß geführte Kompanie – Einsatzgebiet Kroatien – an der Partisanenbekämpfung beteiligt. »Dokumente belegen, dass das Bataillon dabei sog. »Sühnemaßnahmen« durchführte und Kriegsverbrechen beging; »als Kompanieführer trug« Jauß »Mitverantwortung« (J. Westemeier). »Eine individuelle Tatbeteiligung von Jauß ist nicht nachzuweisen; es ist jedoch völlig ausgeschlossen, dass Jauß von den Verbrechen keine Kenntnis hatte. [...] Nach bisher vorliegenden Unterlagen waren Einheiten von Jauß nicht an Deportationen von Juden beteiligt.« (J. Westemeier) Soweit der Sachverhalt.

Juristisch gilt die Unschuldsvermutung. Um Jauß' persönliche Schuld geht es hier jedoch gar nicht. Unser Thema ist – wie bereits betont – die intellektuelle Kultur. Und hier ist ein nachgerade kurioses Missverhältnis zu beklagen. In einem Milieu, in dem alle Beteiligten es gewohnt sind scharf zu analysieren, subtil zu interpretieren und genau zu argumentieren, hält man sich die bedrängende Vergangenheit mit einfachsten Banalisierungen und Beschwichtigungen vom Leib. Und wenn das nicht fruchtet, verwendet man seine Interpretationskompetenz, um sich aus der Affäre zu ziehen.

Jauß hat sich beider Strategien bedient. So spricht er bis zuletzt von Kriegsgefangenschaft, obwohl er nicht als Soldat in Gefangenschaft geraten ist, sondern als SS-Offizier von den Alliierten in einem spezifischen Lager interniert worden ist, nachdem die Entwaffnung der Wehrmacht längst stattgefunden hatte. Dieses Versteckspiel hinter der durchschnittlichen Kriegserfahrung, die man bei Entdeckung als kleine Nachlässigkeit der Formulierung ausgeben kann, müssen wir hier nicht weiterverfolgen. Wichtiger ist eine kurze Passage eines in der Tageszeitung *Le Monde* am 6. 9. 1996 erscheinenden Gesprächs mit dem französischen

Sprach- und Literaturwissenschaftler Maurice Olender. Jauß versucht sich in diesem wichtigen Interview am Lebensende an einer Erklärung für das Schweigen seiner Generation über Vernichtungskrieg und Holocaust, indem er der »Nazi-Barbarei« eine »radikale Fremdheit« zuschreibt, wie bereits der Titel, unter dem das Interview veröffentlicht wurde, unterstreicht: »L'étrangeté radicale de la barbarie nazie a paralysé une génération d'intellectuels«. Jauß versteht das Schweigen über die Mitverantwortung seiner Generation für die nationalsozialistischen Verbrechen gegen die Menschlichkeit als eine Art angemessene Verweigerung gegenüber dem Unmenschlichen. Jauß proklamiert eine »Weigerung, zu verstehen, was unmenschlich ist«. Er greift das Leitmotiv seines letzten Buches, *Wege des Verstehens*, das mit dem Gegensatz von Verstehen und Verzeihen arbeitet (»tout comprendre, c'est tout pardonner«) auf (O. Ette) und behauptet, man »dürfe einfach nicht verstehen, ja er müsse sich dem sogar verweigern« (J. Fritz-Vannahme), wenn man den NS-Vernichtungskrieg studiere.

Daran ist zweierlei problematisch: Jauß verwandelt das Verschweigen von Mitverantwortung in einen Ausdruck von Menschlichkeit und spricht im selben Zug fast ein Art Nachfrageverbot aus. Das ist zunächst eine perfide Verbrämung der eigenen Verweigerung von Aufrichtigkeit. Die Menschlichkeit der Täter erweist sich daran, dass sie ihre Unmenschlichkeit von damals selbst nicht verstehen. Indem er behauptet, der junge Mann der Feldpostbriefe, die er archiviert hat, sei ihm fremd geworden, konstruiert er eine Situation der Alteritätserfahrung, wo es einfach nur um ein ehrliches Aufdecken der Fakten geht. Großzügig kann man das als eine verhaltene Diskursivierung der eigenen Scham verstehen und auch als Markierung der Differenz zu denjenigen, die immer noch nazistisches Gedankengut pflegen und verbreiten. So jemand ist Jauß tatsächlich nicht. Aber er versucht den kritischen Diskurs über Fälle wie den seinen zu unterbinden. Quellen, die aufklären könnten, was er zu verantworten hat oder auch nur wusste, werden vernichtet, um an die Stelle der Quellen eine Selbstinterpretation zu setzen, die sich nicht scheut, seine wissenschaftlichen Kompetenzen zu beleihen. Ottmar Ette resümiert nach seiner Untersuchung des Interviews: »Durch die literaturwissenschaftlichen Querverweise und geschickt arrangierten Lesarten wird die Philologie hier selbst diskreditiert und auf gravierende Weise in Mitleidenschaft gezogen. Sie gerät zum Spiel mit Worten, das den Orten der Erinnerung jedwede Konstanz, jedwede Konsistenz entzieht und einer Kontingenz überantwortet, die alles ins Beliebige zieht und jeglicher ethischen Dimension entfremdet. Durch diese Art von Philologie werden Proust und Sarraute, wird Literatur *tout court* mißbraucht.«

Schließlich macht Jauß es denjenigen, die seinen Fall untersuchen und interpretieren wollen, so schwer wie möglich. Seine »Weigerung, zu verstehen, was unmenschlich ist«, rückt diejenigen, die sich der geforderten Weigerung ihrerseits verweigern und das Verstehen nicht aufgeben wollen, in ein schlechtes Licht.

Wer die damalige Unmenschlichkeit der (sich heute als menschlich erweisenden) Täter ans Licht zerrt, der erweist sich selbst – in dieser Logik – als unmenschlich. Das ist zwar nur impliziert, aber Fritz-Vannahme schließt richtig, ein solches Denken sei »gefährlich begrenzt von Denkverboten«.

Der Erfinder der Rezeptionsästhetik hätte es besser wissen sollen. Die Freiheit des Interpretieren gegenüber dem Text ist nicht durch Denkverbote limitiert, sondern nur durch die Sache selbst – das ist im Allgemeinen der Text, hier sind es die historischen Quellen. Wir wollen nichts hineininterpretieren, aber das Herausinterpretieren lassen wir uns nicht verbieten. Wir wollen das sprichwörtliche ›Buch der Geschichte‹ zu Ende lesen, jedenfalls so weit wie das die Quellen hergeben. Niemand kann einen Schussstrich ziehen oder Nachforschungen unter Kuratel stellen. Schließlich gilt auch hier die alte hermeneutische Lizenz, den Autor besser zu verstehen als er sich selbst verstanden hat. Dass die Generation Jauß und Grass das abgewehrt hat, ist als Schuldabwehr verständlich und intellektuell sicher schwach. Auf keinen Fall kann es ein Maßstab für eine Beobachtung zweiter Ordnung sein.

Epilog – Die Lehre der Mutter Courage

Was passiert, wenn der Abstand zum Krieg noch größer wird? Wo steht zum Beispiel Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder*? Das Drama ist kein Lehrstück, aber es lehrt uns, welche Möglichkeiten der Stoff eines länger zurückliegenden Krieges bietet. Man kann ihn *einerseits* aktualisieren und direkt auf die Gegenwart beziehen. Das historische Moment ist dann bloß ein Gewand für eine aktuelle Stellungnahme und der Text steht in keinem anderen Verhältnis zu dem Krieg, auf den er sich durch das historische Kostüm hindurch bezieht, als die bislang erörterten Texte. Der historische Stoff enthält *andererseits* aber auch die Möglichkeit zur Abstraktion. In diesem Fall löst der Text sich von der Bezugnahme auf einen bestimmten Krieg ab, um in eine Region verallgemeinerter Aussagen vorzustoßen.

Um bei Brechts Drama zu bleiben: Es hat eine klare politische Intention, wenn man es in seinem Entstehungskontext belässt. Sobald es sich davon ablöst, ist es erstaunlich unideologisch und offen für verschiedene Interpretationen. Es bietet keine einfache Lösung an, sondern stellt mit der »Mutter Courage« eine hoch ambivalente Figur ins Zentrum. Mittels einer Hauptfigur, deren mickrige Geschäftsgrundlage derselbe Krieg ist, der ihr alle drei Kinder nehmen wird, wird gleichzeitig deutlich, wieso der Krieg von ihr bejagt wird und warum er trotzdem vermieden werden muss.

Die zeitgenössischen Kommunisten waren mit diesem Text von Brecht nicht zufrieden. »Man erkannte darin einen Pazifismus, der nichts mehr mit leninistischer Parteilichkeit zu tun hatte. Zwar konnte Brecht auf seine marxistische Analyse der sozio-ökonomischen Zusammenhänge hinweisen, aber das machte ihn in den Augen der KPD-Mitglieder bestenfalls zu einem halben Marxisten – wenn überhaupt« (St. Parker). Sie hätten an Stelle der subproletarischen Marketerin Anna Fierling, die sich mehr schlecht als recht durchschlägt, indem sie mit ihrem rollenden Tante-Emma-Laden den Truppen hinterherzieht und den Soldaten Brantwein verkauft, lieber einen Kriegsgewinnler großkapitalistischen Ausmaßes gesehen. Hätte Brecht an Stelle von Anna Fierling einen Typen aus dem Chicagoer Milieu seines Dramas *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*

gesetzt, der an Hunger und Elend der anderen gut verdient, dann wäre das etwas anderes gewesen. Ein dicker Waffenschieber mit noch dickerer Zigarre hätte die Botschaft vermittelt: Das gierige Kapital initiiert die Kriege, die es immer reicher machen. Dann hätte man einen Schuldigen an den Pranger stellen können. Mit einem solchen Konzept kann man politisch mobilisieren.

Die Figur der Mutter Courage jedoch dürfte viele Rezipientinnen und Rezipienten eher daran erinnern, dass die kleinen Leute wenig Möglichkeiten haben, ihre Kinder zu beschützen, wenn der Krieg das eigene Land überrollt – Kommunistische Parteien hin oder her. »Mutter Courage«, trägt ihren vollen Namen auch deswegen zurecht, weil sie so mitleidlos spricht wie andere Kriegsgewinnler, sie aber trotzdem an unser Mitgefühl rührt, wenn sie am Ende des Dramas die tote Tochter im Arm hält und ihr ein Wiegenlied singt, als wäre sie nicht für immer entschlafen. Brecht arbeitet bekanntlich *nicht* mit einer Mitleidsdramaturgie à la Lessing. Seine Ziele sind kognitivistischer ausgerichtet. Doch wenn die Bedingungen, unter denen eine Figur steht, derart hart und unausweichlich sind wie im Krieg, nehmen die Kräfte, denen die Figuren ausgesetzt sind, durchaus tragischen Charakter an.

Der sukzessive Verlust ihrer drei Kinder Kattrin, Eilif und Schweizerkas konstituiert ein Narrativ zunehmender Verluste, in dem sich die basale Logik eines jeden Krieges spiegelt. Bei Remarque ist das ähnlich. Sicher hätte die Mutter mehr tun können, um die Kinder vor ihrem Schicksal zu bewahren. In ihrem Prekariat jedoch hat sie wenig Möglichkeiten dazu. Für sie ist der Krieg eher eine Naturgewalt, vor der man allenfalls weglaufen kann. Aufhalten kann sie ihn nicht. Gegenüber der Macht der kleinen Leute ist das Drama illusionslos. Was Brechts Drama *Mutter Courage und ihre Kinder* analysiert und kritisiert, ist das falsche Bewusstsein der kleinen Leute. Aber es verbreitet nicht die Illusion, sie könnten den Krieg einfach aufhalten, indem sie in Generalstreik treten oder dergleichen.

Die erste der zwölf Szenen führt Mutter Courage mit einem Lied ein. In dessen zweiter Strophe singt sie:

Ihr Hauptleut, eure Leut marschieren
 Euch ohne Wurst nicht in den Tod.
 Laßt die Courage sie erst kurieren
 Mit Wein von Leibs- und Geistesnot.
 Kanonen auf die leeren Mägen
 Ihr Hauptleut, das ist nicht gesund.
 Doch sind sie satt, habt meinen Segen
 Und führt sie in den Höllenschlund.

Man kann sich leicht vorstellen, dass ein zynischer Kapitalist ähnlich argumentiert und seine Panzer damit anpreist, dass es sich in ihnen viel behaglicher

stirbt. Doch die Couragiertheit, der diese Mutter ihren Namen verdankt, ist nicht Ausdruck von Zynismus, sondern historischer Zwänge. Ihr bleibt nichts anderes übrig als Konformität. Ihr Denken passt sich den Zwängen an, denen sie unterliegt. Ihr Geschäftsmodell funktioniert nur, wenn sie mit dem Krieg Frieden schließt. Und in dieser materialistischen Perspektive, in der das Sein das Bewusstsein bestimmt, ist Brechts Drama tatsächlich marxistisch inspiriert. Aber anders als der parteipolitisch instrumentalisierte Marxismus der kommunistischen Parteien weist Brecht keine Richtung. Sein Text ist unideologisch in dem Sinne, dass er analytisch klar und zugleich höchst anschaulich ist, aber nicht mit einer Botschaft aufwartet. Wir werden nicht zu Schlussfolgerungen gedrängt. Nicht einmal Paratexte lassen durchblicken, was wir denken sollen.

Dieser unideologische Charakter hat jedoch eine Geschichte. Als Brecht sich an die Arbeit macht, schreibt man das Jahr 1939. Brecht ist bereits seit vielen Jahren im Exil. In Dänemark, wo er sich zunächst aufgehalten hat, fühlt er sich nach der Besetzung der Tschechoslowakei durch die Truppen des nationalsozialistischen Deutschlands nicht mehr sicher. Brecht ahnt, dass es Krieg gibt und zieht weiter nach Schweden. Insbesondere dort beobachtet er die »Bereitschaft seiner skandinavischen Gastländer, von den Kriegsvorbereitungen des deutschen Faschismus geschäftlich zu profitieren.« Er äußert in verschiedenen Texten »Kritik an dieser geschäftstüchtigen Neutralität« (K.-D. Müller).

Brecht erinnert 1953 noch einmal selbst an die Umstände, die seinen Text veranlasst haben:

Ich schrieb mein Stück [...] für Skandinavien [...]. Es mag heute schwierig sein, sich daran zu erinnern, daß es damals in Skandinavien Leute gab, die nicht abgeneigt waren, sich an den Unternehmungen jenseits der Grenze ein wenig zu beteiligen. (B. Brecht)

Legt man diese Entstehungsumstände zugrunde, gehört Mutter Courage und ihre Kinder eigentlich nicht in den Epilog dieses Buches, sondern in die Phase 2 oder 3. Am 27. September 1939 unterbricht Brecht die Arbeit am *Guten Menschen von Sezuan*, die nicht recht vom Fleck kommt, um sich *Mutter Courage und ihre Kinder* zuzuwenden. Das ist zugleich der Tag, an dem Polen gegenüber Nazi-Deutschland kapitulieren muss. Brechts Intention nach referiert sein Drama zu diesem Zeitpunkt auf einen aktuellen Krieg. In einen intellektuellen Sprechakt übersetzt, will es den Industriellen seines Gastlandes den Spiegel vorhalten und insgesamt die Amoralität aufzeigen, aber auch die potentiellen Kosten, die mit Waffenlieferungen verbunden sind. Mit Blick auf sein Gastland Schweden erklärt sich auch die Wahl des Dreißigjährigen Krieges als des historischen Hintergrunds, wie die epische Überschrift der achten Szene belegt:

IM SELBEN JAHR FÄLLT DER SCHWEDENKÖNIG GUSTAV ADOLF IN DER SCHLACHT BEI LÜTZEN. DER FRIEDEN DROHT MUTTER COURAGES GESCHÄFT ZU RUINIEREN. DER

COURAGE KÜHNER SOHN VOLLBRINGT EINE HELDENTAT ZU VIEL UND FINDET EIN SCHIMPFLICHES ENDE.

Weil Schweden und sein König Gustav Adolf wichtige Akteure des Dreißigjährigen Krieges sind, ist der Dreißigjährige Krieg für die Schweden ein aktiver Gedächtnisort. Und die Situation, in der sich der Autor befindet, bedingt sogar einzelne Details des Stückes. Die Figur der stummen Tochter Katrin hat Brecht eigens für seine Frau, die Schauspielerin Helene Weigel, eingebaut, um ihr trotz der Exilsituation und fehlenden Sprachkenntnissen Auftrittsmöglichkeiten zu verschaffen.

All dieser Bezüge zum Trotz hat sich der Text jedoch bald von der konkreten Situation, für die er konzipiert war, abgelöst. Die stumme Figur der Katrin funktioniert auch unter anderen historischen Umständen. Und man braucht weder über den Dreißigjährigen Krieg noch über die Verlockungen, die der Beginn des Zweiten Weltkriegs für schwedische Industrielle dargestellt haben mag, etwas zu wissen, um das Kriegsdrama wertzuschätzen. Brechts Drama zeigt eindrucksvoll, wie sich ein Text vom »Mitteilungskontext und den Intentionen des Autors« löst (M. Frank). Was von Brecht für die Exilsituation in Schweden 1939 konzipiert worden ist, erweist sich als eines seiner stärksten Dramen insgesamt. Losgelöst vom pragmatischen Kontext der Entstehungssituation emanzipieren sich sowohl die Aussage als auch der Stoff. Jetzt erweist es sich als produktiv, dass Brecht nicht dem Ideal des Parteidichters entspricht, sondern die schräge Mutter Courage ins Zentrum stellt. Bei aller Schlichtheit kann sie theoretische Sätze von verblüffender Allgemeingültigkeit formulieren, die man kaum einem Intellektuellen abkaufen würde. Mutter Courage macht en passant Aussagen, deren Geltungsanspruch weit hinausgeht sowohl über die dargestellte Situation, in der sich die Figur befindet, als auch über den Entstehungskontext, in dem der Autor seiner Figur diese Sätze in den Mund legt.

Das vielleicht beste Beispiel bietet die zweite Szene. Der Koch fragt, was an einer Truppenführung schlecht sein solle, die nach mutigen Soldaten verlangt? Mutter Courage antwortet, das sei ein Indiz dafür, dass etwas faul sein müsse. Wenn die Herrschaft sich auf die Qualität der Untergebenen verlässt, dann sei etwas falsch an der Herrschaft:

MUTTER COURAGE [...] [W]enn ein Feldhauptmann oder König recht dumm ist und er führt seine Leut in die Scheißgass, dann brauchts Todesmut bei den Leuten, auch eine Tugend. Wenn er geizig ist und zu wenig Soldaten anwirbt, dann müssen sie lauter Herkulesse sein. Und wenn er ein Schlamper ist und kümmert sich um nix, dann müssen sie klug wie die Schlangen sein, sonst sind sie hin. So brauchts auch die ganz besondere Treue, wenn er ihnen immer zuviel zumutet. Lauter Tugenden, die ein ordentliches Land und ein guter König und Feldhauptmann nicht brauchen. In einem guten Land brauchts keine Tugenden, alle können ganz gewöhnlich sein, mittelgeschiet und meinetenweg Feiglinge.

Der zitierte Satz passt noch heute. Mutter Courage denkt in salopper Form klug um die Ecke. Das Charakteristikum der Figur ist sozusagen Verblüffung von unten. Sie kennt den Bodenbelag der »Scheißgass« aus eigener Anschauung, aber sie könnte darauf verzichten. Deshalb kauft man ihr die zitierte Rede ab, die ein Intellektueller mit weißem Hemdkragen nicht so leicht äußern könnte. Die Figur ist genau dafür konstruiert, Sätze zu sprechen, die aus dem Erfahrungsfond gewöhnlicher Menschen universelle Schlüsse ziehen. Dafür braucht es eine Figur mit drei Eigenschaften. Erstens: Ihre eigene Tugendhaftigkeit ist notwendigerweise begrenzt. Die Apologie der Feigheit und des Mittelmaßes setzt einen entsprechenden Charakter voraus. Sonst wäre die Figur nicht glaubwürdig. Dem entspricht, dass ihr Geschäftsmodell mit dem Risiko verbunden ist, dass die Kinder unter die Räder kommen. Zweitens: Die Figur braucht eine große Klappe, um unverblümt auszusprechen, was sie uns sagen soll. Ein Beleg erübrigt sich. Das Zitat, in dem die Marketenderin die Kriterien guter Herrschaft formuliert, spricht für sich. Drittens: Diese große Klappe muss einer Figur gehören, die den Mangel an Tugend nicht nur überzeugend verkörpert (siehe 1.) und entsprechend laut zu einem Programm erheben kann (siehe 2.), sondern dafür auch teuer bezahlt. Die empirische Bestätigung ihrer postheroischen Moralphilosophie kostet sie einen hohen Preis. Ihre Kinder sterben genau daran, dass sie mehr tun als ihre Mutter ihnen raten würde. Dadurch dass sie den Krieg zu ihrem Geschäftsmodell macht, setzt die Mutter Courage ihre Kinder zwar der Gefahr aus, aber sie kommen darin um, weil sie sich nicht an die Lehre der Mutter halten, sondern über das Mittelmaß hinauswachsen. Insofern hätte die Mutter Courage also recht behalten. Im Krieg gilt es vor allem, den Kopf einzuziehen. Ob man zudem daran verdient oder nicht, ist zweitrangig.

Es gibt auch noch ein viertes Merkmal. Das ist zwar nicht notwendig, macht die Figur aber plausibler: Die Tugendabsage sollte von unten kommen. Wer in der sozialen Hierarchie oben steht und Tugenden lächerlich macht, um die gnadenlose Jagd nach Vorteilen als höhere Einsicht zu bemänteln, der verfügt meist auch über Möglichkeiten, die eigenen Kinder aus der Schusslinie zu nehmen. Unten sieht das anders aus. Wer dem Sozialdarwinismus von oben ausgesetzt ist, der hüte sich davor, der Tugendpredigt Glauben zu schenken. Wo an die Tugend der Schwachen appelliert wird, will man sie meist nur desto schamloser ausbeuten. Diese überlebenswichtige Einsicht versucht Mutter Courage ihren Kindern zu vermitteln. Ganz unchristlich, kann sie den ganzen Prüfungen keinen Sinn abgewinnen. Doch Katrin opfert sich trotzdem. Sie legt wahren Heldenmut an den Tag, um die schlafende Stadt vor dem Feind zu bewahren – und gibt dafür ihr Leben. Sie folgt einer spontanen, urwüchsigen Moralität, exemplarisch zum Ausdruck gebracht in dem Impuls, das ahnungslose Opfer vor der nahenden Gefahr zu warnen.

Was die Mutter den Kindern abzutrainieren versucht hat, bricht auch bei der stummen Katrin an der Trommel schließlich durch. Endlich offenbart sich die Grenze der mütterlichen Lehre. Katrin beweist, dass die politische Anthropologie der Mutter Courage das Verhaltensspektrum der Menschen im Krieg nicht erschöpft. Es gibt auch andere! Das Beste aber ist, dass keine von beiden Recht behält. Die Weisheit der theoretischen Sätze kommt auch methodisch-theoretisch von unten, aus der »Scheißgass«. Der Verfremdungseffekt ihrer Rede, die Umkehrung der etablierten Logik, ist weder höhere Einsicht, noch Lumpenmoral. Die mit künstlerischen Mitteln nur leicht angehobene, sozusagen elaborierte Fassung des gesunden Misstrauens der kleinen Leute, die in jedem Fall den höchsten Preis bezahlen, ist vollkommen berechtigt, aber trotzdem nicht in jedem Fall die Lösung. Die Gegenprobe zeigt es.

Ob man die Aussagen für richtig hält oder falsch, ihr Allgemeinheitsgrad ist viel höher als in vielen anderen Kriegstexten. Einzig Kleists *Hermannsschlacht* mit ihrer abgebrühten Hauptfigur wäre ein ähnliches Abstraktionsniveau zu attestieren. Und auch sonst kommunizieren die Dramen leider nur zu gut miteinander. In der Perspektive von Brechts Mutter Courage ist Kleists Hermann der gute Heerführer, der auch mit mittelmäßigen Mannschaften zu siegen versteht, weil er sie zu manipulieren weiß, denn Hermann ist kein »Schlamper«. Diesen Beweis wollte Brecht sicher nicht antreten. Falsch ist die Aussage trotzdem nicht. Der Verweis auf Kleists Hermann zeigt, dass die Verblüffung von unten nur funktioniert, wenn man stillschweigend voraussetzt, dass auf den Thronen stets Versager sitzen. Schillers Johanna könnte das bestätigen und Homers Achill wohl auch. Aber was, wenn nicht? Gott bewahre uns vor idealen Herrschern, die unsere Tugenden gar nicht brauchen, um Krieg zu führen. Dann wird es erst recht gefährlich. Das wäre Brechts *Mutter Courage* dann doch noch entgegenzuhalten.