



РОССИЙСКИЙ
СОЮЗ ГЕРМАНИСТОВ

РУССКАЯ ГЕРМАНИСТИКА



ЕЖЕГОДНИК
РОССИЙСКОГО СОЮЗА
ГЕРМАНИСТОВ

ТОМ XII

ЛИТЕРАТУРА И ВОЙНА: СИТУАЦИЯ 1914—1918 ГОДОВ

ХII СЪЕЗД РОССИЙСКОГО СОЮЗА ГЕРМАНИСТОВ

МОСКВА, 27—29 НОЯБРЯ 2014 ГОДА

Организаторы:

*Балтийский федеральный университет
имени Иммануила Канта*



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2015

УДК
ББК

Посвящается президенту РСГ проф. А. И. Жеребину в честь его 65-летия

Р е д к о л л е г и я:

Н. А. Бакиш (отв. редактор литературоведческой части),
Н. С. Бабенко (отв. редактор лингвистической части),
А. В. Белобратов, К. Геринг, Г. И. Данилина, А. И. Жеребин, Д. Кемпер, О. А. Радченко,
Л. Ф. Нефедова, Н. В. Пестова, Л. Н. Полубояринова

Р е ц е н з е н т ы:

д. ф. н. Н. С. Павлова (Российский государственный гуманитарный университет)

Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 12. — М.: Языки славянской культуры: Знак, 2015. — ? с.

ISBN

В настоящий ежегодник включены тексты докладов двенадцатой конференции Российского союза германистов «Литература и война: ситуация 1914—1918 годов», на которой были представлены исследования отечественных и зарубежных германистов-литературоведов. Ежегодник продолжает издание публикаций по материалам конференций, проводимых в рамках РСГ. Включенные в сборник статьи отражают проблематику, связанную с событиями Первой мировой войны, изменившими облик современного мира и получившими яркое отражение в философской и художественной литературе XX века. Материалы сборника дают представление о современных подходах, о возможностях и перспективах изучения немецкого языка и немецкой литературы в аспекте неоднородности процессов и явлений, определяющих их развитие.

ISBN

© Авторы, 2015
© Языки славянской культуры, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	7
<i>T. H. Andreyuschkina.</i> Deutsche Dichtung des Ersten Weltkrieges: Lyrische Gattungen, Themen und Motive.....	9
<i>N. A. Bakshi.</i> Das Eliminieren des Ersten Weltkrieges in der schweizerischen Literatur.....	19
<i>A. B. Белобратов.</i> Артур Шницлер и Александр Куприн осенью 1914-го: молчание муз и гомон публицистики.....	29
<i>K.-M. Bogdal.</i> Signaturen der Feindschaft. Literatur macht mobil	41
<i>L. M. Bondareva.</i> Mensch und Geschichte in den Erinnerungen von Ludwig Renn.....	58
<i>Л. Ю. Викторова.</i> Первая мировая война в музыкально-поэтическом произведении Б. Брехта «Легенда о мертвом солдате».....	66
<i>О. А. Dronova.</i> Der Erste Weltkrieg im Adoleszenzroman der Weimarer Republik.....	73
<i>D. Kemper.</i> Die „deutsche Slavophilie“ und der Krieg. Dostoevskij in Thomas Manns „Betrachtungen eines Unpolitischen“.....	81
<i>Г. Г. Ишимбаева.</i> Метафизика Великой войны, или Грасс о Юнгере и Ремарке.....	93
<i>В. В. Котелевская.</i> Война как опыт катастрофического и его «логико- философское» преодоление: дневники Л. Витгенштейна 1914—1916 гг.	101
<i>N. Kovalev.</i> „Er muß ausgekämpft werden“: Der Erste Weltkrieg in den Werken von Gottfried Benn.....	109
<i>О. W. Kozonkova.</i> Russlandbilder eines Fähnrichs: Stereotype und kulturelles Gefälle in „Die Armee hinter Stacheldraht“ von E. E. Dwinger	113
<i>G. W. Kutschumova.</i> Ästhetik des Krieges: Ernst Jüngers „In Stahlgewittern“ und Marcel Beyers „Flughunde“	121
<i>Е. В. Морозова.</i> Гетерогенность жанра военной проповеди как языковое отражение военно-политических конфликтов в эпоху Первой мировой войны.....	126
<i>Е. В. Москвина.</i> Война глазами Вальтера Хайманна (на материале сборника Kriegsgedichte, 1915, и писем Feldpostbriefe, 1922).....	135
<i>N. W. Pestova.</i> Der Expressionismus und der Krieg: „Menschliche Gedichte im Krieg“	143
<i>M. S. Potyomina.</i> (Post-)Traumatische Denkmuster in der deutschen Literatur.....	150
<i>M. Rumyantseva (Gorbatenko).</i> „Ich sitze in einem Erdloch, genannt Unterstand!“ August Stramm's Feldbriefe als Krieg- und Kunstartefakte.....	158
<i>E. N. Scheutschenko.</i> Hans Herbert Grimms Roman „Schlump“ (1928) als „Doku-Märchen“ vom Krieg.....	165
<i>M. Schmitz-Emans.</i> Der Erste Weltkrieg im Spiegel von Comics und Graphic Novels. Beobachtungen und Beispiel	172
<i>Г. В. Стадников.</i> Травма как синоним войны в романе Гриммельсгаузена «Симплициссимус» и дилогии Ремарка «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение»	193
<i>I. Urupin.</i> Russische Revolution als Verfremdung des deutschen Krieges: Ein Subtext des Geldes in „Sentimentale Reise“ von Viktor Šklovskij.....	199
<i>T. A. Федяева.</i> Русская идея как источник философской инициации в творчестве Л. Витгенштейна, Г. Лукача, Б. Балаша (1914—1919).....	209

<i>Ю. Л. Цветков.</i> «Австрийская идея» Гуго фон Гофманстала в публицистике Первой мировой войны.....	220
<i>А. I. Vaskinevitch.</i> Krieg als Ansicht: Die Ideologie des Krieges und ihre Bloßstellung im literarischen Werk.....	228
<i>S. Vietta.</i> Zivilisationskritik in der Literatur vor und nach 1900.....	234
<i>P. Zajas.</i> Polnischer Literaturvermittler im Weltkrieg. Zur Korrespondenz von Jean Paul d'Ardeschah und Anton Kippenberg	243
<i>А. I. Žerebin.</i> Die Dritte Explosion. Zum Problem der Apologie des Krieges in der Essayistik Dmitri Merežkovskijs und Thomas Manns.....	256

Рецензии

<i>Г. И. Данилина.</i> Рец. на: <i>Г. А. Лошакова.</i> Немецкая классика и художественная проза бидермейера в Австрии. Ульяновск: УАГУ, 2013. — 239 с.	265
<i>Ю. В. Каминская.</i> „...die Kunst im Umgang mit der Kunst...“ Об экспериментах сквозь время. Рец. на: <i>Klaus Peter Dencker.</i> Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart. Berlin; New York: De Gruyter, 2011. — 969 s.	268
<i>Ю. В. Каминская.</i> Воспоминание о всеобщей литературе. Рец. на: <i>А. И. Жеребин.</i> От Виланда до Кафки: Очерки по истории немецкой литературы. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2012. — 475 с.	271

ОТ РЕДАКЦИИ

12-й съезд Российского союза германистов, посвященный теме «Литература и война: ситуация 1914—1918 годов», состоялся 27—29 ноября 2014 г. в Калининграде. В работе съезда приняли участие около 50 докладчиков из разных городов России, а также коллеги из Германии, Польши, Италии и Лихтенштейна. Пленарные и секционные заседания проходили в Балтийском Федеральном университете им. Иммануила Канта. Президиум РСГ благодарен сотрудникам университета, взявшим на себя труд по организации и проведению съезда.

Большая часть докладов, прозвучавших на съезде, публикуется в предлагаемом Вашему вниманию двенадцатом томе «Ежегодника РСГ». На сайте РСГ будут представлены данные обо всех опубликованных работах.

Конференция была задумана как отклик Союза на столетие со дня объявления Первой мировой войны (1914—1918) — события, изменившего облик современного мира и получившего яркое отражение в философской и художественной литературе XX века. Как известно, и русские, и немцы восприняли войну не только как событие политической истории, но и как глубинное противостояние культур, исторических традиций, национальных менталитетов, ценностных систем и типов человеческой личности. Война задала парадигму катастрофического сознания, перевернула жизнь нескольких поколений, переориентировала карту мира, сокрушила многовековые империи, вызвала переворот во всех сферах общественной жизни и системах социальной коммуникации, в том числе в литературном и философском дискурсах. Тема войны широко представлена во множестве художественных и философских произведений. В них сталкиваются идеологические и эстетические системы, находит отражение сознание кризиса культуры и ведутся поиски путей его преодоления, складываются или опровергаются самые разнообразные, в т. ч. экстремальные, формы жизни и творческого преображения реальности. Изучение ключевых текстов культуры, обусловленных событиями войны или их обусловивших, осмысление возможных способов интерпретации этих текстов, в частности, в аспекте компаративистики — та задача, которой посвящены представленные в сборнике статьи.

Президиум РСГ благодарит за поддержку Немецкую службу академических обменов (DAAD, Бонн) и Австрийский культурный форум при Посольстве Австрии (Москва).

TATJANA ANDREJUSCHKINA

(Staatliche Universität von Toljatti)

DEUTSCHE DICHTUNG DES ERSTEN WELTKRIEGES: LYRISCHE GATTUNGEN, THEMEN UND MOTIVE

Sowohl zur Zeit des Ersten Weltkrieges als auch zur Zeit des 30-jährigen Krieges werden deutsche Dichter zu Chronisten nicht nur der Kriegsereignisse, sondern auch jener Veränderungen, die zu dieser Zeit im menschlichen Bewusstsein und der Kunst vor sich gehen. In der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts bleiben noch Züge der Übergangsperiode, deren Sinn in der Wahrnehmung des *Fin de Siècle* besteht, die im zwiespältigen Verhalten zu Religion und Kirche, Moral und Gesellschaft, zur Kunst und Dichtung zum Ausdruck kommen.

„Noch immer wurde das Klassische als Bildungsmittel benützt und verehrt oder doch historisch respektiert, und daneben die Abwendung vom klassischen Ideal als einem innerlich unwahren <...>. Und festen Boden unter den Füßen hat uns auch das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts fast noch nirgends gebracht, wir haben uns nur an diesen allgemeinen Fluss der Dinge gewöhnt <...>“ [Mettenleiter 1991: 299], so charakterisiert Theobald Ziegler in seinem Artikel *Die geistigen und sozialen Strömungen des neunzehnten Jahrhunderts* das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts.

Als Rahmen für die Dichtung des Ersten Weltkrieges habe ich zwei Gedichte ausgewählt, die starke Parallelen aufweisen: *Weltende* (1913) von Jakob van Hoddis und *Kriegsende* (1920) von Hermann Stehr. Diese Gedichte gehen über die Grenzen des Krieges hinaus, spiegeln aber trotzdem die Stimmung sowohl vor als auch nach dem Krieg wider. Ihre Titel sind symptomatisch: Im ersten Gedicht werden baldige katastrophale Vorgänge in der Welt prophezeit, im zweiten wird die Kriegsproblematik nach dem Kriegsende abstrakt-philosophisch behandelt.

Weltende von van Hoddis besteht aus zwei fünfhebigen Vierzeilern mit umarmenden männlichen Reimen im ersten Vierzeiler (zur Charakteristik eines Bürgers) und weiblichen Paarreimen im zweiten (zur Charakteristik der Flut). Die Versangemessenheit kontrastiert dabei mit der Metapher der Weltflut, von der Europa nur aus den Zeitungen weiß, aber unausweichlich von ihr getroffen wird. Der ironische Verston konstatiert das nahende Weltende.

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
 In allen Lüften hallt es wie Geschrei,
 Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei
 Und an den Küsten — liest man — steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
 An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
 Die meisten Menschen haben einen Schnupfen,
 Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

[Killy 2001, 9: 114]

Stumpfsinnige Bürger mit spitzen Köpfen verlieren lediglich ihre Hüte und die meisten bekommen nur einen Schnupfen, während die anderen abstürzen, entzweigen und von Brücken fallen. Der ganze Sturm geht sie vorläufig nichts an. Denn der Sturm ist noch weit entfernt und schadet ihnen nahezu nicht. Das Gedicht warnt vor der nahenden Gefahr, die diese alte schwachköpfige bürgerliche Welt bald überfluten wird.

Kriegsende von Stehr entspricht seiner Form nach einem italienischen Sonett mit barocken Allegorien von Krieg, Bosheit, Gier und Wildheit, spricht aber auch von dem Hohem, der Seele und ewigem Frieden. Das Böse tobt nicht nur in der Außenwelt, sondern auch im Innern eines jeden Menschen. Darum ist jeder Mensch für das Böse, das er in sich trägt verantwortlich. Es ist der Mensch, der das Böse und den Krieg ausbrechen lässt und, nachdem er ihn überlebt hat, ängstlich nach Frieden bzw. ewigem Frieden sucht.

Der Krieg begann in jeder Menschenbrust.
 Machtvoll war Niedres, und das Hohe litt.
 Verzweifelt fast an sich die Seele stritt,
 dass sie nicht sterb'an goldner Tage Wust.

Da warf sie vorm Erliegen halbbewußt
 ihr Böses in die Welt, und was sie mit
 sich selbst entzweit bisher, ward so zum Schritt
 des Menschenmords, zu blut'ger Höllenglust.

Doch sieh, nun trank sich satt die irre Gier.
 Die Wildheit fraß sich übergelb an Leichen.
 Die Menschen bis ins Augenweiß erbleichen

vor ihrer Bosheit grauenvollen Zeichen
 und suchen, angstvoll zitternd, zu erreichen
 des ewgen Friedens gnadenvolle Tür.

[Killy 2001, 9: 175]

Stehr zeigt keine anti-traditionellen oder anti-bürgerlichen Tendenzen. Im Gegenteil, in seinem Gedicht geht es um den Menschen und die ewige Frage nach dem Gut und Böse. Die Kriegserfahrung lässt sich den Dichter auf Tradition in Kultur und Kunst stützen.

Ebenso wie im Barock (z. B. wie im Sonett *O zeit für andere toerecht toll* von Bernardino Ochino in der Übersetzung von Christoph Wirsung, 16. Jh.) und in der Postromantik (z. B. *Unsere Zeit* von Friedrich Hebbel) wird die Zeit selbst — u. a. im berühmten Gedicht von Wilhelm Klemm *Meine Zeit* und im Psalm *Herr; die Zeit ist gekommen* von Marie Benemann — zu einem wahren Dichtungshelden.

Als Arzt stellt Klemm fest, dass seine Zeit vom Wahnsinn umgeben sei. Das Weltbild, das im ersten Quartett durch die Aufzählung und Collage von Topoi entsteht, spiegelt eine chaotische Weltordnung wider. Im zweiten Quartett werden mit kurzen Sätzen gesellschaftliche Krankheits-symptome genannt. Die Zivilisation bringt der neuen Generation keinen weiteren Aufschwung der Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Der Dichter prophezeit nazistische „Hexenjagd“ [Pinthus 1995: 40] auf Bücher und Bilder der sogenannten ‚entarteten Kunst‘. Es ist eine Tatsache — „die Seele schrumpft zu winzigen Komplexen“ [Ibid.] (vergleichen wir das mit dem Gryphiusschen „Doch schweig ich noch von dem was ärger als der Tod / Was grimmer denn die Pest und Glut und Hungersnoth / Das auch der Seelen Schatz so vielen abgezwungen“ [Killy 2001, 4: 145]) — wird nach Klemm zum Hauptverlust der Zeit, der zum Weltuntergang führt.

O meine Zeit! So namenlos zerrissen,
So ohne Stern, so daseinsarm im Wissen
Wie du, will keine, keine mir erscheinen.

Noch hob ihr Haupt so hoch niemals die Sphinx!
Du aber siehst am Wege rechts und links
Furchtlos vor Qual des Wahnsinns Abgrund weinen!
[Pinthus 1995: 40]

Der Antipsalm von Benemann spiegelt den Gottes- und Glaubensverlust wider, der zur Kriegskatastrophe führt. In den letzten Zeilen des Gedichts verzichtet das lyrische Ich auf seinen Glauben, was eine typische nitzscheanische Geste der Jahrhundertwende darstellt: „Herr es ist Zeit Dich nun allein zu lassen“ [Killy 2001, 9: 128].

Ernst Stadler, der sich vom Ästhetismus des Jugendstils hin zur Philosophie des Lebens entwickelt und von den französischen Dichtern beeinflusst ist, ruft im programmatischen Gedicht *Form ist Wollust* (1914) zur Formzerstörung und zur neuen Kunstrenaissance auf. Er selbst aber bleibt im Rahmen des konventionellen Genres und der Form. Das erwähnte Gedicht wurde in fünf- und sechshebigen Trochäen geschrieben, die zusammen mit den weiblichen Paarkadenzen und einsilbigen Wör-

tern (*Form, Welt, doch, und, will*) dem Gedicht einen straffen Rhythmus und Marschenergie verleihen. Die Auftaktlosigkeit der Anaphern wird durch die weiblichen Reime ausgeglichen (*zerspringen / dringen, verschenken / trinken* u.s.w.).

Form und Riegel mussten erst zerspringen,
Welt durch aufgeschlossene Röhren dringen:
Form ist Wollust, Friede, himmlisches Genügen,
Doch mich reißt es, Ackerschollen umzupflügen.
Form will mich verschnüren und verengen,
Doch ich will mein Sein in alle Weiten drängen –
Form ist klare Härte ohn' Erbarmen,
Doch mich treibt es zu den Dumpfen, zu den Armen,
und in grenzenlosem Michverschenken
will mich Leben mit Erfüllung tränken.

[Mettenleiter 1991: 318]

Sein anderes, nicht weniger bekanntes Gedicht *Spruch* (1914) kehrt zum barocken epischen Alexandriner mit jambischen Paarreimen und elegischer Intonation zurück. Der Slogan „Mensch, werde wesentlich“ von Angelus Silesius [Killy 2001, 4: 169].

wird zur Pointe dieses Gedichts.

Die lyrischen Gattungen der Kriegsperiode sind mannigfaltig und erinnern an die Vielfalt der politischen und philosophischen Dichtung der antinapoleonischen Kriege. So z. B. das Lied *O mein Vaterland* (1914) von Gerhart Hauptmann, geschrieben in Form eines Dialogs der allegorischen Figur des Vaterlands mit einem Kind, erinnert an eines der Sonette aus dem Zyklus *Geharnischte Sonette* (1814) von Friedrich Rückert „Was schmiedst du Schmied? Wir schmieden Ketten, Ketten!“ [Rueckert o.J., 1: 298].

Deutsches Lied (1914) eines Anonymus, in dem die Kriegsteilnehmer Frankreich, England und Russland angeprangert werden (Deutschland zu Unrecht aus dieser Reihe ausgelassen), kontrastiert mit dem Sinn der *Geharnischten Sonette* von Rückert, der an die Großmächte Russland, Spanien und Frankreich appellierte, sich zu vereinigen und Napoleons Armee zu zerschlagen und Russland mit seinem Befreiungskampf gegen den Feind als leuchtendes Beispiel hinstellt.

Nach Mario Andreotti ist in den expressionistischen Gedichten ein verändertes Dichtungsverständnis gegenüber Naturalismus und Impressionismus nachvollziehbar: „Die Dichtung soll die ‚Wirklichkeit‘ nicht abbilden, sondern das ‚Wesen‘, das ‚Eigentliche‘, den ‚Kern‘ der Erscheinungen zu erfassen suchen“ [Andreotti 2000: 87]. So auch in den Gedichten, die von Feldschlachten handeln: *Der Krieg* (1914) von Georg Heym, *Schlacht an der Marne* (1914) von Wilhelm Klemm, *Moderne Legende* (1914) und *Legende vom toten Soldaten* von Bertolt Brecht, *Schwerer Abend* (1914) von Ernst Stadler, *Grodek* (1915) von Georg Trakl, *Fremde sind wir*

auf der Erde alle (1915) von Franz Werfel, *An die von 1914* (1916) von Alfred Wolfenstein, *Die Schlacht* (1916) von Berthold Viertel, *Die Heimkehr* (1916) von Richard Dehmel und *Versöhnungsfest* (1917) von Ernst Weiß.

In den expressionistischen Gedichten des Jahres 1914 findet sich der Krieg gegensätzlich konnotiert. Einerseits ist der Krieg „Geburt“, Gruß der „neuen Zeit“ (Rubiner), eine dämonische Figur, die auf dem Berg tanzt und vom „roten Hund“ begleitet wird (Heym). Der Krieg bewegt bei Klemm die Steine, lässt das Gras zu Metall schmieden und bei Stadler macht der Krieg die Pappel zum Kreuz. Andererseits wird der Krieg von Brecht mit dem Weinen der Mütter um die Gefallenen auf beiden Frontseiten assoziiert. Werfel spricht von der Schuld und Zerstörung, die Deutschland mit sich bringt, Kurt Adler charakterisiert den Krieg als der Kultur inadäquates Ereignis, Wolfenstein beklagt diejenigen, die den Krieg ausgelöst haben. Albert Ehrenstein prophezeit im Sonett *Ende* (1915) den Untergang des ganzen Planeten im Wasser oder Feuer und Else Lasker-Schüler nimmt den Tod ihres Geliebten als ihren eigenen auf:

Jede Schaufel Erde, die dich barg,
Verschüttete auch mich

[Killy 2001, 9: 143].

In der Dichtung der letzten Kriegsjahre geht es um Reue und falsche Ziele, die so viele Menschen irreführt haben, aber auch um Freude bei der Heimkehr und Vereinigung mit der Familie. *Der erste Schnee* (1917) von Kurt Tucholsky steht für Hoffnung auf revolutionäre Umwandlungen. Aber auch in der Dichtung dieser Jahre sind mehrere Stimmen zu hören, auch traurige. *Versöhnungsfest* (1917) nennt Ernst Weiß „das Höllenjahr“ [Killy 2001, 9: 153] und ruft den Gott oder Anti-Gott auf, dieses Jahr zu retten. In *Lichter Augenblick* (1918) spricht Dehmel vom Kriegswahn und Massengräbern — vom wahren Fazit des Krieges [Ibid.: 167].

Das Sonett *Einsam* (1920) aus *Das Nordlicht* von Theodor Däubler entwirft ein metaphorisches Bild der Nachkriegssituation als „Brand“, wie Kohle „erglimmende Träume“, „toten Wald“, „Herbst“, als Zeit der Enttäuschung, der Isolation des lyrischen Ichs („starrs Waldgespenst“) von der Welt („fremde Linden“), als Zeit des Verlustes der Vereinigung mit seiner Generation, die das „Echo meines Schweigens“ nicht hört [Pinthus 1995: 63]. Die emotionale Wirkung des Sonetts wird durch die Ich-Erzählung verstärkt, durch das Bekenntnis des Ichs im „lauteleeren Wald“, durch den Schrei der Seele im leeren Raum.

Ich rufe! Echolos sind alle meine Stimmen.
Das ist ein alter, lauteleerer Wald.
Ich atme ja, doch gar nichts regt sich oder hallt.
Ich lebe, denn ich kann noch lauschen und erglimmen.

[Pinthus 1995: 63]

In der Kriegsdichtung werden oft antike Figuren und Motive gebraucht. In Karl Brögers Gedicht *Feldgrauer Vater an der Wiege* (1917) nennt der Vater sein Kind „menschenfressende Zeit“. Aber bei Bröger frisst nicht Chronos seine Kinder, sondern umgekehrt: „Tausend sind dir Vater geworden“, „deren viele um dich erschlagen sind“ [Killy 2001, 9: 161]. Dennoch glaubt das lyrische Ich an Licht und Sommer. Unter dem Einfluss der matriarchalischen Kosmologie von J. J. Bachoven (1815—1887) wendet man sich auch an die „ewige Mutter“ (Hermann Hesse: *Die Nacht*, 1918), Hekabe (Franz Werfel: *Hekuba*), die Nacht (Gottfried Benn: *O, Nacht*, 1916) und Madonna (Carl Zuckmayer: *Auf beiden Ufern*, 1918), die Frieden und Harmonie in die Welt bringen sollen: „Alle sterben, alle werden geboren, / Denn die ewige Mutter / Gibt sie ewig dem Tag zurück“ (Hesse) [Ibid.: 163].

„Abend“, „Nacht“ und „Winter“ werden zu den leitenden Metaphern der Zeit (u. a. Benn: *O, Nacht*, Alfred Lichtenstein: *Nebel*, Armin T. Wegner: *Die Ertrunkenen* und Tucholsky: *Flocken*.) Der sich beschleunigende Zeitlauf wird durch sich bewegende Wagen, Züge, Autos und Flugzeuge wiedergegeben: z. B. Anton Schnack: *Der Train*, Hesse: *Die Nacht*, Franz R. Behrens: *Sechstaktmotor* und Benn: *D-Zug* (1913).

In der expressionistischen Dichtung ist das Sonett eine der lyrischen Hauptgattungen. Der Sonettzyklus *Marathon* (1914) von Georg Heym stellt Feldschlachten dar und endet mit der Schilderung einer Prozession, die sich nach dem Hades bewegt. Mythologische Bilder werden durch Detailgenauigkeit ergänzt [Ibid.: 114]. In den anderen Gedichten werden historische Ereignisse erläutert, sie werfen Licht auch auf die Gegenwart. In *MontSt. Jeans* werden wir zu Zeugen der französischen Revolution und des Untergangs ihrer Anführer, im Sonett *Louis Capet* wurde die Hinrichtung des Königs zum Sonettmotiv. In den weiteren Sonetten (*Pilatus*, *Robespierre*, *Russland*, *Savonarola*, *Der Krieg*) wird der Zusammenhang der historischen Ereignisse nachvollzogen.

Ein anderes, ebenfalls sehr verbreitetes Genre der Kriegsdichtung ist das Lied. Richard Dehmel unterstützt in *Deutschlands Fahnenlied* (1914) den Kampfesmut des Volkes. *Deutsches Lied* (1914) von Rudolf A. Schröder klingt mehr tragisch-stoisch als kämpferisch: „Du sollst bleiben, Land! Wir vergehn“ [Ibid.: 130]. Mit fortdauerndem Krieg wird die Liederstimmung anders. Schon ein Jahr später entstehen *Lied der Gefallenen* (1915) von Dehmel, *Absage* (1915) von Emmi Lewald, *Der müde Soldat: Nach dem Chinesischen* (1915) von Klabund, noch ein Jahr später — *Trinklied* (1916) von Werfel und gegen Kriegsende — *Marschlied* (1918) von Ernst Toller. *Weihnachten* (1918) von Tucholsky klingt als Klage- und gleichzeitig als Trostlied. *Letzter Marsch. Den Zuchthäuslern gewidmet (beim Rundgang im Kerkerhof zu singen)* (1919) von Kurt Eisner parodiert Soldatenlieder [Ibid.: 168]. Auf diese Weise nimmt das Lied als Volksgenre den ersten Platz ein und präsentiert das ganze Stimmungsspektrum in seinen Subgenres: Marsch, Mädchenlied, Wiegenlied, Klage- und Trostlied und Abschiedslied.

Gedichte von Trakl, dem Kriegsteilnehmer, zeigen das traumatische Bewusstsein der Zeit. *Verfall*, *Abendlied*, *Phön*, *Die tote Kirche* und *Stunde des Grams* geben Trauer, Schmerz und Verlust wider. Aus den Gedichten verschwindet das lyrische Ich, seine Dichtung wird zur Objektlyrik. Die sich wiederholenden Wörter ‚Herbst‘ und ‚Abend‘ werden zu Metaphern des Verfalls und des Todes. Manche Bilder entstehen, ohne miteinander verknüpft zu werden. Es dominieren dabei außerdem die Verben, die in ihrer absoluten Bedeutung gebraucht werden. Manchmal wird auch die kausal-logische Verbindung aufgehoben, was die gewohnten Zeit- und Raum-Verhältnisse zerstört. So kann man über den Zerfall der Wirklichkeit in Trakls Gedichten sprechen, wobei sich einzelne Bilder, syntaktisch und strophisch isoliert, vom lyrischen Ich trennen. Sie können paradigmatisch, assoziativ gelesen werden, wie Elemente der bestimmten Motivfelder, z.B. der kontrastierenden Topoi von Leben und Tod.

Das lyrische Ich wird aus der experimentellen Dichtung dieser Zeit verdrängt. Seinen Platz belegen nun Gegenstände. Besonders anschaulich sieht man dies an *Die Menschheit* von August Stramm, dessen Genre man als Inventur definieren könnte und das an die Reihe der späteren Gedichte mit Kriegsthematik von Jacques Prevert, Mascha Kaleko, Günter Eich u.a. erinnert. Im umfangreichen experimentellen Gedicht von Stramm, dessen Zeilen aus einzelnen Wörtern oder Wortverbindungen bestehen, stellt er das Kriegsgrauen dar, das Chaos des Lebens im Hinterland, Verfall von Menschen und Kunst:

<...>
 Jagen
 Füße
 Über
 Felder
 Felder Felder
 Wüsten Wälder
 Spreiten Schenkel
 Schmetter Hirne
 Stopfen Mäuler
 Sticken Worte
 Würgen Leiber
 Trümmern Formen
 Wehren Schatten
 Pressen Tränen
 Tränen Tränen
 Schwarze Tränen
 Tränen Tränen
 Blutige Tränen
 Tränen Tränen
 Greuel Greuel
 Unerhörte Greuel

Ziehen
 Ziehen wachsen
 Wachsen deihen
 Reifen reifen
 Reifen Früchte
 Stählen Kräfte
 Spannen
 Zeit<...> [Killy 2001, 9: 126].

Ebenso wie Trakl und Stadler kehrte Stramm nicht aus dem Krieg zurück. In Briefen aus dem Feld schrieb er an seinen Freund Herwarth Walden: „Ich sitze in einem Erdloch, genannt Unterstand! famos! Eine Kerze, Ofen, Sessel, Tisch. Alles Komfort der Neuzeit. Die Kultur des 20. Jahrhunderts. Und oben drauf klatscht es ununterbrochen! Klack! Klack! Scht. summ! Das ist die Ethik des 20. Jahrhunderts. Und neben mir aus der Wand ringeln sich einige Regenwürmer. Das ist die Ästhetik des 20. Jahrhunderts“ [Trabitzsch 1988: 70]. Statt die neue Gesellschaft anzunehmen, beklagen die Expressionisten sie. Stürmische Entwicklung von Industrie und Technik haben der Kriegsvorbereitung gedient und die Gesellschaft erweist sich als unfähig den Krieg zu verhindern, der Kriegsethik zu widerstehen, die den Massenmord rechtfertigt.

Das passive Verhalten der Gesellschaft gegenüber dem Krieg regt die Theorie der Aktivität von Kurt Hiller an, die die Expressionisten beeinflusst (Heym). Diese Theorie hat einerseits pazifistischen Charakter, andererseits verzichtet sie auf die Vergangenheitserfahrung und ist nur auf die Zukunft ausgerichtet, die in einem ‚Heiligen Krieg‘ erobert werden könnte.

Den Einfluss der Theorie von Hiller kann man im Schaffen von Johannes R. Becher nachverfolgen. Der Krieg weckt ihn als Dichter. 1913 veröffentlicht Becher seinen Band *De profundis domine*, in dessen Gedichten und Prosatexten noch die Tradition der katholischen Liturgie und der europäischen Dichtung zum Ausdruck kommt, neben subjektiven aber auch soziale Probleme aufgeworfen werden. Das Erscheinen von *Verfall und Triumph* (1914) verkündet die Geburt eines bedeutenden expressionistischen Dichters. Er spricht in diesem Werk über die Dialektik des Alten und Neuen, über den Poeten, der als Prophet durch seine poetische Ekstase die Massen zum Triumph führe und den Verfall überwinde: „Ich bin Triumphzug, blühend aus Verfall“ [Becher 1966, 1: 264].

Bei Becher wird der Verfall durch das Pathos des Schaffens abgelöst, was ihn von den Zeitgenossen unterscheidet. Dichter der Trauer, des Verfalls und der Dämmerung ist Georg Trakl. Gedichte mit dieser Thematik kann man auch bei Becher entdecken, aber in vielen Ausrufe- und Aufforderungssätzen seiner Gedichte hört man die Ungeduld und das Erwarten des Neuen: „Vergesst den Traum nicht! Bleibt treu dem Gesicht! / Bewirket, dass endlich es werdet!“ [Ibid.: 266].

Der Dichter will den Weltuntergang nicht gleichgültig mit ansehen, sondern möchte die Welt wecken und retten. Seine Seele sehnt sich nach Freiheit. In *Verfall und Triumph* gibt es hymnische Gedichte, die Deutschland gewidmet sind (später vereint er sie in einem Gesamtwerk). Im Gedicht *Deutschland* drückt sich das ambivalente Verhalten Bechers zur Heimat aus: Liebe zu Deutschland und Protest gegen das Kaiserregime: „Schwer wird’s, sich als Deutschen zu bekennen, <...> / Wir leben in einem kalten rechteckigen Raum“ [Becher 1996, I: 245]. Er protestiert aktiv gegen den Krieg, gegen militaristische Politik des Staates, gegen Traditionen und Normen der bürgerlichen Welt und macht es mit einer neuen poetischen Sprache.

Er glaubt an die wirksame Kraft von Sprache und Poesie und in seinem Essay (*Die neue Syntax*) erläutert er die neue Grammatik, mit deren Hilfe auch eine neue Welt geschaffen werden kann. Darum verbindet er in einem Wort Objekte und grammatische Begriffe: „Die adjektivisch-bengalischen Schmetterlinge / Sie kreisen tönend um des Substantivs erhabenen Quaderbau. / Ein Brückenpartizip muss schwingen! schwingen!! / Derweil das kühne Verb sich klirrend Aeroplan in Höhen schraubt“ [Ibid.: 228].

Im expressionistischen Sonett *Auf den Fliegertod* geht Becher mit der Sonettform frei um, er verstößt gegen Metrik und Grammatik, verkürzt die Zeilen, gebraucht Enjambements und unreine Reime, eine Menge von Interpunktionszeichen, überwältigt den Leser mit akustischen und visuellen Bildern, was dem Text Pathos und Dynamik verleiht, und treibt die Metaphorik bis zur Chiffre, die nicht mehr eindeutig zu verstehen ist:

Städte schwindende! Tage — zertrümmert, und Lüster
 Sausender Sterne greifbar am Nachtfirmament!
 Da euer Flieger zerbarst an der veilchenblau schimmernden Küste —
 [Becher 1956: 36]

Die expressionistische Dichtung von Becher steht den anarchistischen Ansichten von Jakob van Hoddis in dem zu Anfang des Artikels analysierten Programmgedicht *Weltende* gegenüber. Becher glaubt an menschliche Vernunft. In seinem Kriegsgedicht *An Deutschland* (1916) spricht er aus der Perspektive eines Soldaten und stellt die Wiedergeburt Deutschlands und Europas dar. Eine strengere Form des Sonetts hilft ihm, das Kriegschaos zu überwinden.

Auf diese Weise ruft das neue, durch die Kriegszeit traumatisierte Bewusstsein außer einer traditionellen auch eine neue Dichtung ins Leben, die Kriegsrealitäten, Zerstörung des friedlichen Lebens, alter Lebensformen und Werte wiedergibt. Es ist die expressionistische Dichtung, die die leitende Rolle unter den anderen literarischen Richtungen innehat und deren eindrucksvollstes Beispiel das Schaffen von Stramm und Becher, Heym und Trakl, Däubler und Stadler sind.

Diese Dichtung zeigt neue Strukturen poetischer Sprache, die in den oben analysierten Gedichten auftrat: Zerstörung syntaktischer Verbindungen beim Fehlen von Präpositionen, Bevorzugung der Plurals, neue Arten von Wiederholung, Verzicht auf paradigmatisch-grammatische Formen.

Die Analyse der deutsche Dichtung des Ersten Weltkrieges zeigt eine Entwicklung vom Pathos der Verbrüderung und des Irrationalismus, vom Streben nach Weltveränderung unter dem Einfluss von Hillers Theorie der Aktivität sowie der mythologisch-allegorischen Sprache zu Kriegsanfang hin zum grotesken Stil des Expressionismus, zum Verzicht auf Partikularismus und Nationalismus der Heimatkunst, zum Streben nach Frieden nach dem Krieg, der viele Tausende Menschen, darunter auch Dichter ums Leben gebracht hat.

Was die Versformen angeht, so verzichtet die neue Dichtung auf konventionelle Gattungen, Reime, Metren, Strophen, Zeilen oder transformiert sie, wovon moderne Dichtung bis heute Gebrauch macht und als Arsenal ihrer poetischen Ausdrucksformen bewahrt hat.

Literatur

- Andreotti 2000 — *Andreotti M.* Die Struktur der modernen Literatur. 3. Auflage. Bern; Stuttgart; Wien, 2000.
- Becher 1956 — *Becher J. R.* Sonett-Werk 1915—1955. Berlin, 1956.
- Becher 1966 — *Becher J. R.* Gesammelte Werke / Hg. v. J. R. Becher-Archiv der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin: In 18 Bd. Bd.1. Berlin, 1966.
- Mettenleiter, Knöbl 1991 — *Mettenleiter P. & Knöbl S. (Hg.)*. Blickfeld Deutsch. Paderborn, 1991.
- Killy 2001 — *Killy W. (Hg.)*. Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart: In 10 Bd. Bd. 4. München, 2001.
- Killy 2001 — *Killy W. (Hg.)*. Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart: In 10 Bd. Bd. 9. München, 2001.
- Pinthus 1995 — *Pinthus K. (Hg.)*. Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Neuaufgabe. Berlin, 1995.
- Rueckert o.J. — *Rueckert F.* Werke: In 6 Bd. Bd.1 / Hg. v. C. Beyer. Leipzig, o.J.
- Trabitzsch 1988 — *Trabitzsch M. (Hg.)*. Briefe an Nell und Herwarth Walden. Berlin, 1988.

NATALIA BAKSHI

(Russische Staatliche Universität für
Geisteswissenschaften, Moskau)

DAS ELIMINIEREN DES ERSTEN WELTKRIEGES IN DER SCHWEIZERISCHEN LITERATUR

Wie auch immer deutsche, französische oder amerikanische Schriftsteller sich zum Ersten Weltkrieg stellten — sie fühlten sich auf jeden Fall genötigt, sich gemäß ihrem Selbstverständnis als öffentliche Personen zu diesem unwälzenden Ereignis zu äußern. Doch wo finden sich „große Texte“ schweizerischer Schriftsteller zum Krieg? Es hat den Anschein, dass die deutschsprachige schweizerische Literatur, die im krisenfesten 19. Jahrhundert mit Gottfried Keller, Konrad Ferdinand Meyer und Jeremias Gotthelf blühte, in der völlig veränderten Situation des Weltkrieges zum Verstummen gelangte. Bereits im Rückblick aus dem Jahre 1922 plagten Robert Faesi ähnliche Fragen: „Auch ob unser Schrifttum als Ganzes im Verhältnis zu seinen Kräften die große menschliche Aufgabe voll erfüllte, die der geschichtliche Augenblick ihm bot, ist fraglich“ [Faesi 1922a: 262]. Anthologien und Lesebücher der schweizerischen Literatur aus den Jahren 1914 bis 1918 belegen, dass der Krieg eher systematisch ausgeblendet als thematisiert wurde. Gründe dafür liegen nahe: Mit ihren verschiedenen Bevölkerungs- und Sprachgruppen hätte die Schweiz den europäischen Propagandakrieg ins Innere des Landes holen, ihn gleichsam in nuce spiegeln und daran zerbrechen können. Diese Gefahr abzuwenden definierte daher das oberste Ziel der damaligen Schweizer Kulturpolitik.

Entsprechend ist es eher ein „kleiner Text“, der bis heute die literaturpolitische Position der Schweiz zum Ersten Weltkrieg verdeutlicht. Gemeint ist Carl Spittellers Züricher Rede in der Neuen Helvetischen Gesellschaft vom 14. Dezember 1914 unter dem Titel *Unser Schweizer Standpunkt* [Spitteler 1915]. Während Kriege stets — sei es politisch, sei es propagandistisch — den Blick über die Grenze ins Ausland erzwingen, fordert Spitteler eine Perspektive ein, die zum einen die Distanznahme zum kriegführenden Ausland fordert, zum anderen den sorgenden Blick ins Innere des Landes lenkt. Spitteler sinnt auf den Schulterschluss von Ost- und Westschweizern als Brüdern im Inneren, während Deutsche und Franzosen nur gute Nachbarn im Außenverhältnis seien. Die Deutschschweizer ruft er zur „neutralen Zurückhaltung in freundnachbarlicher Distanz“ (zit. n. [Wegelin 1981: 3]) auf:

Bei aller herzlichen Freundschaft, die uns im Privatleben mit Tausenden von deutschen Untertanen verbindet, bei aller Solidarität, die wir mit dem deutschen Geistesleben pietätvoll verspüren, bei aller Traulichkeit, die uns aus der gemeinsamen Sprache heimatlich anmutet, dürfen wir dem politischen Deutschland, dem deutschen Kaiserreich gegenüber keine andere Stellung einnehmen als gegenüber jedem andern Staate: die Stellung der neutralen Zurückhaltung in freundnachbarlicher Distanz diesseits der Grenze [Spitteler 1915].

Der Appell geht nach innen, betrifft die Bewahrung der „feinsinnigen Bürgergesellschaft“ [Hettling 1999: 265], betrifft die Einheit der Vielvölker-Schweiz und bereitet so die Selbsteinkapselung der deutschsprachigen schweizerischen Literatur in jenen Jahren vor. Der Blick wurde immer enger und zog sich zurück von der Grenze ins Innere des Landes. Die Perspektivität dieses „Schweizer Standpunkts“ kulminiert in der Chiffre des Grenzsoldaten, der zwar an der Grenze steht, aber eher mit dem Rücken zum Ausland und dessen sorgender und „verteidigender“ Blick nach innen geht. Dem korrespondiert die Theatermetapher, mit der der Neutralitätspolitik Spitteler seine Rede abschließt:

Nun wohl: eine Ausnahmegunst des Schicksals hat uns gestattet, bei dem fürchterlichen Trauerspiel, das sich gegenwärtig in Europa abwickelt, im Zuschauerraum zu sitzen. Auf der Szene herrscht die Trauer, hinter der Szene der Mord [Spitteler 1915].

In Deutschland wurde Spittelers Apell zur geistigen Eingrenzung auf das innerhalb der Schweiz Bewahrenswerte mit Formen der Ausgrenzung quittiert. Im *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* schlug Spitteler eine Welle der Empörung entgegen. Der Verleger Eugen Diederichs suchte ihn zwar durch einen Standpunkt der Toleranz öffentlich zu schützen, doch befeuerte das eher die Kritik. Das *Börsenblatt* legte nahe, Spitteler aus den Sortimenten zu entfernen, und dreißig Hamburger Buchhändler sahen es als „Gebot der Selbstachtung“ an, dessen Bücher nicht mehr vertreiben zu wollen (vgl. [Heidler 1998: 81—84]). Die Buchhandelsbeziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland waren also bereits Ende 1914 schwer belastet.

Im Weiteren soll exemplarisch gezeigt werden, wie der Prozess der allmählichen geistigen Einkapselung der schweizerischen Literatur während des Ersten Weltkriegs genauer verlief.

1.

Doch zuvor muss eine Gegenströmung betont werden, die allen Bemühungen um eine autonome, selbstbestimmte Kulturpolitik der Schweiz zuwiderliefen, ja eine solche vielleicht wirklich nur noch als sich schützende Selbsteinkapselung möglich machte. Der Erste Weltkrieg wartete nämlich

nicht nur mit einer Vielzahl von technischen Erneuerungen auf militärischem Gebiet auf, sondern auch mit solchen auf der Ebene des Außenpolitisch-Diplomatischen. Erfunden und institutionalisiert wurde eine neue Art von Diplomatie, die wir heute ‚auswärtige Kulturpolitik‘ nennen und die damals ‚Kulturpropaganda‘ hieß. Der Begriff der ‚Propaganda‘ stellt zunächst den Blick auf das Gemeinte (vgl. [Grupp 1994: 800 ff.]), denn er ist heute vollkommen negativ besetzt, und zwar durch die Nebenbedeutungen von Desinformation, Lüge und Unlauterkeit auf der einen, von Ideologie auf der anderen Seite. Der Sache nach gab es das im Ersten Weltkrieg auch, doch der Begriff der Propaganda meinte damals ganz neutral ‚Interessenwahrnehmung‘, ‚Werbung‘, wie sie Parteien, Kirchen, Verbände und Unternehmen für sich machten. ‚Kulturpropaganda‘ bedeutete also während des Ersten Weltkrieges nicht negativ die Verunglimpfung des Feindes und seiner Kultur, sondern positiv die Imagewerbung für das eigene Land, wie sie auch heute vom Goethe-Institut, von Pro Helvetia, vom Österreichischen Kulturforum oder von Russkij Mir betrieben wird.

Selbstverständlich erfüllte die Kulturpropaganda auch eine militärstrategische Funktion¹. Ihr erstes Betätigungsfeld waren nicht die Länder der kriegsführenden Entente, sondern die der neutralen, und unter diesen war die Schweiz allein schon wegen ihrer geopolitischen Lage exponiert. Für die Nachkriegszeit suchte man unter den Neutralen mögliche Verbündete aufzubauen, in der Kriegszeit ging es darum, wenigstens deren Neutralität zu stabilisieren und ein Umkippen zur falschen Seite zu verhindern.

Der systematische Aufbau einer ‚auswärtigen Kulturpolitik‘ erfolgte in Deutschland verspätet; in Frankreich hatte man bereits nach der Niederlage von 1870/71 damit begonnen. Im Auswärtigen Amt in Berlin finden sich erste strukturelle Ansätze ab 1906; der systematische Aufbau einer ‚Kulturpropaganda‘ erfolgte jedoch wesentlich im Ersten Weltkrieg.

Der Beauftragte des Auswärtigen Amtes für Kulturpropaganda in der Schweiz, Harry Graf Kessler, konnte entsprechend festhalten, „dass es sich um einen neuen Zweig der Diplomatie handelt, der sich an die Massen wendet, wie die frühere an einzelne einflussreiche Politiker“ [Kessler 2006, 28.01.18]. Von kulturpropagandistischen Aktivitäten verschiedener Länder sah er die Schweiz bereits zu Beginn einer Tätigkeit im September 1916 überschwemmt: „Kulturpropaganda jeder Art: Theater, Wanderredner, Kokotten, Bestechungsgelder. Man fühle überall unterirdische Kräfte am Werke, die eines Tages Alles in die Luft sprengen würden“ [Ibid., 11.09.16] — und damit war konkret ein Kriegseintritt der Schweiz

¹ Grupp definiert: „Unter deutscher Kulturpropaganda sollen im folgenden, in einer Verengung, die sich aus der Situation des Weltkriegs zwangsläufig ergibt, die Bemühungen verstanden werden, unter Einsatz und Darstellung kultureller Leistungen ein günstiges Bild von Deutschland zu präsentieren mit dem Ziel, hieraus außenpolitischen Nutzen im Sinne einer erfolgreichen Kriegführung zu ziehen“ [Grupp 1994: 801 ff.].

gemeint. In der Schweiz waren alle aktiv, die Deutschen, die Franzosen, die Österreicher, schließlich massiv die Amerikaner.

Zu Medien der „Mobilmachung unserer Kultur“ [Kessler 2006, 16.09.16] machte Kessler vor allem Zeitschriftenprojekte, allen voran *Die weissen Blätter* (1913–1920), die seit 1915 von René Schickele herausgegeben wurden, der seine Sonderinteressen als Elsässer unter deutschen Dach besser betreut sah als auf der französischen Seite, die ihn ständig umwarb. Zwischen 1916 und 1918 erschien das über den Expressionismus bestens eingeführte Blatt in der Schweiz, zunächst bei Rascher in Zürich; Kessler konnte hier leicht Artikel lancieren. Daneben arbeitete er mit seinem Verlegerfreund Anton Kippenberg an der Durchsetzung des deutschsprachigen Schweizer Buchmarktes.

Waren sich die Schweizer dieser Unterwanderung durch auswärtige Kulturpolitik bewusst? Kesslers Tagebücher bieten auch dazu Belege. Im November 1916 notierte er: „Ausserdem sei schon überall von ‚Propaganda‘ die Rede. Ein Herr habe in Zürich nach dem Konzert gesagt: ‚So, jetzt ist es aber genug mit der deutschen Propaganda.‘ Deshalb habe man uns den Tonhallen Saal für ein zweites Konzert abgeschlagen“ [Ibid., 20.11.16].

2.

Als Objekt ausländischer Kulturpropaganda geriet die schweizerische Literatur in eine eigentümliche Rezeptionssituation. Daran gewöhnt, mit den benachbarten Kulturnationen zusammenzuarbeiten, literarisches Feld und literarischen Markt je nach Sprache mit einer anderen Nation zu teilen, mutierte die schweizerische Literatur vom kulturellen Teilhaber zum politischen Beobachtungsobjekt. Faesi beklagt 1922, das kriegsführende Ausland sei nur noch an Meinungen und nicht mehr an dichterischen Gehalten, am Feuilleton und nicht mehr am Buch interessiert gewesen (vgl. [Faesi 1922a: 261 f.]). Als Reflex darauf habe sich der Blick der deutschsprachigen schweizerischen Literatur nicht mehr nach außen, sondern vorwiegend nach innen gerichtet und sich so auf die Kernaufgabe der eigenen kulturellen Identitätsvergewisserung besonnen: „Diese Seite ihres Amtes ist den Künstlern erst durch den Krieg wieder voll bewußt geworden <...> Die Schriftsteller als ein Teil des Volksgewissens unterzogen das nationale Verhalten einer gründlichen Revision“ [Ibid.: 262, 264] und betrieben damit das Projekt einer in ihrem kulturellen Selbstgefühl erneuerten Schweiz.

Dem verschrieben sich in besonderer Weise zwei Verlagshäuser, „Rascher & Cie.“ in Zürich sowie „Huber & Co.“ in Frauenfeld. Bei Rascher erschien ab 1914 die Reihe „Schriften für Schweizer Art und Kunst“, die ein zentrales Medium der kulturellen Selbstvergewisserung wurde. Zwischen 1914 und 1918 erschienen ca. 100 Bände, die Reihe bestand bis 1936 und zählte am Ende 128 Titel. Eröffnet wurde das publizistische Projekt 1914 mit Konrad Falkes *Der schweizerische Kulturwille. Ein Wort an*

die Gebildeten des Landes; als Band 2 erschien 1915 Spittellers *Unser Schweizer Standpunkt*.

Bei Rascher laufen also die Fäden der fremdkulturellen Propagandapolitik und des eigenkulturellen Identitätsdiskurses in interessanter Weise zusammen. Ob sich Rascher der Tatsache bewusst war, das er als Verleger der *Weissen Blätter* auch Instrument der auswärtigen deutschen Kulturpolitik geworden war, entzieht sich meiner Kenntnis. Umgekehrt störte der schweizerische Eigendiskurs Graf Kessler keineswegs, weil er dessen stabilisierende Funktion erkannte. Nach einem Gespräch mit Ludendorff im November 1916 notierte er im Tagebuch:

Ich sagte ihm die Wahrheit: dass die Westschweizer schreien und sich wild gebärden, während die Deutschschweizer am liebsten sich in ein Mausloch verkriechen möchten vor Angst, sich zu kompromittieren, und dadurch die Einheit der Schweiz zu gefährden. Ludendorff fragte, ob es wirklich ernsthafte Leute in der deutschen Schweiz gäbe, die fürchteten, dass die Schweiz auseinanderfallen könne. Ich sagte ja, unzweifelhaft [Kessler 2006, 07.11.16].

3.

Ab 1916 legte der Huber-Verlag in Frauenfeld seine Reihe „Schweizerische Erzähler“ auf, die in vergleichbarer Weise, allerdings im Medium literarischer Texte, dem Ziel der kulturellen Identitätsvergewisserung diene. Als Band 10 erschien 1917 Robert Faesi *Füssilier Wipf. Eine Geschichte aus dem schweizerischen Grenzdienst*. Für die deutschsprachige schweizerische Weltkriegsliteratur erscheint das Motiv der Grenz wacht besonders zentral, ja geradezu eine Chiffre schweizerischer Befindlichkeit. Faesi gestaltet es immer wieder. Bereits 1915 erschien bei Huber der Sammelband *Grenzwacht. Der schweizerischen Armee gewidmet vom Schweizerischen Schriftstellerverein*. Faesi steuerte eine Erzählung „Füssilier Wipf“ bei; Felix Moeschlin nimmt den Bandtitel noch direkter auf und beschreibt „Die Grenzbesetzung als Erlebnis“. Im narrativen Duktus nimmt sich das Grenzwachtmotiv bei Faesi ganz unpathetisch aus:

Stundenlang stand man auf dem selben Fleck. Die Sonne drückte. Brot und Bundeswurst ließen auf sich warten. Wipf hatte keine Zeit zum Frühstück gefunden, keinen Proviant zur Hand. Er war fahl wie eine Leinwand; er mußte sich setzen [Faesi 1915: 49].

Zwei Jahre später, 1917, gestaltete Faesi dasselbe Motiv lyrisch in seinem Gedichtband *Aus der Brandung. Zeitgedichte eines Schweizers*. Zunächst wird im Eröffnungsgedicht „Aufgesang“ die Situation der Schweiz beschreiben:

Inselland, glückallein, notumkreist,

<...>

Sei nicht taub, sei nicht starr, sein nicht Stein!

<...>

Inselland, notumkreist, glückallein:

Anbrandende Not der Menschheit weihe Dein Glück dir zu Segen.

[Faesi 1917: 3]

Im dritten Stück der Sammlung, dem Gedicht „Grenzwacht“, wird das Motiv bereits sehr viel emphatischer (wenn auch keineswegs nationalistisch) aufgeladen:

Über des Vaterlandes sonnig träumende Fläche

Wimmelnde Waffen: das Heer!

Krieg ringsumher

Will seine Wetter entladen.

Mein Auge späht im blauenden Vorgelände,

Wo von gedehnten Höhn umkränzt

Mein gutes Volk an gute Völker grenzt

<...>

Wer Frieden will, der soll in Waffen wohnen;

Wohl jedem, der heut Waffen trägt!

[Faesi 1917: 5]

Retrospektiv aus dem Jahre 1922 wird das Grenzwachtmotiv erneut anders perspektiviert:

Angesichts des heroischen Epos der kämpfenden Nachbarheere gab unsere schweizerische Grenzwacht einen recht bescheidenen und mageren Heldengesang. Denn nach dem ersten Gefühlsaufschwung in drohender Gefahr zeigte es sich, daß des Schweizer Soldaten oberste Tugend eine recht unscheinbare war, nämlich Geduld und wieder Geduld in der trübseligen und einförmigen Alltäglichkeit eines Dienstes, dessen Notwendigkeit sich gegenwärtig zu halten darum so schwer war, weil kein sichtbarer Gegner sie einem sinnfällig vor Augen führte [Faesi 1922a: 266].

In seinen changierenden Ausgestaltungsformen zeigt das Grenzwachtmotiv doch immer ein Doppeltes, nämlich Ausschluss und Einschluss. Die Grenzwacht in der neutralen Schweiz scheint sinnenleert, und verlangt doch ständig nach Sinnerfüllung; sie ermöglicht den Blick nach innen („glückallein“) und ist doch vom Weltgeschehen in seinen offenbar auch faszinierenden Formen („heroisches Epos“, „Heldengesang“) abgeschnitten; sie ist Resultat der politischen Neutralität und Einkapselung und verlangt doch nach Öffnung, wenigstens im Sinne eines allmenschlichen Mitleids.

4.

Anders als Faesi gestaltete Felix Moeschlin das Grenzwachtmotiv. Während der erste als habilitierte Literaturwissenschaftler der Tagespolitik

eher fernstand, pflegte der politisch engagierte Journalist Moeschlin, der sich im Weltkrieg unter anderem als Redakteur der Zeitschrift *Schweizerland. Monatshefte für Politik, Literatur und Kunst* (1914/15—21), die anfangs mit dem Zusatz *Monatshefte für Schweizer-Art und -Arbeit* erschien, einen ganz anderen Zugriff. Sein im Weltkrieg verfasster, aber erst 1922 erschienener Roman *Wachtmeister Vögeli* wird dem Roman Faesis häufig an die Seite gestellt. Doch Moeschlin war schon 1915 mit einem Grenzwachtmotiv präsent, mit der Erzählung „Die Grenzbesetzung als Erlebnis“ in dem oben erwähnten Band *Grenzwacht*. Anders als Faesi, der eher in Figurenrede erzählt, beginnt Moeschlins Text mit einer programmatischen Erzählerreflexion:

Wir standen an der Grenze; morgen vielleicht werden wir wieder an der Grenze stehen. Und für uns hat das Wort Grenze einen ganz bestimmten Sinn. Wir meinen nicht die unsichtbare, gar willkürliche Linie, die sich durch Wiesen, Äcker und Wälder zieht, mühsam sichtbar gemacht durch Steine und rote Fähnchen. An der Grenze stehen, das heißt für uns: an der Grenze des Lebens stehen! Das ist das Tiefe, was uns zu erleben vergönnt war! Nie werden wir es vergessen — und wenn uns auch noch so viele Jahre der Arbeit für unser Vaterland vergönnt sind. Nie werden wir es vergessen: wie unsere Sinne auf einmal seltsam geschärft wurden, wie unser Auge im Altbekannten plötzlich Neuland sah, wie unser Herz wieder ein Jünglingsherz war, und unsere Seele frohlockte wie die eines Eremiten, der verlassen hat Haus, Hof, Weib und Kind, um viel Größeres zu gewinnen [Moeschlin 1915: 273].

Das gemeinschaftsstiftende ‚Wir!‘, der emphatische Duktus, das treue Bekenntnis zum Vaterland, aber auch zu dem, was der Dienst am Vaterland ermöglicht, nämlich die Andeutung einer neuen Wahrnehmungsästhetik durch die Aufgabe, „zu wachen, bereit zu sein zur Wehr, zum Kampf“ [Moeschlin 1915: 273] — all das verdeutlichen ein Schreiben im Dienste nationaler Erbauung und Wehrkrafterhöhung. Den Wunsch nach Teilhabe am Heroischen des Weltgeschehens spricht er ganz offen aus: „Wie groß wäre unsere Welt, wenn auch in unserem Alltag mehr Krieg, mehr Tapferkeit, mehr Aufopferung wäre!“ [Ibid.: 292]. Im Aspekt des Ausgeschlosseneins seines Landes und seiner Landsleute vom Kriegsgeschehen liegt für ihn geradezu etwas Tragisches, und so beschließt er seinen Text in pathetischer Aufwallung: „Denn es ist nicht schwer zu sterben, aber zu leben, besonders für uns Schweizer!“ [Ibid.: 292].

5.

Aber mit Abstand das größte und das bedeutendste Werk der Schweizer Literatur, das sich mit dem Ersten Weltkrieg ausführlich befasst, ist *Der Schweizerpiegel* von Meinrad Inglin (1935).

Meinrad Inglin beginnt erst im Dezember 1931 die Arbeit am *Schweizerpiegel*, die secheinhalb Jahre dauert. Der Plan dazu geht aber auf das

Jahr 1917 zurück. Im Tagebuch von 22. Dezember 1917 findet sich entsprechend der Eintrag: „Ein Soldatenroman. Ich-Form. Ganz einfache Sprache. Meine Erlebnisse in der Grenzbesetzung. Keine bloße Erzählung, sondern Gestaltung, Kunstwerk. Aber sehr schlicht. Der schweizerische Soldatenroman. Nicht ich, der Schriftsteller und erlebende Künstler als Held, sondern der Durchschnittsoldat, der typische Korpus und Leutnant“ (zit. nach [Matt 1976: 170]). Inglin schreibt den Roman in einer anderen historischen Situation, in der bereits die Gefahr des Zweiten Weltkrieges zu spüren war, und daher bestand die wichtigste Funktion des Romans nicht die Bearbeitung des alten, sondern in der Warnung vor dem neuen Krieg. Meinrad Inglin erzählt im *Schweizerspiegel* die Geschichte einer großbürgerlichen Schweizer Familie zur Zeit des Ersten Weltkriegs. Nationalrat Ammann — das Familienoberhaupt — erlebt anhand seiner drei Söhne, wie die Werte seiner Generation im Zuge wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Veränderungen in Frage gestellt werden. Paul ist eher der linke Intellektuelle, Fred interessiert sich kaum für Politik und Severin ist für des Vaters Liberalismus zu wenig weltoffen. Tochter Gertrud entfremdet sich zusehends von ihrem Ehemann, dem Berufsoffizier Hartmann, während Mutter Barbara sich bemüht, zwischen den Fronten zu vermitteln. Der Beginn des Ersten Weltkriegs löst in der Familie unterschiedliche Reaktionen aus.

Im Hintergrund steht, dass Inglin kurz vor dem Ausbruch des Krieges seine Mutter verlor und dann 1916 seine Geliebte Alice Keller — zwei Ereignisse, die ihn tief erschüttert haben. Nichts davon findet sich im *Schweizerspiegel*. Das Roman-Epos wird zur Fluchtform vor sich selbst. Inglin behauptet, die Idee sei entstanden, nachdem er *Krieg und Frieden* wiedergelesen habe. Deshalb scheint es fruchtbar, wichtige Inhalte des Romans wie das Verhältnis zum Krieg beziehungsweise Frieden und das Bewusstsein der Figuren im Umbruch mit dem Roman Tolstoj's zu vergleichen. Der Krieg bei Tolstoj führt zu den tiefsten Offenbarungen über den Frieden, während bei Inglin die gewählte Epos-Form der Selbstdistanzierung dient.

Die Romanfiguren sind alle ohnmächtig und an den Gang der Dinge gefesselt, wobei Tolstoj seine Figuren daran wachsen lässt und diese sich nicht preisgegeben fühlen. Bei Tolstoj geht es ständigen um die Wechselbeziehung zwischen dem Einzelnen und etwas Größerem; bei Inglin werden die Einzelnen in den Strudel hineingezogen. So werden Ohnmacht und Wunsch nach Ausblendung zur Kehrseite der geistigen Landesverteidigung.

Inglin wechselt von der Psychologie in die Topographie, vom Inneren ins Äußere. So fungiert zum Beispiel der Schnee in der Topographie Inglin's als kartographisches Zeichen für den Ort verhängnisvoller Entscheidungslosigkeit. Das Innerliche äußert sich an der Oberfläche.

Spuren hat auch die Entstehungszeit des Romans in den dreißiger Jahren hinterlassen. Inglin sucht einen schweizerischen Standpunkt, der nicht Abkapselung, aber doch eindeutig Distanzierung vom Ausland

markiert. Figuren, Perioden, Episode haben wenig Eigenfarbe, wenig expressive Ausstrahlung, wenig Schmelz. Sie bekommen ihre Kraft aus einer Vielzahl von Kontrasten, von ineinander verschränkten Oppositionen, aus denen sie sich aufbauen und in denen sie sich anderen Sätzen, Situationen, Charakteren gegenüberstellen. Das ist das Prinzip der Negativität, das später Frisch in seinem *Stiller* benutzen wird („Ich bin NICHT *Stiller*“) und das die schweizerische Literatur noch viele Jahre bestimmen sollte.

Diese eigenartige schweizerische Identitätsstiftung ex negativum korrespondiert mit der Ausschlusserfahrung, wie wir sie in der literarischen Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg aufgezeigt haben.

Literatur

- Faesi 1915 — *Faesi R.* Füssilier Wipf // Grenzwacht. Der schweizerischen Armee gewidmet vom Schweizerischen Schriftstellerverein. Frauenfeld: Huber, 1915. S. 23—125.
- Faesi 1917 — *Faesi R.* Aus der Brandung. Zeitgedichte eines Schweizers. Frauenfeld, Leipzig: Huber, 1917.
- Faesi 1922a — *Faesi R.* Gestalten und Wandlungen Schweizerischer Dichtung. Zehn Essays. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea, 1922.
- Faesi 1922b — *Faesi R.* Die Dichtung der deutschen Schweiz und der Weltkrieg // Faesi Robert. Gestalten und Wandlungen Schweizerischer Dichtung. Zehn Essays. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea, 1922. S. 262—282 (zit.: [Faesi 1922a]).
- Grenzwacht 1915 — Grenzwacht. Der schweizerischen Armee gewidmet vom Schweizerischen Schriftstellerverein. Frauenfeld: Huber, 1915.
- Grupp 1994 — *Grupp P.* Voraussetzungen und Praxis deutscher amtlicher Kulturpropaganda in den neutralen Staaten während des Ersten Weltkrieges // M. Wolfgang (Hg.): Der Erste Weltkrieg. Wirkung, Wahrnehmung, Analyse. München, Zürich: Piper, 1994. S. 799—824.
- Heidler 1998 — *Heidler I.* Der Verleger Eugen Diederichs und seine Welt (1896—1930). Wiesbaden: Harrassowitz, 1998.
- Hettling 1999 — *Hettling M.* Politische Bürgerlichkeit. Der Bürger zwischen Individualität und Vergesellschaftung in Deutschland und der Schweiz von 1860 bis 1918. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.
- Kessler 2006 — *Kessler Harry Graf.* Das Tagebuch. Sechster Band 1916—1918 / Hg. v. Günter Riederer. Stuttgart: Cotta, 2006.
- Linsmayer — *Linsmayer Ch.* Kaddisch für einen Juden, auf dessen Grab ein Kreuz stand. Wie der Erste Weltkrieg zwischen 1914 und 2006 in der Schweizer Literatur zur Darstellung gelangte. — <http://www.linsmayer.ch/weltkrieg.php>
- Matt 1976 — *Matt P. von.* Inglin, Meinrad. Eine Biographie. Zürich: Atlantis-Verlag, 1976.

- Moeschlin 1915 — *Moeschlin F.* Die Grenzbesetzung als Erlebnis // Grenz-
wacht. Der schweizerischen Armee gewidmet vom Schweizerischen
Schriftstellerverein. Frauenfeld: Huber, 1915. S 271—292.
- Spitteler 1915 — *Spitteler C.* Unser Schweizer Standpunkt. Zürich: Ra-
scher 1915. (Schriften für Schweizer Art und Kunst, 2). Zit. nach.
<http://www.zeit-fragen.ch/index.php?id=155>
- Wegelin 1981 — *Wegelin P.* Carl Spittelers Schweizer Standpunkt. Eine
Studie zum Nationalbewusstsein des Deutschschweizers um 1900.
Horgen: Buchdruckerei Fritz Frei AG, 1981.

А. В. БЕЛОБРАТОВ

(Санкт-Петербургский государственный университет)

**АРТУР ШНИЦЛЕР И АЛЕКСАНДР КУПРИН
ОСЕНЬЮ 1914-го:
МОЛЧАНЬЕ МУЗ И ГОМОН ПУБЛИЦИСТИКИ**

В августе 1914-го австрийский писатель Роберт Музиль отметил в своем дневнике: «Берлин, август, война. / Общий подъем, со всех сторон <...> / Лишенные корней интеллектуалы. / Те, кто через какое-то время заявляют, что они снова обрели душевное равновесие и что им нечего менять в собственном мировоззрении <...>. / Наряду с возвышенным настроением отвратительное пение в кофейнях» [Musil 1976: 298]. В то же самое время Томас Манн писал (или «пел») в своих «Мыслях о войне», в эссе, над которым он начал работать 22 августа и которое завершил в середине сентября: «Как мгновенно воспламенились сердца поэтов, когда настала война!» [Mann 1990: 530]. Музиль в первые месяцы войны тоже не удержался от «пения», от восторженных возгласов в своей статье «Европейство, война, немечество» (сентябрь 1914 г.): «Смерть больше не страшна, жизненные цели больше не влекут. Ибо те, кому предстоит умереть или пожертвовать своим добром, обретут жизнь вечную и станут богатыми: ныне это вовсе не преувеличение, а подлинное переживание, невидимое, но осязаемое столь отчетливо, словно осязаемая вещь, словно древняя сила, любовь в которой составляет лишь малую толику» [Musil 1978: 1022]. В Германии и Австрии (но и в России, Франции и Англии) в те месяцы пели, кричали, писали — в самых восторженных тонах — о войне, и интеллектуалы без устали превозносили это «великое» событие¹.

В исследовательской литературе распространена точка зрения, в соответствии с которой «литературная метафорика при восхвалении войны в те годы» была «выражением коллективного недовольства цивилизационными процессами модернизации». По заключению Томаса Анца: «Дезориентирующий опыт лишения смысла жизни, безмотивационности, скуки и узости бытия обратился в разру-

¹ «Друзья, не надо этих звуков!» — призывал интеллектуальную элиту Европы Герман Гессе, один из немногих, кто не вплел свой голос в хор прославляющих войну. См.: Hesse 1914.

шительную жажду витальности, активности и приключений» [Anz 2004]. Это обобщение представляется слишком широким, что подтверждают, например, частные высказывания многих немецкоязычных писателей того времени, писавших в своих дневниках о разразившейся катастрофе, почти лишившей их дара речи. Так, Герхарт Гауптман 31 июля 1914 г. отмечает: «Столь привычное лицо Европы исчезает. Его место заступает нечто другое: лик Медузы». На следующий день он записывает, что наступают минуты, в которые ему «с трудом удастся удержаться от того, чтобы не зарыдать во весь голос перед лицом чудовишной, приближающейся бойни народов» [Hauptmann 1997: 24ff]. Однако уже 12 августа он публикует «Песнь всадника», в которой воздает хвалы «Богу, императору и немецкому воинству» [Hauptmann 1914a], а 7 сентября 1914 г. общегерманская газета «Франкфуртер цайтунг» публикует его стихотворение, воспевающее «святое отечество», сражения и героическую смерть:

O mein Vaterland, heiliges Heimatland,
Was du sagst, ich will es gerne tun:
Mähen will ich, mähen, und nicht ruhn! —
Eh ich nicht die letzte Garbe band

[Hauptmann 1914b].²

Стефан Цвейг по поводу известий о начале войны записывает в дневнике 4 августа 1914 г.: «Это самый ужасный день во всей моей жизни» [Zweig 1984: 84]. Однако уже 6 августа в венской газете «Нойе фрайе прессе» появляется его статья «Слово о Германии», в которой он говорит совсем другим языком: «Германия должна теперь бить обоими кулаками, направо и налево, чтобы освободиться от двойного захвата своих противников. Все мускулы ее великолепной народной силы напряжены до предела, все нервы ее воли вибрируют, наполненные мужеством и уверенностью» [Zweig 1914: 2f]. А по поводу победы немецких войск, одержанной под французским Мецом, он отмечает в дневнике: «В одночасье — мужество: гордишься немецким языком, гордишься, что говоришь и пишешь на нем. Наконец-то настоящая победа!» [Zweig 1984: 91].

Гуго фон Гофмансталл пишет 24 августа 1913 г. (то есть за год до начала войны) своему другу Леопольду Андриану: «Мы должны теперь признать <...>, у нас есть родина, но нет отечества — вместо него лишь некий призрак. Горько думать о том, что, возможно, ради

² «Песню всадника» перепечатали многие газеты и журналы. См. об этом: Scharfen 2005: 87f. — 13 августа Гауптман писал в дневнике: «Опубликовал вчера несколько военных стихов. Для себя я невысоко ценю этот вид поэзии. Можно было бы написать “подлинные песни о войне”, но они не окажут воодушевляющего воздействия» [Hauptmann 1997: 30]. — Стихотворение «О, мое отечество...» первоначально было опубликовано в ведущем литературном журнале Германии «Нойе рундшау».

этого призрака придется жертвовать кровью его детей» [Hofmannsthal 1968: 200]. В начале ноября 1914 г. поэт и драматург публикует в венской газете «Эстеррайхише рундшау» статью «Одобряю Австрию. Размышления о текущем моменте», в которой нет и следа от прежнего отношения к войне как к призраку: «Чудовищный метеорологический феномен изменил атмосферу, в которой мы дышим» [Hofmannsthal 2011: 111], — пишет Гофмансталь, ища смысл и спасение цельного мира в этом «природном явлении».

Немецкий прозаик и романист Якоб Вассерман 5 августа 1914 г. находился на курорте в австрийском Аусзее, где он в том числе встречался с австрийским драматургом и новеллистом Артуром Шницлером. В дневнике Вассермана содержатся следующие слова: «Сегодня вечером на небе сполохи. Такое чувство, что человечество утратило себя, утратило Бога. Хотелось зарыться в пашню, чтобы там пустить корни, лишиться сознания» (Цит. по: [Karlweis 1935: 234f]). Это желание «зарыться в пашню», умолкнуть, столь эмоционально выраженное Вассерманом в дневнике, вскоре сменяется желанием «явить себя», говорить и писать о войне. Во многих разговорах со своими литературными друзьями Вассерман демонстрировал свой энтузиазм по отношению к войне и даже намеревался записаться добровольцем в армию. В предисловии к составленной им антологии «Немецкие характеры и ситуации» он писал о «нынешней войне, которую мы, немцы, воспринимаем как войну национальную» [Wassermann 1915: 7]³.

Артур Шницлер был одним из немногих знаменитых авторов той эпохи, которые решились на «критическое молчание» [Le Rider 2008: 177] по отношению к событиям Первой мировой войны, на что уже неоднократно обращали внимание исследователи его творчества [Miklin 1986: 197—212; Roberts 1986: 213—225]. Как подчеркивал Вальтер Мюллер-Зайдель, «все, что могло говорить об отношении Шницлера к войне, не опубликовано, содержится в его письмах, дневниках и записках, которые имеют заголовок “И однажды настанет мир” <...> писатель Артур Шницлер ни на шаг не отклоняется от линии поведения, которую он наметил для себя как представитель литературного модерна. Никаких уступок, никакого сближения, никакого прислужничества! Все, что он хотел сказать против войны, осталось в его архиве; все, что можно было бы сказать в пользу войны, не существует вовсе <...> Его ответом на ожидания или пожелания такого рода было молчание» [Müller-Seidel 2000: 35].

Сам Шницлер размышлял в ту пору о молчании, которое должен сохранять художник во время трагических событий, и этого молчания он не обнаруживал у журналистов и литературных критиков:

³ Бернд Краске указывает на «реакционно-шовинистическое оправдание и обожествление германской монархии» со стороны Якоба Вассермана. См.: Kraske 1987: 54.

«Среди поэтов есть все же такие, кто молчат, среди критиков — ни одного. Они постоянно обращаются к войне, и они обращаются к обращению писателей к войне. Они по долгу службы тщательно следят за тем, как ведут себя по отношению к войне писатели, и не могут удержаться от высказываний. Они находят странным то, что некоторые писатели продолжают творить и что некоторые молчат. И молчание не подталкивает критиков к тому, чтобы закрыть пасть, нет, они критикуют и молчание» (Цит. по: [Müller-Seidel 2000: 20]). К своему «молчанию» Шницлер подходил вполне осознанно, хотя и не без определенной доли иронии. В ответ на письмо Теодора Таггера, восхищавшегося позицией Шницлера в военные годы, он замечает (письмо от 11 сентября 1916 г.): «Ваше любезное мнение о том, что я был одним из немногих немецких писателей, кто во время этой войны не потерял голову, я принимаю к сведению с подобающей случаю скромностью, и я позволю себе высказать сомнение — не поторопились ли Вы в конце концов с Вашей похвалой. Вам ведь известно лишь, что я не опубликовал никаких глупостей, но кто сказал Вам, что я не написал чего-либо подобного или по меньшей мере не имел такого в мыслях?» [Schnitzler 1984: 117]

Досконально известно, что Шницлер действительно не опубликовал ни строчки подобного рода. Однако в первые два месяца войны он вовсе не занимал позицию ее отчетливого противника. Например, в его письме от 25 сентября 1914 г. читаем: «То, что совершила австро-венгерская армия с момента начала войны, представляется чрезвычайным, достойным восхищения» [Ibid.: 46]. Известно также, что Шницлер был весьма критически настроен по отношению к Франции, Англии и России как военным противникам Австро-Венгрии и Германии. Однако уже в начале октября его отношение к войне отчетливо меняется. В своих записках он отмечает «коварство», с которым «народы, и особенно некоторые правительства и журналисты» [Schnitzler 1967: 196], ведут войну. После посещения военного госпиталя в Вене, где он присутствовал при операциях, делавшихся раненым солдатам, он записал в дневник: «Здесь сама суть войны. Обо всем остальном можно бы забыть: о дипломатии — мировой истории — славе — патриотическом подъеме — даже о смерти. Вся суть лишь в страданиях. А я ведь увидел здесь лишь миллионную часть от миллионной части» [Schnitzler 1983: 143]. Страдания миллионов людей по обе стороны линии фронта — это был решающий довод для Шницлера, с самого начала не испытывавшего патриотического подъема и не видевшего в войне (в отличие от многих интеллектуалов с обеих сторон) средства духовного возвышения, «второго рождения» человека.

Лишь один-единственный раз Шницлер вынужден был прервать свое молчание публициста, хотя, как он сам заметил в письме от 18 ноября 1914 г., его со всех сторон призывали «выступить с высказываниями, суждениями и со всякого рода писательскими заявле-

ниями, имеющими отношение к нашей войне» [Marbacher Magazin 2001/93: 105]. И это единственное его опубликованное высказывание было связано с появившимся в России «Открытым письмом Артуру Шницлеру», автором которого был писатель Александр Куприн (1870—1938) и которое было напечатано 23 сентября (3 октября по новому стилю) 1914 г. в московской газете «Русское слово».

Куприн, как и большинство писательской публики в России, был активно вовлечен в «мобилизацию сознания» [Цехновицер 1938: 100], в «круговую поруку <...> общей воли к победе» [Гершензон 1915: 3], усиленную верой в разразившуюся войну как вклад «в освобождение человеческого духа, грядущее преобразование России» [Епанчин 2006: 169]. 20 сентября 1914 г. в газете «Биржевые ведомости» он провозглашает: «Нынешнюю войну я считаю войной, которая освободит все народы как от взаимной вражды, так и — слава Богу! — от “политики”. Поэтому при всем ужасе, с каким душа чувствует и кровь, и насилие, я считаю, что война христианская в самом глубоком смысле слова. Может быть, за нею уже видны пределы другого существования, к которому устремилась вековая мечта лучших умов человечества. <...> Весь мир почувствовал, что идет конец раздорам, что если теперь не осуществить начал любви и братства, то их не осуществить, быть может, никогда. Быть участником такой войны должен всякий. Это — долг, это — обязанность, это — радость и счастье» (Цит. по: [Михайлов 1981: 174]). При этом Германию Куприн воспринимает как главное препятствие на пути к воплощению мечты о возрождении человечества. В статье «О войне» он (вполне в духе сотворения «образа врага» в эти месяцы) пишет: «Против нас идут полчища диких, некультурных Гуннов, которые будут все жечь и уничтожать на своем пути и которых надо уничтожить до конца». И далее: «Насколько в русском народе развито чувство огромной терпимости к другим нациям и беспристрастной оценки их достоинств, настолько немцы всех ненавидят и лишь себя считают непогрешимыми властителями мира» [Куприн 1914: 12—13]. Куприн приветствует войну, призывает вести ее против «бронированного шваба», от которого следует спасти и саму Германию⁴.

Александр Куприн, не молчавший во время войны, наоборот, весьма словоохотливый, даже кричавший (годом позже он станет сожалеть о своей публицистической крикливости)⁵, в своем «Открытом письме Артуру Шницлеру» вновь характеризовал всю Германию (и Австрию) как наделенную «природной немецкой самонадеянностью, самовлюбленностью и жестокостью ради жестокости» [Куприн

⁴ В этом же сборнике Н. Абрамович пишет: «Борьба во имя культуры — вот подлинный лозунг этой войны. Надо саму Германию освободить от парализующего влияния грубой силы, надо спасти ее от власти бронированного шваба, от владычества солдата над мыслителем и свободным творцом в области духа» [Абрамович 1914: 138].

⁵ Куприн 1915: 6.

1969: 242]. Сославшись на опубликованный в русских газетах перевод статьи Шницлера, в которой австрийский автор якобы обрушился с нападками на выдающихся писателей тех стран, которые участвовали в войне как противники Германии и Австро-Венгрии (на Толстого, Достоевского, Шекспира, Анатоля Франса и Метерлинка), Куприн обвинял Шницлера в трусости, подлости и невежестве⁶. Русский писатель громогласно и страстно защищал великие имена, представляющие цвет мировой культуры, заявляя о неспособности Шницлера постичь глубины «святого искусства слова, объединяющего людей сильнее, чем пароходы, беспроволочный телеграф и автомобили» [Kuprin 1969: 243].

Артур Шницлер узнал об этой публикации в конце октября или начале ноября от своих «друзей из России» [Brandes/Schnitzler 1956: 120], вероятнее всего от Зинаиды Венгеровой, переводчицы его произведений на русский язык, состоявшей с австрийским прозаиком и драматургом в переписке, и был потрясен и тоном, и содержанием «письма» Куприна. Он нарушает свое «молчание» и 22 декабря публикует в швейцарской газете «Нойе цюрхер цайтунг» свой «Протест». О своем возмущении подложной статьей и чудовищными обвинениями Шницлер пишет Ромену Роллану, прося его перевести на французский свой «Протест» и способствовать его публикации во французских газетах⁷.

В начале 1915 г. обращение Шницлера (вместе с коротким предварением, подписанным Роменом Ролланом) появилось и в русской печати, в издаваемом Зиновием Гржебиным с осени 1914 г. патриотическом иллюстрированном журнале «Отечество»:

«Мне стало известно через посредство моих русских друзей, что в петроградских газетах опубликованы будто бы мои отзывы о Толстом, Метерлинке, Анатоле Франсе и Шекспире.

Они так абсурдны и нелепы, что никто из знающих меня не поверит им в обычных условиях; но в наше смутное время [*насыщенное ненавистью и сумасшествием лжи,*] они могут не показаться невероятными даже здравомыслящим людям.

Подобные попытки возбуждения, предпринимаемые мародерами патриотизма далеко в тылу [*честно*] сражающихся армий под прикрытием безответственной печати, представляют собой весьма характерное [*и, вероятно, отвратительнейшее*] явление этой войны. Даже самая нелепая из этих попыток, если она удастся, представит

⁶ Куприн упрекал Шницлера и в том, что тот «вообще ничего не читал» [Куприн о литературе 1969: 242]. Упрек этот был парадоксальным образом адресован зарубежному писателю, который являлся одним из начитаннейших авторов своего времени, прекрасно знавшим в том числе и русскую литературу. См.: [Aurnhammer 2013].

⁷ Роллан откликнулся на просьбу Шницлера, но опубликовать «Протест» на французском языке удалось тоже только в нейтральной Швейцарии, в одной из женеvских газет.

невероятные трудности своим жертвам, когда впоследствии они захотят развеять это недоразумение. Вот почему было бы ошибкой пренебречь ими ввиду их несообразности» [Шницлер 1915: 22]⁸.

Шницлер в своем «Протесте» «не раздумывая» заявляет о своем преклонении перед Толстым, «одним из могущественнейших поэтических гениев, которого когда-либо носил на себе шар земной», перед французом Анатолем Франсом, перед бельгийцем Метерлинком и англичанином Шекспиром [Ibid.].

Прерванное молчание дорого обошлось австрийскому писателю. Через год, в декабре 1915-го, в письме к авторитетнейшему датскому литературному критику Георгу Брандесу, описывая ситуацию с «письмом» Куприна и со своим «ответом», Шницлер с горечью констатирует: «Я заявил, что никогда не произносил ни слова из подобной бессмыслицы, и вскоре выяснилось к тому же, что все это — мистификация какой-то русской газетенки. Но тут на меня самым глупейшим образом набросились немецкие, австрийские, разумеется, антисемитские газеты из-за того, что я посчитал необходимым опровергнуть эти лживые высказывания о писателях вражеских стран» [Brandes/Schnitzler 1956: 120].

Куприн вскоре узнал о «Протесте» Шницлера (по всей вероятности, из публикации «Отечества») и о том факте, что австрийский автор не имел ничего общего с приписанным ему поношением «вражеских» писателей, и в своем интервью, опубликованном в «Биржевых ведомостях» (17.01.1915), принес «извинения» «оклеветанному» австрийскому автору [Регинин 1915].

После войны первым на эту историю обратил внимание Александр Евлахов в своей книге о Шницлере, включив в нее и собственный перевод шницлеровского «Протеста» [Евлахов 1926]. Фрагмент этого заявления Шницлера был перепечатан в книге Ореста Цеховницера «Литература и мировая война: 1914—1918». Исследователь указывал на «мотивы преклонения перед высокой культурой “неприятеля”» [Цеховницер 1938: 286], характерные для Шницлера, и анализировал их в контексте реакции русской творческой интеллигенции на события второго периода войны, «после поражения царской России на фронтах», когда, в результате кризиса «ура-патриотизма», писатели стали склоняться к «проповеди молчаливчества» [Цеховницер 1938: 286].

В немецкоязычном литературоведении история с «Открытым письмом Шницлеру» была впервые представлена в книге Элизабет Хереш «Артур Шницлер в России» [Heresch 1982: 117—122], включившей в нее перевод «Открытого письма» Куприна и пассаж из его интервью, содержащий «извинения» перед Шницлером.

⁸ В опубликованном «Протесте» Шницлера цензура заменила отточиями несколько слов и выражений, которые восстановлены здесь по оригинальному тексту и даны курсивом в квадратных скобках.

Во всех публикациях о данной коллизии упоминается появившееся незадолго до «письма» Куприна «вымышленное интервью с Артуром Шницлером» [Heresch 1982: 117], послужившее русскому писателю основанием для отповеди «врагу». При этом ни в одной из работ не содержится данных, подтверждающих существование подобного текста. Сам Куприн в «Открытом письме» говорил о «переводе несуществующей статьи», приписанной венскому автору. Шницлер в своем «Протесте» подчеркивал: «Точный текст приписываемых мне суждений еще не известен мне. Но смысл их и их опубликование достоверны» [Шницлер 1915: 22]. Весьма примечательно, что Куприн, с одной стороны, как бы верифицирует наличие этой подложной публикации, с другой (в интервью, опубликованном через четыре месяца), заявляет следующее: «...того, кто виноват в этой низости, <...> следует установить и наказать кнутом» [Регинин 1915], то есть косвенно подтверждает, что сам этой статьи не читал, в ином случае фамилия ее публикатора (и уж в любом случае — редактора газеты, поместившего фальшивку) ему должна была быть известна.

Попытка обнаружить данную публикацию в петербургских газетах конца августа — первой половины сентября 1914 г. не увенчалась успехом (было просмотрено 20 петербургских газет, выходивших в этот период). Можно высказать предположение, что, по всей вероятности, подобной публикации и не существовало. Что же могло послужить основанием для «Открытого письма» Куприна, если сам писатель (как можно заключить из вышесказанного) такой статьи не читал? Ведь в иных случаях своей публицистической полемики он отчетливо обозначал источник, побудивший его к соответствующему высказыванию. Следует отметить, что имя Шницлера, одного из самых переводимых и читаемых немецкоязычных писателей в первое десятилетие XX века в России⁹, после июля 1914 г. исчезает со страниц российской печати, и нет основания напрямую связывать личность венского автора, в эти первые месяцы военной катастрофы не публиковавшего ни строчки ни в немецких газетах, ни в прессе Австро-Венгрии, с публичной диффамацией литературных величин России, Англии и Франции.

Остается предположить, что основанием для «Открытого письма» Куприна могла стать какая-то устная информация, какой-то из слухов, обильно порождаемых в ту пору по обе стороны фронта. Однако и для слухов требуется некая почва, некое основание. И пожалуй, единственным подобным основанием могла стать появившаяся 7 сентября 1914 г. (25 августа по старому стилю, то есть за месяц до «Открытого письма» Куприна) в газете «Берлинер тагблат» пространная статья Теодора Райка «Война у Артура Шницлера». Райк, уче-

⁹ Упоминание о книгах Шницлера проникло даже в художественные тексты современных ему русских писателей (Булнина, Саши Черного). См.: Belobratow 2014: 359 f.

ник Зигмунда Фрейда, в 1913 г. опубликовавший книгу о Шницлере из перспективы психоаналитического восприятия его творчества, в своем провозном, патриотическом опусе представлял австрийского художника как певца солдатского мужества, связывал его произведения и персонажей с верой в «скрытые силы старого общества <...>. Лишь во время бури можно узнать, какие деревья сгнили изнутри. Шницлер <...> именно тот, кто в слове запечатлел молодое поколение Австрии, обладающее меньшим духовным богатством, но большей стойкостью <...>. Война, которая идет сейчас, для Австрии и Германии является спасительным деянием, ибо обе страны противостоят силам, чудовищную ненависть которых невозможно было принудить к молчанию <...>. Среди многих, кто не сомневался в будущем Австрии, кто знал, какие силы скрывает в себе эта прекрасная империя, <...> Артур Шницлер стоит в первом ряду <...>. Даст Бог, и завтра мы обретем новую, пробудившуюся и уверенную в себе империю. И Шницлер заслужил почетную хвалу от молодого поколения — ведь и он был храбрым солдатом в этой великой битве» [Reik 1914: 6]. На соседних страницах того же номера этой газеты читатель мог прочесть и призывы немецких ученых отказаться от почетных званий, полученных ими от вражеской Англии, и открытое письмо немецкого историка, заявляющего о разрыве отношений с французскими коллегами и французской культурой. В австрийских и немецких газетах в конце августа — сентябре 1914-го представлены и призывы к бойкоту литературы Англии, Франции и России, к бойкоту изучения языков этих стран¹⁰. Таким образом, к имени Шницлера, плакатно и несправедливо представленного Райком в облике пропагандиста войны как «спасительного деяния», в публицистическом «гомоне» российской патриотической прессы с легкостью могли прилепиться те мнения, связанные с воинственным неприятием «культуры врага», которые звучали и в Англии, и во Франции, и в Германии, и в России [Цеховницер 1938: 160—185]. Степень участия Александра Куприна в этой идеологической мистификации установить невозможно, однако весьма показательна та размашистость и громкоголосость, которые прославленный русский писатель демонстрирует в своей патриотической публицистике.

Оказавшись жертвой «мародеров патриотизма» [Brandes/Schnitzler 1956, 208], Шницлер единственный раз прервал свое «молчание» (его литературная, творческая работа в эти годы продолжалась), чтобы встать на защиту не только своего доброго имени, но и европейской культуры в целом: «Впоследствии, когда вновь настанет мир, мы с болью вспомним, что было время, когда мы должны были кричать друг другу через границы, уверяя, что каждый, любя свое

¹⁰ Гуго фон Гофмансталь в своей статье «Бойкот иностранных языков?», опубликованной в венской «Нойе фрайе прессе», отстаивает право и необходимость австрийцев изучать французский и английский. См.: Hofmannsthal 1914: 1 f.

отечество, не терял никогда чувства справедливости, рассудительности, благодарности — словом, проще говоря, что мы никогда не теряли совершенно рассудка» [Шницлер 1915: 22].

Литература

- Абрамович 1914 — *Абрамович Н. Н.* Абрамович: Бронированный шваб и культура // Война. Литературно-художественный альманах. М.: Меч, 1914. С. 135—138.
- Гершензон 1915 — *Гершензон М.* Круговая порука // Биржевые ведомости (утренний выпуск). № 14949 от 7.07.1915.
- Епанчин 2006 — *Епанчин Ю. Л.* Куприн и война. Беспартийный писатель в событиях 1914—1917 гг. // Военно-исторические исследования в Поволжье. Вып. 7. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2006. С. 168—175.
- Куприн 1914 — *Куприн А. И.* О войне // Война. Литературно-художественный альманах. М.: Меч, 1914. С. 5—8.
- Куприн 1915 — *Куприн А. И.* Должны ли молчать поэты // Журнал журналов. 1915. № 29. С. 6.
- Куприн о литературе 1969 — А. И. Куприн о литературе / Под ред. Ф. Кулешова. Минск: БГУ, 1969.
- Михайлов 1981 — *Михайлов О. И.* Куприн. М.: Молодая гвардия, 1981.
- Регинин 1915 — *Регинин В. У* А. И. Куприна после юбилея // Биржевые ведомости (вечерний выпуск). № 14617 от 17.01.1915.
- Цехновицер 1938 — *Цехновицер О.* Литература и мировая война 1914—1918. М.: ГИХЛ, 1938.
- Шницлер 1915 — [Шницлер А.] Протест Артура Шницлера // Отечество. 1915. № 1. С. 22.
- Anz 2004 — *Anz Th.* Rausch des Gefühls und pazifistische Kritik // http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7306&ausgabe=200408
- Aurnhammer 2013 — *Aurnhammer A. (Hg.).* Arthur Schnitzlers Lektüren: Leseliste und virtuelle Bibliothek. Würzburg: Ergon, 2013.
- Belobratow 2014 — *Belobratow A.* Russland und Osteuropa // Schnitzler-Handbuch: Leben — Werk — Wirkung / Hg. v. Ch. Jürgensen, W. Lukas, M. Scheffel. Stuttgart: Metzler, 2014. S. 358—363.
- Brandes/Schnitzler 1956 — Georg Brandes und Arthur Schnitzler. Ein Briefwechsel / Hg. v. K. Bergel. Bern: Francke, 1956.
- Hauptmann 1914a — *Hauptmann G.* Reiterlied // Der Bote aus dem Riesengebirge. Kriegsausgabe Nr. 4. (12.8.1914).
- Hauptmann 1914b — *Hauptmann G.* O mein Vaterland // Frankfurter Zeitung. Nr. 248. (7.09.1914).
- Hauptmann 1997 — *Hauptmann G.* Tagebücher 1914 bis 1918 / Hg. v. P. Sprengel. Berlin: Propyläen, 1997.

- Hesse 1914 — *Hesse H.* O Freunde, nicht diese Töne! // Neue Zürcher Zeitung. Nr. 1487. (3.11.1914).
- Hofmannsthal 1914 — *Hofmannsthal H. von.* Boykott fremder Sprachen? // Neue Freie Presse. Nr. 17993. (27.09.1914). S. 1—2.
- Hofmannsthal 1968 — Hugo von Hofmannsthal — Leopold von Andrian: Briefwechsel / Hg. v. W. H. Perl. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1968.
- Hofmannsthal 2011 — *Hofmannsthal H. von.* Sämtliche Werke. Bd. XXXIV. Reden und Aufsätze 3 / Hg. v. K. E. Bohnenkamp u.a. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2011.
- Karlweis 1935 — *Karlweis M.* Jakob Wassermann. Amsterdam: Querido, 1935.
- Kraske 1987 — *Kraske B. M.* „Das stärkste jüdische Talent dieser Zeit...“ Zur Rezeption Jakob Wassermanns in der völkischen Literaturgeschichte // Jakob Wassermann: Werk und Wolff 1987 — *Wirkung R. (Hg.).* Wirkung. Bonn: Bouvier, 1987. S. 46—65.
- Le Rider 2008 — *Le Rider J.* Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque. — 2. überarb. Aufl. Wien: Passagen, 2008.
- Mann 1990 — *Mann Th.* Gesammelte Werke in dreizehn Bänden / Hg. v. H. Bürgin, P. de Mendelssohn. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1990. Bd.13. S. 527—545.
- Marbacher Magazin 2001/93 — Marbacher Magazin 2001/93: „Sicherheit ist nirgends“. Das Tagebuch von Arthur Schnitzler.
- Miklin 1986 — *Miklin R.* Arthur Schnitzlers Einstellung zu Österreich-Ungarn im Ersten Weltkrieg // Modern Austrian Literature. Jg. 19. 1986. Nr. 3. 4. S. 197—212.
- Müller-Seidel 2000 — *Müller-Seidel W.* Literarische Moderne und Erster Weltkrieg: Arthur Schnitzler in dieser Zeit // Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne / Hg. v. U. Schneider und A. Schumann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. S. 13—37.
- Musil 1978a — *Musil R.* Tagebücher / Hg. v. A. Frisé. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1978. Bd.1.
- Musil 1978b — *Musil R.* Gesammelte Werke in neun Bänden. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1978. Bd.8. S. 1020—1022.
- Reik 1914 — *Reik Th.* Der Krieg bei Arthur Schnitzler // Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung. V. 7.09.1914. S. 6.
- Roberts 1986 — *Roberts A. C.* On the Origins and Development of Arthur Schnitzler's Polemical Critique of Patriotism, Militarism, and War // Modern Austrian Literature. Jg. 19. 1986. Nr. 3. 4. S. 213—225.
- Scharfen 2005 — *Scharfen K.* Gerhart Hauptmann im Spannungsfeld von Kultur und Politik 1880 bis 1919. Berlin: TENEA Verlag, 2005.
- Schnitzler 1967 — *Schnitzler A.* Aphorismen und Betrachtungen / Hg. v. R. O. Weiss. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1967.
- Schnitzler 1983 — *Schnitzler A.* Tagebuch 1879—1931. Bd.5: 1913—1916 / Hg. v. W. Welzig. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1983.

- Schnitzler 1984 — *Schnitzler A. Briefe 1913—1931* / Hg. v. P. M. Braunwarth u.a. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1984.
- Wassermann 1915 — *Wassermann J. Vorwort // Deutsche Charaktere und Begebenheiten. Gesammelt und herausgegeben von Jakob Wassermann.* Berlin: S. Fischer, 1915. S. 7—8.
- Zweig 1914 — *Zweig S. Ein Wort von Deutschland // Neue Freie Presse.* Nr. 17941. (6.08.1914).
- Zweig 1984 — *Zweig S. Tagebücher* / Hg. v. K. Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1984.

ZUSAMMENFASSUNG

Arthur Schnitzler und Alexander Kuprin im Herbst 1914: Schweigen und Sprechen im Krieg

Im Beitrag werden die grundverschiedenen Positionen von Arthur Schnitzler und Alexander Kuprin in ihrem literarischen und publizistischen Verhalten während der ersten Kriegsmonate (im Herbst 1914 — Winter 1915) dargestellt. Es wird ein Versuch unternommen, die eventuellen Quellen zu ermitteln, die zum „Offenen Brief an Arthur Schnitzler“ von Kuprin geführt haben konnten.

KLAUS-MICHAEL BOGDAL

(Universität Bielefeld)

**SIGNATUREN DER FEINDSCHAFT.
LITERATUR MACHT MOBIL**

Die Rückschau auf die europäische Literatur im Ersten Weltkrieg erinnert schmerzlich an die Tatsache, dass es eine große Illusion ist, dass die Schönen Künste vornehmlich zur Humanisierung der Welt beigetragen haben (vgl. [Bruendel 2014; Beulens 2014; Lauinger 2014]). Auch die Dichtung verstand es, Konflikte noch zu schüren und die Gewalt zu feiern. Sprache, Bilder und selbst Musik können eine „symbolische Gewalt“ (Pierre Bourdieu) ausüben, die man durchaus neben die politische, wirtschaftliche und soziale stellen kann. Keine dieser Gewaltformen kommt, zumal zu Beginn kriegerischer Auseinandersetzungen, ohne die andere aus. Literatur vermag Gewalt zu mobilisieren, wenn sie — bewusst oder unbewusst — Symbolpolitik betreibt und Individuen und Kollektive durch ‚Sinngestaltungen‘ zu überwältigen sucht. Man muss sich nicht so weit versteigen, dass Kunstwerke die ‚Blumen des Bösen‘ sind. Aber die Künste präsentieren eine eigene Logik und Ästhetik, die uns die Welt plausibel erscheinen lässt und an der die Rezipienten Vergnügen haben, auch dann noch, wenn es ein Vergnügen am Leiden, der Beschämung und der Erniedrigung der Anderen ist. Sie führen — vor allem in der Moderne — nicht nur zu den Höhen der Kultur, sondern bringen antizivilisatorische Grundmuster hervor und imaginieren Tabubrüche.

I.

Das tun sie auf jeden Fall in Zeiten des Krieges — in der Neuzeit von den Bauernkriegen über den Dreißigjährigen und Siebenjährigen Krieg bis zu dem Weltkrieg, den wir den Ersten oder Großen und den einige Historiker den zweiten Dreißigjährigen nennen (vgl. [Hüppauf 2013]). Hingewiesen sei nur auf Heinrich von Kleists antifranzösisches Drama *Die Hermannsschlacht* und die darin freigesetzten Gewaltphantasien, wenn Hermann der Cherusker die von den Römern vergewaltigte Hally, Tochter des Waffenschmiedes Theuthold, zerstückelt, um die „funfzehn Stämme der Germaner“ [Kleist 1964: 174—175] zu gemeinsamer Rache anzustacheln. Kleist ist bibelfest genug, um sich an die Erzählung aus dem *Buch Richter der Heiligen Schrift des alten Bundes* zu erinnern, in der der

Levit aus dem Gebirge Efraim seine von Benjaminitemn geschändete Frau in zwölf Stücke zerschneidet und die Teile an die zwölf Stämme Israels sendet.

Die Literatur verarbeitet emotional durch die Gestaltung von Gewalt, Hass und Ekel jene Bedrohungen, die aus Umbrüchen, Schwellenerfahrungen und der Gefährdung von Normalzuständen resultieren. Zuallererst verarbeitet sie die Erfahrung des Todes: vom individuellen Sterben bis zum Massentod, bewirkt durch Krieg, Seuchen, Verbrechen und Katastrophen, aber ebenso das Verhältnis von Identität und Identitätsverlust, von Eigenem und Fremdem, von Sicherheit und Gefahr. Die Verarbeitung ist zutiefst von Angst geprägt, auch wenn sie als Heldenmut, Kälte oder Überlegenheitsgefühl präsentiert wird. Ängste sind jedoch nicht das Primäre, sie stellen eine Reaktion auf eine ihnen vorausgehende Bedrohung dar, wobei diese Bedrohung real oder imaginär sein kann. Mehr noch: Die Angstreaktion ist schon eine — meist unbewusste — Deutung beziehungsweise Lesart einer Bedrohung, durch die andere mögliche Deutungen beiseitegeschoben werden. Eine Bedrohung erzeugt wegen des hohen, nur schwer zu reduzierenden Anteils subjektiver Wahrnehmungen eine komplexe Spannungssituation. Ihr gewaltsam zu begegnen, auch durch sprachliche Maßlosigkeit, bedeutet, diese Komplexität zu reduzieren.

Die politische Situation im Juli 1914 stellt sich aus dem historischen Rückblick (vgl. [Clark 2012]) als ein solches Bedrohungsszenarium dar, das nicht nur durch die Eskalation politischer, ökonomischer und sozialer Interessenskonflikte charakterisiert ist, sondern das durch Elemente des kulturellen Gedächtnisses, vorgeprägte Handlungsmuster und Wahrnehmungsschemata mit der Bedeutung tödlicher Feindschaft aufgeladen wird. Dazu zählen in einer katachrestischen Mischung die Erinnerung an die Napoleonischen Kriege ebenso wie die Einkreisungsobsession, die Vorstellung eines Deutschland „aufgedrungenen schweren Daseinskampf[es]“ [Ungern-Sternberg J., Ungern-Sternberg W. 1996: 156], der Glaube an eine nationale zivilisatorische Sendung sowie das kulturkritisch artikulierende Gefühl einer nahenden Katastrophe und der Hoffnung auf Reinigung und Erneuerung. Die ‚Feindschaft‘ zwischen den europäischen Staaten und Völkern ist aber auch im Juli 1914 nicht etwas vollständig Selbstverständliches. Ihr stehen nicht wenige historische Erfahrungen und die Wahrnehmung von Nachbarschaft und Verwandtschaft, von Austausch und Ähnlichkeit entgegen. ‚Feindschaft‘ hat zwar in einigen Fällen eine lange, in anderen aber keine Geschichte aufzuweisen und muss durch Zeichen der Bedrohung erst erklärt werden — und zwar in einem doppelten Sinn.

II.

Am Anfang steht die Signatur der Signaturen: ‚Ich, Wilhelm, Kaiser ..., Ich, Nikolai, Zar ..., Ich, George, König ... erkläre ... den Krieg.‘ Ein

performativer Sprechakt wie die Taufe. Diesem Akt folgen die zahllosen Feinderklärungen der Künstler, der Wissenschaftler, der Institutionen, Parteien und Verbände in allen europäischen Kriegsländern. Aber was ist mit denen, die von den Entscheidern nicht gefragt wurden? Ihnen muss die ‚Feindschaft‘ in einem anderen Sinn ‚erklärt‘ und beigebracht werden — und zwar so wirkungsvoll und nachhaltig, dass sie durch ihre Beteiligung den Krieg erst möglich machen. Es lässt sich beobachten, wie in kürzester Zeit Diskurse der Feindschaft entstehen, die aus einer diffusen Gemengelage heraus Gestalt gewinnen, Wissen generieren, auf kulturelle Wahrnehmungsmuster zugreifen und zu ästhetischer und medialer Repräsentation verdichtet werden.

Zwar sprechen Zeitgenossen hinsichtlich des Kriegsbeginns im August 1914 vom Taumel und Rausch der Massen (dazu quellenkritisch [Bruendel 2014: 57—100]) und versuchen auf diese Weise, die Kriegsbegeisterung semantisch mit emotionaler Grenzüberschreitung oder mehr noch mit religiösen Erweckungserlebnissen in Verbindung zu bringen. Doch durch die kollektive Selbstbeschreibung kann nicht überdeckt werden, dass die Diskurse der Feindschaft keinesfalls die Folge übersteigter Gefühle oder ‚extremistischer‘ Ansichten waren. Sie wuchsen in der Mitte kulturell hoch entwickelter Gesellschaften in einer Zone gesellschaftlicher Normalität heran und wurden stets von Wissenschaft und Kunst getragen und legitimiert. Nach ihrem Selbstverständnis führten die damaligen Akteure wie die Verfasser des Aufrufs „An die Kulturwelt“ im Oktober 1914 einen Kampf um die Errungenschaften der Zivilisation: „Glaubt, dass wir diesen Kampf zu Ende kämpfen werden als ein Kulturvolk dem das Vermächtnis eines Goethe, eines Beethoven, eines Kant ebenso heilig ist, wie sein Herd und seine Scholle“ [Ungern-Sternberg J., Ungern-Sternberg W. 1996: 160]. Vgl. hierzu [Flasch 2000; Beßlich 2000; Bruendel 2003; Schneider/Schumann 2000]. In Wirklichkeit trugen sie zur Beschleunigung eines Entzivilisierungsprozesses im 20. Jahrhundert bei. Mit den Feindschaftsdiskursen schufen sie Bedrohungsszenarien, die jede Aggression als Notwehr und Gegenschlag erschienen ließen (vgl. [Monger 2013; Oppelt 2002; Sanders, Taylor 1990; Jahn 1995; Roshwald, Sütés 2002; Ford 1915]).

Bedrohungsszenarien zielen darauf ab, die Differenz zwischen objektiven Tatbeständen und subjektiven Wahrnehmungen zum Verschwinden zu bringen. Um diese Differenz zu analysieren, eignet sich meiner Auffassung nach der Begriff der „Signaturen“ (vgl. [Agamben 2009]), der über Jacques Derrida in die Literaturwissenschaft Eingang gefunden hat [Derrida 1976: 124—155]. Er ist nicht unumstritten, weil er auf dekonstruktivistischer Grundlage Zeichentheoretisches und Subjekttheoretisches zu verbinden sucht. Nach diesem Konzept ist Literatur die Umschrift eines Vorgängigen, die in den Zeichen/Signaturen dessen Abwesenheit garantiert. Das gilt für physische Kräfte genauso wie für Emotionen, deren ästhetische Repräsentationsformen die Differenz markieren. Zugleich schaffen die Zeichen einen Latenzzustand und eröffnen die Möglichkeit

der unabschließbaren, verschiebenden, performativen Iteration. Auf diese Weise kann zum Beispiel ein Naturereignis wie das Erdbeben von Lissabon zur Signatur einer Epoche — der Umwälzungen des 18. Jahrhunderts — umcodiert werden. Entscheidend ist, dass durch die Signaturen Bedeutungen hervorgebracht werden, die den Akteuren keine weiteren Interpretationen erlauben und zu Handlungen anleiten, die keine Alternativen mehr zulassen — es sei denn, sie verweigern sich den Überlieferungszusammenhängen vollständig. Um wirksam zu sein, müssen sie eine Evidenz suggerieren, die der Evidenz von Naturphänomenen nahekommt. Krieg bedeutete also auch, Zeichen, Bilder und Narrative zu Signaturen der Feindschaft umzucodieren oder, falls solche Zeichen fehlten, in die Rede über den Anderen wirkungsvoll einzufügen. Letzteres ist uns unter dem Begriff Propaganda wohl vertraut.

III.

1915, im zweiten Kriegsjahr, veröffentlicht der Kunstkritiker Oskar Bie einen Bericht über eine Reise auf der Wolga. Feinsinnig, sprachlich präventios und mit einem Blick für alles Kulturelle, wie man es von einem Stilisten und Herausgeber der *Neuen Rundschau*, in der Thomas Mann, Hofmannsthal, Rilke und Hauptmann publizierten, erwarten kann, plaudert er über seine Eindrücke und Erfahrungen, um dann schlussfolgernd den Wolgadampfer in der Tradition der Staatsallegorien zu einem Bild Russlands umzudeuten:

Oben auf den Passagierschiffen promenierte Europa, in Gebärde und Kleid das gleiche auf beiden Halbkugeln, unten hockt Asien und brütet über der Vergangenheit. Dies war das Bild, das unsere Augen Stunde für Stunde wieder neu reizen konnte

[Bie 1915, 1086]; vgl. auch [Böhlke 2002: 578].

Hatte Ferdinand Freiligrath 1846 in seinem bekannten Revolutionsgedicht *Von unten auf!* [Freiligrath 1967: 87—90] den Gegensatz zwischen Deck und Schiffsbauch als Widerspruch zwischen herrschender Klasse und Proletariat gedeutet, so legt Bie dieses Bild, das ihn unablässig zu beunruhigen scheint, als Sinnbild des russischen Reichs aus. Dieses Staatsgebilde sucht, so seine Imagination, in hierarchischer Ordnung eines klar unterschiedenen Oben und Unten zu vereinen, was unvereinbar ist: eine in die Zukunft gerichtete europäische Zivilisation und die in der Vergangenheit ‚hockenden‘ asiatischen Barbaren. Dabei übersieht Bie, dass dieser Widerspruch schon früh in der russischen Literatur — zentral in Michael Lermontows *Ein Held unserer Zeit* — thematisiert wurde. Dass die europäischen Nationalstaaten zunehmend nach sogenannter rassischer Homogenität streben sollten und die ethnische Vielfalt und Vermischungen innerhalb einer Nation wie der russischen — und aus deutscher Sicht auch der österreichisch-ungarischen — Instabilität auslösen und zu Ver-

werfungen und zum Zusammenbruch führen, macht sich bei Oskar Bie als Auffassung bemerkbar. So schreibt zum Beispiel General Ludendorff in seinen Kriegserinnerungen über das von der deutschen Armee besetzte und verwaltete Gebiet Ober Ost: „Aus sich heraus schafft die buntgemischte Bevölkerung keine Kultur“ (Zit. nach [Liulevicius 2002: 143]).

Andere Schriftsteller werden ebenso wie nicht wenige Wissenschaftler seit Kriegsbeginn diesbezüglich deutlicher. In einem anonym veröffentlichten Band mit dem Titel *Kennen Sie Russland?* heißt es zwei Jahre nach Kriegsbeginn nun vor dem Hintergrund der sich abzeichnenden Niederlage Russlands:

In diesem russischen Meere wären alle Fremdvölker rettungslos untergegangen, wären sie alle heruntergezogen worden auf die tiefere moskowitzische Kulturstufe. Die Welle des Russentums wäre ein großes Stück weiter nach Europa hineingerollt und hätte der zukünftigen Geschichte Europas ein für alle Mal den moskowitzischen Stempel aufgedrückt. Europäische Kultur und Zivilisation wären sicher in moskowitzischer Unkultur aufgegangen. <...> Bald zeigte sich die Ueberlegenheit der europäischen Zivilisation über die unkultivierten Massen auch im Kriege [Anonym 1916: 237].

Vom Weltkrieg erwartet man auf allen Seiten, wie Thomas Mann 1914 in der *Neuen Rundschau* schreibt, „Reinigung, Befreiung“ [Mann 1968: 10]. Dazu zählt man nicht nur eine geistige Erneuerung, sondern zum Beispiel auch die durchgreifende Verwandlung solcher historischer ‚Missgeburten‘ wie der europäisch-asiatisch-orientalischen Großmacht Russland. „Reinigung“ bedeutet als geopolitische Maßnahme eine deutliche Grenzziehung zwischen den fortschrittsorientierten Kulturen und Gesellschaften Europas und dem zurückgebliebenen Asien jenseits der baltischen Staaten, Polens und der Ukraine, auf politischer Ebene die Scheidung zwischen dem Despotismus der Knute und den vielfältigen nichtdespotischen Herrschaftsformen. Für die deutsche Sozialdemokratie war, wie wir wissen, die Zarenherrschaft ein entscheidendes Argument, dem Kriegsbudget im Reichstag zuzustimmen (vgl. [Miller 1974]). Wenn der Kabarettist und Satiriker Klabund (d. i. Alfred Henschke) zu Kriegsbeginn in einem Gedicht im *Simplicissimus* reimt: „Akim Akimitsch / An deinem Blut saugen die fetten Egel / Der Romanows. Nimm deinen Dreschflegel, / Akim Akimitsch — schlag sie tot!“ [Klabund 1914/15: 327], dann weisen diese Verse in die gleiche Richtung und konturieren das Feindbild Russland.

IV.

Dass Europa und Asien durch Unterschiede charakterisiert sind, liegt auf der Hand. Aber weshalb soll zwischen ihnen tödliche Feindschaft bestehen? Und vor allem: Wo ist Europa, wo Asien? Und wozu zählt man

Russland? Mit diesen Fragen hat sich seit Ende des 19. Jahrhunderts eine neue, erfolg- und einflussreiche Wissenschaft, die Kulturgeographie, beschäftigt (vgl. [Bogdal 2014: 79—91]). Sie hatte den Zusammenhang von Kultur und Raum ins Zentrum ihrer Forschungen gerückt und keinen Zweifel daran gelassen, dass Russland aus diesem Blickwinkel und wegen des Volkscharakters der Russen ‚asiatisch‘ sei (vgl. [Wolff 1994]). Im Ersten Weltkrieg beschäftigten sich nicht nur die Propagandisten der deutschen Reichsregierung, sondern ebenso Experten aus unterschiedlichen Fachgebieten intensiv mit diesem Thema. Sie äußern sich in Denkschriften und Auftragsarbeiten und kommen ausführlich in den großen deutschen Kulturzeitschriften wie der *Neuen Rundschau* oder den *Süddeutschen Monatsheften* zu Wort (vgl. [Süddeutsche Monatshefte Februar 1915 und Juli 1915]). Diesen wichtigen Hinweis verdanke ich Kai Kauffmann, Bielefeld). Die Beiträge sind durchaus vielschichtig. Neben Feindpropaganda und Feindverstehen, das der besseren Vorbereitung auf die gewaltsame Begegnung im Krieg dient [Leuthner 1915, I: 577—590; Leuthner 1915, II: 1009—1021], gibt es auch Gegenstimmen, die sich um Differenzierungen bemühen, für ein Verstehen des Gegners plädieren und, eingedenk eines kommenden Friedens, die Feindschaft zu entdramatisieren suchen. In einem sehr ausführlichen Aufsatz von Karl Nötzel, den die *Deutsche Rundschau* 1915 unter dem Titel *Das heutige Rußland* publiziert, wirbt der Verfasser für Verständnis, indem er die gesellschaftlichen Folgen der Leibeigenschaft in den Vordergrund rückt und den russischen Blick auf den Westen zu erklären sucht (vgl. [Nötzel 1915: 218—239]). Die Hauptgefahr sieht er nicht zu Unrecht im ‚geistigen Russland‘ der Nationalisten und antimodernen Religiösen. Wenn er davon ausgeht, dass „das russische Weltreich eigentlich schon den Todeskeim in sich trägt“ [Ibid.: 232], so richtet sich seine Diagnose nicht allein gegen Russland, sondern gegen die aggressiven Nationalismen in ganz Europa, für deren Überwindung er eintritt. Dennoch formuliert er als geopolitisches Kriegsziel: „Das einzige Mittel, den nie verglühenden Kriegsherd im Osten endgültig zu löschen und den europäischen Frieden auf Zeiten hinaus zu sichern, ist die Unabhängigkeit der Ukraine, die Aufrichtung des alten Reiches von Kiew“ [Ibid.: 230]. Deutlicher noch richtet sich Otto Hoetzsch, Professor für Geschichte an der Berliner Universität, in den *Süddeutschen Monatsheften* gegen die vorherrschende Position, „Rußland sei ein Land asiatischer Barbarei, dürfe nicht als gleichberechtigter Kulturstaat anerkannt werden und müsse deshalb rechtmäßiger Jagdgrund der westeuropäischen Nationen sein“ [Hoetzsch 1914/1915: 619]. Der Literaturhistoriker Otto Hauser schließlich, Kenner der „Literatur des Auslands vor dem Weltkrieg“, konstruiert eine halbsbrecherische Argumentation, um die kulturelle Nähe und Verwandtschaft in Zukunft wieder zulassen zu können, indem er hervorhebt, „welchen ungemein großen Anteil die Aussendlinge der Germanen an dem Aufbau der Kulturen slavischer und romanischer Zunge haben“ [Hauser 1916: VI]. Unter der Prämisse deutscher Hegemonie

und Dominanz könne die „Gegnerschaft“ „nicht ewig dauern, wo so viel Bruderblut gerade in den Besten der jetzigen Feinde fließt“ [Hauser 1916: VI].

V.

Die Kulturgeographie, oder wie man heute in der Wissenschaftsgeschichte sagt, die „Biogeographie“ [Ratzel 1923: 1], hat den europäischen Raum über dessen Grenzen hinaus indes schon längst als „Lebensraum“ [Köster 2002: 62] vermessen, den bestimmte Rassen zu ihrer Entfaltung beanspruchen sollten. Dabei konkurrieren zwei Vorstellungen. Die aggressivere Variante stellt jene dar, die Russland in den europäischen Raum einschließen möchte. Sie gewinnt dann im Nationalsozialismus die Überhand [z. B. Hagemeyer/Leibbrandt 1939]. In ihr geht man davon aus, dass Deutschlands Zukunft von der Eroberung „der Zone Osteuropas, in der der kulturzerstörende Asiatismus die Herrschaft erlangt hat“ [Hassinger 1926], zit. n. [Köster 2002: 106], abhängt. Die „kulturelle Wüste Innerasiens“ [Ibid.] schließt bisher Osteuropa ein. Deshalb gelte es, „die Grenze europäischer Zivilisation“ nach Osten voranzutreiben und „dieses Halbasien zu europäisieren“ [Ibid.]. Ein mit imperialem und kulturchauvinistischem Gestus vorgetragenes geopolitisches Programm.

Das im Ersten Weltkrieg noch vorherrschende Konzept setzt auf die Schaffung einer politisch-geographischen Pufferzone von Reval bis Bukarest oder umfasst noch weiter reichend „Finnland, die Ostseeprovinzen, Litauen, Polen, Bessarabien, die Ukraine, de[n] Kaukasus und Turkestan“ [Hoetzsch 1914/1915: 619]. Dazu passt das aus einer Feldzeitung stammende Gedicht *Wacht im Osten*, das von einem einfachen Soldaten verfasst wurde: „Kennt ihr die Straße, tief und lang? / Sie kommt vom Baltenstrande / Und führt durch Hügel, Tal und Hang / Bis fern zum Ungarnlande“ [Liulevicius 2002: 195]. Dieses Modell setzt voraus, dass Russland dem weiten asiatischen Raum, der ‚Steppe‘, zugeschlagen wird und die Russen in der Völkerhierarchie auf eine niedrigere Kulturstufe als die Europäer herabgewertet werden. Die Argumentation ist strikt kulturgeographisch. Während Europa Bodenständigkeit, Schöpfertum, Reinheit und Ordnung hervorbringe, verhindere die ‚Steppe‘, die zur Raubwirtschaft verleite, die kulturelle Weiter- und Höherentwicklung: „Mit der Beherrschung der Tiere, dem Schlachten und Blutgenuß hängt eine Gemütsverrohung zusammen, die mit der körperlichen Abhärtung durch das Steppenlima und das Umherziehen auf die Bildung starker, roher Naturen hinwirkt“ [Ratzel 1923: 52 f.]. Russland und dem russischen Volk Signaturen der Feindschaft einzuschreiben, sie als Bedrohung in jedem Lebensbereich wahrnehmen zu lassen, bedeutet während des Weltkriegs, sie als ‚Asiaten‘ zu repräsentieren, auch und vor allem in Kunst und Literatur. (Zur Forschung über das Russenbild in Deutschland vgl. [Jahn 2008; Jaworski 1987; Kamp, Jahn, Springer 2007; Keller

2000; Kusber 2013; Swirgun 2006; Unsere Russen 2008]; zur russischen Propaganda siehe [Jahn 1995]. Siehe auch [Kilchman, Pflitsch, Thun-Hohenstein 2011]).

VI.

Romane wie der 1916 unter dem Titel *Morgenrot* erschienene von Richard Skowronnek legen sich in dieser Hinsicht keinerlei Zurückhaltung auf:

Aber das Heer der Russen glich dem Volk der Wanderratten, das in Zeiten besonderer Heimsuchung aus den Schlupfwinkeln der sibirischen Tundra brach, besiedeltes Land kahl zu fressen. Hunderttausende konnte man erschlagen, immer neue Scharen quollen in bräunlichem Gewimmel aus der gärenden Steppe hervor [Skowronnek 1916: 7].

Die Signaturen des ‚Asiatischen‘ verdichten und verschieben sich von den Tataren und Hunnen auf die Figur des Kosaken (vgl. [Kappeler 2013]). Kosaken, die ursprünglich zur Grenzsicherung gegen die Tataren eingesetzt wurden und maßgeblich an der Eroberung Sibiriens beteiligt waren, werden dennoch, unter anderem wegen ihres kriegerischen Habitus, ihrer nicht-europäischen Bekleidung beziehungsweise Uniformierung und weil sie als Reiterarmee agierten, als asiatisches Steppenvolk angesehen und seit den napoleonischen Kriegen auch in Zentraleuropa gefürchtet. Als man 1856 im Neanderthal ein menschliches Gerippe fand, dessen Alter und Zugehörigkeit inzwischen geklärt ist, glaubte man, dass die „Gebeine und der Schädel <...> auf ein rohes und wildes Volk schließen“ ließen [Anonym. 1865: 312] (den Hinweis auf den ‚Kosaken aus dem Neanderthal‘ verdanke ich Monika Schmitz-Emans, Bochum), weshalb ein Bonner Gelehrter zu der Hypothese gelangte, der Gefundene sei „ein mongolischer Kosack von Tschernitscheffs Armeecorps aus dem Jahre 1814“ [Ibid.]. Seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts waren Kosaken als geschlossene Reiterverbände in die russische Armee integriert. Über diese Teile des zaristischen Heeres schreibt Skowronnek in *Morgenrot*: „Ungeschlachte Kerle aus dem tieffsten Bauche Rußlands, die sich nur durch den aufrechten Gang von den Wölfen ihrer Heimat unterschieden“ [Skowronnek 1916: 9]. Der Feind wird in einem Raum verortet, dessen Fauna — und meist auch Flora, Topographie und Klima — als Zeichen der Bedrohung gelesen wird. Für Sven Hedin sind in seinem Kriegsbericht *Nach Osten!* die russischen Soldaten zwar „Opfer einer grausamen und unwürdigen, einer despotischen Politik“ [Hedin 1916: 21]. Aber sie sind eben auch Russen, ein Volk auf einer niederen Zivilisationsstufe, vergleichbar mit anderen ‚wilden‘, nicht-europäischen Völkern: „Der Durchschnittsrusse ist ein großes Kind, heißt es. Er hat die liebevolle Weichherzigkeit und Güte, aber auch die Grausamkeit des Kindes“ [Ibid.: 42]. Entsprechend sei ihr Verhalten im Krieg:

In Ostpreußen haben die Russen willkürlich alles niedergebrannt und verwüstet ohne Unterschied und ohne militärische Gründe <...>. Ihre Verheerungen sind nicht Strafmaßregeln, sie entstammen reiner Zerstörungslust und denselben Raubtierinstinkten, die so oft in den alten schwedischen Ostseeprovinzen Schrecken und Entsetzen verbreitet haben [Hedin 1916: 49].

Als Kriegsgefangene erwecken sie bei Hedin trotz ihrer mangelnden Körperhygiene „einen recht sympathischen Eindruck“ [Hedin 1916: 21], weil sie sich ergeben und diszipliniert in ihr Schicksal fügen. Der Feindschaftsdiskurs lässt jedoch einen solchen Eindruck nicht zu. Deshalb deutet er ihr Verhalten mit dem Mittel einer rhetorischen Fragekette als asiatische Heimtücke:

Oder waren das nicht dieselben Russen, die eben erst die Grenzmarken in Ostpreußen so verheert hatten, wie es nur die wilden, blutdürstigen Mordbrennerhorden Attilas und Dschingis Chans taten? Hatten nicht diese selben Soldaten unschuldige deutsche Mädchen und Frauen geschändet? Hatten sie nicht Tausende von Gehöften niedergebrannt und Städte so verwüstet, daß ihre Totenstille mit Pompeji und Herculanium wetteifern konnte? [Hedin 1916]

Ähnlich blickt die Hauptfigur des Grenzlandromans *Die von Brock* aus dem Kriegsjahr 1916, ein baltendeutscher Gutsherr, auf die russischen Bauern und „ihre vertierten und verdunkelten Seelen“:

„O, Kinder des Ostens!“ dachte Herr von Brock. — „Kinder der Steppe! Wie ihr in vergangenen Zeiten euren Khans folgtet wie eine einzige wilde Woge, so folgt ihr jedem, der Macht gewinnt über euch. Zum Bösen folgt ihr nicht schneller wie zum Guten!“ [Kraze 1921: 178]

Selbst in den Mädchenbüchern der Erfolgsautorin Else Ury fehlen entsprechende Markierungen nicht. Noch zurückhaltend äußert sie sich in *Nesthäkchen und der Weltkrieg* über die Situation nach der Besetzung Ostpreußens (vgl. auch ausführlich zu Ostpreußen: [Jahn 2005]): „Aber die armen, von Haus und Hof vertriebenen Menschen, die vor den sengenden, plündernden und mordenden Kosaken, wie sie gingen und standen, flüchten mußten, denen konnte Hindenburg nicht helfen“ [Ury 2014: 79]. Deutlicher wird Ury in ihrem Kriegsroman *Lieb Heimatland*, in dem sich das russische Heer wie „eine graue Riesenwolke von Osten her“ [Ury o.J.: 102] heranwält und „Karolineken“, die ostpreußische Magd, vor Schrecken ausruft: „Erbarm sich — hast ihm jesehn, dem Kosak?“ [Ibid.] und die russischen Soldaten „unförmig wie verwachsene Unholde erscheinen, fernem Urzeiten entstiegen“ [Ibid.: 124—125]. Der Berliner Gutsdiener „Karle Knuffke“ weiß seinen verängstigten Herrschaften zu berichten: „De Wälder und alle Landstraßen, det wimmelt ja man bloß

so von det russ'sche Unjeziefer“ [Ury o.J.: 102]. Die „schmierigen Step-pensöhne“ [Ibid.: 181] (zu den Motiven Schmutz und Krankheit siehe [Liulevicius 2002: 193—195]) plündern, verunreinigen und zerstören nur den Besitz der Gutsfamilie: „das Tierische, das mühsam Gebändigte brach sich immer wieder Bahn“ (vgl. [Ibid.: 189]). Sie beweisen auf lächerliche Weise ihre Zurückgebliebenheit und Kulturlosigkeit, indem sie Wachskerzen „als größte Leckerbissen“ [Ibid.: 190] verspeisen: auch dies ein Motiv, das bis auf die napoleonischen Kriege zurückgeht. Der Erfolgssyriker Walter Flex dichtet im Graben vom „Barbarenjubil der Tataren“ [Flex 1918: 47], während der deutsche Soldat seinen Kameraden aus dem Lukasevangelium des Neuen Testaments vorliest. Sven Hedin häuft drastische Schilderungen von Verwüstungen, Plünderungen, Vergewaltigungen und Gräueltaten an und hat für sie stets die gleiche Erklärung zur Hand: „Aber wenn diese ganz- oder halbasiatischen Horden im Krieg losgelassen werden, dann erwacht in ihnen das Raubtier“ [Hedin 1916: 42]. Die Rhetorik und Grammatik der Verfeindung lässt keinen vermeintlichen Schwachpunkt des Gegners aus:

Verwüstete Häuser und geplünderte Wohnungen bezeichneten den Weg der Kosaken. <...> Sogar das Innere der Kirche war verwüstet, und die Glocke lag auf den Bodenfliesen. Die ganze Straße von Lyck bis zur Grenze führte durch verwüstetes Land. Der Unterschied zwischen deutscher und slawischer Kultur stach nirgendwo so in die Augen <...> [Hedin 1916: 18].

Die angebliche asiatisch-mongolische Raubwirtschaft der Steppenvölker, die gewaltsame Aneignung der Gebrauchsgüter hochzivilisierter Gesellschaften und die Verkennung des wahren Wertes von Kulturprodukten wie Gemälden, Büchern und bestimmten Musikinstrumenten, wird zu einem der zentralen Elemente des Feindschaftsdiskurses: „Die Russen hatten unzählige mit Möbeln vollbelastete Züge fortgeführt. <...> Zuweilen fragt man sich wirklich, ob Möbelraub eines der Hauptziele des Einfalls in Ostpreußen gewesen sei“ [Ibid.: 43]. Ein weiteres Element ist die Neigung der Steppenvölker zu exzessivem Alkoholgenuss und damit verbunden, ihr ausgeprägter Sexualtrieb. In den Kulturzeitschriften werden diese Eigenschaften noch höflich umschrieben und verbleiben in den Grenzen des bildungsbürgerlichen Jargons: „[D]a richtet sich das Auge am leichtesten auf die Region zwischen Nabel und Knie. Aut Bacchus aut Venus ...“ [Dirr 1915: 599]. Skowronneks Roman *Morgenrot* hingegen räumt den männlichen Gewalt- und Machtphantasien breiten Raum ein, und es sind in der Erzähllogik die feindlichen Kosaken, die die Gräueltaten begehen, so wenn sie während der Besetzung Ostpreußens zur Zerstreuung ihrer Langeweile einen Bauern „an den Bettpfosten“ binden und er zusehen muss, „wie eine ganze Korporalschaft sich mit seiner Frau vergnügte“ (vgl. [Skowronnek 1916: 15]). Diese Szene des Schreckens wird mehrfach wiederholt und gesteigert [Ibid.: 170] bis zu den Berichten auf einer Einwohnerversammlung nach der Zurückdrängung

der russischen Truppen, mit denen die Gedächtnispolitik der Deutschen eingeleitet wird. Dort erzählt ein Augenzeuge:

Soll ich Ihnen das Dorf zeigen, nicht weit von der Ordensburg, in dem eine ganze Familie auf die gräßlichste Weise geschändet und ermordet worden ist? Die Frau in unsäglicher Art verstümmelt und mit einem russischen Seitengewehr an den Tisch genagelt, ihr dreijähriges Töchterchen ebenfalls verstümmelt und an der Wand gekreuzigt, der Mann schwer verwundet und gefesselt [Skowronnek 1916].

Sven Hedin, der in *Nach Osten!* mit dem Anspruch dokumentarischer Wahrheit auftritt und diesen durch den Abdruck zahlreicher Fotografien von zerstörten Gebäuden, russischen Kriegsgefangenen und der deutschen und österreichischen Generalität untermauert, bedient sich der gleichen Narrative des Zivilisationsbruchs, wenn er erzählökonomisch wirkungsvoll zwei ‚entsetzliche‘ und ‚unglaubliche‘ Nachrichten auf das Kapitel „Die Russen in Ostpreußen“ verteilt. Im ersten Teil berichtet er: „Eine 78jährige Frau F. war von russischen Soldaten schändlich vergewaltigt worden und berichtete unter Tränen, daß sie eine unheilbare Krankheit davon getragen habe“ [Hedin 1916: 46]. Die im letzten Teil vermeldete Nachricht steigert zielbewusst das Ungeheuerliche durch die Erwähnung eines Kindes und die sexuell konnotierte brutale Reaktion auf eine Geste der Gastfreundschaft in etwas für einen ‚zivilisierten‘ Menschen Udenkbares: „Ein siebenjähriges Mädchen wurde geschändet. Eine Frau, die einem Soldaten einen Becher Wasser reichte, wurde von einem anderen in den Unterleib geschossen“ [Ibid.: 49].

Bilder und Narrative wie die hier vorgestellten, werden, obwohl sie propagandistischen Zwecken dienen können, nicht für den Tag geschaffen. Sie sollen sich tief in das Gedächtnis eingraben und als Signaturen der Feindschaft Bedrohungsszenarien schaffen und aufrechterhalten. In der Konsequenz öffnen sie Denk- und Handlungsräume der Verachtung, Abwehr und Vernichtung, die nicht so leicht wieder zu schließen sind, wie die Geschichte des 20. Jahrhunderts gezeigt hat.

VII.

Im ersten Weltkrieg werden solche Denk- und Handlungsräume, die Russland betreffen, rasch sichtbar. Man bewegt sich auf einem Terrain, das vom Selbstverständnis der mittel- und westeuropäischen Gesellschaften — man muss auch hinzufügen: ebenfalls der russischen Eliten — tief durchdrungen ist. Jede der am Krieg beteiligten europäischen Großmächte wähnt sich aus unterschiedlichen Gründen auf dem zivilisatorischen Höhenkamm des Globus. Der Mitherausgeber der konservativen *Süddeutschen Monatshefte*, Josef Hofmiller, äußert sich schon zu Kriegsbeginn unmissverständlich: „Wir kommen über zwei Tatsachen nicht weg: Es gibt eine europäische Kultur gegenüber der russischen. Das Wort ‚rus-

sische Kultur‘ will einem nicht über die Lippen. Es ist ein Begriffswiderspruch. Es gibt keine“ [Hofmiller 1914/1915: 658]. In der verwilderten Sprache des gewöhnlichen nationalen Dünkels, die Hedin in seinem Frontbericht pflegt, heißt es über einen russischen Kriegsgefangenen: „Ein grobgliedriger Kerl, sieht er nicht gerade danach aus, als ob er das Kulturniveau der Deutschen erhöhen könnte“ [Hedin 1916: 36]. Der Feind im Osten hat mit eliminatorischen Konsequenzen zu rechnen. Die schwerwiegendste ist die dauerhafte Ausgrenzung aus Europa. Hedin schreibt resümierend:

Wenn es Leute in Westeuropa gibt, die diese Art von Kriegführung billigen, so müssen die Nationen, die sich im jetzigen Wettkampf auf die Seite der uralten germanischen Kultur stellen, dahin übereinkommen, dass die Russen in Zukunft in Mittel- und Nordeuropa keine Kulturmission mehr zu erfüllen haben. Sie sollen ihr Gesicht nach Osten wenden, nicht nach Westen [Hedin 1916: 51].

„Kulturmission“ meint ganz im Sinne der Kulturgeographie den Willen, die Kraft und die Fähigkeit einer Nation, in ihrem Umfeld durch imperiale oder global durch koloniale Expansion die zivilisatorische Weiterentwicklung zu garantieren und die aus europäischer Sicht überholten Staatsformen, Lebensweisen und Religionen zu beseitigen. Dass der Schwede Sven Hedin unter anderem auf Finnland zielt, dass die Schweden ungefähr einhundert Jahre zuvor an Russland abtreten mussten, ist zu vermuten. Die strikte Markierung der Grenze Europas und des Europäischen wird von Heinrich Claas in seiner *Denkschrift betreffend die national-, wirtschafts-, und sozialpolitischen Ziele des deutschen Volkes im gegenwärtigen Kriege* im Dezember 1914 explizit als Kriegsziel formuliert: „Rußlands Gesicht muß <...> gewaltsam wieder nach Osten umgewandt und dazu muß es im wesentlichen in die Grenzen vor Peters des Großen Zeit zurückgeworfen werden“ (zit. n. [Rürup 1984: 25]). Immer ist es das ‚alte Russland‘, eine durch den asiatischen Despotismus charakterisierte expansive Herrschaft, das, sobald es „über die Weichsel und Elbe dringt“, „erst am atlantischen Ozean still“ hält [Hofmiller 1915: 654], und dem ohne Polen und Deutsche „als Fremdvölker“ ohnehin „die stärksten Antriebe für zivilisatorischen Fortschritt“ [Ibid.: 656] fehlen würden. Dieses Russland hat dadurch, dass es sich auf die Seite der Gegner Deutschlands gestellt hat, seinen Anspruch, kulturell und territorial ein Teil Europas zu sein, verwirkt. Diesem Russland werden die Signaturen der Feindschaft eingeschrieben. 1916, lange vor dem Frieden von Brest-Litowsk können wir lesen: „Und wenn der Weltkrieg auch nur als einziges Resultat zeitigen würde, daß das alte Rußland aus Europa verschwindet, dann wären die großen Opfer, die von allen Völkern Europas gebracht worden sind, nicht umsonst gewesen. Dann wäre der Weltkrieg ein gerechter Weltkrieg über Rußland geworden“ [Anonym 1916: 244].

VIII.

Von der humanisierenden Wirkung der Literatur war in Europa während der ersten zwei, ja drei Jahre des Weltkriegs wenig zu spüren, und dies nicht nur bei den zweitrangigen Autoren, die ich hier meist herangezogen habe. Auch die künstlerische Avantgarde berauschte sich an Szenarien der Bedrohung und der gewaltsamen Zerstörung: von deutscher, italienischer und ebenso von russischer Seite (vgl. [Jahn 1995; Buelens 2014; Cork 1994]). Kunst und Literatur machten mobil und trugen auf ihre besondere Weise zur Eskalation der Auseinandersetzungen bei.

Es kann nicht ganz falsch sein, sich in einer Situation, in der vor nicht allzu langer Zeit wieder Kriege auf europäischem Boden stattgefunden haben und gerade wieder stattfinden, daran zu erinnern.

Literatur

- Anonym. 1865 — [Anonym.] // Globus. Illustrierte. Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde. Bd.8 / Hg. v. K. Andree. Hildburghausen, 1865.
- Anonym. 1916 — [Anonym]. Kennen Sie Russland? Verfasst von 12 russischen Untertanen. Berlin, 1916.
- Agamben 2009 — *Agamben G.* Signatura rerum. Zur Methode. Frankfurt a. M., 2009.
- Alscher 1911 — *Alscher O.* Der Türk stürmt // Schwaben im Osten. Ein deutsches Dichterbuch aus Ungarn. Heilbronn, 1911. S. 84—114.
- Beßlich 2000 — *Beßlich B.* Wege in den ‚Kulturkrieg‘. Zivilisationskritik in Deutschland 1890—1914. Darmstadt, 2000.
- Bie 1915 — *Bie O.* Wolga // Die Neue Rundschau. Jg. 26. Bd. 2. 1915. S. 1079—1098.
- Bock o.J. — *Bock A.* Der Zug nach dem Osten. Roman. Berlin, o.J. [1878].
- Bogdal 2014 — *Bogdal K. M.* Unerwünschte Nachbarn. ‚Zigeuner‘ und die Angst vor den Völkern Osteuropas // Sinti und Roma. Eine deutsche Minderheit zwischen Anpassung und Ausgrenzung / Hg. v. O. Mengersen. Bonn; München, 2014. S. 79—91.
- Böhlke 2002 — *Böhlke E.* Rußlandbilder aus dem 18. und 19. Jahrhundert // Osteuropa. Jg. 52. H. 2. 2002. S. 576—597.
- Bruendel 2003 — *Bruendel S.* Volksstaat und Volksgemeinschaft. Die Ideen von 1914 und die Neuordnung Deutschlands im Ersten Weltkrieg. Berlin, 2003.
- Bruendel 2014 — *Bruendel S.* Zeitenwende 1914. Künstler, Dichter und Denker im Ersten Weltkrieg. München, 2014.
- Buelens 2014 — *Buelens G.* Europas Dichter und der Erste Weltkrieg. Berlin, 2014.
- Clark 2012 — *Clark C.* The Sleepwalkers. How Europe went to the War in 1914. London, 2012.
- Class 1914 — *Class H.* Denkschrift betreffend die national-, wirtschafts- und sozialpolitischen Ziele des deutschen Volkes im gegenwärtigen Kriege. Als Handschrift gedruckt. Dezember 1914.

- Cork 1994 — *Cork R.* A Bitter Truth. Avant-Garde and the Great War. New Haven; London, 1994.
- Derrida 1976 — *Derrida J.* Signatur Ereignis Kontext // Ders.: Randgänge der Philosophie / Hg. v. J. Derrida. Frankfurt a. M. u. a., 1976. S. 124—155.
- Dirr 1914/1915 — *Dirr A.* Der Russe // Süddeutsche Monatshefte. Kriegshefte. Jg. 1914/1915. S. 595—602.
- Dirr 1915/1916 — *Dirr A.* Die Russin // Süddeutsche Monatshefte. Kriegshefte. Jg. 1915/1916. S. 588—596.
- Faber 1914/1915 — *Faber E. J.* Elf Monate in russischer Kriegsgefangenschaft // Süddeutsche Monatshefte. Kriegshefte. Jg. 1914/1915. S. 65—92.
- Flasch 2000 — *Flasch K.* Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg. Ein Versuch. Berlin, 2000.
- Fleischhauer 1986 — *Fleischhauer I.* Die Deutschen im Zarenreich. Zwei Jahrhunderte deutsch-russischer Kulturgemeinschaft. Stuttgart, 1986.
- Fleischhauer 1991 — *Fleischhauer I.* Die Deutschen im Zarenreich. Zwei Jahrhunderte deutsch-russischer Kulturgemeinschaft. Gütersloh, 1991.
- Flex 1918 — *Flex W.* Im Felde zwischen Nacht und Tag. Gedichte. München, 1918.
- Florack 2000 — *Florack R.* (Hg.). Nation als Stereotyp. Fremdwahrnehmung und Identität in deutscher und französischer Literatur. Tübingen, 2000.
- Ford 1915 — *Ford F. M.* When Blood Is Their Argument. An Analysis of Prussian Culture. London, 1915.
- Freiligrath 1967 — *Freiligrath F.* Von Unten auf! // Freiligraths Werke in einem Band. Berlin; Weimar, 1967. S. 87—90.
- Hagemeyer, Leibbrandt 1939 — *Hagemeyer H., Leibbrandt G.* Europa und der Osten. München, 1939.
- Harder 1941 — *Harder H.* Das Dorf an der Wolga. Ein deutsches Leben in Rußland. 4. Aufl. Stuttgart, 1941.
- Hauser 1916 — *Hauser O.* Die Literatur des Auslands vor dem Weltkrieg. Leipzig, 1916.
- Hedin 1916 — *Hedin S.* Nach Osten! Leipzig, 1916.
- Hercod 1914/1915 — *Hercod Dr. R.* Die Alkoholfrage in Rußland // Süddeutsche Monatshefte. Kriegshefte. Jg. 1914/1915. S. 632—638.
- Hoetzsch 1914/1915 — *Hoetzsch O.* Gedanken über den Krieg mit Rußland // Süddeutsche Monatshefte. Kriegshefte. Jg. 1914/1915. S. 615—622.
- Hofmiller 1914/1915 — *Hofmiller J.* Rußlands Westgrenze // Süddeutsche Monatshefte. Kriegshefte. Jg. 1914/1915. S. 651—658.
- Hüppauf 2013 — *Hüppauf B.* Was ist Krieg? Zur Grundlegung einer Kulturgeschichte des Kriegs. Bielefeld, 2013.

- Jahn 1995 — *Jahn H. F.* Patriotic Culture in Russia during World War I. Ithaca; New York; London, 1995.
- Jahn 2005 — *Jahn P.* „Zarendreck, Barbarendreck“. Die russische Besetzung Ostpreußens 1914 in der deutschen Öffentlichkeit // Verführungen der Gewalt. Russen und Deutsche im Ersten und Zweiten Weltkrieg / Hg. v. K. Eimermacher und A. Volpert. München, 2005. S. 223—241.
- Jahn 2008 — *Jahn P.* Befreier und halbasiatische Horden. Deutsche Russenbilder zwischen napoleonischen Kriegen und Erstem Weltkrieg // Unsere Russen — Unsere Deutschen. Bildern vom Anderen 1800 bis 2000 / Hg. v. Deutsch-Russischen Museum Berlin Karlshorts e. V. Berlin, 2008. S. 14—29.
- Jaworski 1987 — *Jaworski R.* Osteuropa als Gegenstand historischer Stereotypenforschung // Geschichte und Gesellschaft. Jg. 13. H. 1. 1987. S. 63—76.
- Kamp et al. 2007 — *Kamp A., Jahn P., Springer P.* Unsere Russen — Unsere Deutschen. Berlin, 2007.
- Kappeler 2013 — *Kappeler A.* Die Kosaken. Geschichte und Legenden. München, 2013.
- Keller 2000 — *Keller M. (Hg.)*. Russen und Rußland aus deutscher Sicht. 19/20. Jahrhundert: Von der Bismarckzeit bis zum Ersten Weltkrieg. München, 2000.
- Kilchman et al. 2011 — *Kilchman E., Pflichtsch A., Thun-Hohenstein F. (Hg.)*. Topographien pluraler Kulturen. Europa von Osten her gesehen. Berlin, 2011.
- Klabund 1914/1915 — Klabund. Akim Akimitsch // Simplicissimus. Jg. 19. Nr. 20. 1914/1915. S. 327.
- Kleist 1964 — *Kleist H. von.* Die Hermannsschlacht // Ders.: Gesamtausgabe Bd.3. München 1964. S. 174—175.
- Köster 2002 — *Köster W.* Die Rede über den „Raum“. Zur semantischen Karriere eines deutschen Konzepts. Heidelberg, 2002.
- Kraze 1921 — *Kraze F. H.* Die von Brock. o.O., 1921.
- Kusber 2013 — *Kusber J.* Die Kontinuität der Fremdheit. Russland als das „Andere“ in historischer Perspektive // Osteuropa. Jg. 63. H. 2—3. 2013. S. 257—268.
- Lauinger 2014 — *Lauinger H.* Über den Feldern. Der Erste Weltkrieg in großen Erzählungen der Weltliteratur. Zürich, 2014.
- Leonhard 2014 — *Leonhard J.* Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs. München, 2014.
- Leuthner 1915 — *Leuthner K.* Russischer Volksimperialismus I // Die neue Rundschau. Jg. 26. Bd.1. 1915. S. 577—590.
- Leuthner 1915 — *Leuthner K.* Russischer Volksimperialismus II // Die neue Rundschau. Jg. 26. Bd.2. 1915. S. 1009—1021.
- Liulevicius 2002 — *Liulevicius V. G.* Kriegsland im Osten. Eroberung, Kolonisierung und Militärrherrschaft im Ersten Weltkrieg. Hamburg, 2002.

- Mann 1968 — *Mann T.* Gedanken im Kriege // Politische Schriften und Reden. Zweiter Band / Hg. v. T. Mann. Frankfurt a. M., 1968. S. 7—20.
- Miller 1974 — *Miller S.* Burgfrieden und Klassenkampf. Die deutsche Sozialdemokratie im Ersten Weltkrieg. Düsseldorf, 1974.
- Monger 2013 — *Monger D.* Patriotism and Propaganda in the First World War. Liverpool, 2013.
- Münkler 2014 — *Münkler H.* Der Große Krieg. Die Welt 1914 bis 1918. 5. Aufl. Berlin, 2014.
- Nötzel 1915 — *Nötzel K.* Das heutige Rußland // Deutsche Rundschau. Bd.163. 1915. S. 218—239.
- Oppelt 2002 — *Oppelt U.* Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Stuttgart, 2002.
- Ratzel 1923 — *Ratzel F.* Politische Geographie. München; Berlin, 1923.
- Roshwald, Stites 2002 — *Roshwald A., Stites R.* (Hg.). European Culture in the Great War. The Arts, Entertainment, and Propaganda, 1914—1918. Cambridge, 2002.
- Rürup 1984 — *Rürup R.* Der ‚Geist von 1914‘. Kriegsbegeisterung und Ideologisierung des Krieges im Ersten Weltkrieg // Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft / Hg. v. B. Hüppauf. Meisenheim; Glan u. a., 1984. S. 1—30.
- Sanders, Taylor 1990 — *Sanders M. L., Taylor P. M.* Britische Propaganda im Ersten Weltkrieg 1914—1918. Berlin, 1990.
- Schneider, Schumann 2000 — *Schneider U., Schumann A.* (Hg.). Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne. Würzburg, 2000.
- Skowronnek 1916 — *Skowronnek R.* Morgenrot. Roman. Berlin; Wien, 1916.
- Steinbach 2014 — *Steinbach M.* (Hg.). Mobilmachung 1914. Ein literarisches Echolot. Stuttgart, 2014.
- Süddeutsche Monatshefte 1915a — Süddeutsche Monatshefte. Kriegshefte. Rußland von Innen. H. Juli 1915. München, 1915. S. 561—715.
- Süddeutsche Monatshefte 1915b — Süddeutsche Monatshefte. Kriegshefte. Rußland. H. Februar 1915. München, 1915. S. 593—701.
- Swirgun 2006 — *Swirgun O.* Das fremde Russland. Frankfurt a. M. u. a., 2006.
- Unger-Sternberg J., Ungern-Sternberg W. 1996 — *Unger-Sternberg J. von, Ungern-Sternberg W. von.* Der Aufruf ‚An die Kulturwelt!‘ Das Manifest der 93 und die Anfänge der Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg // Historische Mitteilungen. Beihefte. Bd.18 / Hg. v. M. Salewski, J. Elvert. Stuttgart, 1996. S. 156—160.
- Unsere Russen — Unsere Deutschen 2008 — Unsere Russen — Unsere Deutschen. Bildern vom Anderen 1800 bis 2000 / Hg. v. Deutsch-Russischen Museum Berlin Karlshorst e. V. Berlin, 2008.

-
- Ury o.J. — *Ury E.* Lieb Heimatland. 14. Aufl. Berlin; Leipzig, o.J. [EA 1919].
- Ury 2014 — *Ury E.* Nesthäkchen und der Weltkrieg. Vechta, 2014 [EA 1922].
- Werber 2007 — *Werber N.* Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung. München, 2007.
- Wolff 1994 — *Wolff L.* Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment. Stanford, 1994.

LJUDMILA BONDAREVA

(Baltische Föderale Immanuel-Kant-Universität, Kaliningrad)

**MENSCH UND GESCHICHTE IN DEN ERINNERUNGEN
VON LUDWIG RENN**

Die Geschichte der menschlichen Zivilisation kann als eine ununterbrochene Reihenfolge von Zeitabschnitten größerer oder geringerer Bedeutsamkeit interpretiert werden, die sich mit unterschiedlicher Ausprägung ins kulturelle Gedächtnis der Gesellschaft einprägt. Infolge ihrer Speicherung im Gedächtnis wird die ontologische Substanz erlebter geschichtlicher Perioden den späteren Generationen — vor allem in Textform — überliefert.

Die Textualisierung von historischen Ereignissen vollzieht sich in unterschiedlichen Formen, zu denen vor allem historiographische Quellen, Erinnerungsliteratur und historische Romane gehören. In diesem Kontext gilt es zu betonen, dass das Problem des Verhältnisses zwischen Historiographie (Urkunden, Chroniken, Dokumente etc.) und Literatur (historische Romane) immer ein Gegenstand von literatur- und kulturtheoretischen Diskussionen war. Dabei konzentrieren sich die Wissenschaftler auf drei Problembereiche: a) die diachrone Entwicklung des Verhältnisses zwischen Historiographie und Literatur; b) die textuellen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen literarischen und historiographischen Werken; c) die umstrittene Frage nach der literarischen Dimension der Geschichtsschreibung und der daraus abgeleiteten Nivellierung des Unterschiedes zwischen Historiographie und Literatur (s. Näheres: [Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie 1998: 213]).

Im Rahmen des ersten Problembereichs wird die Geschichtsschreibung an rhetorischen, stilistischen und künstlerischen Qualitäten gemessen, da die Historiographie selbst fast bis zur Mitte des 19. Jh. als ein Zweig der Literatur gilt. Beachtet wird auch ihr moralischer und didaktischer Nutzen. Deshalb kann man behaupten, dass sich eine klare funktionale Differenzierung zwischen Historiographie und Literatur erst mit dem Aufkommen positivistischer Geschichtsschreibung und dem Anspruch der Historiographie auf Wahrheit und Objektivität entwickelt. Diese Tendenz wird im 20. Jh. durch die literarischen Innovationen des Ästhetizismus und Modernismus sowie durch die Verwissenschaftlichung und Professionalisierung der Historiographie verstärkt. Die daraus entstandene Kluft zwischen Historiographie und Literatur wird in der Post-

moderne sowohl von Seiten der Geschichtstheorie als auch durch innovative Formen literarischer Geschichtsdarstellung grundlegend in Zweifel gezogen.

Der zweite Problembereich beruht auf der traditionellen Auffassung, dass sich Historiographie und Literatur durch ihren unterschiedlichen Wirklichkeitsbezug und Wahrheitsanspruch klar voneinander abgrenzen lassen. Eine solche Konzeption geht auf die Poetik des Aristoteles zurück, der zufolge der Historiker tatsächliches Geschehen schildert, während sich der Dichter mit dem Bereich des Möglichen befasst. Mit der Zeit ist diese eindeutige Abgrenzung von ‚Dichtung und Wahrheit‘, die noch in der modernen Unterscheidung zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Erzählen fortwirkt, der Einsicht gewichen, dass es zwischen Historiographie und Literatur eine Vielzahl von Parallelen gibt.

Was den dritten oben erwähnten Problembereich anbetrifft, so wird hier nachdrücklich auf die aus der strukturellen Identität der Erzählformen resultierende enge Verwandtschaft zwischen historiographischen und fiktionalen Werken hingewiesen. Es geht darum, dass sich Historiker bei der Anordnung und Darstellung des Materials literarischer Darstellungsmittel, z. B. archetypischer Erzählmuster und rhetorischer Figuren bedienen.

Die *Erinnerungsliteratur* (Memoiren, Autobiographien) als eine der populären Textformen der ‚Verewigung‘ der Vergangenheit — der kollektiven oder privaten — spielt dabei eine besondere Rolle, da sie eine Zwischenstellung zwischen Historiographie und Literatur einnimmt. Jedes objektiv gewesene historische Ereignis wird vom Subjekt der Erinnerung im Prozess der mental-kognitiven Tätigkeit retrospektiv spezifisch eingeschätzt, interpretiert und nicht selten umgedeutet, was auf den Grad der Authentizität des in den Erinnerungen Dargestellten zweifellos einen Einfluss ausübt. Mehr noch: Aus dieser Sicht gewinnt die Gattungsspezifik der gemeinten Texte an Relevanz. So werden, z. B. in der Autobiographie sehr wichtige historische Ereignisse in den Rahmen einer äußerst egozentrischen Erzählperspektive ‚eingeschrieben‘, was in einem hohen Maße zu einer ‚Unterordnung‘ der historischen Zeit gegenüber der persönlichen Zeit des Autors bzgl. der Erinnerungen führt. Zugleich lässt sich in den Memoirentexten eine andere Situation beobachten: Das erinnernde Ich ‚schreibt‘ sein eigenes Leben in die von ihm rekonstruierte Vergangenheit ‚ein‘, indem sich seine persönliche Zeitwahrnehmung der historischen Zeit anpasst [Бондарева 2009: 38].

Dabei darf man nicht vergessen, dass alle Ereignisse, die wir als ‚historische Ereignisse‘ bezeichnen, in der Tat einen unterschiedlichen Intensitätsgrad haben, was besonders deutlich zu Tage tritt, wenn man ihre Wirkung auf das Schicksal einzelner Menschen verfolgt.

Den Unterschied in der Intensität historischer Geschehnisse hat der deutsche Journalist und Schriftsteller Sebastian Haffner in seinem Erinnerungsbuch *Geschichte eines Deutschen* anhand eines metaphorischen Bildes ganz treffend gezeigt: „Das eine ‚historische Ereignis‘ zieht über das

private — d.h. wirkliche — Leben hin wie eine Wolke über einen See: nichts regt sich, nur ein flüchtiges Bild spiegelt sich. Das andere peitscht den See auf wie Sturm und Gewitter; man erkennt ihn kaum mehr wieder. Das dritte besteht vielleicht darin, dass alle Seen ausgetrocknet werden“ [Haffner 2002: 13].

In diesem Sinne ist es durchaus verständlich, dass sich jeder Krieg als Ursache einer totalen Austrocknung ‚aller Seen‘ erweist, oder, direkt gesagt, als Ursache eines tiefen Traumas aller menschlichen Seelen, die davon berührt werden. Der Erste Weltkrieg ist eines der krassesten Beispiele dafür.

Schon die Vorahnung dieser Katastrophe findet ihren Niederschlag in zahlreichen literarischen Werken. Das Thema der Lebenskrise, des kommenden Weltendes und — in einigen Andeutungen — der Welterneuerung ist seit der Mitte der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts Leitmotiv auch in der deutschsprachigen Literatur: Man glaubt, nicht mehr so leben und dichten zu können wie bisher. So wird, z. B. in Gerhart Hauptmanns Roman *Atlantis* (1912) das Schiff, das Europaflüchtlinge nach Amerika bringen soll und im Atlantik versinkt, zum Symbol einer in den Abgrund fahrenden Gesellschaft. Tomas Mann fasst im *Tod in Venedig* (1913) seinen Helden, den Schriftsteller von Aschenbach, als Repräsentanten „kulturkonservativer“ deutscher Geistigkeit auf, dessen klägliches Scheitern im Sinne eines Untergangs „des preußischen Ethos“ in seiner „ironischen Tragik“ zu verstehen ist [Kaufmann 1969: 157—158].

Natürlich bekommt der Erste Weltkrieg selbst auch mannigfaltige Interpretationen in den Werken deutscher Schriftsteller. Zu erwähnen ist in dieser Hinsicht, z. B. die utopisch-pazifistische von Leonhard Frank 1916/17 geschriebene Reihe von Erzählungen *Der Mensch ist gut*, in der es dem Autor um das Schicksal der großen anonymen Masse der im Krieg Leidenden geht. In jeder einzelnen Erzählung hebt er jeweils einen Vertreter dieser Millionenmasse heraus, der im Wesentlichen ihr gemeinsames Schicksal repräsentiert: so sind „der“ Vater, „die“ Kriegswitwe, „die“ Mutter, „die“ Kriegskrüppel, deren „einzige Voraussetzung“ zum aktiven Handeln das Kriegerlebnis bildet (vgl. [Ibid.: 331—332]).

Zu den Bestsellern der deutschen Literatur, in denen die Ereignisse des Ersten Weltkrieges behandelt werden, zählt man, wie bekannt, den Roman von Erich Maria Remarque *Im Westen nichts Neues* (1929). Eine Million Exemplare davon wurden in 16 Monaten verkauft, aber die öffentliche Diskussion zog sich über Jahre hin:

als bester Anti-Kriegsroman gefeiert, als undeutsch, pazifistisch und defätistisch von den Rechten geschmäht, von Teilen der Linken als ‚pazifistische Kriegspropaganda‘ (*Die Weltbühne*), als ‚remarquable Verwässerung des Krieges‘ (Egon Erwin Kisch) kritisiert, weil Remarque bei ‚aller‘ Ehrlichkeit in der Oberflächenschilderung (Walter Karsch) und obschon ‚glänzend und hinreißend geschrieben‘, zu den Ursachen des Ersten Weltkrieges ‚schweige‘ (*Rote Fahne*) [Metzler Autoren Lexikon 1986: 504].

In diesem Zusammenhang lässt sich noch die Meinung des deutschen Schriftstellers Ludwig Renn anführen, die in seinen Erinnerungen *Anstöße in meinem Leben* (1977) geäußert wird, was zugleich als Übergang zum unmittelbaren Objekt dieses Beitrags zu verstehen ist. Über den weltberühmten Roman von Remarque schreibt Renn:

Als ich dieses Buch las, sah ich an vielen Einzelheiten, daß Remarque keine Ahnung von den größeren Zusammenhängen militärischer Vorgänge hatte und daß er entweder keine einzige große Schlacht selbst erlebt oder es vermieden hat, sie darzustellen. Insbesondere ist sein berühmter Kampf im Granatloch zwischen einem Deutschen und einem Franzosen journalistischer, reißerischer Unsinn. In einer solchen Lage, wo zwei Gegner zufällig einander gegenüberstehen und beide keine Helden sind, sondern sich voneinander fürchten, pflegen sie ganz anders zu handeln: Um den Gegner zu besänftigen, bietet einer dem andern sofort etwas an, zum Beispiel eine Zigarette. So schließen sie aus Opportunismus miteinander Freundschaft.

Nichtkenner des Krieges verschlingen Remarques Buch und halten seine Darstellungen für typische Wirklichkeit. Leute aber, die das Schlamassel erlebt haben, erkennen ihre eigenen Erlebnisse in meinem „Krieg“ (so heißt das erste Buch von Renn — *L. B.*) wieder. Das sind viel weniger Leser, aber nur ihr Urteil ist mir wichtig. Diese meine negative Meinung über Remarque dient nicht dazu, mich herauszustreichen, sondern soll zeigen, was mein Anliegen beim Schreiben war: entgegen dem gefährlichen Unsinn, der über den Krieg geschrieben wurde, die Wahrheit zu zeigen [Renn 1980: 73—74].

Der Autor dieser Zeilen, Arnold Friedrich Vieth von Golßenau (1889—1979), der unter dem Pseudonym Ludwig Renn schrieb, gehört nicht zu den Schriftstellern von Weltruf oder zu den bedeutendsten deutschen Literaten. Seinen Namen findet man nicht in Metzlers Autoren Lexikon, aber er wird im *Deutschen Dichterlexikon* von Gero von Wilpert erwähnt als Sozialist, Erzähler zeitdokumentarischer Berichte und antimilitaristischer Kriegsromane oft autobiographischen Charakters [von Wilpert 1988: 650—651].

Bemerkenswert ist der Lebensweg dieses Schriftstellers, der als aristokratischer Sohn eines Prinzenerziehers aus dem sächsischen Uradel stammt. Seine Kindheit verbringt von Golßenau in der Schweiz und Italien. 1911 wird er Offizier und nimmt später am Ersten Weltkrieg teil. Nach der Beendigung des Krieges studiert der junge Mann Jura und Nationalökonomie. 1927 fasst er den Entschluss, der Kommunistischen Partei Deutschlands beizutreten. Seine literarische Tätigkeit beginnt mit dem Roman *Krieg* (1928), zwei Jahre später wird der Roman *Nachkrieg* (1930) veröffentlicht. Bis 1932 ist von Golßenau Sekretär des *Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller* in Berlin. Zu dieser Zeit kennt man ihn in literarischen Kreisen schon als Ludwig Renn.

1929—1930 unternimmt Renn einige Reisen in die Sowjetunion (Rußlandfahrten, 1932). 1933 wird er verhaftet und zu zweieinhalb Jahren Gefängnis verurteilt. Die nächsten Etappen seines Lebens sind durch ständigen Ortswechsel gekennzeichnet: 1936 Flucht in die Schweiz, 1936/37 Stabschef einer Internationalen Brigade im Spanischen Bürgerkrieg, 1939 illegal in Frankreich und 1939—1947 Exil in Mexiko. Erst im Jahre 1947 erfolgt die Heimkehr von Renn in die DDR, wo er als Professor für Anthropologie und Direktor des Kulturwissenschaftlichen Instituts der TH Dresden und später als freier Schriftsteller in Ostberlin tätig ist.

Mit 88 Jahren beginnt Renn noch einmal wesentliche Stationen seines Lebens, seines literarischen Schaffens zu überschauen und zu interpretieren. Das Buch der Erinnerungen *Anstöße in meinem Leben* kann für moderne Leser als Schlüssel zum besseren Verständnis von Arnold von Golßenau, alias Ludwig Renn, und seines literarischen Werkes dienen.

Einer der wichtigsten Verdienste dieses Schriftstellers besteht m. E. darin, dass er in seinen Werken versucht, einen prinzipiellen Widerspruch zu beheben oder mindestens auszugleichen: Es geht um den Krieg als brutale Realität, nackte Lebenswahrheit und den Krieg als Objekt ästhetischen Erlebnisses, künstlerischer Darstellung.

Nicht zufällig haben sich erfahrene Redakteure beim Lesen des Manuskripts von Renns erstem Roman *Krieg*, der 1928 veröffentlicht wurde, täuschen lassen. Wie Renn in seinen Erinnerungen unterstreicht, glaubten sie „die naive Niederschrift eines einfachen Soldaten vor sich zu haben. Sie waren verblüfft und enttäuscht, als sie erfuhren, daß es ein adliger Hauptmann geschrieben hatte und daß es ein äußerst sorgfältig, kompliziert aufgebautes Werk war und gar nicht naiv“ [Renn 1980: 70]. Es bleibt aber eine Tatsache, dass es dem Schriftsteller in seinem ersten Werk gelungen ist, alle Geschehnisse wahrheitsgetreu wie aus der Sicht eines gewöhnlichen Soldaten darzustellen, obwohl der Autor in Wirklichkeit Regimentsadjutant und Offizier von hohem Rang war.

Zur Hauptperson des Romans macht von Golßenau den Gefreiten Ludwig Renn, einen einfachen Tischlergesellen. In den Erinnerungen behauptet der Verfasser: „Es hat sich dann ergeben, daß ich mit dieser erfundenen Figur gleichgesetzt wurde, was gar nicht meine Absicht gewesen war. Das nun zwang mich, die Eigenschaften dieser Idealfigur, die ich ihr angedichtet hatte, <...> voll zu erwerben“ [Ibid.: 71]. So kommt es zur Geburt des Schriftstellers Ludwig Renn.

Schon in *Krieg* wird von seinem Autor eine ziemlich kühne These formuliert, die der Militärelite, zu der er selbst gehört, kaum imponieren kann. Laut persönlicher Überzeugung von Renn spielen in der modernen Schlacht manchmal nicht die tiefgründigen Pläne der Generalität, sondern die Eigeninitiative einzelner Soldaten eine entscheidende Rolle.

Der Schriftsteller betont in seinem Erinnerungsbuch, dass es natürlich nicht darum gehe, dass es solche Fälle von Einzelinitiativen gewöhnlicher Soldaten früher nicht gegeben hätte. Als ‚hervorragendes Beispiel‘ dafür gilt für ihn ein historisches Ereignis von Weltbedeutung, nämlich der

Krieg von 1812: „Als sich der Siegeszug Napoleons auf Moskau als gemeinsames Unternehmen zur Unterjochung Rußlands als Nation herausstellte, strömten nicht nur Bauernburschen freiwillig in die russische Armee, sondern es bildeten sich Partisanenabteilungen unter Führung energischer Persönlichkeiten aus dem arbeitenden Volk. Unter ihnen befand sich sogar eine — sicher analphabetische — Bäuerin, von der nur der Vorname bekannt ist“ [Renn 1980: 70—71]. Renn will damit dem modernen Leser zeigen, dass die einfachen Soldaten im ersten Weltkrieg nicht selten auf ähnliche Weise gehandelt haben.

Eigentlich bedeutet das, dass die große Geschichte vom kleinen Mann geschrieben werden kann, was die offiziell anerkannte Meinung über die Rolle bedeutender Persönlichkeiten in der Weltgeschichte teilweise widerlegt. Ausgerechnet unscheinbare, oft namenlose Personen, ganz gewöhnliche Soldaten, die in einer gefährlichen Lage die Initiative ergreifen, wenn z. B. ihre Offiziere tot oder abwesend sind, werden, so Ludwig Renn, zu den wahren Helden des Kriegs. Dieser Gedanke zeugt eindeutig von einem großen humanistischen Potential der Werke des Schriftstellers.

Als Front- und insbesondere als Kompanieoffizier kann und will Renn auf den Seiten seiner Erinnerungen eine tiefe persönliche Abneigung gegen „die höheren Tiere hinter der Front“ [Ibid.: 142] nicht verbergen, die niemals an Stellen waren, wo wirklich geschossen wurde, aber die Macht hatten, Befehle zu geben: „Für uns, die wir das sinnlose Hineinhetzen von Truppen in den Kampf erlebt hatten, waren die Generale gefürchtet, zum Teil gehaßt, allgemein aber verachtet <...>“ [Ibid.: 142—143].

Renn versucht ganz meisterhaft, seine persönlichen detaillierten Kenntnisse der Militärtaktik und gewisse Einsichten in größere, bedeutende Zusammenhänge mit der Sichtperspektive eines einfachen Soldaten zu verbinden. Genau diese Erlebnisdimension fehlt den meisten Werken über den Ersten Weltkrieg. Dies gibt dem Schriftsteller den Anlass zur Äußerung, dass im Allgemeinen die sogenannte Kriegsliteratur, die vor allem seit 1927 entstand, von Soldaten geschrieben wurde, „die nichts anderes kannten als den Schützengrabenkrieg und keinen Einblick in das Kriegsgeschehen im größeren Maßstab hatten“ [Ibid.: 69]. Diese Tatsache kann als Beweis eines gewissen historiographischen Wertes der Bücher von Renn gelten.

Außerdem ist der Schriftsteller fest davon überzeugt, dass man beim Lesen von Kriegsliteratur noch auf einen wesentlichen Widerspruch stößt, nämlich auf den Widerspruch zwischen privater, durch die persönliche Erfahrung bedingter Kriegsdarstellung und offizieller Kriegsgeschichtsschreibung.

Demgemäß präpariert Renn in seinen Erinnerungen pedantisch und skrupulös, fast mit mathematischer Peinlichkeit, ein Zitat, das er im Buch *Der erste Weltkrieg* (Deutscher Militärverlag, Berlin 1964) entdeckt hatte: „Im September 1914 war die Lage des rechten deutschen Flügels sehr schwierig. Die Gefechtsstärke vieler Verbände betrug nur noch fünfzig

bis sechzig Prozent“ (zit. nach: [Renn 1980: 139]). Der Schriftsteller gibt dazu folgenden Kommentar sachkundigen militärisch-wissenschaftlichen Charakters, der seine berufliche Kompetenz bestätigt: „Wenn wirklich die Gefechtsstärke noch fünfzig bis sechzig Prozent betragen hätte, ist es unverständlich, weshalb fast die gesamte deutsche Front in reiner Verteidigung verharrte und gar nicht mehr fähig gewesen ist, noch anzugreifen“ [Ibid.: 139].

Im Anschluss daran führt Renn ganz konkrete Angaben über die wirkliche Kriegsstärke der im Buch erwähnten militärischen Einheiten an, indem er sich als Augenzeuge auf seine persönliche Kriegserfahrung und gründliche Kenntnisse der damaligen Situation an der Front stützt. Nach einer überzeugenden und argumentativer Analyse der Lage der Dinge kommt der Schriftsteller zu folgender Feststellung:

Wenn das Wort ‚Gefechtsstärke‘ die Einsatzzahl zum unmittelbaren Angriff und zur unmittelbaren Verteidigung meint, so betrug sie bei den Infanteriekompanien noch nicht zehn Prozent. Genauere Untersuchungen darüber sind mir nicht bekannt. Also: Bei den Infanteriekompanien ist die ‚Gefechtsstärke‘ von fünfzig bis sechzig Prozent nicht nur falsch, sondern ein Maß von Verfälschung, das sich Leute nicht leisten sollten, die sich Historiker nennen ... Das kommt davon, wenn man die Statistik mechanisch, unkritisch und wirklichkeitsfremd anwendet, ohne zu erkennen, daß man mit der Statistik die größten Unwahrheiten verbreiten kann [Renn 1980: 140].

Mehrmals berichtigt der Autor in seinem Buch die Darstellung unterschiedlicher Episoden in der offiziellen Geschichtsschreibung, z. B. die Situation mit den Kriegsplänen der deutschen Militärleitung im Jahre 1914:

Die deutsche Oberste Heeresleitung wollte, nach dem sogenannten Schlieffenplan, 1914 den Krieg mit einer raschen Entscheidung gegen Frankreich beginnen und sich dann mit allen Kräften gegen das tiefräumige Rußland wenden. Dazu mußten die deutschen Truppen mit gewaltiger Übermacht die Verteidigungslinie Frankreichs angreifen <...>. Ein Durchbruch war im Süden kaum möglich <...>. Statt dort durchzubrechen, sollte der Angriff von vier deutschen Armeen im Norden umfassend erfolgen. Das war aber nicht möglich, ohne die völkerrechtlich festgelegte Neutralität Belgiens und Luxemburgs zu verletzen <...> [Renn 1980: 74].

In deutschen Geschichtsbüchern steht geschrieben, dass vom Plan des Durchmarschs durch Belgien — Luxemburg niemand außer einem ganz engen Kreis um Kaiser Wilhelm und seinen Generalstabschef gewusst hätte. Renn tritt dieser offiziellen ‚Wahrheit‘ über eine Tatsache aus der Weltgeschichte resolut entgegen:

Als ich 1910/11 auf der Kriegsschule war, sagte uns unser Taktiklehrer ... unverblümt: ‚Natürlich müssen wir Belgiens Neutralität verletzen‘. Das hatte eine Diskussion unter uns Kriegsschülern zur Folge, die freilich nicht lange anhielt, weil wir ... im blinden Gehorsam erzogen waren ... Aber die Bemerkung unsres Taktiklehrers beweist, daß über den deutschen Kriegsplan auch niedere Generalstabsoffiziere Bescheid wußten. Und zum Beispiel kannte auch ich die Absicht des widerrechtlichen Durchmarschs durch Belgien. Gegenüber solchen Tatsachen glaube ich nicht, daß der französische Generalstab vom deutschen Schlieffenplan keine Ahnung hatte [Renn 1980: 75].

Wie ersichtlich wird, soll man, nach der Meinung des Schriftstellers, bei der Interpretation jedes historischen Geschehnisses immer mit zwei Wahrheiten rechnen — mit einer offiziellen, sehr oft politisch und sozial engagierten, und einer privaten, rein menschlichen, persönlichen Wahrheit. Manchmal wirkt diese subjektive Wahrheit über die Rolle des Menschen in der Geschichte und die Rolle der Geschichte im menschlichen Schicksal, wie sie, z. B. im Erinnerungsbuch von Renn dargelegt wird, viel stärker und überzeugender auf den Leser als zahlreiche dokumentarische Quellen und wissenschaftliche Abhandlungen.

Literatur

- Haffner 2002 — *Haffner S.* Geschichte eines Deutschen. Die Erinnerungen 1914—1933. München, 2002.
- Kaufmann 1969 — *Kaufmann H.* Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger. Berlin; Weimar, 1969.
- Metzler Autoren Lexikon 1986 — *Lutz B. (Hg.)*. Metzler Autoren Lexikon: Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1986.
- Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie 1998 — *Nünning A. (Hg.)*. Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze — Personen — Grundbegriffe. Stuttgart; Weimar, 1998.
- Renn 1980 — *Renn L.* Anstöße in meinem Leben. Berlin; Weimar, 1980.
- von Wilpert 1988 — *Wilpert G. von.* Deutsches Dichterlexikon: Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte. Stuttgart, 1988.
- Бондарева 2009 — *Бондарева Л. М.* Языковые аспекты исторического времени в немецкоязычных мемуарах // Записки по германистике и межкультурной коммуникации: Межвузовский сб. науч. трудов. Вып. IV. Пятигорск, 2009. С. 37—43.

Л. Ю. ВИКТОРОВА

(Пермский государственный национальный
исследовательский университет)

**ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА В МУЗЫКАЛЬНО-
ПОЭТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ Б. БРЕХТА
«ЛЕГЕНДА О МЕРТВОМ СОЛДАТЕ»¹**

Первая мировая война — это переломный момент не только в русской, но и в европейской культуре XX столетия. Она заставила современников пересмотреть многие традиционные ценности, стала катализатором тех социальных изменений, которые определили дальнейшее развитие искусства. Многие писатели и поэты того времени приняли участие в Первой мировой войне. Среди них был и двадцатилетний Бертольт Брехт, молодой немецкий поэт, в будущем известный прозаик, драматург, теоретик искусства.

В 1918 г. Брехт в качестве санитаря поступил на службу в один из военных госпиталей [Леонова 2010: 87]. Впечатления его в том же году воплотились в стихотворении «Легенда о мертвом солдате» (*Legende vom toten Soldaten*)². Герой этого произведения — один из многих немецких солдат, погибший в боях за кайзеровскую Германию. Однако медицинская комиссия извлекла его из могилы по приказу кайзера и признала годным к дальнейшей военной службе. Эта легенда — язвительная сатира на Первую мировую войну, во время которой в армию забирали всех, кто был годен, всю молодежь Европы, отправляя их на смерть ради интересов монархий, затеявших эту войну с целью передела мира.

В стихотворении «Легенда о мертвом солдате» сатирические приемы напоминают приемы романтизма: солдат, идущий в бой на врага, давно уже только призрак, люди, провожающие его, изображены автором в облике зверей. Но в то же время автор показывает смехотворность и отвратительность потустороннего мира, используя прием гротеска, что уже является характеристикой экспрессионизма. «В экспрессионизме причудливо уживались противоположные фило-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Основной части проектов, выполняемых в рамках государственного задания на оказание услуг (выполнение работ), проект № 303.

² В дальнейшем статья цитируется по изданию [Brecht 1984: 46—47] с указанием строфы в круглых скобках.

софские системы: иррационализм и рационализм, мистика...» — говорит Н. С. Павлова. Свои общие представления о действительности экспрессионисты «пытались выразить в обобщенных абстрактных образах» [Павлова 1968: 334]. Стихотворение Брехта и сейчас злободневно — в нем и интонации, и картины выражают ненависть автора к войне в целом (хотя речь шла о времени Первой мировой войны).

Особенность этого произведения состоит в том, что Брехт сам положил свою легенду на музыку (в стиле песни шарманщика) и исполнял публично под гитару.

Исследователи творчества Брехта говорят о большом значении, которое уделял поэт музыкальному оформлению своих пьес (музыку к ним писали такие композиторы, как Ганс Эйслер, Пауль Дессау, Курт Вайль и др.) [Леонова 2010: 94]. Что касается ранних музыкально-поэтических произведений, где автором музыки выступает сам Брехт, то в них, как правило, рассматривается исследователями только поэтический текст.

Говоря об отношении Брехта к музыке как виду искусства, Ганс Эйслер отмечает, что оно было сложным. Называя XX век «веком научного поколения», Брехт считал, что в этом веке искусство неизбежно станет рационалистичнее, утратит обычную эмоциональность, которая будет заменена эмоциями особого рода, возникающими не непосредственно от чувства, а от восприятия предмета прежде всего разумом. «Его музыка не предназначалась для концертных церемоний в больших залах с господами во фраках... Я, надеюсь, правильно истолкую Брехта, если скажу, что музыка стремится быть формой искусства, избегающей того, что часто можно встретить в концертах и в опере: путаницы чувств. Брехт считал, что посетители концертов и оперы сдают в гардероб вместе со шляпой и свой мозг» [Эйслер 1957: 440—441]. Брехт отклонял музыку «салонную», развлекательную, предлагая взамен другую, фольклорную, которую он называл подлинной музыкой. «Это, — объясняет Ганс Эйслер, — не декадентская и не формалистическая, а в высшей степени народная музыка» [Там же: 230].

Музыковеды выделяют несколько функций музыки в вокальных произведениях: во-первых, она соотносится с ходом развития сюжета, во-вторых, она делит произведение на части в виде интермедий, в-третьих, музыкой выделяются наиболее напряженные моменты и эмоционально-психологические состояния персонажей [Леонова 2010: 94]. Музыка, написанная к произведениям Брехта другими композиторами, часто лишена эмоционально-психологической функции. Это «препятствовало бы достижению эффекта отчуждения. Брехт же относился к музыке, как и к другим сферам искусства, достаточно прагматично: он ценил в ней прежде всего то, что необходимо для решения собственных творческих задач» [Там же].

Кроме того, поэт говорил и о конфликте, возникающем между текстом и музыкой в одном, «синтетичном», произведении. Синтез, по мнению Брехта, — это «деградация каждого отдельного вида искусства, так как каждый вид вынужден приспособляться к другому. Зритель тоже попадает в этот сплав, он — пассивная составная часть синтетического искусства. Против этого нужно бороться» [Брехт 1965: 227—232].

Брехт часто прибегал в своих произведениях к приемам пародии, выбирая для пародирования, кроме прочих жанров, мещанские романсы из репертуара шарманщиков и уличных певцов.

Стиль песни шарманщика характеризовался минорной тональностью, размеренным темпом. Сам инструмент, шарманка, представлял собой механический прибор для воспроизведения музыкальных произведений [Брокгауз, Ефрон 1907: 206].

Музыка шарманки — это механическая музыка, в которой нет изменений темпа, громкости звука и тембра мелодии. В какой-то степени такая механическая музыка — это «мертвая музыка», исполнитель не может ничего изменить в этой музыке, только воспроизвести ее, поэтому выбор поэтом именно этого стиля в данном произведении неслучаен.

Эти музыкальные характеристики присутствуют и в «Легенде» Брехта. Песня написана в музыкальном размере $\frac{4}{4}$, что характерно для марша, кроме того присутствует пунктирный ритм в мелодии песни и проигрыше — это также подчеркивает маршевость музыки. Брехт исполнял это произведение под гитару, сопровождение не было перегружено сложными аккордами и выполняло роль аккомпанемента, а проигрыш между куплетами состоял из нескольких нот, идущих друг за другом и имитирующих звучание шарманки. С одной стороны, маршевость при размеренном, небыстром темпе, с другой — заунывная мелодия и минорная тональность говорят о противоречии в музыке, которое подчеркивает противоречие в поэтическом тексте и абсурдность всего происходящего в нем.

Сама «Легенда о мертвом солдате» — достаточно объемное произведение, состоящее из 19 строф, в которых 4 строки с перекрестной рифмой. Однако на протяжении всего музыкального текста нет никаких изменений в мелодии, ритме и проигрыше: мелодия движется по кругу, как заводная. Это «кружение», рондообразность, подчеркивает бессилие, обреченность главного героя стихотворения, он не может противостоять сильным мира сего и поэтому даже после смерти не находит покоя.

Музыка и поэтический текст вступают в конфликт, т. к. в литературном тексте есть определенный сюжет, он развивается, а в музыке развития как такового нет. В сюжете одно действие сменяет или наслаивается на другое, появляются все новые и новые персонажи. Солдата достали из могилы, обследовали его труп. Он идет снова на войну, ведомый врачом, санитарями, попом. Это шествие «обраста-

ет» все новыми персонажами. Появляются вдова, господин во фраке, военный оркестр, «женщины в селах встречали его», животные, даже неодушевленная природа реагирует на все происходящее как живая: «деревья кланялись», «все орало “Ура!”». В сюжете нарастает общее напряжение.

В поэтическом тексте Брехт использует прием гротеска, что и помогает автору показать события с другой, неожиданной, точки зрения. Этот прием позволяет достигнуть «эффекта очуждения», который был очень важен для эстетики Брехта. «Брехт сознательно превратил его в основной принцип... работы, чтобы с помощью очуждения показать с неожиданной стороны обыденное, само собой разумеющееся» [Векверт 1988: 153]. Можно сказать, что именно принцип очуждения является основополагающим в борьбе против синтетического «сплава», о котором говорил поэт.

Основное в природе гротеска — амбивалентность — одновременное сосуществование комического, смехотворного и отвратительно-го, вызывающего чувство ужаса. К важным чертам гротеска можно отнести и его физическую, телесную природу, осязательность деталей, склонность к изображению физической ненормальности. Ими объясняется и характер реакции воспринимающего — смех и ужас, в которых помимо «цивилизованных наслоений» проявляется и сфера подсознательного [Зунделович 1925: 76].

Действие в «Легенде о мертвом солдате» происходит ночью. И это неслучайно: ночью просыпается нечистая сила, ведьмы, колдуны. В данном произведении этими силами становятся медкомиссия, поп, машущий кадиллом, медбратья и люди, которые приветствуют мертвого солдата, поднятого из могилы. А кайзер, который не участвует непосредственно в происходящем, является предводителем всей этой нечисти.

Автор дает негативную оценку сильным мира сего и тем, кто идет у них на поводу. Бесчестные и губительные для народа намерения прикрыты псевдопатриотизмом.

Осквернение могилы солдата аргументировано необходимостью воєвать дальше:

Es zog die ärztliche Kommission
zum Gottesacker hinaus
Und grub mit geweihtem Spaten
den Gefallnen Soldaten aus. (4)

Священник пытается заглушить трупный запах при помощи кадила:

Und weil der Soldat nach Verwesung stinkt
Drum hinkt ein Pfaffe voran
Der über ihn ein Weihrauchfass schwingt
Da; er nicht stinken kann; (8)

Мундир солдата разрисовывают в цвета флага, «чтобы дерьмо не текло» из трупа:

Sie malten auf sein Leichenhemd
Die Farben Schwarz-Wei;-Rot
Und tragen's vor ihm her, man sah
Vor Farben nicht mehr den Kot. (11)

Что же касается главного героя, то он неволен в своем желании найти покой от земной жизни. В стихотворении он почти не выступает субъектом действия. Им манипулируют другие, для которых он всего лишь объект, кукла, марионетка, выполняющая волю ведущего:

Und der Soldat, so wie er's gelernt
Schmeißt seine Beine vom Arsch. (9)

И далее:

Und der Soldat zog taumelnd mit
Wie im Sturm die Flocke Schnee. (13)

Невозможность солдата видеть звезды тоже неслучайна: в стихотворении идет противопоставление звезд, неба, зари и ночи, темноты. Небесный свет противоположен происходящему ночью на земле. Ночь, темнота служат прикрытием грязных дел людских. А солдат уже в какой-то степени причастен к миру зла, к темным силам, т. к. он мертв.

Чтобы еще больше изобразить безумство происходящего, автор показывает всеобщий шум и гул толпы. В звучащий хаос сливаются звуки музыкальных инструментов:

Voran die Musik mit Tschindrara
Spielt einen flotten Marsch. (9)

Голоса животных:

Die Katzen und die Hunde schrein
Die Ratzen im Feld pfeifen wüst... (14)

Эта звучащая какофония с каждой строфой все больше нарастает и накаляет атмосферу:

Mit Tschindrara und Wiedersehn!
Und Weib und Hund und Pfaff! (16)

Гротеск показывает читателю и слушателю мир с такой перспективой, которая делает его странным, и эта странность, как мы видим в тексте «Легенды», может быть и комическая, и ужасающая одновременно. Гротеск — игра с абсурдом, с глубокой абсурдностью существования. Прием гротеска включает в себя такие черты, как дисгармония, комическое и ужасное, экстравагантность и преувеличение, ненормальность и ненатуральность. Именно синтез этих противоположных черт и позволяет достигнуть эффекта очуждения в произведении Брехта.

Брехт делает «очуждение» важнейшим условием реалистического творчества. Он считает, что для каждого исторического этапа есть своя объективная, принудительная, по отношению к людям, «видимость вещей». Эта объективная видимость скрывает истину. Высшая цель и высший успех художника, по мысли Брехта, — это «очуждение», то есть не только разоблачение пороков и субъективных заблуждений отдельных людей, но и прорыв за объективную видимость к подлинным, лишь намечающимся, лишь угадываемым в сегодняшнем дне законам [Брехт 1965: 227—232].

Поэт понимает, что «скрытость» истинного мира для большинства людей накладывает отпечаток на их повседневный обиход, на их критерии, на весь строй их сознания.

Брехт считал, что «очуждение» «предназначено было вопреки классическим страху и сочувствию, необходимым для аристотелевского катарсиса (очистительного воздействия искусства на человека), удивлять зрителя совершенно неувидительными вещами, высвободить его от гипноза сцены, от иллюзий, создавать новый его контакт со сценическим зрелищем» [Леонова 2010: 92]. Брехт также говорил, что «произвести очуждение события или характера — значит, прежде всего, просто лишить событие или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно, и вызвать по поводу этого события удивление и любопытство» [Брехт 1965: 224].

Таким образом, музыка в «Легенде о мертвом солдате» подчинена решению конкретной задачи: достичь «эффекта очуждения», чтобы с помощью конфликта между музыкой и поэтическим текстом подчеркнуть бессмысленность и абсурдность войны, ее бесчисленных жертв.

Литература

- Брехт 1965 — *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 1.
- Брокгауз, Ефрон 1907 — *Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А.* Энциклопедический словарь: В 6 т. СПб.: Типо-Литография И. А. Ефрона, 1890—1907. Т. 6. 1907.
- Векверт 1988 — *Векверт М.* Я верю в кроткую власть разума // Театр. 1988. № 1. С. 150—154.

-
- Зунделович 1925 — *Зунделович Я.* Поэтика гротеска // Проблемы поэтики / Под ред. В. Я. Брюсова, М.: ЗИФ, 1925. С. 66—79.
- Леонова 2010 — *Леонова Е. А.* Немецкая литература XX века. Германия, Австрия: Учеб. пособие. М.: Флинта, Наука. 2010.
- Павлова 1968 — *Павлова Н. С.* Экспрессионизм // История немецкой литературы: В 5 т. М.: Наука, 1968. Т. 4. С. 536—564.
- Эйслер 1957 — *Эйслер Г.* Бертольт Брехт и музыка // Значение и форма. 1957. С. 438—441.
- Brecht 1918 — *Brecht B.* Legende vom toten Soldaten (1918). Исполняет: Эрнст Буш (Ernst Busch), 1967.
- Brecht 1984 — *Brecht B.* Liederbuch / Fritz Hennenberg (Hg.). Frankfurt: Suhrkamp, 1984.

O. A. DRONOVA

(Staatliche Derzhavin-Universität, Tambov)

DER ERSTE WELTKRIEG IM ADOLESCENZROMAN DER WEIMARER REPUBLIK¹

Im kulturellen Kontext der Weimarer Republik spielt der Begriff der Generation eine wichtige Rolle. Im Jahre 1928 erscheint eine klassische Arbeit zur Generationenforschung *Problem der Generationen* von Karl Mannheim, in der der Wandel der Gesellschaft und der kulturellen Werte mit dem Generationenwechsel in Beziehung gesetzt wird. Generation ist für Mannheim keine feste Gesellschaftsgruppe, sondern ein Miteinander von Menschen, die im gleichen kulturellen Kontext leben und das historische Geschehen aus der gleichen Lebensperspektive wahrnehmen [Mannheim 2009: 121—166]. Die Bedeutung der historischen Dimension des Generationen-Begriffs ist gerade in dieser Zeit gewachsen, da man empfand, dass in keiner Epoche zuvor die Lebenserfahrungen so einheitlich waren wie während des Ersten Weltkriegs und in der Nachkriegszeit. Noch nie war die persönliche Biographie stärker von historischen Ereignissen geprägt. So beginnt Erwin Piskator sein Buch *Das politische Theater* (1929) folgendermaßen:

Meine Zeitrechnung beginnt am 4. August 1914. Von da ab stieg das Barometer: 13 Millionen Tote, 11 Millionen Krüppel, 50 Millionen Soldaten, die marschierten, 6 Milliarden Geschosse, 50 Milliarden Kubikmeter Gas. Was ist da ‚persönliche Entwicklung?‘ Niemand entwickelt sich da ‚persönlich‘. Da entwickelt etwas anderes ihn. Vor dem Zwanzigjährigen erhob sich der Krieg. Schicksal. Es machte jeden anderen Lehrmeister überflüssig [Piskator 1968: 9].

Auch andere Autoren betonen das veränderte Verständnis der Biographie im Kontext der Zeitgeschichte, welches entscheidende Konsequenzen auf den Roman als Gattung hat. Osip Mandelstam prognosti-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ. «Романы Веймарской республики в контексте культуры кризисной эпохи», проект № 14-04-00312. Die Studie wurde ausgeführt mit der finanziellen Unterstützung der Russischen Humanitären Wissenschaftlichen Stiftung, Forschungsprojekt „Romane der Weimarer Republik im Kontext der Kultur der Krisenzeit“, Projektnummer 14-04-00312.

ziert 1922 das „Ende des Romans“, weil das Interesse zur Biographie eines einzelnen Menschen die Grundlage der Romangattung ist, die ihr entzogen wird [МАНДЕЛЬШТАМ 1987: 72—75]. Auch Siegfried Kracauer behauptet in seinem Essay *Biographie als neubürgerliche Kunstform* (1930), die moderne Romanform solle sich durch „die Aufhebung der Konturen des Individuums“ entsprechend ändern [Kracauer 1990: 196].

Das Problem der Generationen in der europäischen und amerikanischen Literatur nach dem Ersten Weltkrieg wird in der Literaturforschung bislang vor allem als das Problem der ‚verlorenen Generation‘ erforscht — der Generation junger Menschen, die in den Krieg zog und enttäuscht und innerlich zusammengebrochen zurückkehrte. Aber auch auf das Leben der Generation, die zu jung war, um am Ersten Weltkrieg teilzunehmen, wirkte sich der Krieg entscheidend aus.

Der Historiker Detlef J. K. Peukert unterscheidet in der Gesellschaft der Weimarer Republik vier politische Generationen: die ‚Wilhelminische Generation‘, die nach dem Ersten Weltkrieg wenig aktiv ist, die ‚Gründerzeitgeneration‘, die erst nach der Jahrhundertwende verantwortliche Posten einnimmt und auch in der Weimarer Republik eine wichtige Rolle spielt, die ‚Frontgeneration‘, zu der die Jahrgänge um 1880 und 1890 gehören und die jüngere Generation der um 1900 geborenen [Peukert 1987: 24—31]. Der Schriftsteller Ernst Erich Noth schreibt in seiner unveröffentlichten Dissertation zum Jugendbild im Roman der Weimarer Republik: „Selten waren die ‚generationsbildenden Faktoren‘ so einheitlich und bezeichnend wie für die Nachkriegsjugend, deren unentrinnbare Erfahrung das Kindheitserlebnis des Krieges in der Heimat und das der Wirren des inflationistischen Nachkriegsdeutschland waren“ [Noth 2001: 31]. In der Kultur der Weimarer Republik sind mit der jungen Generation Hoffnungen verbunden, sie steht symbolisch für die gesellschaftliche Veränderung und Erneuerung. Dabei sind die Schicksale der ehemaligen Kriegskinder alles andere als erfolgreich. Peukert nennt sie „überflüssige Generation“: Sie haben alle gesellschaftlichen Umbrüche miterlebt und konnten in der stagnierenden Wirtschaft der Weimarer Republik keinen Arbeitsplatz finden, konnten diese Niederlagen aber nicht durch den „legitimierenden Mythos der Fronterfahrung“ erklären [Peukert 1987: 30].

Die Jugend wird zum Thema von vielen Romanen und Dramen der Weimarer Republik.

In diesem Aufsatz sollen Romane analysiert werden, die die Entwicklung eines jungen Menschen in der Zeit um den Ersten Weltkrieg schildern: *Generation 1902* (1928) von Ernst Glaeser, *Die Mietskaserne* (1982) von Ernst E. Noth und *Mich hungert* (1930) von Georg Fink. Dies alles sind Entwicklungsromane, in denen das Thema des Erwachsenwerdens, das in der europäischen Literatur auf einer langen Tradition beruht, im Kontext der Epoche um den Ersten Weltkrieg und in der Nachkriegszeit behandelt wird.

Im Vorwort zum zweiten Teil des autobiografischen Romans *Jahrgang 1902* schreibt Glaeser, er wolle keinen „Roman“ schreiben und habe keine Absicht zu „dichten“: „Ich will die Wahrheit, selbst wenn sie fragmentarisch ist wie dieser Bericht“ [Glaeser 2014: 216]. Dieses Vorwort korrespondiert in vielen Fällen wörtlich mit dem Vorwort des Romans von Joseph Roth *Die Flucht ohne Ende* (1927): „Es handelt sich nicht mehr darum zu ‚dichten‘. Das wichtigste ist das Beobachtete“ [Roth 1984: 311]. Das Vorwort von Roth wird von vielen Autoren als Programm der Neuen Sachlichkeit aufgefasst, deren Hauptanliegen die Hinwendung zur Wahrheit ist, die auf greifbaren Tatsachen und Beobachtungen basiert. In der begeisterten Rezension *Joseph Roth berichtet* (1928) schreibt Glaeser: „Vor den Feststellungen Roths verschwindet das ganze lyrisch-pathetische Bombast der Jahre um 1920, hier geht Einer vor, unbestechlich, weder in sich noch in die Welt verliebt, keiner Gruppe hörig, keinen Interessen dienend, als denen der Wahrheit <...>“ [Glaeser 2000: 202]. Wahrheit und Lüge sind die wichtigsten Themen im Glaesers Adoleszenzroman. Wie die meisten Romane der neuen Sachlichkeit ist es eine Geschichte der Desillusionierung und des Aufwachens. Die Aufmerksamkeit des Erzählers ist weniger nach innen, sondern nach außen gerichtet, indem er durch sichtbare Details und szenisches Erzählen die Symptome des geistigen Zustands der deutschen Gesellschaft vor und während des Krieges darstellt. Der Erzähler beobachtet als Kind und Jugendlicher die Welt seiner Eltern und Schulfreunde. Die Unvoreingenommenheit seines Blicks und die Naivität seiner Einschätzungen werden dabei den stereotypen Meinungen der Erwachsenen gegenübergestellt. Das ist die Botschaft des Werks: Dinge, die man sieht, müssen neu interpretiert werden. Im Unterschied zu den meisten jungen Helden der Vorkriegsliteratur (Hans Giebenrath oder Hanno Buddenbrook) ist der Erzähler bei Glaeser nicht durch Außerordentlichkeit oder Begabung ausgezeichnet, die ihn in eine unüberwindbare Opposition zu verschiedenen sozialen- oder Altersgemeinschaften stellen würde. Doch von Anfang an empfindet er ein immer größeres Misstrauen gegenüber der ‚Welt der Eltern‘, die ihn über ‚das Geheimnis‘ der Sexualität nicht aufklären wollen. Einmal stiehlt er Geld bei seinen Eltern um „das Geheimnis“ zu sehen, und interpretiert das Gesehene als Ausdruck des Hasses und der Gewalt. Die Tatsache, dass er diese Erfahrung am Tag des Attentats von Sarajewo macht, unterstreicht in den Augen des Kindes die Parallele zwischen Krieg und Sexualität als „Angelegenheiten der Erwachsenen“, in die er sich nicht „verstricken“ will [Glaeser 2014: 143]. Auch sagt ihm sein französischer Freund Gaston, den er in einem Schweizer Kurort trifft: „La guerre — ce sont nos parents“ — „Der Krieg — das sind nur unsere Eltern“ [Ibid.: 167]. Diese Worte stehen als Epigraph zum ersten Teil des Buches. Der Kriegsbeginn bedeutet für den Erzähler die Erlösung von persönlichen Nöten: In der allgemeinen Euphorie scheint die Kompliziertheit und Zerrissenheit der Erwachsenenwelt aufgehoben.

Im zweiten Teil des Romans *Der Krieg* wird die Wir-Erzählperspektive stark akzentuiert, sie verdrängt in vielen Episoden vollständig das ‚Ich‘. Dieses ‚wir‘ bezeichnet die junge Generation, die immer einheitlicher wird. Das Verwischen der Individualität betrifft alle Protagonisten des Buches: es sind ‚wir‘ und ‚die Väter‘, um die es sich handelt. Die Individualität der Jugendlichen erlöscht zunächst äußerlich als „patriotische Uniformierung“ [Glaeser 2014: 219]: sie lassen sich die Haare wie bei Rekruten schneiden und unterschreiben ihre Briefe an die Väter nicht mit Eigennamen, sondern als „Dein deutscher Junge“ [Ibid.: 221]. Die Väter werden für sie zu Helden mit einem ‚erhabenem Schicksal‘. Ähnlich wie in den Romanen der verlorenen Generation offenbart sich dem Erzähler Schritt für Schritt die Sinnlosigkeit des Krieges, nur ist er nicht unmittelbar mit dem Tod konfrontiert, sondern man erkennt es an den Auswirkungen des Krieges in seiner Alltagswelt. Der Krieg degradiert schnell zur Alltäglichkeit und profitbringendem Geschäft: „War Deutschland eine Firma geworden, der Krieg ein Unternehmen und unsere Väter Angestellte dieser Firma, deren Aufsichtsräte zu Hause saßen? Seit wann stehen Helden im Angestelltenverhältnis?“ [Ibid.: 223]. Mit dem Anstieg der Kriegesopferzahlen ändert sich das Verhältnis der Frauen, die den Krieg verdammen und die Erklärung, der Kriegstod sei das schönste Opfer, ablehnen. Glaeser betont das Antiheroische des Todes. In einer Episode sieht der Erzähler einen verunglückten Sergeanten und stellt fest „es war kein Heldengesicht, es war eine wahllos zerstampfte Masse“, man hört dabei die Meinung, es sei ein „echtes Trommelfeuergesicht“ [Ibid.: 236]. Als er sieht, dass in einer lokalen Zeitung eine ganze Seite mit den Namen der Gefallenen bedruckt ist, denkt er: „Alles, was ich seither über den Krieg gedacht hatte, hörte auf vor diesem Friedhof der Tatsachen“ [Ibid.: 246]. Der Roman endet mit dem Tod von Anna, der ersten Liebe des Ich-Erzählers, die bei einem Bombenangriff getötet wird. Die Liebe gibt dem Erzähler das Gefühl eigener Stärke, welches als Zeichen seiner Reifung gesehen werden kann. Das Private wird für ihn für eine kurze Zeit wichtiger als Krieg und Hunger. Ihr Tod, der sachlich und beinahe teilnahmslos geschildert wird, soll bedeuten, dass man sich vom Krieg nicht ins private Dasein flüchten kann.

Glaeser versucht in seinem Roman darzustellen, dass, obwohl seine Generation nicht an der Front war, trotzdem weiß, was Krieg ist und von der Erkenntnis dessen Sinnlosigkeit ebenso erschüttert wurde wie die Generation der Kriegsteilnehmer. Die Vater-Sohn-Beziehung steht im Roman symbolisch für Erfahrungen der jüngeren und älteren Generation. Der Vater, von dem sich der Protagonist immer stärker entfremdet, wird zum Repräsentanten der Masse der Männer, die an der Front kämpft, „die früher einmal unsere Väter waren, jetzt aber, seit Jahren von uns entfernt, fremd vor uns standen, beängstigend, groß, übermächtig, mit schweren Schatten, erdrückend wie ein Denkmal“ [Ibid.: 291]. Bei Glaeser fehlt aber der Vater-Sohn-Konflikt, der den literarischen Ju-

genddiskurs seit der Jahrhundertwende bestimmte, und sich in anderen Adoleszenzromanen der Weimarer Republik fortsetzte.

Der Vater-Sohn-Konflikt der Nachkriegsliteratur ist bedingt durch die schwere Krise, in die der Krieg die deutschen Familien versetzt. Die Kriegserfahrungen der Männer haben sie psychologisch traumatisiert und innerlich von den Familienangehörigen entfernt. Die Frauen mussten während des Krieges arbeiten, und so waren die Kinder oft sich selbst überlassen. Im Buch *Furcht vor der Freiheit* schreibt Erich Fromm, dass nach dem Krieg „die Autorität des Vaters und die alte bürgerliche Moral“ eine schwere Erschütterung erlebten: „Der Zerfall der alten gesellschaftlichen Autoritätssymbole wie Monarchie und Staat beeinflusste auch die Rolle der individuellen Autoritäten, nämlich der Eltern“ [Fromm 1983: 187].

Der Vater-Sohn-Konflikt spielt eine wichtige Rolle im autobiographischen Roman von Noth *Die Mietskaserne*. Der Stiefvater des Haupthelden Albert Krause, Heinz Krause ist Kriegsheimkehrer, der verzweifelte Versuche unternimmt, sich vom endgültigen sozialen Abstieg zu retten. Der ehemalige Musiker ist nach dem Krieg gezwungen, sein Brot durch Gelegenheitsarbeiten zu verdienen. In seiner Familie will Krause Autorität ausüben, innerlich ist er aber „so kaputt“ [Noth 1982: 110], dass sich dieser Wunsch vor allem in Aggressionsausbrüchen äußert. Er versucht außerdem, vor der schrecklichen Gegenwart zu fliehen und verfällt dabei der Alkohol-, Drogen- und Spielsucht. Sein Stiefsohn Albert ist ein begabter Junge, der wegen guter Leistungen aufs Gymnasium kommt und mit dessen Zukunft die Familie große Hoffnungen verbindet. Albert hasst die Welt der Mietskaserne und setzt dabei seine Familie mit ihr gleich.

Das Bild eines schwachen, wenn auch gewalttätigen Vaters, wird in mehreren Romanen der Weimarer Zeit dargestellt. Der Vater-Sohn-Konflikt unterscheidet sich diesbezüglich von den Modellen, die die Literatur der Jahrhundertwende und der Expressionismus liefern. In den Werken von Hermann Hesse oder Franz Kafka repräsentiert der Vater eine Autorität, gegen die der Sohn protestiert. Dieser Protest kann verschiedene Formen annehmen — von Selbstmord und Flucht in die Krankheit bis hin zum expressionistischen ‚Aufstand‘ der Söhne gegen die Väter. Die Väter in den Romanen der Weimarer Republik erscheinen zu schwach, um eine gesellschaftliche oder geistige Ordnung zu symbolisieren, gegen die sich der Jugendliche auf dem Weg zur Emanzipation behaupten muss. Dadurch ändert sich auch das Emanzipationsmodell der Jugendlichen: Es ist nicht die Macht der eigenen Familie, sondern die Zeitumstände, gegen die er protestiert. Die Väter sind Opfer der Zeitumstände, ebenso wie die Söhne. In seiner oben erwähnten Dissertation schreibt Noth, dass in der Literatur der 1920er — 30er Jahre die Entwicklung junger Menschen „außerhalb eines üblichen Erziehungsrahmens“ [Noth 2001: 42] passiert:

Der junge Mensch der Nachkriegszeit brauchte kaum gegen eine an herkommenden Erziehungseinsichten orientierte Tendenz der ‚Bewahrung‘ zu protestieren, in der entscheidenden Zeit seines Entwicklungsganges war meist niemand da, der eine solche hätte verwirklichen können — die Berufenen oder ‚Unberufenen‘ fehlten: Väter und Lehrer lagen in den Schützengräben, die Mütter ersetzten vielfach die abwesenden Männer in deren Berufen. Die Diskussion grundsätzlicher Erziehungsprobleme tritt zurück; die Vereinsamung des jungen Menschen wird unter dem Druck der äußeren Bedingungen nicht mehr um der rein psychologischen Hintergründe willen erheblich und bezeichnend, sondern wichtig wegen ihrer Verschärfung durch Ursachen außerhalb der persönlichen, innerhalb der gesellschaftlichen Sphären [Noth 2001: 42].

Im Roman *Die Mietskaserne* ist der Reifungsprozess von Albert weniger von individuellen als von kollektiven, zeitbedingten Erziehungsfaktoren bestimmt. Der erwachsene Albert kann die Aggression seines Stiefvaters stoppen, als er in einem Streit den Stuhl vom Boden hochhebt und ihn bedroht. Das versetzt Heinz Krause in hysterisches Schluchzen, was als Zeichen seiner schwindenden Autorität in der eigenen Familie aufgefasst werden kann. Statt einer Verschärfung des Konflikts, vermindert sich die Feindseligkeit zwischen Vater und Sohn nach diesem Ausbruch, vor allem weil Krause imstande ist, das Erwachsensein des Sohnes zu akzeptieren.

Der Vater-Sohn-Konflikt in der Familie von Alberts Freund, Walter Brahm, verläuft eher nach dem expressionistischen Muster. Der Name Walter erinnert an den Namen des Protagonisten in Arnolt Bronnens *Vatermord*. In der Familie Brahm geht es wie oft bei den Expressionisten um die Bildungsansprüche des Vaters, der die Erfolge des Sohnes in der Schule aufmerksam kontrolliert und ihn zum Lernen zwingt. Die Familie brachte große Opfer, um dem Sohn eine bessere Ausbildung zu ermöglichen. Sein Studium war für die Eltern die einzige Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Als Walter versagt, äußert sich der Vater mit den Worten, er hätte besser keinen Sohn und erschießt sich. Symptomatisch ist, dass nicht der Hauptheld, sondern eine Figur zweiten Ranges die Tat ausführt. Walter, der sich im Zustand einer düsteren Todesträumerei befindet, schlägt Albert vor, gemeinsam aus dem Leben zu scheiden, was bei Albert jedoch auf heftigen inneren Widerstand stößt.

Der Roman von Noth eröffnet Albert eine erfreuliche Perspektive: Er verlässt seine Familie und die gehasste Welt der Mietskaserne, um zu studieren. Im Roman von Georg Fink (eigentlicher Name Kurt Münzer) *Mich hungert* (1932), der in einem ähnlichen Milieu spielt, ist das Ergebnis der Entwicklung des Protagonisten nicht so optimistisch. Auch hier handelt es sich um einen begabten jungen Mann aus einer degradierenden Familie. Theodor Königs Vater ist Trinker und Kleinkrimineller, der der Familie das letzte Geld wegnimmt, ein „Halbtier“ [Fink 1932: 48] in den Augen seines Sohnes. Er lässt seinen Sohn mit einem Hut und dem wie-

derholten Ausruf ‚Mich hungert‘ für sich betteln gehen, um das eingenommene Geld im Anschluss sofort zu vertrinken. Hunger ist in diesem Roman ein Leitmotiv und die allumfassende Metapher für Sehnsucht: Theodor hungert nicht nur nach Brot, sondern auch nach einem Ideal, nach Liebe, Reinheit und Selbstverwirklichung, die er in seinem Leben entbehrt. Der Vater fällt im Krieg. Aber die Rolle des Bettlers, in die er seinen Sohn hineingedrängt hat, kann er nicht wieder loswerden. Trotz aller Unterstützung, die ihm eine reiche Familie erweist und trotz seiner schauspielerischen Begabung ist es für ihn unmöglich, der Armut zu entkommen, die offensichtlich eine Art Naturgesetz für ihn darstellt. Zeit seines Lebens gelingt es ihm nicht, seine eigene Stärke zu erfahren, sondern lediglich seine Nichtigkeit. Die Erfahrung einer unglücklichen Liebe ist dabei entscheidend. In einer Episode spiegelt er sich in einem Schaufenster und versteht: „Auf einmal war ich ein Ich und was für ein Groteskes“ [Fink 1932: 359].

Trotz der in diesen drei Romanen unterschiedlich gelagerten Akzente in der Darstellung der jungen Menschen, zeigen die Autoren, wie stark das Schicksal der jungen Generation vom Krieg und seinen Folgen erschüttert ist. In ihrem Reifungsprozess spielt die Ambivalenz des individuellen und kollektiven eine große Rolle. Der Krieg lässt sie sich als Teil eines kollektiven Schicksals verstehen und an der eigenen Fähigkeit, sich diesem Schicksal in Gestalt des Krieges oder der Armut zu entziehen, zweifeln. Im Vergleich zur Literatur der Jahrhundertwende ändert sich das Vater-Sohn-Verhältnis, vor allem weil die Zeitumstände die Autorität der Väter erschüttern. Im Adoleszenzroman der Weimarer Republik handelt es sich um die Loslösung der Jugendlichen aus einem bestimmten sozialen, familiären oder kulturellen Kreis. Eine klare Zukunftsperspektive wird ihnen jedoch nicht eröffnet, da die Welt, in die sie hineinwachsen, chaotisch ist und wenige Möglichkeiten bietet, sich zu integrieren.

Literatur

- Bronnen 1925 — *Bronnen A.* Vatermord. Berlin, 1925.
Fink 1932 — *Fink G.* Mich hungert. Berlin, 1932.
Fromm 1983 — *Fromm E.* Die Furcht vor der Freiheit. Stuttgart, 1983.
Glaeser 2000 — *Glaeser E.* Joseph Roth berichtet // *Becker S.* Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Quellen und Dokumente. Köln; Weimar; Wien, 2000. S. 202—203.
Kracauer 1990 — *Kracauer S.* Schriften. Aufsätze 1927—1931. Frankfurt, 1990.
Mannheim 2009 — *Mannheim K.* Schriften zur Wirtschafts- und Kultursoziologie. Wiesbaden, 2009.
Noth 1982 — *Noth E. E.* Die Mietskaserne. Stuttgart, 1982.
Noth 2001 — *Noth E. E.* Die Gestalt des jungen Menschen im deutschen Roman der Nachkriegszeit: Dissertation. Frankfurt a. Main, 2001.

Peukert 1987 — *Peukert D. J. K.* Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne. Frankfurt a. Main, 1987.

Piskator 1968 — *Piskator E.* Aufsätze, Reden, Gespräche. Berlin, 1968.

Roth 1984 — *Roth J.* Die Rebellion. Frühe Romane. Berlin, Weimar, 1984.

Мандельштам 1987 — *Мандельштам О. Э.* Слово и культура. М., 1987.
С. 72—75.

DIRK KEMPER

(Russische Staatliche Universität für
Geisteswissenschaften, Moskau)

**DIE „DEUTSCHE SLAVOPHILIE“ UND DER KRIEG.
DOSTOEVSKIJ IN THOMAS MANN'S
„BETRACHTUNGEN EINES UNPOLITISCHEN“**

Sich zum Großen Krieg von 1914 öffentlich zu positionieren, fühlte sich auch Thomas Mann gleich zu Kriegsbeginn aufgerufen. Doch dauerte es eineinhalb Jahre, bis er seine Haltung zum Krieg argumentativ ausgebaut und einen kulturphilosophischen Standpunkt entwickelt hatte, der ihm Sicherheit in der Argumentation verlieh. Erst seit dem Frühjahr 1916 vermochte er Texte zu produzieren, die ein gemeinsames argumentatives Fundament aufwiesen, so dass er sie in die dann entstehende Sammlung *Betrachtungen eines Unpolitischen* aufnehmen konnte.

Zu gewaltig erschienen ihm die Anforderungen, dieser fundamentalen Umwälzung aller Lebensbereiche gedanklich und sprachlich gerecht zu werden. Gegenüber der Urgewalt des Krieges erschien ihm alles Bisherige nicht mehr angemessen, nicht die Sprache seiner früheren Essays, nicht die bislang ausgearbeitete kulturphilosophische Position und auch nicht die Selbstreflexion seines Künstlertums. Zwischen August 1914 und April 1916 muss also stattgefunden haben, was Thomas Mann später in der „Vorrede“ zu den *Betrachtungen* als die „Revision aller Grundlagen“ [Mann 2009, I: 15] seines Künstlertums beschrieb, als eine Neuorientierung, die ihn eigentlich erst in die Lage versetzte, seinen „Gedankendienst mit der Waffe“ [Ibid.: 11], wie er die *Betrachtungen eines Unpolitischen* verstand, anzutreten.

Diese Neubestimmung seines Denkens vollzieht Thomas Mann im Kontext des Ersten Weltkriegs ganz wesentlich in der Auseinandersetzung mit Dostoevskij, aus der heraus er eine Haltung einnimmt, für die er den Begriff der ‚deutschen Slavophilie‘ prägt. Um diesen Begriff gruppiert sich auch eine größere Studie, an der ich arbeite und aus der ich hier einige Überlegungen anhand des Beitrags „Der Protest“, der seine *Betrachtungen eines Unpolitischen* programmatisch eröffnet, vorstellen möchte.

I.

Die *Betrachtungen eines Unpolitischen* werden Thomas Mann ab dem Spätherbst 1915 ganz und gar mit Beschlag belegen. Sie haben also ein

publizistisches Vorspiel schon während des ersten Kriegsjahres, in dem Mann um einen neuen Standpunkt ringt, ihn aber nur zu einem Teil entwickeln kann, bis er dann im Winter 1915/16 eine Auswahl aus Dostoevskis *Tagebuch eines Schriftstellers* liest.

Gleich zu Beginn des Krieges sucht sich Thomas Mann seine geistigen Waffen zurechtzulegen. Der Aufsatz „Gedanken zum Kriege“, entstanden im Herbst 1914 und im November gedruckt, beginnt mit Definitionen der Begriffe ‚Kultur‘ und ‚Zivilisation‘:

Kultur ist Geschlossenheit, Stil, Form, Haltung, Geschmack, ist irgendwie gewisse geistige Organisation der Welt <...>.

Zivilisation aber ist Vernunft, Aufklärung, Sänftigung, Sittigung, Skeptisierung, Auflösung, — Geist [Mann 2009, I: 27].

Goethe als Genie und Künstler verkörpert für ihn die Kultur, Voltaire als Mann des französischen Esprit die Zivilisation, und damit werden die Schlagworte auch gleich kartographiert: Für Zivilisation stehen die Westmächte, Frankreich und England, ein; Kultur hat ihre natürliche Heimstätte in Deutschland.

Aus dieser Opposition zieht er nun alles aus: Sein Bekenntnis, dass Literatur „unpolitischen Wesens“ [Mann 2009, I: 19] sei, die innere Verbindung von Kunst und Krieg, die Herabsetzung der Friedenszeit als zivilisatorische Dekadenz, schließlich die Feier des Krieges als „Reinigung, Befreiung“ und „ungeheure Hoffnung“ [Ibid.: 32].

Mit der Grundopposition von ‚Kultur‘ versus ‚Zivilisation‘ unternimmt Thomas Mann einen großen Wurf, der eine neue Sicht der Dinge, einen neuen Diskurs über die Einschätzung der europäischen Völker und ihr Verhältnis zueinander stiften soll. Denn die von Mann behauptete Opposition der Begriffe ‚Kultur‘ und ‚Zivilisation‘ war damals in der europäischen Begriffsgeschichte weitgehend neu. Bis dahin war ‚Zivilisation‘ (civilization, civilisation) das englische und französische, ‚Kultur‘ das deutsche Wort für ein und denselben Begriffsinhalt gewesen, und dieser repräsentierte das Überlegenheitsgefühl der europäischen Länder gegenüber anderen, also im Außen-, nicht im Binnenverhältnis (vgl. [Fisch 1997: 679—774]). Indem er die Opposition zur Beschreibung des Binnenverhältnisses europäischer Staaten nutzt, überschreibt Thomas Mann die sicher auch ihm bekannte Begriffsgeschichte apodiktisch — und zeigt damit zugleich auf performativer Ebene, was er inhaltlich behauptet, dass nämlich der Krieg dem Denken Befreiung, Entgrenzung und neue Freiheit gewähre.

Die so grundierte Opposition von ‚Kultur‘ und ‚Zivilisation‘ bleibt aber zunächst flächig auf synchroner Ebene stehen. Gesucht war im diachronen Schnitt eine Geschichtsidee, mit der die Opposition historisch zu vertiefen und damit erst zu legitimieren, ja zu nobilitieren wäre. Darum bemüht sich Thomas Mann bereits in „Gedanken zum Kriege“ vom November 1914 und findet sie zunächst in der Gestalt Friedrichs des Großen:

Und Deutschland ist heute Friedrich der Große. Es ist sein Kampf, den wir zu Ende führen, den wir noch einmal zu führen haben. Die Koalition hat sich ein wenig verändert, aber es ist sein Europa, das im Haß verbündete Europa, das uns nicht dulden, das ihn, den König, noch immer nicht dulden will <...> [Mann 2002, I: 33 f.].

Die Simplizität dieses Arguments taugt als historisch begründende Idee für den Gegensatz von westlicher ‚Zivilisation‘ und deutscher ‚Kultur‘ nur sehr bedingt; doch vorläufig verfügt Thomas Mann noch über kein anderes. Sein Essay *Friedrich und die Große Koalition* von 1915 leistet nämlich keineswegs, was an dieser Stelle als Desiderat offengeblieben war, und auch die „Gedanken zum Kriege“, vorgelegt in der *Frankfurter Zeitung* vom 1. August 1915, vermögen nicht die deutende Grundopposition historisch zu begründen.

Im Winter 1915/16 las Thomas Mann dann die *Politischen Schriften* Dostoevskijs, wie sie in der bei Piper erschienenen Ausgabe Arthur Moeller van den Brucks seit 1907 vorlagen. Sie stellten die erste größere Auswahlübersetzung aus Dostoevskijs *Tagebuch eines Schriftstellers* dar, dessen vollständigen Text Alexander Eliasberg erst 1921–23 herausgab (vgl. [Dostoevskij 1921–23]). Parallel zu dieser Lektüre vollzieht sich Entscheidendes. Ab September 1915 gibt Thomas Mann die Arbeit am *Zauberberg* vorläufig auf (vgl. [Mann 2009, II: 39]). Gleichzeitig entsteht die Idee eines größeren Werks über den Krieg; im April 1916 ist der erste Beitrag dazu, „Der Protest“, abgeschlossen und im Juni nennt Mann bereits den Titel *Betrachtungen eines Unpolitischen*.

II.

Die Bedeutung Dostoevskijs für diesen radikalen Umbruch seiner Arbeit, der die nächsten drei Jahre bestimmen sollte, ist kaum zu überschätzen. In der Auseinandersetzung mit dem Russen findet er nicht nur den Titel; bei der Lektüre Dostoevskijs geht ihm auch auf, wie er nunmehr über den Krieg sprechen will, aus welcher geistigen Grundhaltung heraus und in welchem Diskurs.

Mit dem einleitenden Aufsatz „Der Protest“ legt Thomas Mann Zeugnis ab, Zeugnis von der Intensität seiner Dostoevskij-Lektüre. Zugleich initiiert er damit seine eigene, für die *Betrachtungen* als bemerkenswert empfundene Technik des Umgangs mit fremden Texten: „Das Zitieren wurde als eine Kunst empfunden“ [Mann 2009, I: 13], heißt es dazu in der „Vorrede“¹. Diese indirekte Rezeptionsanweisung sollte der Leser sehr ernst nehmen, denn in der Tat scheint mindestens so wichtig wie die Frage, was er zitiert, diejenige, *wie* er zitiert.

¹ Zum Einfluss, den ein anderer Russe, nämlich der für die deutsche Dostoevskij-Ausgabe bei Piper offiziell mit verantwortlich zeichnende Dmitrij Merežkovskij, auf diese Auffassung hatte, vgl. [Cottone 2014].

„Der Protest“ bezieht sich auf Dostoevskijs Aufsatz „Deutschland, das protestierende Reich“ von 1877, der in der deutschen Ausgabe der *Politischen Schriften* die Rubrik „Die deutsche Weltfrage und Anderes“ eröffnet. Auf eine kurze Einleitung folgt die wörtliche oder sehr textnah paraphrasierende Wiedergabe von Dostoevskijs Gedanken, die exakt die erste Hälfte des Aufsatzes ausmacht; dann folgen — auch optisch abgesetzt durch ein Spatium — Thomas Manns eigene Ausführungen. Der Form nach also eine typische Quellenexegese — doch eine solche will Thomas Mann keinesfalls leisten. Eher schon erinnert seine Zitiertechnik an die Struktur von Evangelium und Predigt, wobei das Spatium die Akklamationsformel ersetzte. Der Vergleich ist nicht ganz von der Hand zu weisen, aber Thomas Mann bedient sich einer anderen Metaphorik: Es geht ihm um das Verhältnis von „Eideshelfern“ und Schwur, von der ‚Anrufung‘ von „Autoritäten“ [Mann 2009, I: 13] und der Akklamation, der Beschwörung dieser Autorität. — Doch all das vollzieht sich bei Thomas Mann subtil und irritierend.

III.

Ganz sicher irritierend fällt die kurze Einleitung aus, in der er Dostoevskij als Mitkämpfer im Geiste vor allem als Stilisten, als Praktiker eines ganz eigenen Diskurses über Weltfragen vorstellt:

In seiner krankhaft leichten, unheimlich genialen Art, die immer ein wenig an das verkommene Schwatzen gewisser religiöser Personagen in seinen Romanen erinnert, spricht Dostojewskij — 1877 — über die deutsche Weltfrage, über „Deutschland, das protestierende Reich“ [Mann 2009, I: 46].

Eine solche Zitateinführung formuliert Thomas Mann häufig für wichtige Quellen in den *Betrachtungen*, aber inhaltlich muss diese doch erstaunen: ‚krankhaft leicht‘, ‚unheimlich genial‘, ‚verkommenes Schwatzen‘ — solche Formulierungen scheinen auf den ersten Blick wenig geeignet, die Autorität der nun zitierten Quelle zu beglaubigen, und doch mutet Thomas Mann diese Formulierungen dem Leser zu. Gleichzeitig soll die Autorität der Quelle gewiss bestätigt werden, denn Dostoevskijs Aufsatz über Deutschland bildet den zentralen Bezugstext auch für die nächsten beiden Beiträge zu den *Betrachtungen*, für „Das unliterarische Land“ und „Der Zivilisationsliterat“.

Eine Lektüre, die die Dostoevskij zugewiesenen Attribute nur pejorativ aufnahme, kann also nicht intendiert sein. Was aber dann? Diese Irritation der Lesererwartung gibt der Text seinem Rezipienten gezielt mit auf den Weg der weiteren Lektüre, und Thomas Mann wird, nachdem er Dostoevskij ausführlich wiedergegeben hat, in der zweiten Hälfte seines Beitrags darauf zurückkommen. Ja, dieser Punkt, so werden wir sehen, bildet den Kern seiner eigenen Argumentation, die er seinem Dostoevskij-Referat anschließt.

Inhaltlich zitiert und referiert Thomas Mann Dostoevskijs bereits titelgebende These, dass nämlich Deutschland in der europäischen Geschichte eine Mission zufalle. Seit mehr als zweitausend Jahren verfolge es bereits die Aufgabe, Protest einzulegen, Protest gegen alles, was die Idee des alten Roms ausgemacht habe, wie gegen alles, was dessen Erbe in der Geschichte darstelle.

Doch stellen wir die Frage, was Thomas Mann zitiert noch einen Moment zurück und widmen uns dem Aspekt, wie er zitiert. Wiederum irritierend nimmt sich nämlich aus, dass Mann diesen Kerngedanken in seinen eigenen Ausführungen im zweiten Teil gar nicht weiter bearbeitet. Er zergliedert ihn nicht, erläutert ihn nicht, kommentiert ihn nicht — kurz, um Exegese des Gedanken ist es ihm nicht zu tun. Der positiv adaptierte Gedankeninhalt bleibt für ihn unantastbar: Seine Autorität soll bestätigt, nicht aber sein Inhalt erläutert oder bewiesen werden.

Wie über den großen Krieg von 1914 sprechen? — so lautet Thomas Manns Ausgangsinteresse. Bei Dostoevskij findet er eine interessante Parallele. Bereits den Russen hatte nämlich die Frage bewegt, wie man über eine „Weltfrage“ sprechen könne, bei ihm eben über die „deutsche Weltfrage“ [Dostoevskij 1907: 65], bei Thomas Mann später ganz analog über das „Donnern einer Weltwende“ [Mann 2009, I: 17]. Dazu Dostoevskij:

Ich bin überzeugt, daß viele Leser über das, was ich soeben geschrieben, mit den Achseln zucken und lachen werden: „Wie kann man nur im neunzehnten Jahrhundert, im Jahrhundert der freien Ideen und der Wissenschaft, noch über Katholizismus und Protestantismus reden und streiten, ganz so, als ob wir noch im Mittelalter wären! <...>“ [Dostoevskij 1907: 65 f.].

In einer rhetorischen Praeoccupatio von möglichen Einwänden verteidigt Dostoevskij also das vermeintlich Unzeitgemäße, scheinbar Leichtfertige seiner Betrachtungen. Er stellt kurz klar, „Protestantentum“ meine nicht religionsgeschichtlich den deutschen „Protestantismus“, und die „alt-römische[] Idee“ [Dostoevskij 1907: 66] nicht den römischen Katholizismus im engeren Sinne. Sein Diskurs ist ein anderer, aber der wird nicht exakt definiert:

Ich nehme nur die Grundidee, die schon vor zweitausend Jahren geboren wurde und seit der Zeit nicht gestorben ist, obgleich sie sich fortwährend in verschiedenen Formeln verkörpert hat. Und heute ist es die Erbin Roms, die ganze westeuropäische Welt, die sich in den Geburtswehen einer neuen Umgestaltung dieser übererbten alten Idee windet und quält. Das ist für denjenigen, der zu sehen versteht, schon dermaßen augenscheinlich, daß es für ihn weiter keiner Erklärungen bedarf [Dostoevskij 1907: 66].

Ein merkwürdiges Evidenzkriterium. Dostoevskij konstatiert, er rede unzeitgemäß, anders als im etablierten Diskurs über (Welt-)Politik, also in gewissem Sinne ‚unpolitisch‘, aber er kennzeichnet seinen Diskurs in kei-

ner Weise. Mehr noch, er hält solche Erklärungen schlicht für überflüssig. Im *Tagebuch eines Schriftstellers* zeigt, demonstriert, praktiziert Dostoevskij einen bestimmten Stil der Rede über die großen Angelegenheiten der Welt, der Ein- und Zustimmung „de[s]jenigen, der zu sehen versteht“, einfordert; sein Stil setzt bereits eine kommunikative oder geistige Gemeinschaft zwischen Autor und Leser voraus, ohne dass Dostoevskij es für nötig befände, das Gemeinschaftsstiftende zu erläutern.

Gerade dieser Aspekt scheint Thomas Mann besonders interessiert zu haben. Auch er muss im ersten Eröffnungsbeitrag seiner *Betrachtungen eines Unpolitischen* zeigen, wie er über den Krieg zu sprechen gedenkt, aus welcher geistigen Position und welchem intellektuellen Habitus heraus er seine „Betrachtungen“ anzustellen gesonnen ist.

Exakt mit diesem Problem eröffnen auch seine Gedanken im zweiten Teil des einleitenden Beitrags „Der Protest“. In mächtiger rhetorischer Geste hebt er an:

Wer sich der geistigen Anschauung großer Erschütterungen, zermalender Katastrophen hingibt, läuft immer Gefahr, in den Verdacht zu geraten, die Eitelkeit stachle ihn, an einem Erdbeben [wie Voltaire] seinen Witz zu erproben. Unter großen und schrecklichen Umständen erscheint der Geist sehr leicht als Frivolität. Dennoch ist ohne Geist kein Ding zu erkennen, das kleinste nicht, geschweige die großen Geschichtssphänomene [Mann 2009, I: 49].

‚Witz‘, hier als französischer Esprit, und ‚Frivolität‘ — mit diesen möglichen Vorwürfen gegen Thomas Manns eigenes Unternehmen (wieder eine Praeoccupatio) sind wir recht nah bei dem, was eingangs Dostoevskijs journalistischen Texten zugewiesen wurde. Wenn in *Betrachtungen* über Tages-, Welt- oder Kriegspolitik der Standpunkt des „Geistes“ zu Geltung gebracht werden soll, muss offenbar etwas riskiert werden, muss unzeitgemäß und vom Standpunkt eines „Unpolitischen“ aus gesprochen werden, eben anders als in den etablierten Formen der Berichterstattung im Feuilleton, auch wenn der Preis dafür in der Hinnahme des Vorwurfs liegen mag, man betreibe „verkommene[s] Schwatzen“ auf elaboriertem Niveau. Was Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* zu unternehmen gedenkt, stellt eine Form des ‚geistigen‘ Essayismus dar, die einerseits auf Nietzsches *Unzeitgemäße Betrachtungen*, andererseits auf Dostoevskijs *Tagebuch eines Schriftstellers* verweist: „seine [Dostoevskijs] politischen Schriften sind Betrachtungen eines Unpolitischen“ [Mann 2009, I: 564].

Deshalb kann er sich auch von Teilen der *inhaltlichen* Argumentation bei Dostoevskij unbekümmert distanzieren, ohne seine Quelle zu desavouieren. Dass dessen „Deutung Freiheiten, Einseitigkeiten, ja Fehler“ [Ibid.: 50] enthalte, ändert nichts an dem Befund:

Dostojewskijs Anschauung der europäischen Geschichte oder vielmehr der eigentümlich widerstrebenden Rolle Deutschlands in ihr ist nicht weniger wahr, weil sie geistreich ist. [Mann 2009, I: 50]

Dabei kommt es Thomas Mann weniger auf den genauen Inhalt, gar die Analyse deutscher Geschichte im Detail an als vielmehr auf den Standpunkt, von dem aus er rede, wie auf die Form, in der er rede. „[T]ief und wahr“ bleibe Dostoevskijs „Aperçu“ [Mann 2009, I: 51], auch wenn sich seine „Wahrheitsintensität“ in unterschiedlichen historischen Phasen durchaus schwankend ausnehme. In der gegenwärtigen Zeit aber, der Zeit des Krieges, in dem Deutschland seine „Aufgabe“ erfülle, entfalte Dostoevskijs Art zu denken, zu reden und zu schreiben – mit all ihrer Leichtigkeit, Genialität und Schwatzhaftigkeit — ihre „stärkste Wahrheitskraft“ [Ibid.: 51]. Sie sei, so pocht Thomas Mann ebenso unbekümmert auf Evidenz wie Dostoevskij, „einleuchtend für jedermann“ [Ibid.].

Über Dostoevskijs Begriff des „Protestantentums“ stiftet Thomas Mann auch jene Gesinnungsgemeinschaft, die das für die *Betrachtungen* intendierte Leserpublikum ausmacht und begrenzt. Wo immer es eine Verständigung im Sinne des „Geistes“ gebe — sei diese vordergründig auch noch so kontrovers — basiere sie auf der „instinktive[n], eingeborene[n], oft erst nachträglich reflektierte[n] Parteinahme für eben jenes Protestantentum“ [Ibid.: 52]; gegenüber allen anderen herrsche nur „gleichgültige Fremdheit“ [Ibid.].

Damit rückt Dostoevskij mit seiner zentralen These des deutschen „Protestantentums“ in die Funktion des Stifters einer kommunikativen Gemeinschaft ein, innerhalb derer die innere Kommunikation der *Betrachtungen eines Unpolitischen* stattfinden soll. Das ist bemerkenswert genug. Am 1. August 1914 hatte Deutschland Russland den Krieg erklärt; Mitte April 1916 schloss Thomas Mann die Arbeit an „Der Protest“ ab.

IV.

Die etablierte Sprache der Berichterstattung über den Krieg, den dort gepflegten Diskurs, kennzeichnet Thomas Mann mit der Chiffre des „Feuilleton[s]“ [Mann 2009, I: 49]. In dieser Sprache will er nicht sprechen. Er tritt vielmehr in einen Dialog des „Geistes“ ein, der eine völlig andere Ebene, ein anderes Niveau der Argumentation darstellt. ‚Gesinnungen‘ [Ibid.: 52] können innerhalb dieses Dialogs diametral entgegengesetzt sein; es könne „Feindschaft“ herrschen und „Haß“ [Ibid.] wachsen. Doch das ‚Meinen‘ wird immer fern abstehen von der Banalität des Faktischen und der Trivialität des Politischen wie im Feuilleton: „Alle, sage ich, Freund und Feind, waren und sind einer Meinung, wenn auch nicht eines Sinnes“ [Ibid.: 51]. Die Gegenseite des Feuilleton-Diskurses weiter auszuführen, wird er im zweiten und vor allem dritten Beitrag zu den *Betrachtungen* unter dem Schlagwort „Zivilisationsliteratur“ unternehmen; hier aber markiert er die eigene Diskursebene, das Streitgespräch der dem „Geist“ Verpflichteten, und das stiftet vor allem erst Gemeinschaft: „Zuletzt“, so hält er seinem Gesinnungsgegner Roman Rolland vor, „handelt es sich um einen europäischen *Bruderzwist*“ [Ibid.: 52]. Und in einem Akt der rhetorischen Selbstnobilisierung belegt er die-

sen Diskurs mit dem Attribut des „Humane[n]“ im Unterschied zumerede über das „Humanitäre“ [Mann 2009, I: 49].

Damit wird der Kriegsschauplatz auf publizistischer Ebene verdoppelt². So verfährt er auch in der Sphäre seines Russlandbildes. Das eigentliche, das wahre, weil eben geistige Russland, für das Dostoevskij steht, wird strikt geschieden von jenem realpolitisch agierenden Russischen Reich, das in der Entente steht. Das geistige Russland, das Dostoevskij repräsentiere, darf Gesinnungsführerschaft im „europäischen *Bruderkrieg*“ — zumindest, wenn man es so aus- und zurechtlegt, wie Thomas Mann es tut, — beanspruchen; das realpolitische aber kämpfe in falscher Frontstellung gegen das Deutsche Reich. Apodiktisch erklärt er, „daß dies gefährlich ungefüge Rußland im gegenwärtigen Kriege lediglich das Werkzeug des Westens ist; daß es geistig heute lediglich in Betracht kommt, insofern es westlich liberalisiert“ [Ibid.: 53].

V.

Was zitiert Thomas Mann nun inhaltlich? Seit Arminius habe Deutschland gegen die römische Idee protestiert, die Idee einer „Allerweltsmonarchie“³ [Ibid.: 46]. Das gelte für die Idee des Imperium Romanum wie für deren Anverwandlung in Form der päpstlichen Universalmonarchie wie für deren Säkularisation in Form der Französischen Revolution und schließlich auch für die politische Formel des Sozialismus. Die Formel der „Allerweltsmonarchie“ sei zwar gefallen, „aber nicht die Idee; denn die Idee sei die Idee der europäischen Menschheit, aus ihr habe sich deren Zivilisation gebildet, für sie allein lebe sie überhaupt“ [Ibid.].

Das Wort ‚Kultur‘ kommt in diesem Zusammenhang nie vor; ‚Zivilisation‘ nur einmal an der eben zitierten Stelle. Von einer Opposition beider Begriffe findet sich überhaupt keine Spur. Und dennoch soll Dostoevskijs Argumentation die bislang fehlende historische Herleitung und Legitimation der Opposition von ‚Zivilisation‘ und ‚Kultur‘ begründen, wie die Begriffsverwendung von ‚Zivilisation‘ im zweiten Teil des Aufsatzes mit Thomas Manns eigenen Ausführungen zeigt.

Doch vielleicht liegt es an den zitierten Stellen aus Dostoevskij, vielleicht gibt es an anderen Stellen aus dem *Tagebuch eines Schriftstellers* Belege, die Thomas Manns Inanspruchnahme Dostoevskijs für den Gegensatz von ‚Zivilisation‘ und ‚Kultur‘ philologisch rechtfertigte? Auch dazu gibt es keinen rettenden Befund, im Gegenteil! Dostoevskij verwendet ‚Zivilisation‘ stets für beides, für die „westlich-katholische“ und die „deut-

² Zur Gedankenfigur der Verdoppelung in den Betrachtungen vgl. grundlegend [Kurzke 1991].

³ Das Wort „Allerweltsmonarchie“ mit seinen abwertenden Aspekten findet Thomas Mann in der deutschen Ausgabe der *Politischen Schriften* [Dostoevskij 1907: 66] so vor. Bei Dostoevskij selbst [Dostoevskij 1983: 151] nimmt sich die Stelle neutraler aus: „v forme vsemirnoj monarchii“, „in der Form einer weltumspannenden Monarchie“.

sche Zivilisation“ und bezeichnet den deutsch-französischen Krieg als „Zusammenstoß zweier europäischen Zivilisationen“ [Dostoevskij 1921—23, I: 390 f.]. Allein die semantische Unterscheidung der beiden Begriffe ‚kul’tura‘ und ‚civilizacija‘ lässt sich bis 1880/82 nicht belegen (vgl. [Dal’ 1880—82, II: 221; IV: 591], und auch dann stehen die Begriffe nicht in Opposition. Das hätte auch keine Tradition im russischen Denken. Karazin [1818—29] arbeitete bekanntlich mit einem dreipoligen Schema, das Russland als Land des Nordens zwischen West und Ost kartographiert. Čadaev [Tschaadajew 1921] kritisiert Russland in seinem ersten *Philosophischen Brief* ganz aus der Logik des französischen Zivilisationsbegriffs, der bei ihm auf die kulturbildende Kraft des Katholizismus abhebt. In den 1830er Jahren verändert Kireevskij [1832] diese Wertungsperspektive gänzlich, aber auch bei ihm wird dem westeuropäischen und dem nunmehr emphatisch als kulturbildend gefeierten orthodoxen Christentum kein Gegensatz von ‚Zivilisation‘ und ‚Kultur‘ unterlegt. Danilevskij [1871] löst den eurozentristischen Anspruch auf eine Weltkultur durch die Lehre von kulturhistorischen Typen ab, was ebenfalls einer anderen Logik folgt (vgl. [Städtke 1995]).

Gerade deshalb ist der Inhalt des von Dostoevskij positiv adaptierten für Thomas Mann auch in einem zweiten Sinne unantastbar. Er vertrüge nämlich keine Exegese. 1914 hatte Thomas Mann gegen die Begriffsgeschichte eine neue Verwendung der Opposition von ‚Zivilisation‘ versus ‚Kultur‘ einfach gesetzt oder gestiftet⁴. Ähnlich verfährt er mit der Geschichtsidee, die diese Opposition begründen soll.

Die Freiheiten, die sich Thomas Mann bei seiner Auslegung oder Zurechtlegung Dostoevskijs nimmt, mögen den Philologen düpiieren. Doch interessiert ihn nicht, was der Russe (im Sinne einer hermeneutischen Philologie) ‚meinte‘. Er gebraucht ihn, verwertet ihn, transformiert⁵ ihn ganz im Sinne seines aufnehmenden Interesses, das eben nach einer neuen sprachlichen und geistigen Bewältigungsform des ungeheuren Weltkriegsgeschehens verlangte. Bei Dostoevskij findet er dafür nicht passgenau vorformulierte Argumente, sondern viel eher „entgegenkommene Strömungen“ (vstrečnye tečenija), von der schon der russische Literaturwissenschaftler Aleksandr Veselovskij 1863 sprach (vgl. [Kemper, Tjupa, Taškenov 2013: 52, 69, 143 u. ö.]).

⁴ Das Wort „Allerweltsmonarchie“ mit seinen abwertenden Aspekten findet Thomas Mann in der deutschen Ausgabe der Politischen Schriften [Dostoevskij 1907: 66] so vor. Bei Dostoevskij selbst [Dostoevskij 1983: 151] nimmt sich die Stelle neutraler aus: „v forme vsemirnoj monarchii“, „in der Form einer weltumspannenden Monarchie“.

⁵ Zum Prozess der Transformation vgl. auch Kurzke [1991: 144]: „Was Dostojewski über Deutschland sagt (in ‚Deutschland, die protestierende Macht‘), verwendet Thomas Mann nur ganz selektiv, ohne den Schlußfolgerungen und der Deutschlandkritik des Russen Raum zu geben. Entscheidend für die *Betrachtungen* ist nicht Dostojewskis Deutschland, sondern die *figura* Rußland. Dostojewskis Rußlandidee wird an vielen Stellen ungeniert auf Deutschland übertragen“.

Die Logik, nach der Mann Dostoevskij transformiert, entstammt einzig und allein seinem aufnehmenden Interesse. ‚Zivilisation‘ und ‚Kultur‘ waren nämlich gleich zu Beginn des Krieges (nach zivilisationskritischen Vorstufen ab 1890) zu Zentralbegriffen der jeweiligen kriegsbegründenden Propaganda geworden: Um die Verteidigung der ‚Zivilisation‘ im alten französischen und englischen Sinne war es den Westmächten zu tun, um Bewahrung und Durchsetzung der ‚Kultur‘ in einem „Kulturkrieg“ dem Deutschen Reich⁶. In dieses Schema werden Dostoevskijs Gedanken in der Zielkultur transformiert und erhalten dadurch eine semantische Funktionalität, die sie in der Ausgangskultur nie hatten.

Mann hält es im Umgang mit seinen Quellen mit Strindberg, wie er in den *Betrachtungen* bekennt:

Als Dichter hast du ein Recht, mit Gedanken zu spielen, mit Standpunkten Versuche anzustellen, aber ohne dich an etwas zu binden, denn Freiheit ist die Lebensluft des Dichters [Mann 2009, I: 249].

Und dennoch wähnt sich Thomas Mann bei seinem „schöpferischen Verwandlungsprozess“⁷ sicher auf der Seite Dostoevskijs, den er als Slavophilen liest. Auch den Begriff der Slavophilie nimmt er zwar aus der russischen Ideengeschichte auf, transformiert ihn aber so unbestimmt, dass er auch auf Deutschland und zur eigenen geistigen Haltung passt. In den kommenden Jahren jedenfalls wird er sich im Anschluss an Dostoevskij immer weiter einüben in den Habitus eines deutschen Slavophilen. Später in den *Betrachtungen* heißt es dazu:

Die Entstehungsgeschichte deutscher und russischer Humanität, — ist nicht auch sie dieselbe, — eine Leidensgeschichte nämlich? Welche Verwandtschaft in dem Verhältnis der beiden nationalen Seelen zu „Europa“, zum „Westen“, zur „Zivilisation“, zur Politik, zur Demokratie! Haben nicht auch wir unsere Slavophilen und unsere Sapadniki? Kein Zufall, daß es ein Russe war, Dostojewskij wiederum, der für den Gegensatz Deutschlands, dieses „großen und besonderen Volkes“, zu Westeuropa schon vor anderthalb Menschenaltern den Ausdruck fand, von dem all unser Nachdenken ausging! [Mann 2009, I: 480]

Literatur

Beßlich 2000 — *Beßlich B.* Wege in den „Kulturkrieg“. Zivilisationskritik in Deutschland 1890—1914. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.

⁶ Vgl. dazu mit zahlreichen Belegen Beßlich [2000: 1—27], Stern [2005] und Mommsen [1996]. Koester [1996: 253] betont hingegen, das die Begriffsantonomie schon in Entwürfen zur Vorkriegsessayistik aufscheine. Die geopolitische Funktionalität der Opposition von ‚Zivilisation‘ und ‚Literatur‘ entsteht jedoch erst mit der Essayistik während des Krieges.

⁷ Cottone 2014: 74.

- Cottone 2014 — *Cottone M.* Kritik als „Übergang vom unbewußten Schaffen zum schöpferischen Bewußtsein“: Thomas Mann und die Russen // Thomas Mann als Essayist. Internationales Forschungskolloquium Messina 2012 / J. Linder, Th. Spracher (Hg.). Frankfurt a. M.: Klostermann, 2014 (= Thomas-Mann-Studien, 48). S. 73—86.
- Dal'1880—82 — *Dal' V. I.* Tolkovyj slovar' živago velikoruskago jazyka. 4 Bde. St. Petersburg; Moskau: M. O. Volf, 1880—1882.
- Danilevskij 1871 — *Danilevskij N. J.* Rossija i Evropa. Vzgljad na kul'turnyje i političeskije otnošenija Slavjanskogo mira k Germano-Romanskomu. St. Petersburg, 1871.
- Dostojewski 1907 — *Dostojewski F. M.* Politische Schriften. Mit einer Einleitung von Dmitri Mereschkowski. Uebertragen von E. K. Rahsin. München, Leipzig: R. Piper u. Co., 1907 (= Sämtliche Werke. Unter Mitarbeiterschaft von Dmitri Mereschkowski, Dmitri Philosophoff und Anderen herausgegeben von Moeller van den Bruck, 13).
- Dostojewskij 1921—23 — *Dostojewskij F. M.* Tagebuch eines Schriftstellers / Hg. u. übertr. von Alexander Eliasberg. 4 Bde. München: Murarion, 1921—23.
- Dostoevskij 1983 — *Dostoevskij F. M.* Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Publicistika i pis'ma. T. XVIII—XXX. Leningrad: Nauka, 1983.
- Fisch 1997 — *Fisch J.* Zivilisation, Kultur // Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland / Hg. v. O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck. 8 Bde. Stuttgart, 1972—97. Bd. 7. 1997. S. 679—774.
- Karamzin 1818—29 — *Karamzin N. M.* Istorija gosudarstva Rossijskogo. 12 Bde. St. Petersburg, 1818—29.
- Kemper, Tjupa, Taškenov 2013 — *Kemper D., Tjupa V., Taškenov S. (Hg.)*. Die russische Schule der historischen Poetik. München: Wilhelm Fink, 2013 (= Schriftenreihe des Instituts für russisch-deutsche Literatur- und Kulturbeziehungen an der RGGU Moskau, 4).
- Kireevskij 1832 — *Kireevskij I. V.* Devjatnadcatyj vek // Evropec. 1832. Nr. 1 (Januar). S. 5—20.
- Koester 1996 — *Koester E.* ‚Kultur‘ versus ‚Zivilisation‘: Thomas Manns Kriegspublizistik als weltanschaulich-ästhetische Standortsuche // Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg / W. E. Mommsen (Hg.). München: Oldenbourg, 1996 (= Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 34).
- Kurzke 1991 — *Kurzke H.* Dostojewski in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ // Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling / Hg. v. E. Heftrich und H. Koopmann. Frankfurt a. M., 1991, S. 138—151.

- Mann 2002 — *Mann Th.* Essays II: 1914—1926 / Hg. u. textkritisch durchges. von H. Kurzke. 2 Bde. [Text/Kommentar] Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2002 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 15.1/15.2).
- Mann 2009 — *Mann Th.* Betrachtungen eines Unpolitischen. Herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke. 2 Bde. [Text/Kommentar] Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2009 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, 13.1/13.2).
- Mommsen 1996 — *Mommsen W. E. (Hg.)*. Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg. München: Oldenbourg, 1996 (= Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 34).
- Städtke 1995 — *Städtke K.* Kultur und Zivilisation. Zur Geschichte des Kulturbegriffs in Rußland // Ebert, Christa (Hg.). Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands. Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert. Berlin: Arno Spitz, 1995. S. 18—46.
- Stern 2005 — *Stern F.* Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland. Aus dem Amerikanischen von Alfred P. Zeller. Mit einem Vorwort von Norbert Frei. Stuttgart, 2005.
- Tschaadajew 1921 — *Tschaadajew P.* Schriften und Briefe / Übers. u. eingel. von E. Hurwicz. München: Drei Masken, 1921.

Г. Г. ИШИМБАЕВА

(Башкирский государственный университет, Уфа)

МЕТАФИЗИКА ВЕЛИКОЙ ВОЙНЫ, ИЛИ ГРАСС О ЮНГЕРЕ И РЕМАРКЕ

Э. Юнгер (1895—1998) и Э. М. Ремарк (1898—1970) являются героями романа Г. Грасса «Мое столетие» (1999). В пяти новеллах, посвященных Первой мировой войне, писатель использует оригинальную форму повествования со смещенной хронологией. Их основное действие датируется 1965 г. и показывается глазами нарратора, молодой женщины, швейцарки, работающей в исследовательском институте и добывающейся одновременной встречи с Юнгером и Ремарком в Цюрихе.

Грассовские Юнгер и Ремарк выступают как лиминальные персонае: оба претерпели ритуальный переход к мужественности в далекой юности на Западном фронте, и оба в середине 1960-х гг. находятся в пороговом состоянии, связанном с несовпадением их мировоззренческих систем с философско-идеологическими константами современности. На наш взгляд, лиминальность персонажей, встречающихся в швейцарской столице, — программная стратегия Грасса, инструмент для анализа прошлого, настоящего и будущего, ибо позволяет ему сформулировать универсальные выводы, касающиеся общих закономерностей войны.

Тем важнее, что писатели Юнгер и Ремарк представляют разные направления *Heimkehrliteratur*. О степени внутренней оппозиционности апологета героического мифа и пацифиста свидетельствует сравнительно-сопоставительный анализ книги Юнгера «В стальных грозах» и романа Ремарка «На Западном фронте без перемен» — произведений, которые упоминаются и в романе Грасса.

«В стальных грозах» — переработанные фрагменты дневника Эрнста Юнгера и отчасти его брата Фридриха, участников Первой мировой войны, — были опубликованы в Германии в 1920 г.

В предисловии к их первому изданию автор заявил: «Цель этой книги — дать читателю точную картину тех переживаний, которые пехотинец — стрелок и командир — испытывает, находясь в знаменитом полку, и тех мыслей, которые при этом посещают его <...>. Я не военный корреспондент и не предлагаю коллекции героев; мое намерение — не живопись, как это могло быть, но описывать все так, как это было в действительности» [Юнгер 2000: 2—3].

Не считаться с авторской установкой на описание войны такой, какой она была «в действительности», нельзя. Однако текст книги свидетельствует, что приемы философско-художественного осмысления писателем феномена войны расходятся с заявленной им в предисловии целью. Сама жанровая природа этого произведения предполагает нескрываемый авторский взгляд на изображаемые события, иначе говоря, личность автора здесь определяет специфику его восприятия и изображения войны.

Юнгер, духовный аристократ бюргерского происхождения, эстет, влюбленный в искусство, литературу и природу, искатель необыкновенной героической жизни, романтик с мистико-фантастическим взглядом на вселенную и индивидуалист-ницшеанец, доброволец Первой мировой, видит войну в ореоле загадочности. Отсюда приемы ее портретирования — с помощью персонализации, демонизации, эстетизации, которые имеют явно выраженную экспрессивную окраску.

С первого декабрьского дня фронтовой жизни вчерашний гимназист Юнгер очарован атмосферой неизведанной тайны войны, которая объединяет разных людей: «Мы покинули аудитории, парты и верстаки и за краткие недели обучения слились в единую, большую, восторженную массу <...>. Война, как дурман, опьяняла нас <...>. Ах, только бы не остаться дома, только бы быть сопричастным всему этому!» [Юнгер 2000: 15].

Ставший «сопричастным» войне, Юнгер в полной мере проявил свою героическую натуру как доблестный и мужественный солдат, четырнадцать раз раненный и награжденный Рыцарским крестом дома Гогенцоллернов, Железным крестом, Золотым Знаком за ранение, орденом Мужества, он возвращался в строй, проявляя устойчивость психики и волю к жизни. Во многом это обусловлено тем, что он ощущал свою кровную связь с миром людей, которых, пишет он, «можно уничтожить, но нельзя победить» [Юнгер 2000: 55], и уже в юные годы обладал умением абстрагироваться от конкретной действительности и возвышаться над ней — благодаря определенной точке зрения на нее. В дневниках Юнгера осмысление войны и себя самого на войне происходит с использованием особой авторской тактики, порожденной позицией «наблюдателя за собой со стороны в бинокль» [Там же: 132], что открыло ему большие художественные возможности, связанные с совмещением в мемуарах личностей автора и героя военных дневников. Этот момент усилен и тем, что Юнгер-автор обрабатывал заметки Юнгера-лейтенанта после войны, и поствоенное время частично вторгается в книгу, в которой повзрослевший на несколько лет писатель оценивает себя, юного солдата, и сопоставляет свое авторское «я» с «мы», с солдатской массой, и с «он» — с тем, о ком впоследствии будет говориться в приказах.

Корпус своих военных дневников Юнгер подверг литературно-художественной обработке. В окончательной рукописи «Стальных

гроз» он очень часто воспроизводит ситуацию войны как театрального величественного действия, фиксирует картинность фона происходящего, свето- и цветомузыку войны, литературные ассоциации, связанные с именами отдельных писателей (Гомером, Ариосто, Гофманом, Карлом Маем, Германом Лёнсом) и с названиями отдельных произведений («Дон Кихотом», «Симплициссимусом», «Робинзоном Крузо», «Жизнью и мнениями Тристрама Шенди, джентльмена», «Орлеанской девой»).

Герой мемуаров остается на войне настоящим гуманитарием-филологом, который верен себе и своему профессиональному отношению к слову. «<...> я, как обычно, запоминал какое-нибудь меткое выражение» [Юнгер 2000: 107], — признается он, приводит, специально оговаривая это, жаргонизмы [Там же: 32, 33] и постоянно подчеркивает, что в свободное время читает в окопе. Война, несомненно, потрясла книгочех Юнгера, обострила его мировосприятие и придала целостность его мировидению, породила ощущение корневой связи с воюющим народом, что и детерминирует общую жизнеутверждающую тональность его окопной хроники, лейтмотивом которой является радостное наслаждение жизнью. Трагичность же войны и смерти снимается с помощью выстраданной на войне истины: «Целостный смысл определяет отдельные житейские впечатления» [Там же: 51].

Многokrратно переизданная книга имела оглушительный успех в Германии и, смею предположить, повлияла если не на замысел первого значительного романа Ремарка, то на его название — безусловно. Юнгер использовал формулу из немецких сводок о ходе военных действий на Западном фронте: «На участке без перемен!» — докладывает начальнику его герой, часовой унтер-офицер [Там же: 32]. Ремарк, отказываясь от частного и локального понятия «участок», идет к обобщению и называет свой роман «На Западном фронте без перемен». Тем разительнее при текстуальной общности этого заголовка с фразой из «Стальных гроз» различия между литературно-художественными дневниками Юнгера и романом Ремарка.

Разность подходов проявляется уже в предисловии к ремарковскому роману, которое гласит: «Эта книга не является ни обвинением, ни исповедью. Это только попытка рассказать о поколении, которое погубила война, о тех, кто стал ее жертвой, даже если спасся от снарядов» [Ремарк 1988: 11], и в строгом следовании заявленному положению.

Ремарк, призванный в армию в 1916 г., в течение полутора месяцев 1917 г. служивший на Западном фронте и после ранения попавший до конца войны в госпиталь, через десять лет после окончания войны написал автобиографический роман, где от имени целого поколения говорит вчерашний школьник, девятнадцатилетний солдат Пауль Боймер, который, как и его одноклассники, под влиянием ре-чей наставника Канторека отправился добровольцем на фронт.

Думается, выбор именно такого автора-повествователя связан с тем, что Ремарк, в 1915 г. обучавшийся в католической учительской семинарии, а после войны некоторое время работавший учителем, знал изнутри немецкую школьную программу с ее консерватизмом и дрессурой. Юнгер же выпал из этой системы, т. к. вместе с родителями и семьей постоянно переезжал с места на место и переменил 9 школ. Это обстоятельство сыграло важнейшую роль в судьбах героев Юнгера и Ремарка — Эрнста Юнгера и Пауля Боймера. Возрастная разница между ними всего 3 года, они принадлежат к одному поколению, переживают одни и те же события и очень близки друг другу: вымышленный Пауль Боймер похож на Эрнста Юнгера тем, что тоже увлечен литературой, биологией и зоологией, склонен к демонизации и космизации войны. Однако эмоционально-духовное состояние героев различно, что отражается на особенностях их исповедальных интенций.

Одиночка, «искатель приключений», книжный юноша Юнгер с его крепнувшим на фронте идеальным представлением о человеке на войне, реализует свой коммуникативный замысел иначе, чем Боймер, отправившийся воевать в качестве единицы коллектива, с которым сроднился за десятилетие школьной жизни и с которым разделяет разочарование открывшейся пропастью между высокими словами учителей и страшной реальностью войны. Юнгер на фронте переживает эволюцию от «я» к «мы», срастаясь с войной и раскрывая ее демоническое обаяние. Боймер, говоря «я», всегда имеет в виду «мы» всего поколения, погубленного войной, с «рухнувшим мировоззрением» [Ремарк 1988: 20]: «Мы еще не успели пустить корни. Война нас смыла» [Там же: 24]. По мере того как он теряет своих однопольчан, все отчетливее проступает в потоке его сознания съеживающееся «мы», стремящееся к одинокому «я», к той мысли, что чуть позже будет сформулирована Х. Фалладой, — «каждый умирает в одиночку».

В соответствие с этим в произведениях Юнгера и Ремарка Первая мировая война получает разные истолкования — притом, что Ремарк, как и Юнгер, тяготеет к экспрессивной стилистике и воссоздает сходные с точки зрения содержательности ситуации артобстрела, боя, штурма, ночной разведки, ранений и смертей, окопных и госпитальных будней и т. д.

Выделим несколько наиболее показательных с нашей точки зрения отличий.

Главный символ книги Юнгера — «сталь», и образ этот явлен прежде всего в названии его летописи, а также в многочисленных метафорах, выступающих опорными знаками текста: «стальная дубина» смерти [Юнгер 2000: 34], «стальная каска» [Там же: 51, 65, 102] и «железный посев немецких касок» [Там же: 113], «стальные грозы идущей к концу великой войны» [Там же: 129]. Твердой стали в романе Ремарка противостоят диаметрально противоположные ассоциатив-

ные образы, которые возникают в сознании отпускника Боймера: все вокруг видится ему «мягким, как резина», а мускулы — «дряблыми, как вата» [Ремарк 1988: 106].

Кричащая антонимичность ключевых образно-предметных центров двух произведений определяет сущностную разность представленного в них официозного дискурса. Юнгер абсолютно искренен, когда воспроизводит стиль официальной военной публицистики: «Здесь, где собирались носители фронтового духа и воинский авангард, концентрировалась воля к победе, обретая форму в очертаниях суровых и закаленных лиц. <...> На протяжении четырех лет огонь постепенно выплавлял все более чистую и бесстрашную воинскую касту» [Юнгер 2000: 72]. У Ремарка, напротив, официозный дискурс романа существует в иронических контекстах. Например, когда какой-то старик называет отъезжающих на фронт вчерашних школьников «юными героями» [Ремарк 1988: 41], тут же следует уточнение Боймера: накануне они совершили свою «кровавую месть» унтер-офицеру Химмельштосу, поэтому держатся молодежато.

С по-разному звучащим официальным дискурсом связано принципиальное несовпадение трактовок образов солдата и воина. Для Юнгера это патетические понятия, которым соответствуют его фронтовые товарищи. Он восхищается их воинским подвигом, их безразличием к собственной судьбе, их стоическим принятием смерти. Он в восторге от полка — «огромной военной семьи» [Юнгер 2000: 107], от «железного духа атаки», «духа прусской пехоты» [Там же], «от стихийного проявления нашей силы» [Там же: 110] и т. д. Он пишет: на «передовых постах и еще в минуты отдыха после кровавого дня воинский дух великой расы ощущался во всей своей чистоте, и ни в каком месте Земли чувство уверенности не могло быть глубже, чем здесь» [Там же: 119]. Отсюда юнгеровское понимание «морального единства» [Там же: 130], общего боевого духа в ответственный исторический момент, когда решаются судьбы мира и народов. Отсюда и зооморфные метафоры: немцы — как «змеи», англичане — как «ящерицы» [Там же: 43], пули подобны «стае огненных волков» [Там же: 122], танки — «боевым слонам» и «гигантским жукам» [Там же: 124]. Иначе у Ремарка: его солдаты, приближаясь к передовой, становятся «полулюдьми-полуживотными» [Ремарк 1988: 44]. Найденное сравнение будет повторено не единожды: «Мы превратились в опасных зверей» [Там же: 78], — говорит Боймер и сравнивает новобранцев, которые еще не постигли законов войны, с «баранами», «зайцами», «несчастливыми щенятами» [Там же: 88], а всех солдат скопом называет «серой скотинкой» [Там же: 161], «мыслящими животными» [Там же: 167].

Естественно, что при таком разном решении предметного символа войны и образа солдата Юнгер и Ремарк создают произведения разных тональностей. Атмосфера юнгеровских окопных тетрадей, автор-повествователь которых воспроизводит их в ситуации после

войны, мажорна, героична и величественна, как героичен их культурно-литературный контекст. В книге Юнгера, эстетизирующего войну и смерть, присутствует отстраненное безразличие к разрушениям и гибели. И даже природа на страницах «Стальных гроз» такова, что помогает проникнуть в «простую душу сознание, что она включена в вечный круговорот и что смерть одного, в сущности, не столь уж значительное событие» [Юнгер 2000: 73—74].

Общая тональность романа Ремарка минорная, определяемая тем, что здесь представлен мартиролог, который ведет главный герой и который заканчивается его собственной гибелью в октябре 1918 г. «На Западном фронте без перемен» в жанровом отношении — плач по убиенным мученикам Первой мировой войны. Авторская ламентация совпадает с настроениями Боймера и его товарищей. Чувствующие фальшь и лицемерие официоза, пытающиеся скрыть нежные сердца за маской сквернословов и похабников, они чужды миру, долгое время боятся облекать свои мысли в слова и лишь перед смертью приходят к социальным выводам — о том, кому нужна война, и о том, что государство и родина не одно и то же. Единственным их великим приобретением стало то, что Боймер назвал «чувством взаимной спаянности», на фронте переросшим в «товарищество» [Ремарк 1988: 13], которое, однако, не спасло их от крушения.

В финале дневников Юнгера появляется слово «одиссея» [Юнгер 2000: 134], которое предполагает большое сложное путешествие героя, насыщенное приключениями, зачастую на грани жизни и смерти, и обязательное возвращение домой. С точки зрения гомеровских ассоциаций Юнгера роману Ремарка скорее подойдет образ Терсита, не желавшего воевать, подговаривавшего ахейцев бежать из-под Трои и в конце концов убитого Ахиллом.

Но Г. Грасс, тонкий знаток культуры и литературы, чуткий к слову и идеологеме, в «Моем столетии» снимает принципиальную внутреннюю оппозиционность Юнгера и Ремарка, обращаясь к тому, что их объединяет.

Инициатором встречи грассовских Юнгера и Ремарка, «старцев», «малость ископаемой пары» и «живых свидетелей» [Грасс 2001: 39], является фирма Бюрле, торговавшая на международном рынке вооружения и занятая очередным проектом, который, объясняет юная швейцарка, «требуется помимо прочего точности деталей» [Там же: 50]. Этих «точных деталей» очень много в воспоминаниях двух писателей-фронтовиков, изображенных Грассом строго биографично. Оба всячески подчеркивают, что «по вопросам войны придерживаются несхожего мнения, исповедуют противоположный стиль и вообще являются выходцами из разных лагерей. Если один до сих пор именовал себя “неисправимым пацифистом”, другой желал, чтобы его считали “анархистом”» [Там же: 41]. Ремарк вспоминает обстоятельства коллективного ухода на войну из гимназии и смерти одноклассников, называет себя «живым покойником» [Там же: 40].

Юнгер поет славу войне, на которой ее немецкие участники почувствовали себя единым организмом и которой он восхищается как «внутренним переживанием» [Грасс 2001: 41]. Юнгер говорит о своих 14 ранениях и 20 рубцах, Ремарк — об одном ранении и о службе в лазарете, признаваясь: «<...> с украшением, которое я вижу у вас на шее, мне не тягаться. “За доблесть” — “Pour le Merite”» [Там же: 53]. Грасс включает в новеллы авторские дискурсы обоих своих героев, характерные для их книг 1920 и 1929 гг., — с почти дословным воспроизведением некоторых выражений.

Но очевидное образно-эмоциональное несовпадение их восприятий войны не является, по мысли автора «Моего столетия», чем-то значимым: Юнгер и Ремарк, хотя и выставляют ей противоположные оценки, одинаково с нескрываемым энтузиазмом вспоминают фронтовые будни; когда Ремарк с воодушевлением начинает превозносить преимущества саперной лопатки перед штыком, Юнгер соглашается с ним. И вообще они великолепно понимают друг друга. Юнгер говорит Ремарку: в «“На Западном фронте без перемен”, вашем превосходном первенце, вы не без внутренней растроганности повестуете о великих впечатлениях фронтовой дружбы, которую может оборвать только смерть» [Там же: 41]. Ремарк отвечает комплиментами юнгеровским дневникам «В стальных грозах», где автор «превосходно описал окопную и позиционную войну и вообще характер машинной войны» [Там же]. При этом обе книги лежат на столе фешенебельного кафе между круассанами и сырным ассорти — говорящая деталь, подчеркивающая, что эти сочинения стали фактом предметного мира, вещь в ряду других вещей, предметом потребления. И, оказывается, нет существенных различий как между книгами оппонентов — милитариста Юнгера и пацифиста Ремарка, так и между их восприятиями современности.

В такой ситуации вполне ожидаема одинаковая реакция пожилых писателей на политику США. Ремарк называет «преступным» их применение во Вьетнаме напалма и ядохимикатов для уничтожения растительности и заявляет: «Кто сбросил атомную бомбу, у того уже нет больше внутренних тормозов» [Там же: 48]. Юнгер продолжает его мысль: «<...> “американец”, несмотря на техническое превосходство, все равно проиграет эту “грязную войну”, не допускающую более проявлений “солдатского духа”» [Там же: 49].

Значит ли это, что грассовские Юнгер и Ремарк стали в середине 1960-х гг. единомышленниками? Отнюдь. Они прощаются молча, обойдясь без рукопожатия. Ситуация лиминальности для грассовского Ремарка приобретет трагический исход, и новелла «1918» заканчивается справкой о его кончине пять лет спустя, грассовский Юнгер счастливо избегнет переходного порога к смерти: «<...> господин Юнгер, судя по всему, вознамерился прожить наше столетие до конца» [Там же: 54], — завершает рассказ юная швейцарка. Но оба героя иллюстрируют главный тезис «Моего столетия», прозвуч-

чавший в финале всей летописи в потоке сознания героини новеллы «1999»: «<...> была война, все время война с небольшими перерывами» [Грасс 2001: 310]. В маленьком пятнадцатистраничном пространстве новелл Грасса с «1914» по «1918» несколько знаков постоянной, прерывающейся на короткое время войны. Они выхвачены словно цейтраферной съемкой из истории XX века и участниками Первой мировой Юнгером и Ремарком, вспоминающими о «величайшем ефрейторе всех времен и народов» [Там же: 51], который решил стать политиком, и автором-повествователем, включающим в текст упоминание об американской войне во Вьетнаме и одним названием фирмы Бюрле дающим представление о постоянстве военных интересов в мире потребления.

В трактовке образов Юнгера и Ремарка Грасс продолжил традицию, сложившуюся у него в повести-притче «Встреча в Тельгте» (1979). Стратегический вектор движения писателя: от философско-художественного осмысления вымышленного конгресса немецких писателей в конце Тридцатилетней войны к этическому императиву вымышленной встречи Юнгера и Ремарка в Цюрихе, от выдуманного исторического события к новому мифу о «литературе бывших фронтовиков».

Так на протяжении нескольких десятилетий на основе альтернативной истории, историографии и неомифологизма складывалась грассовская метафизика войны как универсальной константы бытия.

Литература

Грасс 2001 — *Грасс Г.* Мое столетие. М., 2001.

Ремарк 1988 — *Ремарк Э. М.* На Западном фронте без перемен // *Ремарк Э. М.* На Западном фронте без перемен. Возвращение. М., 1988.

Юнгер 2000 — *Юнгер Э.* В стальных грозах. СПб., 2000.

ZUSAMMENFASSUNG

Methaphysik des grossen Krieges, oder Günter Grass über Ernst Jünger und Erich Maria Remark

Der Artikel ist der Interpretation des Ersten Weltkriegs in den Werken von E. Jünger, E. M. Remarque, G. Grass gewidmet.

В. В. КОТЕЛЕВСКАЯ

(Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону)

**ВОЙНА КАК ОПЫТ КАТАСТРОФИЧЕСКОГО
И ЕГО «ЛОГИКО-ФИЛОСОФСКОЕ» ПРЕОДОЛЕНИЕ:
ДНЕВНИКИ Л. ВИТГЕНШТЕЙНА 1914—1916 ГГ.**

Существует два документа, отобразивших пережитый Людвигом Витгенштейном опыт Первой мировой войны. Во-первых, это частично сохранившиеся тексты его военных тетрадей, традиционно публикуемые вместе с «Логико-философским трактатом»¹ под названием «Дневники 1914—1916 гг.» (“Tagebücher 1914—1916” [Wittgenstein 2006a]). В них уже содержатся размышления на ключевые темы «Трактата» [Wittgenstein 2006b], местами текст и вовсе идентичен с его отдельными параграфами. Это имперсональный дискурс, в котором «я» сопоставимо по функции с гносеологическим «субъектом», какая-либо личная исповедальность, которой можно было бы ожидать от *дневника*, в нем отсутствует.

Во-вторых, это так называемые «тайные дневники». Вплоть до 1991 г. дневниковые заметки Витгенштейна издавались с купюрами — без зашифрованных четных (левых) страниц. На них философ фиксировал исключительно экзистенциальные переживания, связанные с эмоциональными потрясениями, религиозно-мистическим опытом и вызреванием идей «Трактата». Нечетные (правые) страницы содержали главным образом наброски «Трактата». Лишь в 1991 г. левые страницы, или так называемые «тайные дневники» (“geheime Tagebücher”), открывающие внутреннее, собственно биографическое, психологическое «я» Витгенштейна, были дешифрованы и опубликованы Вильгельмом Баумом [Wittgenstein 1991b].

Параллельное прочтение «тайных дневников» и ранее опубликованных «правых» страниц, а также сравнительный анализ этих текстов с «Трактатом» позволяют проследить метаморфозу — от личного повествования к формализованному логическому дискурсу. В ходе этого чтения мы знакомимся с путем, пройденным мыслью Витгенштейна от мистического экзистенциального опыта, о котором парадоксальным образом «молчит» «Трактат», к осознанию границ логики (6.521-7) [Wittgenstein 2006b].

¹ Далее — «Трактат».

Война решающим образом изменила мировоззрение Витгенштейна. Она так же неожиданно изменила расстановку сил внутри кембриджского сообщества, так называемых апостолов — учеников Бертрانا Рассела, к которым принадлежал и юный Витгенштейн. Для самого гуру, как он позже писал в «Автобиографии», война стала вехой обновляющего потрясения и перехода, как для Фауста — встреча с Мефистофелем [Russell 2009: 225]². Рассела арестуют за антивоенную деятельность: полгода он проводит в тюрьме, на запланированные лекции в США суд накладывает запрет. Тем не менее в заключении он продолжает писать, воплощая тем самым столь типичное для трагичного XX века «утешение философией» по образцу Бюэция³.

Первая мировая война вторгается и в жизнь Витгенштейна, самого трудного ученика Рассела, — правда, совсем иначе. Ему удается усыпить бдительность военных врачей и, вопреки медицинскому диагнозу (паховая грыжа), 7 августа 1914 г. он, австрийский подданный, оказывается в рядах артиллерийских войск в чине простого канонира [Wittgenstein 1991b: 125]. За годы службы он будет награжден тремя медалями «За отвагу», а к концу войны получит звание лейтенанта запаса. Реально окончание войны для него затянется: до 26 августа 1919 г. он будет оставаться вместе с другими военнопленными в лагере Монте-Кассино.

Другой кембриджский «апостол» Рассела, Дэвид Пинсент, близкий друг Витгенштейна, которому посвящен «Трактат» и чье имя столь безутешно повторяется в «тайных дневниках», будет в качестве пилота участвовать в испытаниях техники Королевских ВВС и погибнет 8 мая 1918 г. в авиакатастрофе.

Итак, война развела логиков по разные стороны. Витгенштейн воюет на стороне Тройственного союза, его друг служит вражеской Антанте, а их учитель занимает пацифистскую позицию. Обострение мировоззренческих и политических разногласий в среде прежних единомышленников — узнаваемая черта интеллектуальной жизни Европы периода Первой мировой войны.

Какие причины, однако, побудили Витгенштейна отправиться добровольцем на фронт?

К 1913 г. у него назревают расхождения с Расселом во взглядах на задачи и предмет логики. Он начинает работать над собственным проектом, который впоследствии приобретет форму логики философии и логики языка. Назревает и отчуждение от академической среды Тринити-колледжа, объясняющееся неординарностью характера Витгенштейна, особым пониманием им идеальных условий для

² Ср.: “My life before 1910 and my life after 1914 were as sharply separated as Faust’s life before and after he met Mephistopheles” [Russell 2009: 225].

³ Свое главное произведение “*Consolatio Philosophiae*” позднеантичный мыслитель, осужденный по ложному обвинению в предательстве, пишет незадолго до казни в тюремной камере.

занятий логикой. В итоге весь 1913 г. Витгенштейн проводит уединенно, в норвежской глуши, работая над главным трудом своей жизни («die Arbeit meines Lebens» назовет он «Трактат» в письме Расселу 1919 г. [McGuinness 1992: 411]). Соорудив из деревянных блоков хижину, он, как анахорет, почти ни с кем не общается, погрузившись в работу. К текстам этого периода относятся «Заметки о логике» и «Заметки, продиктованные Джорджу Эдварду Муру»⁴ — подготовительные материалы «Трактата». Из дневниковой записи Дэвида Пинсента от 24 сентября 1913 г. можно узнать, что Витгенштейн планировал провести два года вдали от всех знакомых, чтобы, как отшельник, посвятить себя только работе над логикой⁵.

В июне 1914 г. Витгенштейн вынужден вернуться в Вену, к семье, чтобы заняться решением судьбы наследства: желая поскорее расстаться с доставшимися ему после смерти отца 100 000 крон, он решает распределить их между «нуждающимися художниками» [Wittgenstein 1991b: 124]. Этот жест означал не только следование семейной традиции меценатства (отец, венский миллионер Карл Витгенштейн, был известен своей благотворительностью), но и сознательный выбор пути бесребреника, отказ от искушений мира капиталистической прагматики, желание полностью отдаться интеллектуальному труду. Через издателя Людвиг Фикера деньги распределяются между Рильке, Траклем, Кокошкой, архитектором Лоосом и некоторыми другими представителями венской литературно-художественной интеллигенции (подробно см.: [McGuinness 1992: 321—327]).

В конце лета 1914 г. Витгенштейн планировал путешествие с Дэвидом на Мадейру, в Ирландию или на Оркнейские острова [Wittgenstein 1991b: 89—91]. Ничего еще, как кажется, не предвещает ни опрощения в духе Толстого, ни испытания «мертвым домом» в духе прочитанного в те годы Достоевского, той школы смирения, которую Витгенштейн пройдет на военной службе, среди грубости и пошлости солдат и унтер-офицеров⁶, того отчаяния, которое настигнет его, и того мужества и подлинно философской атараксии, которая будет руководить его духом, когда он, под грохот канонады, будет прояснять вопросы логики и онтологии. Будущее наступило с молниеносной стремительностью.

В 1914—1919 гг. Витгенштейн переживет подлинную экзистенциальную катастрофу, которая откроет ему в итоге искомую «ясность

⁴ Тот ненадолго посещает затворника.

⁵ «Heute morgen <...> Ludwig <...> plötzlich verkündete <...> ein äußerst beunruhigendes Vorhaben, nämlich dass er sich zurückziehen und ein paar Jahre lang weit entfernt von allen Bekannten leben will, etwa in Norwegen. Er wolle völlig allein und abgeschieden leben, wie ein Einsiedler, und nichts tun außer über Logik arbeiten» [Wittgenstein 1991b: 89].

⁶ Ср. характеристики, которыми Витгенштейн наделяет свое окружение на военном корабле в «тайных дневниках»: *gemeine, grobhaftige Umgebung, die Mannschaft, Frechheit der Unteroffizieren*.

видения» (“Klarheit des Sehens”⁷). В военном лагере Монте-Кассино, читая «Преступление и наказание», он с особой остротой постигнет смысл «возрождения» романного героя. Позднее он скажет о роли войны: «Она спасла мне жизнь; не знаю, что вышло бы из меня без нее» [McGuinness 1992: 321].

В письмах к сестре Гермине он высказывался об «испытании огнем» (“Feuerprobe”), «проверке, экзаменовке» войной (“Prüfung”). В качестве причин, подтолкнувших брата отправиться на фронт, Гермину называет две — защиту Родины и, прежде всего, «сильнейшее желание взяться за что-то трудное, совершить нечто большее, чем чистый интеллектуальный труд» [McGuinness 1992: 330].

15 сентября 1914 г. Витгенштейн зашифровывает в дневнике запись: «Позавчера ночью ужасные сцены: почти все пьяны. Вчера вновь вернулись на Гоплан⁸, который привели в Дунаец. Вчера и позавчера не работал. Пытался, но тщетно; в голову не идет никакая работа. Русские наступают нам на пятки! Мы в непосредственной близости от неприятеля. В хорошем настроении, снова работал. Теперь лучше всего я могу работать, когда чищу картошку. На это всегда вызываюсь добровольно. Для меня это то же самое, чем для Спинозы была шлифовка линз. С лейтенантом держусь много прохладнее, чем раньше. Но мужайся! Если гений не оставит! Со мной Бог! Теперь, когда я смотрю смерти в лицо, мне представляется случай быть порядочным человеком. Пусть Дух просветит меня»⁹ [Wittgenstein 1991b: 21]. Очевидно, что ежедневная тяжелая рутина не исключает для Витгенштейна духовной, интеллектуальной работы (“die Arbeit meines Lebens”). «Работа» в дискурсе «тайных дневников» связана с этическим долгом и с самой возможностью существования: только она позволяет «не утратить себя», «собраться», сохранить «благочестие» (“Nur sich selbst nicht verlieren!!! Sammle dich! Und arbeite nicht zum Zeitvertreiben, sondern fromm, um zu leben!” [Wittgenstein 1991b: 39]).

Хотя в логико-философской системе «Трактата» Витгенштейн не отводил места психологическому субъекту и трактовал солипсизм исключительно трансцендентально, свою жизнь он формировал таким образом, что всякое «положение дел» обращал в факты собственной экзистенции, властно создавая подлинно эгоцентрическую картину мира. Таким исключительно экзистенциальным «фактом» становится для него и Первая мировая война. *Витгенштейн на войне*, этот экзистенциальный опыт, откровенно отобразившийся в дневниках, поделенных на «левую» и «правую» стороны, послуживших одновременно для тайной исповеди и философской работы, — не что иное,

⁷ Это один из лейтмотивов военных дневников.

⁸ Gorlana — название корабля, на котором Витгенштейн служил в начале войны.

⁹ Цитируется по русскому переводу И. А. Эннс и В. А. Суровцева [Витгенштейн 2004: 287].

как *exemplar*, аллегория: она рассказывает, как коллективное (армия, война) персонализируется и как опыт катастрофического преодолевается терпеливым, скрупулезным построением логического «каркаса» мира.

Лишенный в армии интеллектуального окружения, друга, подавленный грубостью и пошлостью, обреченный на уход в себя, Витгенштейн обретает в труде письма — исповедального и логико-философского — созидательную, жизнеутверждающую силу. Стилистические черты дневников Витгенштейна периода Первой мировой войны позволяют понять, о чем «говорит» и что «показывает» дискурс своей формой: как из фрагментарного, отмеченного следами отчаяния и скепсиса, предельно *личного* дискурса так называемых «тайных дневников» прорастает строгий, минималистически ясный, уже почти *безличный* логический дискурс, составивший материал для финального текста «Трактата». Это путь от формы риторических вопросов и молитв, автоимперативов, так напоминающих нам дух самодисциплины дневников Л. Толстого (ср.: *arbeite!, arbeite nur fort! lebe gut, nur sich selbst nicht verlieren!! Tu du dein Bestes!*¹⁰), восклицаний, эллипсисов и парцеллирующих к «протокольному» синтаксису констатаций, формул и силлогизмов. Один из авторитетных биографов Витгенштейна Брайан Макгиннесс пишет о «предельной непосредственности и откровенности» (“höchste Unmittelbarkeit und Aufrichtigkeit”) зашифрованных дневников, замечая, что «при чтении некоторых мест испытываешь чувство, будто звучит исповедь умирающего» [McGuinness 1992: 331]. Дэвид Пинсент писал о своем друге, что едва ли на протяжении всей его жизни — речь идет о юности — «был хоть один день, когда он не думал бы о самоубийстве» [Wittgenstein 1991b: 88]. Однако именно под влиянием войны у Витгенштейна радикально меняется и восприятие смерти, и отношение к самоубийству. В «тайных дневниках» обнаруживаются следующие, весьма противоречивые, на первый взгляд, семантические градации этих экзистенциальных понятий:

— **отчаяние и страх перед смертью** (*Wurde gestern beschlossen. War verzagt. Ich hatte Angst vor dem Tode* [Wittgenstein 1991b: 70]; *Wurde beschlossen. Und bei jedem Schuss zuckt meine Seele zusammen. Ich möchte so gerne noch weiter leben!* [Ibid.: 69]);

— **влечение к смерти как к способу прояснить для себя смысл жизни** (*Vielleicht bringt mir die Nähe des Todes das Licht des Lebens. Möchte Gott mich erleuchten. Ich bin ein Wurm, aber durch Gott werde ich zum Menschen* [Ibid.: 66]; *Der Tod gibt dem Leben erst seine Bedeutung* [Ibid.: 67]);

— **воля к жизни, животная витальность** (*Solch einen Wunsch habe ich jetzt, zu leben!* [Ibid.: 70]; *Und doch war mir das Bild des Lebens so verlockend, dass ich wieder leben wollte* [Ibid.: 63]; *Ich werde von Zeit zu Zeit zum Tier. Dann kann ich an nichts denken als an Essen, Trinken, Schlaffen. Furcht-*

¹⁰ Сохранена авторская — очень экспрессивная — пунктуация.

bar! Und dann leide ich als Tier, ohne die Möglichkeit innerer Rettung [Wittgenstein 1991b: 70]);

— **жизнь как интеллектуальный, духовный труд** (“*geistliche Arbeit*“), **смерть как невозможность такого труда** (*Ich habe keine Zeit. Gott! Aber es ist ja natürlich, den wenn ich tot sein werde, werde ich keine Zeit zum Arbeiten haben* [Ibid.: 63]; *Arbeite nur fort, damit du gut wirst* [Ibid.: 69]); здесь представлены также аналогии, в которых «работа» сакрализируется (*die Gnade Gottes / die Gnade der Arbeit*), а слова с семой «духовный», «интеллектуальный» в отношении труда (*geistliche, intellektuelle Arbeit*) повторяются более чем 30 раз;

— **осознание страха смерти в категориях Л. Толстого как «ложной жизни», «ложного понимания жизни»:** *In steter Lebensgefahr. Die Nacht verlief durch die Gnade Gottes gut. Von Zeit zu Zeit werde ich verzagt. Das ist die Schule der falschen Lebensauffassungen* [Ibid.: 66].

Вспомним, что сокровеннейшими книгами Витгенштейна в период Первой мировой войны были «Краткое изложение Евангелия» Л. Толстого (“*Kurze Darlegung des Evangeliums*” von Graf Leo N. Tolstoj [Tolstoj 1892])¹¹, «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского. «Смерть», в итоге, трактуется Витгенштейном как категория мистического, «невыразимого в слове» (*Unaussprechliche, Unsagbare*). Она пребывает за пределами «истинной жизни», т. е., в формулах «тайного дневника», жизни «счастливой», «доброй», «благочестивой». Согласно идеям дневников и выросшего из них «Трактата», смысл жизни есть Бог, но он невыразим. Чудо — возможность существования мира благодаря божественной воле. Одним из важнейших духовных обретений Витгенштейна на войне является отказ от самоубийства: *если самоубийство возможно, то все позволено* — именно такую нравственную дилемму решает он на страницах своих дневников. Определенно, здесь выстраивается смысловой ряд от Кириллова, героя Достоевского, к Альберу Камю, который вопрос о самоубийстве формулирует как главную проблему философии: *следует ли (продолжать) жить в абсурдном мире?*

Таким образом, в «тайных дневниках» фиксируются этапы преодоления экзистенциальной травмы, путь собирания «моего мира». Через познание смерти Витгенштейну открывается смысл жизни, однако этот смысл референциально не закреплён в знаках естественного и логического языка и потому есть «чудо». Спустя время, в 1930 г., Витгенштейн так формулирует свое кредо в докладе «Этика»: «Я пытался сказать, что — хотя для этого нет предложений в языке — верным языковым выражением для *чуда существования мира* является само существование языка <...> все, что я тем самым сказал, есть снова лишь то, что то, что мы хотели бы выразить, мы выразить

¹¹ См. интересное сравнительное исследование рамочной структуры «Евангелия» Толстого и композиционно-синтаксической структуры «Трактата» Витгенштейна: [Westergaard 2009].

не можем, и что все, что мы *говорим* об абсолютно чудесном, остается бессмысленным»¹² [Wittgenstein 1991a: 81—82]. Придать «смысл» мистическому, таким образом, невозможно, поскольку тогда он был бы редуцирован до логических значений, но он находится вне пределов логики. Итак, ранний Витгенштейн указывает на границы логического языка, оставляя для абсолютных суждений о мире (религиозных, этических) лишь язык иносказаний — фигур и тропов. Именно таким языком и пишется в «тайных дневниках» о приближении к трансцендентному.

Литература

- Витгенштейн 2004 — *Витгенштейн Л.* Тайные дневники // Логос. 2004. № 3—4 (43). С. 279—322.
- McGuinness 1992 — *McGuinness B.* Wittgensteins frühe Jahre // Übersetzt von Joachim Schulte. Frankfurt a. M., 1992.
- Russell 2009 — *Russell B.* Autobiography. L.; N.Y., 2009.
- Tolstoj 1892 — Kurze Darlegung des Evangeliums von Graf Leo N. Tolstoj. Leipzig, 1892.
- Westergaard 2009 — *Westergaard Peter K.* A Note on Wittgenstein's *Tractatus* and Tolstoy's *Gospel in Brief* // Papers of the 32nd International Wittgenstein Symposium 9—15 August 2009 / Ed. By Volker A. Munz, K. Puhl, J. Wang. Kirchberg am Wechsel: ALWS, 2009: [<http://wittgensteinrepository.org/agora-alws/article/view/2838/3400>].
- Wittgenstein 1991a — *Wittgenstein L.* Ethik: Ein Vortrag 1930 // *Wittgenstein L.* Geheime Tagebücher 1914—1916 / Hg. und dokumentiert von W. Baum. Wien, 1991. S. 73—82.
- Wittgenstein 1991b — *Wittgenstein L.* Geheime Tagebücher 1914—1916 / Hg. und dokumentiert von Wilhelm Baum. Wien, 1991.
- Wittgenstein 2006a — *Wittgenstein L.* Tagebücher 1914—1916 // Wittgenstein L. *Tractatus logico-philosophicus*. Tagebücher 1914—1916. Philosophische Untersuchungen. Bd. 1. Frankfurt a. M., 2006. S. 87—187.
- Wittgenstein 2006b — *Wittgenstein L.* *Tractatus logico-philosophicus* // Wittgenstein L. *Tractatus logico-philosophicus*. Tagebücher 1914—1916. Philosophische Untersuchungen. Bd. 1. Frankfurt a. M., 2006. S. 7—86.

¹² “Ich bin versucht zu sagen, dass — obwohl dies kein Satz in der Sprache ist — der richtige Ausdruck in der Sprache für das Wunder der Existenz der Welt die Existenz der Sprache selbst ist <...> alles, was ich damit gesagt habe, ist wieder nur, dass wir, was wir ausdrücken möchten, nicht ausdrücken können und dass alles was wir über das absolut Wunderbare *sagen*, Unsinn bleibt” [Wittgenstein 1991a: 81—82].

ZUSAMMENFASSUNG

Krieg als eine Erfahrung des Katastrophalen und seine „logisch-philosophische“ Überwindung. Tagebücher 1914—1916 von Ludwig Wittgenstein

Der Beitrag ist der Bewältigung der existentiellen Katastrophe, die von Ludwig Wittgenstein im 1. Weltkrieg erlebt wurde, gewidmet. Verglichen werden die sogenannten „Geheime Tagebücher“, die „Tagebücher 1914—1916“ wie der „Tractatus logico-philosophicus“. Die Einzigartigkeit von Wittgensteins „Tagebüchern 1914—1916“ besteht darin, die Grundlage des zukünftigen „Tractatus“ zu bilden. Die Leitmotive der „Geheimen Tagebücher“ sind Arbeit, Dienst, Gott, Tod, Selbstmord, Angst, Sinnlichkeit. Die Wittgensteins Erfahrung des Katastrophalen wird in den Strategien des logischen (generalisierenden) und existentiellen (individualisierenden) Schreibens verbalisiert. Wittgenstein zeigt also die Grenzen der Sprache, die für absolute Werturteile nur über Gleichnisse verfügt. Das ist die wichtigste Idee des „Tractatus“.

NIKON KOVALEV
(Institut für Weltliteratur, Moskau)

„ER MUß AUSGEKÄMPFT WERDEN“: DER ERSTE WELTKRIEG IN DEN WERKEN VON GOTTFRIED BENN

1914 zeigt sich Gottfried Benn wie viele andere Expressionisten begeistert vom Krieg. Er schreibt eine Absage an Alfred Richard Meyer, für dessen 1914 geplante Anthologie *Frauenlob* einen Beitrag zu verfassen: „Ich bin in Eile. Ich muß in den Krieg u. bin nicht ausgerüstet, muß sofort nach München u. dann auch nach Berlin, wo ich mich stellen muß“ [Benn 1986, I: 236]. Zu Beginn des Krieges legt Benn die Dichtung völlig beiseite, da wichtigeres zu tun war.

Gegen Ende des Krieges, am 3. Februar 1917, schreibt Thea Sternheim dann über ihren Eindruck von Benns erstem Besuch: „Der Sohn eines protestantischen Pastors in der Mark, seine Mutter Genferin, Calvinistin. Unter Begriffen wie Gottes Zorn, Vaterland, Bereitschaft für den Staat zu sterben aufgewachsen, fragt er nicht: Wie könnte dieser schreckliche Krieg möglich werden, sondern antwortet: da er einmal da ist, muß er ausgekämpft werden“ [Greve 1987: 69].

Die Worte, „der Krieg muß ausgekämpft werden“, kann man als sein Motto verstehen. Der Krieg ist in den Werken Benns nie mit pazifistischem oder militärischem Pathos belegt. Es handelt sich bei Benn dabei lediglich um eine zu leistende Pflicht, die er meistens sachlich beschreibt.

Für Benn bedeutet der Krieg einen relativ beschaulichen und friedlichen Dienst als Arzt während der Kriegsetappe im besetzten Brüssel. In seiner teils autobiographischen Rönne-Novelle *Der Geburtstag* heißt es: „Was war er? Arzt in einem Hurenhaus“ [Benn 1986, III: 51]. Wie Holger Hof in seiner Benn-Biographie *Der Mann ohne Gedächtnis* belegt, hat er aber nur für ein Kriegsjahr in diesem Hurenhaus gearbeitet. In seinen zwei weiteren Militärjahren hatte er auch andere Dienststellen inne, aber er bevorzugte es offenbar, sich nur an diese Episode zu erinnern. Sowohl in den Rönne-Novellen, die während des Krieges oder kurz danach erschienen als auch in Benns Kriegszeitgedichten, spielt der Krieg fast keine Rolle, er ereignet an einem ganz anderen Ort.

Eine Ausnahme stellt die 1919 veröffentlichte Szene *Etappe* dar, die bereits während des Krieges entstanden ist. Es ist, wie Ludwig Greve es nennt, „ein Kommentar zu Benns Existenz inmitten der Kriegskameraden“ [Greve 1987: 21]. Sie spielt im „Wohlfahrtsbüro des Gouvernements einer eroberten Provinz“ und die Hauptpersonen tragen Namen wie

„Prof. Dr. Kotschnüffel“ [Benn 1986, VII: 1, 17]. „Angegriffen werden, — so kommentiert Hanspeter Brode — geschäftstüchtige Ärzte, die in der Etappe aus ihrer Versorgungstätigkeit Kriegsgewinne ziehen“ [Brode 1978]. Hier hat Benn zum ersten und vielleicht zum einzigen Mal in seinen Kriegstexten ein Element der Satire eingefügt.

In den Nachkriegsbeschreibungen seiner Kriegszeitätigkeit zeigt Benn in dem Essay-Memoiren *Epilog und lyrisches Ich* (1920) wenig Kriegsbegeisterung und scheint währen des Krieges isoliert zu sein. Sein Ton ist dennoch sehr idyllisch. So schreibt er über diese Zeit:

Ich war ein Arzt an einem Prostituiertenkrankenhaus, ein ganz isolierter Posten, lebte in einem konfiszierten Haus, elf Zimmer, allein mit meinem Burschen, hatte wenig Dienst, durfte in Zivil gehen, war mit nichts behaftet, hing an keinem, verstand die Sprache kaum; eigentümlicher Frühling, drei Monate ganz ohne Vergleich, was war die Kanonade von der Yser, ohne die kein Tag verging, das Leben schwang in einer Sphäre von Schweigen und Verlorenheit, ich lebte am Rande, wo das Dasein fällt und das Ich beginnt. Ich denke oft an diese Wochen zurück; sie waren das Leben, sie werden nicht wiederkommen, alles andere war Bruch [Benn 1986, III: 127—128].

Wir können sehen, dass der Krieg trotz seiner Stille und scheinbaren Abwesenheit für Benn als Erfahrung von Einsamkeit und Kulturschock eine wichtige Rolle spielt.

In Form von Lyrik klagt oder weint Benn so gut wie nie über den Krieg. Er schreibt nur ein einziges Gedicht, das direkt vom Krieg handelt. In diesem verarbeitet er einschmerzhaftes persönliches Kriegserlebnis, den Tod seines Bruders Siegfried. Eben dieses Gedicht, *In memoriam Höhe 317*, erschienen 1927, zeigt in den letzten Zeilen die geradezu stoische Akzeptanz des Krieges:

wie die Stunde rinnt,
spürst du's nicht im Ohr,
wie vom Berg im Wind
schluchzt ein Schattenchor
[Benn 1986, I: 163].

Fast alle seine Kriegsreminiszenzen stammen aus der Nachkriegszeit, manchmal sind sie sogar erst 20 Jahre nach dem Krieg entstanden. Sein Essay (1928), in dem Benn sich daran erinnert, wie er als Arzt an der Exekution einer englischen Spionin teilgenommen hatte, ist erst zehn Jahre nach Kriegsende geschrieben worden. Ein neueres Werk über diesen Essay von Jörg Döring und Erhard Schütz trägt den Namen *Benn als Reporter* [Döring 2007], und trägt tatsächlich starke Züge eines Zeitungsberichts. Thea Sternheim erinnert sich in ihrem Tagebuch von 1917: „Benn erzählt diesen Vorfall mit der erschreckenden Sachlichkeit eines Arztes, der einen Leichnam sezziert. <...> Auf meine Erklärung hin, wie wir uns

für die Befriedigung Hostelet's¹ bemühen, antwortet er: Ist es nicht richtig, daß man Leute, die einem schaden wollen, einsperrt? Jede Verständigung ist aussichtslos. Man rennt mit dem Kopf gegen eine Mauer“ [Hof 2007: 81].

Aber Benn verhält sich nicht immer derart, gerade wenn der Krieg ihm und seiner Familie Schaden zufügt. So spricht er 20 Jahre später mit Ernst und tiefer Traurigkeit über den Tod seines Bruders Gustav. Am 1. November 1936 hat er F. W. Oelze über sein letztes Treffen mit diesem geschrieben:

Grauer Sonntag, — Allerheiligen, 1915, traf ich mich zum letzten Mal mit einem kleinen Bruder von mir in Brügge, ich kam von Brüssel, er aus der Flanderfront: Kriegsfreiwilliger, 140 Schlachten u. Gefechte, darunter Langemarck, die Yserkämpfe, 22 Jahre, stiller Junge, schwarz, sehr französisch aussehend, <...> zu einfach, bescheiden; saß mit mir in einem verdunkelten Café; schweigsam, hoffnungslos, vertiert, sämtliche Kameraden von 1914 tot, kein Tag Urlaub bisher, von einer unsaglichen Traurigkeit wir beide. Kurz darauf kam er nach Galizien u. fiel auf „Höhe 317“. Immer an diesem Tag, grauer Sonntag, Allerheiligsten <...> denke ich an ihn und diesen dunklen Nachmittag in Brügge. Ach, es ist ja alles unausdenkbar [Benn 1977, I: 153—154].

Hier wird eine ganz ‚klassische‘ Kriegserinnerung mit Leid und Seufzen beschrieben. Aber es handelt sich dabei nicht um Benns persönliche Kriegserlebnisse, sondern um den Tod eines anderen. Für Benn war der Krieg kein „Schlachten u. Gefechte“ [Benn 1977, I: 153], wie für seinen Bruder an der Front. Dennoch läßt sich nicht sagen, dass der Krieg Benn als Kampf nicht interessiert und bewegt. In seiner Bibliothek ist Jüngers Roman *In Stahlgewittern* erhalten, in dem — im Unterschied zu Remarques *Im Westen nichts Neues* — viele Passagen unterstrichen sind, was darauf hinweist, dass letzteres offenbar ungelesen blieb. Benn besitzt eine *Stahlgewitter*-Ausgabe von 1941, weshalb sich annehmen läßt, dass er Jüngers Buch während des Zweiten Weltkriegs gelesen hat.

Benn hat insgesamt sehr wenige Kriegserinnerungen hinterlassen, lediglich ein Fragment namens *1956* erzählt uns direkt von einer solchen. Geschildert wird Benns Aufenthalt in Belgien während der Kriegszeit. Es handelt sich dabei um die idyllische Darstellung eines gemeinsamen Weihnachtsfestes von Belgiern und Deutschen Soldaten. „Ich erinnere mich an eine Silvesternacht im Ersten Kriege. Wir waren in einer glänzenden eleganten Stadt, einer Hauptstadt. In der berühmten wunderbaren weißen Kathedrale fand die Mitternachtsmesse statt. Das Land war katholisch, der Dom war überfüllt, die meisten mußten stehen, wir fremden Soldaten standen in Uniform zwischen ihnen, und alles gehörte in dieser Nacht zusammen“ [Benn 1986, VI: 245].

¹ Ein anderer Spionageprozess — N. K.

Dabei sind zwei Punkte wichtig. Zum einen ist auffällig, dass Benn sich auch nach dem Zweiten Weltkrieg noch an den Ersten Weltkrieg erinnert. Zweitens ist es aber ebenso bedeutsam, dass Benn in seinen letzten Jahren wiederum nicht an Kriegsschauer und Kriegswirren interessiert ist, sondern ein ganz neutrales, friedliches Erlebnis mitten im Krieg schildert. Nach 40 Jahren ist das bedeutsamste Ereignis des Krieges für Benn nicht der Tod seines Bruders oder sein Arztdienst im Hurenhaus, sondern eher das Erleben eines friedlichen Ruhepols und die Einigkeit der christlichen Kultur, den belgischen Katholiken und Protestanten oder sogar Nihilisten wie Benn selbst.

Literatur

- Benn 1977 — *Benn G.* Briefe an F.W. Oelze: 1932 — 1945. Bd. I. Stuttgart, 1977.
- Benn 1986 — *Benn G.* Sämtliche Werke: Stuttgarter Ausgabe. Bände I—VII/2. Stuttgart, 1986—2003.
- Brode 1978 — *Brode H.* Benn-Chronik: Daten zu Leben und Werk. München, 1978.
- Döring, Schütz 2007 — *Döring J., Schütz E.* Benn als Reporter: „Wie Miss Cavell erschossen wurde“. Siegen, 2007.
- Greve 1987 — *Greve L.* Gottfried Benn: 1888—1956; eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. — Marbach am Neckar, 1987.
- Hof 2007 — *Hof H.* Benn, sein Leben in Bildern und Texten. Stuttgart, 2007.
- Hof 2011 — *Hof H.* Gottfried Benn, der Mann ohne Gedächtnis: Eine Biographie. Stuttgart, 2011.

OLGA KOZONKOVA
(Saratower Staatliche Universität)

**RUSSLANDBILDER EINES FÄHRNICHTS:
STEREOTYPE UND KULTURELLES GEFÄLLE
IN „DIE ARMEE HINTER STACHELDRAHT“ VON
E. E. DWINGER**

Edwin Erich Dwinger (1798—1981) ist ein Klassiker der Trivilliteratur in Deutschland. Er gehörte zu den bekanntesten deutschen Schriftstellern, sowohl in der Weimarer Republik als auch in der Zeit des Nationalsozialismus und später auch in den beiden ersten Nachkriegsjahrzehnten in Westdeutschland. Da die meisten seiner zwei Dutzend Werke Russlandbezug¹ aufweisen und einige davon auch autobiographische Züge tragen, galt Dwinger sein Leben lang als Russlandkenner. Im Russland des ersten Weltkrieges spielt auch sein Roman *Die Armee hinter Stacheldraht* (1929), um welchen es in diesem Beitrag gehen wird.

Dieser Roman zählt zur zweiten Welle der Kriegsliteratur², die durch den enormen Erfolg des Remarqueschen Bestsellers *Im Westen nichts Neues* (1929) ausgelöst wurde. Ende der 1920er — Anfang der 1930er Jahre wurden um die zweihundert Kriegsromane veröffentlicht [Baron, Müller 1992; Müller 1986]. „Mit Kriegsliteratur ließen sich damals nicht nur ausgezeichnete Geschäfte machen. Als ebenso wichtig betrachtete man die Möglichkeiten zu ideologischer Beeinflussung“ [Hertling 1982: 18]. Die Literatur übernahm eine zentrale Rolle bei der Re-Interpretation des „Sinns“ des Weltkrieges. [Schneider 2005: 554]. Der Roman *Die Armee hinter Stacheldraht*, verfasst im Auftrag des Verlegers Eugen Diederichs [Clages 1968: 154], gehört zur Reihe deutschnationaler Werke, die bewusst als Gegenstücke zum Remarqueschen Antikriegsroman geschaffen wurden und die, trotz der Niederlage, die Notwendigkeit des Krieges beweisen sollten. Die Besonderheit von Dwingers Erzählung besteht darin,

¹ „Das große Grab. Sibirischer Roman“ (1920), „Korsakoff. Die Geschichte eines Heimatlosen“ (1926), „Zwischen Weiß und Rot“ (1930), „Wir rufen Deutschland“ (1932), „Das namenlose Heer. Erlebnisse in russischer Kriegsgefangenschaft“ (1936) u. a.

² Die erste Welle der Kriegsliteratur (um die hundert nach unmittelbaren Kriegserinnerungen verfassten Romane) kam Anfang der 1920er Jahre [Baron, Müller 1992: 348; Müller 1986: 35 f].

dass sie in Russland spielt, während die meisten Kriegsromane von der Westfront berichteten³.

Die Armee hinter Stacheldraht erzielte große Erfolge. Noch bis 1940 wurden 200.000 Exemplare verkauft [Schlögel 2006: 85]. Der Roman kam nicht nur bei den Lesern, sondern auch bei den meisten Kritikern im In- und Ausland gut an, dabei sowohl im rechten, als auch erstaunlicherweise im linken politischen Lager. Man ging sogar so weit, diesen Text „in seiner inhaltlichen Bedeutung und in der Kraft seiner Darstellung mit Dostojewskis Totenhaus“ zu vergleichen [Wurzer 2014: 106].

Diese Popularität hatte vielfältige Gründe. Zum einem waren es das Thema per se und die im Buch artikulierte Intention des Verfassers, das Schicksal einer ganzen Generation darzustellen: Die Gefangenen, deren Schicksal ausführlich geschildert wird, „vertreten die weltanschaulichen Positionen, die Dwinger für repräsentativ für das Meinungsbild in der deutschen Bevölkerung der Weimarer Republik hielt“ [Ibid.: 99]. Zum anderen war es die ungewöhnliche Form: Der Roman wurde als Erlebnisbericht verkauft. Seine vorgetäuschte Authentizität in Kombination mit dem sachlichen Ton der Erzählung, der begrenzten Zahl der Figuren und der sich linear entwickelnden Handlung traf genau den damaligen Geschmack. Er forderte vom Massenleser keine besondere intellektuelle Anstrengung und erlaubte es, dem Publikum die Grundideen des Romans leicht zugänglich zu machen.

Zum Erfolg trug auch bedeutend die in diesem Roman große Zahl an reproduzierten Klischeevorstellungen über Russen und Russland bei. Mechthild Keller zeigt, wie die Trivialliteratur im deutschen Sprachraum schon um die Jahrhundertwende zum „Massenmedium für Russlandstereotype“ wird [Keller 2000]. Die während des Krieges und in der Weimarer Republik entstandene deutsche Prosa leistete, wie die Forschungen von Thomas Schneider zur Literatur über die Ostfront belegen, „keinen substantiellen Beitrag zum stereotypen Bild des Russen“, die meisten Autoren begnügten sich mit der Revitalisierung alter Vorurteile“ [Schneider 2005: 569]. Bei der Betrachtung von Dwingers Werken, vor allem von *Die Armee hinter Stacheldraht*, kann man dieser Schlussfolgerung vollkommen zustimmen. „Der Autor verkaufte gängige Stereotype als eigene authentische Erlebnisse“. [Wurzer 2014: 109]. Und so kann sich „sein Leser, verschreckt durch die Weltwirtschaftskrise und die Moderne, <...> nach der Lektüre Dwingers zurücklehnen und sich in seinem von Ressentiments und Vorurteilen geprägten Weltbild bestätigt fühlen“ [Ibid.].

Andererseits stützte ein solcher Erfolg und die hohen Auflagezahlen — auch bei den Neuauflagen in der zweiten Hälfte der 20. Jahrhunderts — die Behauptung vieler Forscher, dass „kaum jemand <...> das Bild vom „Russen“ über die Generationen hinweg in Deutschland so nachhaltig ge-

³ Am Anfang des Krieges wurde über die Westfront und die Ostfront im gleichen Ausmaß berichtet, „mit Fortgang des Krieges <...> geriet die Ostfront zunehmend aus dem Blickfeld; <...> Nach dem Ende des Krieges verschob sich der Fokus nun vollends“ [Schneider 2005: 556].

prägt [habe] wie Dwinger“ [Schlögel 2006: 66]. Und wenn auch der literarische Wert dieses Romans gering sein mag, seine historische Bedeutung — als Dokument des Massenbewusstseins einer ganzen Epoche — ist nicht zu unterschätzen. Dies macht die Erforschung des Russlandbildes in diesem Werk besonders lohnend.

Der Verlauf der Handlung ist leicht zu skizzieren. Der Ich-Erzähler des Romans ist ein junger Fähnrich, der sich als Freiwilliger meldet und im Sommer 1915 siebzehnjährig an der Ostfront in Kurland schwer verwundet in Kriegsgefangenschaft gerät, die fast vier Jahre bis zum Frühling 1919 andauern soll. Der Fähnrich wird in einem Panjewagen über Mitau und Riga nach Moskau ins Lazarett gebracht, im Anschluss, nach relativer Genesung — zum Sammelplatz bei der Station Ugrejeschskaja nicht weit von Moskau. Von dort kommt er zusammen mit anderen Gefangenen über Nizhnij Nowgorod und Samara ins berüchtigte Lager Totskoje in der Orenburger Steppe, wo es ihm trotz schwerer Bedingungen gelingt, den Winter zu überleben. Im Frühling 1917 wird er in ein anderes Lager weiter im Osten gebracht. Die lange Bahnfahrt führt über Samara, Ufa, das Uralgebirge, Omsk, Nikolajewsk, Atschinsk, Krasnojarsk, Kansk bis nach Irkutsk. Im Lager bei Irkutsk vergeht ein weiteres Jahr. 1918 werden die Gefangenen noch einmal weiter nach Osten, nach Transbaikalien gebracht, wo das neue Lager bei einer namenlosen kleinen Stadt liegt. Der Roman endet im Frühjahr 1919 mit dem Entschluss des Fähnrichs, zu fliehen. Der Inhalt des Romans besteht in der detaillierten Schilderung des Alltags, der schweren Leiden der Kriegsgefangenen unter den unmenschlichen Existenzbedingungen und der schleichenden, aber unabwendbaren Demoralisierung der Soldaten und Offiziere.

Dem Erzählten liegt angeblich das Tagebuch zugrunde, das der Fähnrich über all die Jahre in der Kriegsgefangenschaft geführt hat. Der Ich-Erzähler berichtet somit nur darüber, was er selbst gesehen bzw. erlebt hat und was ihm andere Kriegsgefangene von ihren Erlebnissen erzählt haben. Somit wird die Distanz zwischen dem Erzähler und dem Leser so gut wie aufgehoben, und die Empathie des Rezipienten bis aufs Höchste gesteigert.

Zugleich lassen diese Erzählform und die Genauigkeit der Raum- und Zeitangaben die Frage nach Dichtung und Wahrheit in diesem Werk aufkommen. Diese kann hier nicht ausführlich beantwortet werden, aber es ist darauf hinzuweisen, dass der Roman in einem nur geringen Ausmaß autobiografisch sein kann. Zwar meldete sich Dwinger bei Kriegsausbruch als Freiwilliger, kam an die Ostfront und in russische Kriegsgefangenschaft, aber wie die neusten Forschungen des Historikers Georg Wurzer zeigen, war sein unfreiwilliger Aufenthalt in Russland bei weitem nicht so lang und schrecklich wie der des Fähnrichs im Roman [Wurzer 2014: 103 f]⁴. Es ist bekannt, dass Dwinger für dieses Buch Recherchen

⁴ Eine wissenschaftliche Biographie Dwingers liegt noch nicht vor. Das führt dazu, dass auch in den neusten Forschungen (z. B. [Потехина 2013: 133]) Angaben

anstellte: Viele Episoden in seinem Werk stammen aus echten Kriegserinnerungen, manche wurden sogar beinahe wortgleich übernommen [Wurzer 2014: 103 f]. Was aber die historischen Tatsachen betrifft, so geht der Autor recht frei mit ihnen um. Es handelt sich hier also um ein fiktionales Werk, bei dem alle Figuren und Bilder genau konstruiert sind — im Einklang mit der Grundidee des Romans. Dies gilt auch für das Russlandbild.

Dwingers Roman ist ein gutes Beispiel für einen gescheiterten, vielleicht aber auch nur vorgetäuschten Versuch, ein komplexes Bild von Russland zu entwerfen. Am Anfang werden zwei unterschiedliche Blickwinkel eingenommen: Zum einen ist es der Standpunkt des Ich-Erzählers, des Fähnrichs, und zum anderen der der übrigen Kriegsgefangenen. Die meisten von ihnen haben keinen persönlichen Bezug zu Russland. Für sie ist es ein feindliches Land, von dem sie vor dem Krieg lediglich geringe Kenntnisse haben und in dem sie als Kriegsgefangene fast nur negative Erfahrungen machen. Der angebliche Unterschied in der Einstellung des Fähnrichs wird mit dessen Herkunft und Erziehung begründet. Gleich zu Beginn des Romans wird mitgeteilt, dass er der russischen Sprache mächtig und seiner Abstammung nach ein Halbbrusse sei. Sein Vater ist ein preußischer Marineoffizier und seine Mutter eine warmherzige Rusin, die ihrem Kind heimlich Russisch beigebracht hat [Dwinger 1976: 8]⁵. Diese doppelte Identität des Protagonisten und seine Liebe zur verstorbenen Mutter und ihrer Kultur lassen den Leser zwei unterschiedliche Standpunkte erwarten. Aber trotz dieses viel versprechenden Anfangs und trotz der besseren als bei den übrigen Kriegsgefangenen Kenntnisse der russischen Literatur und Geschichte, die der Fähnrich später noch demonstrieren wird, entsteht in diesem Werk kein komplexes Russlandbild. Man hat es hier lediglich mit einem vom Verfasser konstruierten, klischeehaften und äußerst negativen Russlandbild zu tun.

Das Hauptmotiv dieses Bildes ist die Idee der absoluten Fremdheit Russlands, die zumeist, sogar bei scheinbar harmlosen Genreszenen, negativ empfunden wird. Das Land ist exotisch — es wird bald als orientalisches, bald als asiatisches bezeichnet, unlogisch und dadurch unverständlich und infolgedessen auch höchst bedrohlich. Gleich am Anfang des Romans überkommt den Fähnrich das Gefühl, „in eine neue, fremde, unbegreifliche Welt“ (11) einzutreten. Und unmittelbar darauf heißt es unmotiviert, aber viel versprechend: „Es wird uns zermahlen, dieses dunkle Land! denken wir alle“ (11).

Außerdem ist Russland ein Land der Extreme. Nichts ist hier gemäßigt, nicht die Natur und auch nicht die Menschen. Im Winter ist es sehr kalt (40—45 Grad Kälte), dafür aber im Sommer — sehr heiß (40 Grad

vorkommen, die aus der sogenannten *offiziellen Biographie* Dwingers übernommen wurden, an der Dwinger sein Leben lang gebastelt hat und in der Tatsachen mit Fiktionalem vermischt sind.

⁵ Im Folgenden wird der Roman nach dieser Ausgabe zitiert. Die Seitenzahl wird in runden Klammern nach dem Zitat angegeben.

Hitze). Man trifft hier auch ganz selten einen durchschnittlichen Menschen. Wie einer der Kriegsgefangenen sagt: „Mann, <...> in diesem Land kennt man sich niemals aus. Der eine ist der Teufel in Person, der andere wiederum der wahre Engel“ (150).

Für das Naturbild des Romans sind stereotype Landschaftsschilderungen charakteristisch. Die Landschaften werden wie in den meisten Kriegsbüchern nicht differenziert beschrieben [Schneider 2005: 569], sondern pauschal mit besonderer Aufmerksamkeit zu den für Mitteleuropäer ungewöhnlichen Entfernungen und der Unberührtheit der Natur. Es wird immer wieder über „Riesenreich“ (74), „die gottverlassene Weltecke“ (92), „das Ende der Welt“ (145), die „Öde“ (168), die „Unendlichkeit“ (255) gesprochen.

Genauso trostlos und unglaublich wie die Landschaften, sind die Wintertemperaturen. Da der Roman die meiste Zeit in Sibirien spielt, wird die Kälte zum Leitmotiv des Russlandbildes. Die dauernde mentale Beschäftigung mit diesem Thema bringt die Gefangenen zur Schlussfolgerung, dass „das Klima Sibiriens für Mitteleuropäer unerträglich“ (62) sei und man hier nur überleben könne, wenn man Wodka säuft.

Über das Menschenbild im Roman lässt sich folgendes feststellen. Wie in den meisten literarischen Darstellungen der Ostfront [Schneider 2005: 561] fehlen hier ethnische Unterscheidungen fast vollständig, man trifft nur indifferente Generalisierungen wie ‚Russen‘ oder ‚Asiaten‘. Unter den Kriegsgefangenen aber unterscheidet der Ich-Erzähler nicht nur zwischen Deutschen, Österreichern, Türken usw., sondern auch zwischen Berlinern, Bayern und Preußen.

Als Hauptmerkmale eines Russen werden seine Brutalität und Grausamkeit genannt. Der Roman ist reich an Szenen, welche die Misshandlung der Kriegsgefangenen durch alle möglichen Personen — Sanitäter, Ärzte, Kosaken und Wächter — darstellen. Aber nicht nur Kriegsgefangene werden schlecht behandelt. Es wird auch dargestellt, wie die deutsche Zivilbevölkerung totgeschlagen wird. Am Ende des Romans, nach dem Beginn des Bürgerkrieges, werden Kriegsgefangene Zeugen von schrecklichen Hinrichtungen der Weißen durch die Roten und umgekehrt. Es gibt in diesem Land folglich viel mehr Teufel in Person als wahre Engel.

Deutliche Ausnahmen bilden nur russische Frauen. Sie treten „meist als idealisierte Trösterinnen auf“ [Wurzer 2014: 102], sind schön, lieb, barmherzig, schützen die Gefangenen vor den Kosaken, geben ihnen zu essen und zu trinken und erinnern sie an ihre Mütter und Frauen zu Hause.

Große Aufmerksamkeit wird in Dwingers Roman der Staatsgewalt und dem Verhältnis zwischen Macht und Volk gewidmet. Russland ist ein Deportiertenland, und sein Volk hat man „wie kein anderes Jahrhunderte geknechtet“ (161) Außerdem ist Russland „ein Reich der Willkür“ (62), wo keine Abmachungen eingehalten werden und ‚Ehre‘ ein leeres Wort ist.

Alle Vertreter der Staatsmacht — sowohl die niederen Beamten, als auch die höheren Offiziere — sind in diesem Roman durch und durch korrumpiert. Einerseits können sich die Kriegsgefangenen dies gelegentlich zunutze machen, ihre Wächter bestechen und dadurch ihre Lebenssituation erleichtern, andererseits führt die Korruption aber letztendlich zur Verschlechterung ihrer Existenzbedingungen. Sie werden immer wieder beraubt, ihr Unterhalt, ihre Geldsendungen und Pakete aus der Heimat kommen nicht immer und nicht heil an.

Das einfache Volk, die Bauern werden im Gegensatz zu Beamten als unmündige Kinder beschrieben, die durch die Kriegspropaganda und den schlechten Einfluss der Obrigkeit verdorben sind, aber schnell zu ihrem guten Naturell zurückkehren, sobald kein Vorgesetzter in der Nähe ist: „Dies Volk ist gerne und aus freiem Herzen gut... Ja, es ist gut, im Seelengrund, im Kern! Und ist nur böse, wenn es verhetzt ist oder wenn ihm von seinen Vorgesetzten Bosheit anbefohlen wurde. Beispiel ist alles... <...> Und weil dieses Volk noch jung ist, braucht es wie ein Kind das gute Beispiel mehr als alles andere. Wo aber ist das?“ (137).

Eines der typischen Merkmale aller Texte mit Fremdbildern ist der Vergleich des Fremden mit seiner Heimat, der sehr oft in einer Verklärung des fernen Heimatlands mündet. Bei Dwinger führt dieser Vergleich zu einem eindeutigen kulturellen Gefälle, welches für den Großteil deutscher Ostfrontprosa, wie Thomas Schneider gezeigt hat [Schneider 2005: 558 ff.], charakteristisch ist. Deutsche werden in diesem Roman als eine Kulturnation dargestellt, Russen als unterentwickelt, oder wie es eine russische Krankenschwester im Roman resigniert ausdrückt: „Er ist nicht böse, der russische Mensch. Er ist nur faul — faul und verhetzt und gleichgültig! Wir sind in allem zurück, weit zurück, das ist es“ (58). Dieses Beschreibungsraaster — Russen als ein kulturell unterlegenes Volk — ist in diesem Roman das wohl Auffälligste: Es ist auf jeder Seite zu finden, sowohl in Form direkter Behauptungen von Deutschen, wie z. B. in der Aussage über die Lebensbedingungen im Lager: „Ja, Männer, die auf Europas höchster Kulturstufe stehen, einzupferchen, wie man vor hundert Jahren die Verbrecher einpferchte — das kann man nur in Russland!“ (284), als auch in Form von längeren Geschichten, die zur weiteren Entwicklung der Handlung beitragen. Zum Beispiel die Geschichte zu Beginn des Romans über den Aufenthalt des Protagonisten im Lazarett. Das Lazarett ist ihm nicht sauber genug, Sanitäter sind grob und alle russischen Krankenschwestern und Ärzte verstehen nichts von ihrem Beruf. Die Behandlung der Wunde des Fähnrichs dauert Wochen und führt zu keinem Ergebnis, die Situation wird immer schlimmer und es wird bereits die Amputation geplant. Und plötzlich geschieht ein Wunder — deutschen Ärzten wird es erlaubt, Kriegsgefangene zu behandeln. Und es stellt sich heraus, dass die Operation nicht nötig und die gesamte Behandlung bisher falsch war. Der Fähnrich hat Glück, er wird gesund und kommt nach Sibirien — im Unterschied zu Tausenden von Kriegs-

gefangenen, die durch die Inkompetenz der russischen Ärzte ihre Beine und Arme verloren haben.

Im weiteren Verlauf des Romans erfährt man, dass Russen nicht nur schlechte Fachleute sind, sondern auch unpünktlich, schmutzig, und das Dampfbad („Banja“) nur deswegen erfunden haben, um „Waschen und Seife und Arbeit“ (213) zu sparen, sie essen ungenießbares ‚Kascha‘ und trinken statt Bier einen komischen ‚Kwass‘ aus gegorenem Schwarzbrot.

Meines Erachtens machte gerade das Verfahren Dwingers — die Fremdheit mit Unterlegenheit gleich zu setzen — sein Werk in der Zwischenkriegszeit so populär und gleichzeitig so gefährlich für die weitere gesellschaftliche Entwicklung.

Nach dem Erfolg des Romans schreibt Dwinger an der Lebensgeschichte des Fähnrichs weiter und so wird *Die Armee hinter Stacheldraht* zum ersten Teil einer Trilogie. Als zweiter Teil folgte der Roman *Zwischen Weiß und Rot* (1930), in dem es um den russischen Bürgerkrieg geht, und als dritter Teil — der Roman *Wir rufen Deutschland* (1932) über Ereignisse in der Ostsee-Region. Die Trilogie trägt den gemeinsamen Titel *Die deutsche Passion*, was deutlich zeigt, dass es in allen drei Büchern in erster Linie um Deutschland geht, um seine jüngste Vergangenheit und seine Zukunft. Wie es für Fremdenbilder typisch ist, wird Russland hier zur „Projektionsfläche für Träume und Alpträume der in die Turbulenzen des 20. Jahrhunderts hineinsteuernden Deutschen“ [Schlögel 2009: 70]. „<...> Entgegen seinem ausdrücklich ‚objektiven‘ Vorsatz verfährt Dwinger nach einem festumrissenen ideologischen Konzept“ [Hertling 1982: 28], welches von der Forschung als deutschnational oder sogar nationalistisch definiert wird [Фрадкин 1971: 43; Wurzer 2014: 103]. Das betrifft vor allem die eindeutige Befürwortung des Krieges und die Pflicht, sich für eine Idee zu opfern. Das negative Russlandbild, das durch das auffallende kulturelle Gefälle gezeichnet ist, lässt die Niederlage weniger schmerzhaft erscheinen, das Nationalbewusstsein stärken und den Leser auf die Zweckmäßigkeit eines neuen Krieges für die nationale Idee vorbereiten.

Literatur

- Baron, Müller 1992 — *Baron U., Müller H.-H.* Die ‚Perspektive des kleinen Mannes‘ in der Kriegsliteratur der Nachkriegszeiten // W. Wette (Hg.). *Der Krieg des kleinen Mannes. Eine Militärgeschichte von unten.* München; Zürich, 1992. S. 344—360.
- Claesges 1968 — *Claesges A. W.* Edwin Erich Dwinger. Ein Leben in Tagebüchern. Univ. Diss. Nashville, 1968.
- Dwinger 1976 — *Dwinger E. E.* *Die Armee hinter Stacheldraht.* Bergisch Gladbach, 1976.
- Hertling 1982 — *Hertling V.* Quer durch: von Dwinger bis Kisch: Berichte und Reportagen über die Sowjetunion aus der Epoche der Weimarer Republik. Königstein im Ts., 1982.

- Keller 2000 — *Keller M.* Bücher vom Nachtsch. Trivilliteratur als Massenmedium für Russlandstereotypen // M. Keller (Hg.). West-östliche Spiegelungen. Reihe A: Russen und Russland aus deutscher Sicht. Bd. 4: 19./20. Jahrhundert: Von der Bismarckzeit bis zum Ersten Weltkrieg. München, 2000. S. 806—852.
- Müller 1986 — *Müller H.-H.* Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegroman der Weimarer Republik. Stuttgart, 1986.
- Schlögel 2006 — *Schlögel K.* Die russische Obsession. Edwin Erich Dwinger // G. Tumm (Hg.). Traumland Osten. Deutsche Bilder vom östlichen Europa im 20. Jahrhundert. Göttingen, 2006. S. 66—87.
- Schneider 2005 — *Schneider Th.* Winzige schwarze Punkte. Bemerkungen zur Darstellung „des Russen“ in der deutschen Prosa zum Ersten Weltkrieg (1914—1933) // K. Eimermacher, A. Volpert (Hg.). Verführungen der Gewalt. Russen und Deutsche im Ersten und Zweiten Weltkrieg. München, 2005. S. 551—571.
- Wurzer 2014 — *Wurzer G.* Die literarische Verarbeitung des Kriegserlebnisses Edwin Erich Dwingers // *Quaestio Rossica*. 2014. Nr. 1. S. 94—111.
- Потехина 2013 — *Потехина И. Г.* Фактуальность vs фикциональность в произведениях Эрнста Юнгера и Эдвина Эриха Двингера // *Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов*. Т. X: Гетерогенность и гибридность как предмет изучения в германистике. М., 2003. С. 132—139.
- Фрадкин 1971 — *Фрадкин И. М.* Эдвин Эрих Двингер — немецкий белогвардеец трех эпох // *Фрадкин И. М.* Реставраторы орла и свастики. М., 1971. С. 37—51.

GALINA KUTSCHUMOVA
(Staatliche Universität von Samara)

**ÄSTHETIK DES KRIEGES:
ERNST JÜNGERS „IN STAHLGEWITTERN“ UND
MARCEL BEYERS „FLUGHUNDE“**

Das Paradigma des Krieges ist im XX. Jahrhundert latent vorhanden. Darüber schreibt man viel und oft. Der Erste und der Zweite Weltkrieg sind uns noch zu nah und wir können das XX. Jahrhundert gänzlich überblicken, um seinen Geist deutlich zu machen.

„Ästhetisierung des Krieges“ braucht eine besondere Optik: Das Wesen und der Inhalt des Krieges sowie dessen Ambivalenz müssen neu entdeckt werden. Ein Krieg setzt sich aus der Gesamtheit aller menschlichen Handlungen, aus Gut und Böse zusammen. Im XX. Jahrhundert (Totsagung Gottes durch Nietzsche) werden das Böse, die Gewalt und das Grauen des Krieges akzentuiert und ästhetisiert. Ins Spiel kommt die Ästhetik des Schreckens, welche die Kunst und Literatur des XX. Jahrhunderts durchzieht und als Tabubruch gegen eine traditionelle Ästhetik des Schönen, Wahren und Guten fungiert.

Die schreckliche Faszination des Krieges besteht darin, dass das niedere Ich des Menschen mit seinem besseren Ich identifiziert wird. Dem Gemeinen wird ein hoher Sinn gegeben, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen und dem Endlichen ein unendlicher Schein. Die Verherrlichung von Gewalt und ihre Idealisierung von Männlichkeit in Form des Krieges, ermöglicht es folglich, die schreckliche Kriegserfahrung zu überleben.

Im Mittelpunkt meiner Forschung stehen zwei literarische Zeugnisse zum Ersten und zum Zweiten Weltkrieg: Das Kriegstagebuch *In Stahlgewittern* (1920) von Ernst Jünger und der Roman *Flughunde* (1995) von Marcel Beyer. Die genannten Texte gelten als ästhetisch interessant und werden von mir in einer ästhetischen Perspektive beleuchtet.

Ernst Jünger (1895—1998) geboren 1895, verstorben 1998 im Alter von 102 Jahren. Sein Leben umfasste das gesamte XX. Jahrhundert. „Er war das menschengewordene zwanzigste Jahrhundert“ (Paul Virilio)¹. Als Soldat nimmt er am Ersten Weltkrieg teil. Im Zweiten Weltkrieg ist Jünger Offizier der deutschen Besatzungstruppe in Paris. *In Stahlgewittern* ist

¹ Zit. nach: FAZ. V. 18.2.1998.

das Erstlingswerk Jüngers. Es beschreibt seine Erlebnisse an der deutschen Westfront im Ersten Weltkrieg von Januar 1915 bis August 1918. In Form eines Kriegstagebuches gibt Jünger detailliert Auskunft über seine Dienstorte und über die Gefechte, er beschreibt den grauenhaften Alltag des Krieges, und listet die Namen seiner gefallenen Kameraden auf. Dabei versucht er das Hässliche, Kleinigkeiten und das Alltägliche nicht zu vertuschen.

Der Zweck dieses Buches ist es, so Jünger, dem Leser sachlich zu schildern, was er persönlich während des großen Krieges erlebt, und was er sich dabei gedacht habe. Zitat: „Ich bin kein Kriegsberichterstatter, ich lege keine Helden-Kollektion vor. Ich will nicht beschreiben, wie es hätte sein können, sondern wie es war“ [Jünger: www.gutenberg.org].

In Stahlgewittern spiegelt den großen Kontrast zwischen der Euphorie der Soldaten und der heute nur schwer zu begreifenden Begeisterung im August 1914 und der zunehmenden Verzweiflung und dem Entsetzen über die erschütternden Kriegserlebnisse mit vielen grauenvollen wie sinnlosen Opfern wider. Dies belegen zwei Textstellen. Schon auf der ersten Seite von *In Stahlgewittern* lesen wir: „Wir alle fühlen die Sehnsucht nach dem Ungewöhnlichen...“ [Jünger 1992: 7]. Und noch ein Zitat: „Der Krieg hatte seine Krallen gezeigt und die gemütliche Maske abgeworfen“ [Ibid.].

Eine radikal neue Perspektive auf die Literatur liefert der deutsche Autor Marcel Beyer (geb. 1965) mit seinem Roman *Flughunde*. Die Totalperspektive im Roman ist mit Abstand einer Generation gezeichnet, für die die deutsche Geschichte des Zweiten Weltkrieges kein direkt persönliches Erlebnis mehr ist. Hier ist die Rede ‚vom Erfahrungshunger‘ und von der generationsbedingten Distanz der jungen Autoren zu den Kriegsergebnissen.

Das ‚perspektivische Zentrum‘ des Romans bildet die Hauptfigur des Tontechnikers Herrn Karnau mit seinem monologischen Bericht. Die Verbrechen des Zweiten Weltkrieges werden im Roman beim Namen genannt: KZ-Folter, Menschenversuche, Bombennächte, das Frontsterben. (In der Kritik spricht man auch von der Topographie des Krieges) [Künzig 1998: 122–153].

Durch die Versenkung in die Welt des Hörens wird der Krieg mit seinem Grauen neu entdeckt (Topophonie des Krieges): Als Toningenieur sammelt Herr Karnau alle stimmlichen Phänomene des Krieges. Als Fanatiker der Stimme jagt er nach hilflosen, gefolterten Körpern im KZ oder an der Ostfront, sammelt die Leidenslaute der sterbenden Soldaten und KZ-Häftlinge sowie die Opfer medizinischer Experimente. Herr Karnau erstellt einen akustischen Katalog des Zweiten Weltkrieges, deren Elemente er archiviert und hierarchisiert [Kutschumova 2012: 39–41].

Der ständige Verweis auf die Medien der Tonaufzeichnung erzeugt im Roman den Effekt wahrheitsbildender Dokumente. Das Erzählte erzeugt beim Leser eine Situation der Betroffenheit. Dabei entsteht eine Erlebens-Wahrheit, und so wird die Authentizität des Erlebten erreicht.

Einerseits handelt der Roman *Flughunde* von Kriegslügen und -propaganda, andererseits werden die Stimmen des Krieges gesucht, die die Wahrheit über das Wesen des Krieges wiedergeben.

Politische Stellungnahmen, etwa patriotisches Pathos, Reflexionen über Sinn oder Berechtigung des Krieges, finden sich bei diesen Autoren kaum. Der Krieg wird von Jünger vielmehr als eine Naturerscheinung hingenommen. Jünger fasst den Krieg als einschicksalhaftes Geschehen auf, dem die Menschen wie einer Naturgewalt ausgeliefert sind. Dies kommt schon in der für den Titel gewählten Metapher zum Ausdruck und lässt sich auch anhand zahlreicher Textstellen belegen, in denen Kriegereignisse als Unwetter oder Naturschauspiel bezeichnet und beschrieben werden.

Die Projektion der Natur als Ganzes, Heiles, Schönes auf dem Schlachtfeld taucht in Jüngers Kriegstagebuch mehrmals auf [Emig 2001: 85]. Jünger benutzt dabei die poetische Sprache. Zitat: „Und doch hat auch dieser Krieg seine Männer und seine Romantik gehabt! Helden, wenn das Wort nicht wohlfeil geworden wäre. Draufgänger, unbekannte, eiserne Gesellen, denen es nicht vergönnt war, vor allen Augen sich an der eigenen Kühnheit zu berauschen. Einsam standen sie im Gewitter der Schlacht, wenn der Tod als roter Ritter mit Flammenhufen durch wallende Nebel galoppierte“².

In *In Stahlgewittern* gipfelt der Krieg in der Materialschlacht: Maschinen, Eisen und Sprengstoff, verwundete Körper und zerrissene Körperteile. Selbst der Mensch wird als Material gewertet.

Die blutenden Körper inmitten des Krieges und deren Stimmen interessieren auch den Autor Marcel Beyer. Der tödliche Raum des Krieges ist im Roman wie ein weites Feld des Experimentierens. Die Stimmen des Krieges werden im künstlerischen Rahmen zur Quelle ästhetischen Vergnügens. Wenn Herr Karnau die Stimmen der sterbenden Soldaten auf dem Schlachtfeld aufnimmt, so ist er voll von Begeisterung. Zitat: „Welche Erscheinungen <...> Jetzt kehren die Stimmen an ihren Ursprung, die Sterbenden, da sie die Stimme nicht mehr halten können und sich die Schreie einen Weg bahnen nach draußen. <...> animalische Töne, sie werden jetzt nicht mehr geformt im Kehlkopf, und werden nicht gedämpft im Hals, sie erfüllen den gesamten Rachenraum <...> Welch ein Geschehen. Welch ein Panorama“ [Beyer 1996: 115].

Der Krieg, ebenso wie Drogen und Rausch, bilden ihren Beitrag zur Inspiration des Künstlers. Als Demiurg hat der Künstler Sinn für das Eigentümliche und Geheimnisvolle, stellt das Undarstellbare dar, sieht das Unsichtbare, hört das Unhörbare etc. So entsteht eine wunderliche Einheit von Sichtbarem und Unsichtbarem, Nahem und Fernem, Rationalem und Emotionalem. Damit wird die ursprüngliche Totalität der als Kontinuum wahrgenommenen Welt erreicht.

² Zit. nach: <http://archive.org/stream/instahlgewittern34099gut/pg34099.txt>

Die beiden Autoren benutzen das Bild vom Krieg auch als Stoff zum Aufbau der totalen Metapher der Existenz Erfahrung („Der Krieg ist der Vater aller Dinge“, Heraklit). In ihren Texten wird der Krieg als eine besondere Existenzform des Menschen an der Grenze betrachtet. Der Zwischenraum („Niemandland“ bei Jünger) bestimmt grundlegend die Faszination des Krieges. Der Krieg als Zone der Irrelevanz jeder Ordnung und Vorschrift, als Zone höchsten Risikos und tödlicher Gefahr bringt eine immense Schärfung der Wahrnehmung und des Intellekts hervor und überdies einen geradezu ‚spielerischen‘ Umgang mit der Welt, die ihre konventionelle Härte dabei verliert. Als Mittel zum Übergang in das Außer-Sich-Sein gibt der Krieg neue Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung.

Als historisch Erhabenes bedarf der Krieg offenbar einer besonderen Optik, (nach Viktor Schklovski) einer „stilistischen Kaltblütigkeit“, die als das einzige Mittel der Repräsentation des historischen Erhabenen ist [Шкловский 2002: 192].

Einen sachlich-nüchternen Ton finden wir bei Jünger in *In Stahlge-wittern* dort, wo er die Schreckensvision eines gefühllosen Ichs entwirft. Als kaltblütiger Stoßtruppführer sammelt er die Schmerzen der anderen, archiviert die realistisch dargestellte Grausamkeit des Krieges und verarbeitet dann seine Erlebnisse in den sieben Auflagen des Werks.

Die detailgenaue und eindringliche Beschreibung des Krieges bleibt bei Marcel Beyer in *Flughunde* ebenso nüchtern. Die historische Vergangenheit wird vom Autor aus der Perspektive des kalten Beobachters konstruiert. Dominiert bei Jünger die optische Wahrnehmung des Krieges, so strukturiert Marcel Beyer das akustische Chaos des Krieges.

Im Gegensatz zu Jünger inszeniert Beyer mit seinem Protagonisten die Figur eines Sammlers, der aber nicht das Sichtbare, sondern ausschließlich das Hörbare archiviert. Und es ist interessant, welche Absichten Beyer mit der Konstruktion dieser Figur verfolgt haben mag. Die Betonung hier liegt auf dem ‚Konstruieren‘ der Kriegserfahrung aus sozusagen ‚leeren Zeichen‘, mit denen man paradoxerweise ein graues Spiel mit dem Geschichtsmaterial führen und damit eine Ebene der Authentizität erreichen kann [Кучумова 2011: 159—170].

Die beiden Autoren erforschen wie feinfühlig *Seismographen ihrer Zeit* die tiefen Zonen der Weltkriege, um das historisch Erhabene und das Unausprechliche im Krieg zum Ausdruck zu bringen. Jünger stellt ein Palimpsest der historisch erlebten Erfahrung her, das von ihm selbst nacherlebt wird. Hingegen versucht der postmoderne Autor Marcel Beyer durch ein Spiel mit dem historischen Stoff ein Palimpsest des historisch Erlebten zu schaffen, das vom ihm selbst nur ‚nachgeschrieben‘, aber nicht nacherlebt werden kann.

Literatur

- Beyer 1996 — *Beyer M.* Flughunde. Roman. Frankfurt a. M., 1996.
- Emig 2001 — *Emig R.* Krieg als Metapher im zwanzigsten Jahrhundert. Darmstadt, 2001.
- Jünger: [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org/files/34099/34099-h/34099-h.htm) — *Jünger E.* In Stahlgewittern. <http://www.gutenberg.org/files/34099/34099-h/34099-h.htm>
- Jünger 1992 — *Jünger E.* In Stahlgewittern. Stuttgart, 1992.
- Künzig 1998 — *Künzig B.* Schreie und Flüstern: Marcel Beyers Roman „Flughunde“ // Erb A. Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre. Wiesbaden, 1998. S. 122—153.
- Kuschumova 2012 — *Kuschumova G.* Identitätssuche im Roman „Flughunde“ von Marcel Beyer // Die Deutsche Sprache: eine Sprache der Freundschaft, des interkulturellen Verständnisses, der akademischen Zusammenarbeit sowie der wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Kooperation / Anatoli Karpov (Hg.), Deutschlehrerverband der Republik Burjatien. Материалы межд. научн.-практ. конф. (26.08. — 31.08.2012). Ulan-Ude, 2012. С. 39—41.
- Кучумова 2011 — *Кучумова Г. В.* Роман конца XX века в системе культурных парадигм. Новые романские формы и новый культурный герой. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2011.
- Шкловский 2002 — *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие // *Шкловский В.* Еще ничего не кончилось... М., 2002.

Е. В. МОРОЗОВА

(Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»)

**ГЕТЕРОГЕННОСТЬ ЖАНРА ВОЕННОЙ ПРОПОВЕДИ
КАК ЯЗЫКОВОЕ ОТРАЖЕНИЕ ВОЕННО-
ПОЛИТИЧЕСКИХ КОНФЛИКТОВ
В ЭПОХУ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ**

Первая мировая война 1914—1918 гг. стала в истории человечества самой жестокой и кровавой по сравнению с любыми, ей предшествующими. Эту войну можно охарактеризовать как своего рода водораздел в истории XX века: падение монархий в Центральной Европе, зарождение и бурное развитие коммунистического, фашистского и национал-социалистического движений в России и европейских странах и, наконец, Вторая мировая война своими корнями уходит в события 1914—1918 гг. Вероятно, история многих европейских государств была бы иной, если бы не конфликт между двумя крупнейшими империалистическими группировками — австро-германским блоком и Антантой.

Для лингвиста огромный интерес представляет вопрос, как переломные исторические эпохи отражаются на тех или иных речевых жанрах. Какие изменения претерпевает жанр под влиянием тех или иных исторических событий? Чем обусловлены такие изменения? В данной статье речь пойдет об одном из наиболее устойчивых и традиционных жанров — христианской проповеди. Статья посвящена протестантской военной проповеди 1914—1918 гг. в Германии, хотя следует отметить, что в это военное время проповеди представителей разных конфессий на удивление мало отличались друг от друга в языковом и содержательном отношении.

Данный речевой жанр в указанную эпоху ярко демонстрирует черты гетерогенности, сближаясь с жанрами политической и агитационной речи. Нам предстоит ответить на вопрос, каковы механизмы гибридизации и что служит причиной жанровой контаминации в этот исторический период.

Исследователи неоднократно отмечали тот факт, что религиозный и политический дискурс имеют много общего. В этих дискурсах истинными являются те высказывания, которые «соответствуют дог-

матическим установкам и/или картине мира, принятым в институте (например, идеологическим установкам в политике или церковным догмам в религии)» [Кожемякин 2010: 2]. И в религиозном, и в политическом дискурсе имеет место мифологизация сознания человека, вера в магию слов, в божественное предназначение лидера [Шейгал 2004].

В пределах религиозного дискурса участники коммуникации объединены единством веры, а в политическом дискурсе людей объединяет некая высшая политическая идея.

Как верно отмечает Е. В. Бобырева, язык религии и язык политики «оказываются “языком для посвященных”, но вместе с этим они должны быть доступны широким массам (“чужим”), которые, в случае принятия определенных идей, готовы перейти в класс “своих”» [Бобырева 2007: 10].

С учетом вышесказанного может сложиться впечатление, что между проповедью и политической, агитационной речью столько общего, что их сложно отличить друг от друга — особенно если учесть принадлежность обоих речевых жанров к сфере ораторского искусства. Однако это не так, это — только видимость. В действительности религиозный и политический дискурс в основе своей коренным образом отличаются (или, по крайней мере, должны отличаться) друг от друга. В чем же заключаются эти отличия?

Принципиальным различием между политическим и религиозным дискурсом является открытая артикуляция норм и ценностей религиозного общения, а также самой жизнедеятельности в целом. «Популярное изречение “вера не нуждается в доказательстве” свидетельствует о специфике религиозного познания: знание конструируется на основе догм и мистических переживаний, а истина понимается не как соответствие действительности, а как совпадение с Абсолютом, знание о котором зафиксировано в сакральном тексте» [Кожемякин 2010: 4].

В религии доминирует моральное начало, духовное противопоставляется материальному и телесному. Для политики же приоритетом являются исключительно мирские интересы. Мотив власти, властвования, борьбы за власть для политика всегда важнее религиозных мотивов. Политика очень часто опирается на насилие, религия же насилие (как правило) осуждает.

Ряд исследователей обращают внимание также на такую особенность религиозного дискурса, как **презумпция искренности**. Это очень важный, ключевой для понимания религиозной коммуникации момент. Дело в том, что высказывания субъекта религиозного дискурса «могут быть оценены как “ложные” или “истинные”, “правильные” или “неправильные”, но никогда — “преднамеренно ложные” или “манипулятивные”» [Там же: 5]. Находясь в рамках религиозного дискурса, субъект коммуникации может заблуждаться, однако он не может обманывать и сознательно вводить в заблужде-

ние. Следует понимать, что именно эта особенность религиозного дискурса может стать мощным орудием манипуляции общественным сознанием при соответствующих исторических и политических условиях, т. е. в случае наполнения теологических понятий идеологическим содержанием.

В своей монографии „Die Kriegspredigt 1914—1918 in der evangelischen Kirche Deutschlands” Вильгельм Прессель подробно анализирует исторические условия существования и теологические основы протестантской проповеди в Германии в эпоху Первой мировой войны [Pressel 1967]. Его исследование позволяет сделать следующие выводы об основных составляющих понимания истории и актуальных исторических процессов в проповеди данного периода:

- Военной теологии эпохи Первой мировой войны присущ всеобъемлющий националистический пафос. Многочисленные военные проповеди трактуют прусское государство как откровение Царства Божьего, т. е. Божественное Откровение. В нем идеальным образом воплотился национальный дух немецкого народа (“*der deutsche Volksgeist*”). В нем великие мужи (“*die großen Männer*”) могут найти применение своим силам. Большой популярностью в это время пользуются слова Шиллера из его стихотворения “*Resignation*” (1784): “*die Weltgeschichte ist das Weltgericht*”. Военная проповедь этого периода проникнута верой в культурное, религиозное, отчасти — расовое превосходство немецкого народа. В качестве иллюстрации приведем цитату из проповеди Эрнста Дриандера об обязывающем наследии протестантско-немецкой истории: “*Wir ziehen in den Kampf für unsere Kultur gegen die Unkultur, für die deutsche Gesittung gegen die Barbarei, für die freie, deutsche, an Gott gebundene Persönlichkeit wider die Instinkte der ungeordneten Masse, für deutschen Glauben und deutsche Frömmigkeit*” (цит. по: [Pressel 1967: 84]).
- Немецкий протестантизм считается ферментом национального развития и религиозно-нравственным фундаментом нового государства. Реформацию и государство Гогенцоллернов отождествляют с началом новой немецкой Священной Истории: “*Der deutsche Gedanke und das deutsche Gewissen sind von Natur protestantisch*” [Ibid.: 81].
- Война трактуется в проповеди как вершина истории немецкого протестантизма. События августа 1914 г. настолько по значимости и силе воздействия затмили объединение Германии 1870—1871 гг., что стали трактоваться в проповеди как кульминационный момент в немецкой истории (или же как ее завершение).
- Немецкая военная проповедь в 1914—1918 гг. снова и снова предпринимает попытки интерпретировать войну прежде всего как духовный, культурный, религиозный конфликт и обосновать военные действия с точки зрения особого предназначения (особой миссии) немецкого народа. Война — это не просто противо-

стояние врагу и борьба за победу, это “Kampf um Sein oder Nichtsein; um Freiheit der Bewegung und Entfaltung; um Platz für uns und unsere Kinder; um freies Wirken auf der ganzen Erde” [Pressel 1967: 108].

- Многие богословы, такие как Кристиан Рёмер, Рольф Шеффер, Йоханнес Реец, Людвиг Имельс, Бруно Дёринг, Франц Кёлер и др., видят в войне удачную возможность осуществления мечты о немецком мировом господстве. Эти идеи они высказывают с чистой совестью, так как — во-первых — на Германии, с их точки зрения, не лежит вина за эту войну. А во-вторых — идея особого призвания немецкого народа обусловлена, по их мнению, не политически, а культурно и с религиозной точки зрения.
- Безусловно, военная проповедь в эпоху Первой мировой войны была проповедью на злобу дня. Так или иначе, темой проповеднических речей была война, ужасы войны. Такие понятия, как “Gottesgericht”, “furchtbare Gerichtspredigt”, “Gottes Zorn”, очень типичны для текстов проповедей этого времени. Протестантский священник и выдающийся проповедник Фридрих Риттельмайер, с воодушевлением встретивший начало войны, сказал в одной из своих проповедей: “Das Gericht des Weltkrieges ergeht jetzt über die ganze Welt” (цит. по: [Pressel 1967: 141]). Позже он станет противником войны и вместе с четырьмя другими берлинскими теологами подпишет воззвание о мире и взаимопонимании между воюющими народами.

Необходимо, однако, отметить, что отрицательная оценка войны в проповедях вторична. Большинство священников в первую очередь усматривают в войне положительные стороны. Война в проповедях — это позитивное, обусловленное национальной необходимостью событие, “die Gabe des Vaters”. С войной связываются большие ожидания. Следует сказать, что такое толкование войны находится в отрыве и от реальности, и от библейского теологического мышления. Теологи видели в Первой мировой войне конфликт двух разных мировоззрений: немецкого национального мировоззрения и рационального либерального мышления Западной Европы. Вот каким видится этот кровавый конфликт в начале войны Фридриху Риттельмайеру: “zwei verschiedene Formen rängen miteinander im Weltkrieg — die englische mit ihrer Freiheit, die sich jetzt als geradezu staatsgefährlich herausstellt in diesem Kriege und die deutsche, die auf strengere Unterordnung hält” (цит. по: [Ibid.: 146]).

Такая трактовка исторических событий, однако, не отражала истинного положения вещей. С политической и идеологической точек зрения это были спекулятивные попытки толкования исторических событий, не имеющие под собой основания. Немецкая военная проповедь Первой мировой войны в массе своей безоговорочно и без ограничений поддерживала господствующую политическую идеологию. Тексты проповедей, теологические пассажи сильно идеологи-

чески окрашены. Для военной проповеди этого времени характерно отсутствие четкости, однозначности теологических категорий и понятий, а также их вариабельность.

Все вышесказанное предопределило гетерогенный характер текстов данного речевого жанра. Гетерогенность в данном случае является следствием ПОДМЁНЫ двух базовых составляющих жанра: цели коммуникации и предмета речи.

Целью проповеди как речевого жанра является: сообщить (внушить, убедить) слушателям определенную максиму религиозного (мистического, нравственного) характера. Проповедник должен уметь своей речью наставлять своих прихожан на путь истинный, доставлять им удовольствие и затрагивать их человеческие чувства.

В проповедях Первой мировой войны происходит подмена цели коммуникации. Цель речи проповедника сводится к отстаиванию определенной идеи (в данном случае это идея тотального обновления нации, морального превосходства немецкой нации над другими, идея особой роли немецкого народа в мировой истории, идея мирового господства). Вместе с тем проповедники последовательно «уличают во лжи» чужие идеи, отвергая их как несостоятельные и вредоносные. Характерными для этого периода являются слова известного немецкого социолога и экономиста Иоганна Пленге: “In uns ist das 20. Jahrhundert. Wie der Krieg auch endet — wir sind das vorbildliche Volk. Unsere Ideen werden die Lebensziele der Menschheit bestimmen” [Plenge 1916: 21]. Сегодня, оглядываясь на историю XX века, мы видим, к какой страшной трагедии привел националистический пафос и идеи мирового господства, идеи превосходства одной нации над другими, господствовавшие в Германии в период Первой мировой войны.

Такой набор целей соответствует пропаганде — одному из основных средств политической манипуляции. Пропаганда отличается нацеленностью на манипуляцию сознанием и поведением людей. В пропаганде всегда присутствует если не обман, то некий подвох. Для достижения своих целей пропаганда может искажать некоторые важные факты или умалчивать о них, а также пытаться отвлечь внимание аудитории от других источников информации. Напомним, что специфика религиозной коммуникации состоит в открытом утверждении ценностей, что абсолютно не соответствует целям и задачам пропаганды.

Христианская проповедь так или иначе всегда связана с текстом Библии. **Предметом речи** проповедника может являться библейская цитата, церковный праздник, историческое или общественное событие, которые он комментирует в том или ином аспекте. В военных проповедях эпохи Первой мировой войны происходит подмена предмета речи. Безусловно, тематически абсолютное большинство проповедей так или иначе связано с войной, с военными событиями, ситуацией на фронтах. Однако следует отметить, что проповедники

в своих речах в массовом порядке отходят от текста Библии. Текст проповеди становится сама война, переживание войны, ощущение и понимание войны (то, что в немецком языке обозначается словом “Kriegserlebnis”). Война в данном случае — это субъект проповеди, это “Lehrmeister, der uns predigen lehrt”, “erfolgreicher Ausleger der Heiligen Schrift”, “Prediger”, “Gottesherald”, “Gottes Wort”, “Evangelium” [Pressel 1967: 44].

С теологической точки зрения это — грубейшее нарушение. Задача проповеди заключается в сообщении прихожанам, слушателям Слова Божия, в раскрытии и толковании библейского учения в его первоначальном смысле. Задача проповедника не в том, чтобы истолковать с религиозной точки зрения некое событие. Его задача — отдать на суд и утешение Евангелия возвышающий и уничижительный опыт военного времени [Ibid.: 244].

Что же происходит в изученных нами проповедях? Проповедь не доносит до слушателей духовные истины. Проповедник стремится оказать на слушателя прежде всего мощное эмоциональное воздействие, которое позволяет ему (слушателю) на время забыть о страшной реальности военных будней, оказаться **вне** событий. Проповедь склоняет слушателя к бегству от реальности — вместо того, чтобы призвать расстаться с иллюзиями и мужественно посмотреть в глаза происходящему; тем болезненнее для человека становится возвращение в реальность. Итак, в немецких военных проповедях периода Первой мировой войны сама ВОЙНА становится текстом, выполняет роль текста, заменяя собой Священное Писание.

Оба эти факта — подмена цели коммуникации и предмета речи — оказывают огромное влияние на язык и стиль проповеди. Определившись с ключевым механизмом гибридации, можно исследовать языковые и стилистические особенности текстов проповедей данного исторического периода. Это тема для большого исследования. Будучи ограничены объемом статьи, мы коснемся двух ключевых концептов, с которыми «работают» проповедники. Это религиозный концепт «Бог» и историко-политический концепт «Отечество».

Широко распространены в военной проповеди образные сравнения: Бог сравнивается с полководцем, предводителем войска, ведущим за собой своих верных солдат (т. е. верующих). Вслед за теологами Арндтом и Кольраушем, для которых Бог в этой войне — это “Schlachten- und Nationalgott”, многие проповедники открыли для себя «нового Бога»: “Seinem Volke drückt Gott selbst das Schwert in die Hand — wir müssen es zücken, um unsere heiligen Güter zu verteidigen” [Koehler 1915: 62]. Отто Баумgarten называет Бога “der große Kriegsgott” [Baumgarten 1915: 283] и “der Weltenlenker, der frei von jeder Sentimentalität und Weichlichkeit seinen Kriegswagen hinwegführt über tausend Fluren und Millionen Einzelleiber und mit Donner und Blitz, mit Bomben und Granaten die vielen Widerstände zu Boden wirft, die seinen aufs Große gehenden Gedanken im Wege stehen” [Baumgar-

ten 1915: 289]. Для Ганса Йостена Бог — это “der Donnergott, vor dem das Erdreich zittert” [Josten 1915: 506].

Опираясь на немецкий идеализм и теологию Альбрехта Ричля, проповедники считают Господа «рулевым» истории, который планомерно направляет русло истории к ее конечной цели. Зачастую образ Бога приобретает пантеистические черты: его деяния идентичны самой природе и истории; Бог направляет военных так же, как и полет каждой отдельно взятой пули. В качестве иллюстрации приведем несколько цитат из проповедей:

“**Gott ist** der gewaltige Meister, der am Webstuhl der Zeit sitzt und Millionen Fäden zusammenwebt zu dem Gewebe einer machtvollen Wirklichkeit” [Baumgarten 1915: 289];

“**Gott ist** die Quelle jeder Kraft, auch der Nervenkraft” [Doehring 1914: 189];

“**Gott ist der**, der mittels der unermüdlichen technischen Arbeit der Ingenieure zur rechten Zeit die 42-cm-Mörser und die ausgezeichneten Untersee-Boote wie Helfer und Heilande schenkte” [König 1914: 38].

Еще со времен освободительных войн немецкий протестантизм (в немецкой терминологии — “Nationalprotestantismus”) считает любовь к Отечеству делом веры. Для абсолютного большинства проповедников христианство и любовь к Отечеству, вера в Бога и патриотизм неразрывно связаны друг с другом. Следует отметить, что в военных проповедях 1914—1918 гг. зачастую речь идет о надеждах на расширение границ Германии — не только в идейном, духовном смысле, но и географически: “Durch den dunkelen Sack, der die Lebenssonne umhüllt, brechen doch Lichtstrahlen hindurch; die künden den Sieg. Und über dem Strom des Blutes schweben selige Geister in lichtigem Reigen und singen die gewaltige Melodie vom weltgeschichtlichen Fortschritt, vom stärkeren und größeren Deutschland ... Das deutsche Volk will leben. Es will die Kräfte brauchen ungehemmt und ungedrängt, die Gott ihm gegeben hat. Es will sich ausrecken und ausbreiten nach den Maßen, die der Schöpfer ihm verlieh. Lange genug hat der Riese auf seinem engen Lager gelegen und hat sich gekrümmt und geduckt... Das ist der nationale Lebenswille, der sich in uns allen regt. Es ist der Wille zum gößeren und stärkeren Deutschland” [Seeberg 1915: 87].

Изучение военной проповеди 1914—1918 гг. в Германии позволяет сделать вывод о контаминированном характере текстов данного речевого жанра. Политическая направленность речей проповедников, вторичность текста Священного Писания и тот факт, что текстом становится сама война, военные события, искажают суть христианской проповеди и заставляют признать очевидный факт: проповедь эпохи Первой мировой войны тесно сближается с такими жанрами ораторского искусства, как политическая и агитационная речь. Вероятно, подобные тексты можно отнести к сфере политической религии, о которой пишут современные исследователи и которая может быть определена «либо как особая форма религии,

которая обосновывает политическое действие, либо как особая форма идеологии, которая обосновывает политическое действие через апелляцию к потусторонним силам» [Митрофанова 2008: 119].

Литература

- Бобырева 2007 — *Бобырева Е. В.* Религиозный дискурс: ценности, жанры, стратегии (на материале православного вероучения): Автореф. дис. ... док. филол. наук. Волгоград, 2007.
- Кожемякин 2010 — *Кожемякин Е. А.* Познание в различных дискурсных практиках: эпистемологический аспект // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Сер.: Философия. Социология. Право. № 13. 2010. С. 29—39.
- Митрофанова 2008 — *Митрофанова А. В.* Религиозный фактор в мировой политике // Век глобализации. 2008. № 1. С. 109—119.
- Шейгал 2004 — *Шейгал Е. И.* Семиотика политического дискурса. М., 2004.
- Baumgarten 1915 — *Baumgarten O.* Kriegsgott und Vatergott — zwei Meditationen zu Predigten. EvFr, 15 Jg., 1915.
- Doehring 1914 — *Doehring B. (Hg.).* Ein feste Burg. Predigten und Reden aus eherner Zeit. Zum Besten der Nationalstiftung für die Hinterbliebenen der im Kriege Gefallenen. II. Band. Hobbing Verlag, 1914.
- Josten 1915 — *Josten H.* Wir Pfarrer und unsere Kriegspredigt II. AELKZ, 1915.
- Koehler 1915 — *Koehler F.* Die deutsch-protestantische Kriegspredigt der Gegenwart: dargestellt in ihren religiös-sittlichen Problemen und in ihrer homiletischen Eigenart, Studien zur praktischen Theologie. Gießen, 1915.
- König 1914 — *König K.* Neue Kriegspredigten. Jena, 1914.
- Plenge 1916 — *Plenge J.* 1789 und 1914. Die symbolischen Jahre in der Geschichte des politischen Geistes. Berlin, 1916.
- Pressel 1967 — *Pressel W.* Die Kriegspredigt 1914—1918 in der evangelischen Kirche Deutschlands. Göttingen, 1967.
- Seeberg 1915 — *Seeberg R.* Geschichte, Krieg und Seele — Reden und Aufsätze aus den Tagen des Weltkrieges. Leipzig, 1915.

ZUSAMMENFASSUNG

Heterogenität als Kennzeichen einer Textsorte: Deutsche Kriegspredigt 1914—1918

Anhand protestantischer Predigten aus den Jahren 1914—1918 in Deutschland werden die Auswirkungen der historischen Ereignisse auf

eine bestimmte Textsorte untersucht. Die Predigttexte dieser Epoche demonstrieren markante heterogene Merkmale. Die Heterogenität kommt in den Texten dadurch zustande, dass Redegegenstand und Kommunikationsziele „untergeschoben“ werden. Das Ziel der Kommunikation in den erforschten Texten ist es, die nationale Überlegenheit der Deutschen gegenüber den anderen Völkern zu beweisen und den Krieg zu rechtfertigen. Der Krieg selbst wird zum Gegenstand, zum Subjekt der Rede. Solche Unterschiebung wirkt sich in der Wahl der Bilder und Vergleiche aus.

Е. В. МОСКВИНА

(Всероссийский государственный университет
кинематографии им. С. А. Герасимова)

ВОЙНА ГЛАЗАМИ ВАЛЬТЕРА ХАЙМАННА

(на материале сборника *Kriegsgedichte, 1915*, и писем
Feldpostbriefe, 1922)

Вальтер Хайманн (1882—1915) — немецкий поэт, родился в Кенигсберге в ассимилированной еврейской семье, получил блестящее юридическое образование. В 1905 г. дебютировал как поэт в «Сборнике поэтов Восточной и Западной Пруссии», изданном А. Петренцом. В 1914 г. поэт добровольцем ушел на фронт, оставив дома молодую жену и годовалую дочь, и погиб в начале января 1915 г. во время атаки в битве при Суассоне.

При жизни Хайманн издал два сборника стихотворений — «Фонтан» (1906) и «Картины Куршской косы» (1909), которые получили высокую оценку современников. В 1910-х гг. стараниями вдовы поэта Марии Перк-Хайманн были опубликованы еще несколько поэтических сборников («Военные стихотворения», 1915; «Ель», 1917; «Путешествие по земле и по воздуху», 1919), книга прозы («Чудо в Храме и другие новеллы», 1916) и письма с фронта. Но этими публикациями не ограничивалось полное собрание сочинений поэта, не исключено, что некоторые из них подвергались цензурным правкам [Heuer, Paschek 1998: 212—217]. Эти тонкости важны, т. к. рукописи Хайманна не сохранились, они сгорели в квартире его вдовы после одного из артиллерийских обстрелов Мюнхена во время Второй мировой войны.

Творчество Хайманна оказалось забыто. Первая работа по его «возвращению» началась в 1983—1985 гг., а ее результатом стала изданная в 1998 г. книга статей, сопровождающаяся некоторыми текстами поэта, единственная на сегодняшний день.

Сборник «Военные стихотворения» опубликован посмертно в 1915 г. вместе с письмами с фронта, адресованными жене поэта. Состав сборника, скорее всего, определял издатель, поэтому не приходится говорить ни о его композиции, ни о художественной целостности, кроме целостности тематической и мотивной, характерной для других стихотворений Хайманна. Большинство стихотворений

создано непосредственно после начала войны, о чем свидетельствуют не только точная датировка двух из них, указания на некоторые стихи во фронтовых письмах, «параллельные» места и образные ряды, но и реалии военного быта, с которым столкнулся далекий от него автор.

Война структурирует мир по своим законам, она раскалывает его на части и создает полюса «наших» и «не наших», «своего-чужого». Такую бинарную структуру мира находим и в стихотворениях Хайманна. Интересно, однако, что образ врага как в поэтических текстах, так и в письмах не разрабатывается и будто вовсе растворяется к концу сборника стихотворений [Neumann 1915]¹. Прежде всего нужно сказать, что политических мотивов в нем нет, единственным исключением является стихотворение «Разговор между памятником Бисмарку в Гамбурге и колонной Нельсона в Лондоне» („Gespräch zwischen dem Bismarck-Denkmal in Hamburg und der Nelson-Säule in London“), где две противоборствующие страны персонифицированы указанными в названии историческими деятелями. В целом борьба Англии и Германии представлена как борьба стихий воды и воздуха. При этом стихотворение создано в условной поэтике, что придает ему иронический оттенок, нехарактерный для остальных произведений сборника, напротив обогащенных военно-бытовыми деталями.

В других поэтических текстах образ врага представлен абстрактно, чаще всего Хайманн использует слово *Feind* (11 раз) и *feindlich* (1 раз) без отрицательно окрашенных эпитетов. «Не спрашивают, почему стреляют, впрочем, как не имеют и определенного противника», — пишет поэт в письме от 13.11.14 [89]. Как правило, его лирический герой тоже не видит своего врага. Однако в этой «невидимости» нет ничего мистического или демонического, потому что его присутствие всегда приобретает конкретно-предметную или сенсуальную форму: вместо неприятеля — выстрел, перезаряд ружья как звук или пуля как удар, неприятель спрятан за деревьями или за глиняным валом, часто он заменяется результатом своих действий (не развевающиеся и прострелянные флаги, растоптанное поле, раздробленная крона дерева, неприятель, наблюдающий смерть немцев).

В письмах слово *Feind* и однокоренное прилагательное употребляется с той же частотностью (примерно 25 к 30), что и обозначение врага по национальному признаку *Franzose* (*französisch*), *Engländer* (*englisch*), *Zuave*, также четырежды встречается слово *Gegner* (противник). Но и здесь эти слова, во-первых, никогда не сопровождаются отрицательной коннотацией, а во-вторых, чаще всего используются в контексте описания фортификации или особенностей ведения обстрела. Таким образом, внутренняя форма слова *Feind* («застывшая

¹ Далее при обращении к данному сборнику в скобках будет указаны только страницы.

форма первого причастия с основным значением “ненавидящий”» [Duden 2001: 210.]), нейтрализуется, употребляется в значении «чужого». Для Хайманна враг прежде всего человек: «И я, желающий быть ненавистью, прямо направленной против соблазвившихся воювать с Германией, я спрашиваю себя, найду ли мужество убить человека, врага, и что будет потом» [67. Выделено автором. — Е. М.]. Важно подчеркнуть, что Хайманн не «есть ненависть», а только «хочет быть ненавистью» (will Haß sein), то есть ему для этого нужно модальное принуждение. Еще один принципиальный момент — это интерпретация поэтом не только своего места на войне, но и места Германии. Ни сам автор, ни его лирический герой не осознают себя агрессорами, т. е. не принимают на себя историческую функцию Германии в Первой мировой войне: „Wann immer es deine Freiheit gilt...“ («Потому что речь идет о твоей свободе»), „Und kommt der Feind mit Todesmacht...“ («Враг пришел войском смерти»), „Für Deutschlands gerechte Sache“ («За правое дело Германии») [13, 14, 28].

С одной стороны, такая позиция культивировалась самой политикой и пропагандой Вильгельма, который в Обращении к народу от 6 августа 1914 г. сказал: «Поэтому теперь это нужно решить мечом. Враг напал на нас в самом центре мира. Подымаемся! За оружие!» [„Aufruf an das deutsche Volk“ 06.08.1914]. С другой, в одном-единственном письме Хайманн проявляет отчетливое понимание того, что не бельгийцы и французы, а именно немцы являются «покорителями»: «Это была Бельгия <...>. Волнительно смотреть взглядом завоевателя (Unterworfenener)» [74]. Значит, нельзя отказать писателю в объективной оценке роли Германии в войне.

Как же тогда можно объяснить настойчивое повторение мотива защиты родины?

Возможно, мотив освободительной войны связан с ощущением зыбкости исторической ситуации, о чем, впрочем, напрямую ни разу не пишет Хайманн, но о чем свидетельствуют следующие пассажи писем: «Вероятно, Кенигсберг тоже вскоре будет осажден, в любом случае, на Востоке готовится большая битва с Россией. Я ничего не боюсь и только хотел бы уже теперь быть подготовленным и быть в Кенигсберге». И позже: «Я предпочел бы теперь выступить против России больше, чем против Франции» [44—45]. Важно подчеркнуть, что и в том и другом отрывке речь идет о родине поэта, о приграничной территории, целостность которой подвергается реальной опасности.

Другая возможная причина смещения акцентов связана с психологической защитой человека, стремящегося найти оправдание войне, убийству и смерти. Именно поэтому ни в стихотворениях, ни в письмах ни разу не звучит мотив бессмысленности войны.

Итак, Хайманн и его лирический герой ощущают себя защитниками немецкого духа („gegen des Deutschtums Feinde“), т. е. защитниками «своего» пространства, которое автор склонен мифологизировать.

В стихотворении «Эта книга посвящена...» („Dies Buch ist geweiht...“) написано: „Wir sind jetzt hienieden, / um unser Feinde zu schlagen / Gottesfrieden / Müssen wir darum in uns tragen“ («Теперь мы сошли на эту землю, чтобы бить наших врагов. Поэтому мы должны нести божественный мир внутри себя») [9]. Особое внимание привлекает поэтическое наречие *hienieden* («здесь внизу»), в котором скрыто противопоставление «верха и низа», и в контексте с последними двумя строчками процитированного отрывка возникает эффект движения вниз, а вслед за ним и ассоциация с небесным воинством, спустившимся на землю. Данная ассоциация рифмуется со следующими строками письма: «Я стоял, опершись на ружье, с чувством, будто я ангел Альбрехта Дюрера, поставивший перед собой меч» [60].

Возьмем к «космосу своего», на создание которого направлено внимание поэта. Есть самый очевидный уровень выражения этой идеи: упоминаются топонимы, как в указанном выше случае (Мемель, Луизенваль, Берлин, Васгенвальд, Рён, Восточная Пруссия), имена собственные (Бисмарк, Цеппелин), название немецкого государства и народности (5+1 раз), часто встречается прилагательное *deutsch* (6 раз). Причем к концу сборника эти маркеры исчезают.

Другой уровень — использование в стихотворениях образно-словесного ряда, связанного с религиозной культурой или народной музыкой Германии. Религиозная сфера выражена лексико-семантической группой: *Gott* (Бог), *Gottfrieden* (божественный мир), *das Buch* (как Книга судеб, аллюзия на Апокалипсис), *beten* (молиться), *Choral* (хорал), *Herr* (Господь), *Seele* (душа), *Kirche* (церковь), *Glocke* (колокол), *Kränze* (венки), *Mönch* (монах).

Кроме того, «свое» связано с народными песнями и сказками не только на лексическом уровне, но и на уровне стихосложения: частное использование парной рифмовки, характерной для средневековых песен, сочетание точной и неточной или холостой рифмы, а также кнительферс. В письмах Хайманн упоминает об исполнении солдатами как народных, так и религиозных песен.

В значительной степени пространство «своего» для поэта связано с природой и образом дерева (*Baum*, *Tanne*, *Eichen*, *Buchen*, *Weiden*). Причем речь идет не только о единичном дереве, но также о его множественности (*Wald*, *Wasgenwald*) и его атрибутах (*Äste*, *Kränze*, *Reisig*, древко стяга: «Дерево ввысь затем, чтобы вы знали, что у нас поднимают как флаг»). Образ дерева сочетает у Хайманна сразу несколько контекстуальных значений. В письме от 12 октября находим сравнение дерева с человеком: «...я, как и до того деревья в темном городском парке, спрашивал, глядя теперь вверх на облака, выйдет ли месяц снова» [58].

В стихотворении «Kränze» в трех строфах варьируется символический смысл венка. Венок из цветов весенних свадебных игр в первой строфе трансформируется в дубовый венок воина-победителя и далее — в словый погребальный венок [Похлёбкин 2001: 151—

153]. В этом контексте еловая ветвь (ель — одно из любимых деревьев Хайманна), безусловно, может быть прочитана как христианский символ, ассоциирующийся с фигурой Христа. Если подключить к такому ассоциативному ряду другое стихотворение — «Немое сопротивление» („Die stumme Wehr“) с подзаголовком «Песнь елей» („Das Tannenlied“), — то здесь с елями связан образ возрожденного нового государства:

От Васгевальда до Рёна
И дальше над долинами и вершинами
Тянутся и растягиваются несколько елей,
приветствующих Новую Германию [10].

Далее этот образ автор переносит в сферу цветовой символики: он обыгрывает черно-красно-белый цвет немецкого флага и завершает стихотворение образом «зелено-еловой надежды».

В стихотворении «Расстрелянное дерево» („Zerschossener Baum“) поэт сознательно не называет вид дерева, чтобы создать максимально обобщенный образ. Это становится тем очевиднее, если сравнить стихотворение с описанием места, вдохновившего поэта на его создание (от 3.01.1915), где он точно называет вид поразивших его деревьев — серебристые тополя. Одинокое «расстрелянное дерево» в контексте смыслового поля сборника не только вызывает ассоциацию с человеком, оказавшимся на войне, но и ассоциацию с мировым древом Иггдрасиль, центром германо-скандинавского космоса, которое оказалось расколотым.

Кроме самодостаточной смысловой нагрузки, дерево в поэзии Хайманна является непосредственным атрибутом родины, «своего», что Хайманн определяет как *Heimat*, не *Vaterland* (2 к 9 в стихах), актуализируя тем самым закрепленное за этим корнем (*kei-*) представление о «месте, где селятся», где возводят дом [Duden 2001: 330].

В стихотворении «Огонь караула» („Wachtfeuer“) источником огня «правого дела Германии» являются хворост, стол и дверь (модификации дерева), с которыми связаны понятия дома и порядка, «своего». Здесь возникает параллелизм образов (огонь, пожирающий хворост, и могила, пожирающая солдат) и символическое тождество дерева и человека:

Мы — уголь и пламя,
Огонь и хворост.
Так нас проглатывает могила.

Но этому образу уничтожения во всех указанных аспектах противопоставлен образ нового побега, новой жизни. Здесь наиболее явно выражается желание автора оправдать смерть новой жизнью. Этот мотив мы находим и в стихотворении «Заповедник» („Schonung“), построенном как монолог «хвойного бора», а также «Патруль» („Die

Patrouille“), в котором рассказ о гибели патрульного завершается мыслью о том, что его «случайная» смерть «неслучайна», он — жертва во имя знания, необходимая расплата за шаг к победе: „Wo steht der Feind?! *Nun werden sie's wissen!*“ («Где стоит враг? Теперь вы об этом узнаете!») [67. Выделено автором. — Е. М.].

Как видим, мотивы дерева, родины, дома тесно переплетаются, составляя пространство «своего», на защиту которого встал Хайманн и его лирический герой, поэтому гибель героя осмыслена как жертвенная во имя космоса и порядка.

Несколько раз в письмах Хайманн возвращается к вопросу своего добровольчества, снова и снова объясняя жене причину своего поступка. В его основе лежит идея долга и ответственности, понятая на самых разных уровнях бытия: от самых малых проявлений личности до патриотического подвига (ответственность перед собой, перед близкими, перед дальними, перед родиной). «Я предполагаю еще один вопрос: что вынуждало меня пойти добровольцем, тогда как меня, зачисленного в эрзац-резерв, не призвали бы с моими 32-летними косточками и мне не пришлось бы проходить 8-недельную подготовку? Любовь к отечеству и самому себе. Разумеется, я счастлив сделать что-то для Германии, природа которой долго была моим блаженством» [65—66]. Другую мысль Хайманн подробно развил в одном из писем, а также в стихотворении «Идущим в атаку» („Den Ausziehenden“):

Но я спрашиваю, где написано, что из всех
должен остаться я, что за меня должен погибнуть другой?
И всё же тот из вас, кто погибает, умирает, конечно, за меня.
А я должен остаться? Тогда почему я? [11].

Разлом мира на «здесь» и «там» определяет и оттенки долженствования: воин ответственен за тех, кто остался дома, причем это не только дочь и жена поэта, которую в пассаже одного письма Хайманн называет «моя малая Германия» [56], но и люди, которые не могут пойти на фронт, а на передовой он ответственен за спящих товарищей:

Если веко твоё закрывается под тяжестью дремоты,
встрахнись и не сдавайся,
не засыпай,
ты бодрствуешь за всех;
ведь у спящих только твои глаза,
своими они в окопе смотрят сны за тебя [21].

Добровольный выбор судьбы, совершенный поэтом, привел к актуализации экзистенциальных вопросов. С первых же писем жене во время военной подготовки прорываются мысли о возможной смерти. Но рядом с данным мотивом есть контрастный мотив — мотив возвращения домой. Воля к жизни, а не воля к смерти, руководит не

только поэтом, но и всеми, кто оказался на фронте: «Мы бы все хотели вернуться живыми; и прежде всего, каждый знает, что никто не хотел бы быть тем, кто уйдет, потому что мы любим грубое, прочное, чувственное бытие. Мы кричали вслед каждой юбке. И если я не кричу, даже если кричат поодиночке, *мы* кричали, “мы” — новая идея, которая меняется, растет и полнеет по мере того, как мы вместе что-то переживаем, но возможно, чем меньше объем, тем глубже значение <...>. Я уже давно знаю, что два человека неброской внешности, взаимодействуя друг с другом, видят, что являются чем-то большим, чем просто суммой» [64—65. Выделено автором. — Е. М.]

Наблюдение Хайманна о другом качестве «я», о трансформации «я» в «мы» выражается также и на синтаксическом уровне. Можно выделить три типа предложений:

— конструкции с подлежащим в первом лице единственного числа, которые подчеркивают индивидуальность переживаний автора, их исключительность;

— конструкции с подлежащим в первом лице множественного числа, где индивидуальное растворяется в общем;

— конструкции (чрезвычайно частотные) с подлежащим, выраженным словами *man* и *es*, в которых действие обезличено, повествователь — сторонний наблюдатель, а акцент переносится с подлежащего на сказуемое, на сам факт и способ действия. В них нет личности, есть только функционал военного времени.

В письмах автор дает подробную картину повседневного утомительного труда солдата: рытье окопов, их поддержание, караулы, патрули, чистка посуды и оружия, обеденное дежурство, перестрелки и т. д., несмотря на непогоду и другие факторы. Но если в русской языковой картине мира «окопная война» звучит нейтрально, то для немцев *Grabenkrieg* окрашена фатальным оттенком заживо погребенных, поскольку происходит от слова *Grab* (могила). Амплитуда размышлений Хайманна и его лирического героя заключена между крайними точками: тяжелое существование окопного прозябания, но — жизнь, и желание активного действия, но — угроза смерти.

Показательно, что, когда он попадает на фронт и сталкивается со смертью товарищей, он пишет: «Мысль о смерти не умещается у меня в голове с тех пор, как я на передовой» [90]. В последнем письме уже нет никаких примиряющих оговорок, чтобы поддержать жену, напротив, он использует модальный глагол *sollen* и форму согласительного наклонения, подчеркивая, что его жизнь — уже сфера гипотетического, а не реального: «Моя жизнь только бы началась, если бы ей не суждено было скоро окончиться» [134]. Очевидно, что ситуация смертельной опасности непосредственно связана с переживанием чувства страха, но показательно, что в поэтическом сборнике его нет вообще. А в письмах автор всегда говорит о своем страхе, используя существительное *Furcht* (а не *Angst*), это не всепоглощающий страх перед вселенной, но страх конкретной угрозы [Дубровская].

Это свидетельствует о том, что страх выводится из области подсознания, рационализуется и подавляется.

Размышления о войне и смерти никогда не носят у Хайманна форму протеста, напротив, он использует глаголы поступательно-го движения *gehen*, *kommen*, чтобы определить события ближайшего будущего, в том числе возможный трагический финал своей жизни. И смерть, и война — это нечто преходящее как в смысле временности, так и в смысле закономерного движения вперед. Хайманн не отрицает трагедии войны, но она для него — испытание духа, горнило счастья. «Самое горестное, что нам теперь могло бы встретиться, ничего не может сделать нашему прежнему счастью, а может быть только замковым камнем, хотя и более массивным. Но я далек от пессимизма и лишь работаю иным образом для нашей родины и всеобщего будущего» [45]. Путь Хайманна, как он сам его себе представляет, пролегает между счастьем прошлого, которое замкнется смертью, придав ему жесткость, как замковый камень, и счастьем будущего, в которое он верит. «Вы, должно быть, думаете, что я собираюсь погибать, в любом случае, прежде было бы радостно вполне исполнить свой долг простого человека: ночного сторожа, землекопа, носильщика. Не задумываясь, я ощущаю это время как основу нового счастья и больших успехов. Я думаю о немецкой победе, но после — долгой, тяжелой войны» [97].

Литература

- Дубровская — *Дубровская Н. А.* Реализация концепта „Angst“ в немецком языке [Электронный ресурс] // http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2008/IV/uch_2008_IV_00005.pdf (дата обращения: 29.09.2014).
- Похлёбкин 2001 — *Похлёбкин В. В.* Словарь символики и эмблематики. М., 2001.
- „Aufruf an das deutsche Volk“ — URL: http://www.dra.de/online/dokument/2006/november_transkript.html.
- Duden 2001 — Duden. Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag, 2001.
- Heuer, Paschek 1998 — *Heuer R., Paschek L.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe // *Heymann W.* Gedichte, Prosa, Essays, Briefe. Frankfurt a. M.; New York, 1998.
- Heymann 1915 — *Heymann W.* Kriegsgedichte und Feldpostbriefe. München, 1915.

NATALIA PESTOVA

(Uraler Staatliche Pädagogische Universität, Jekaterinburg)

**DER EXPRESSIONISMUS UND DER KRIEG:
„MENSCHLICHE GEDICHTE IM KRIEG“**

Die Kriegsbegeisterung im August 1914 ist ein viel diskutiertes Phänomen. Aber sie war nicht in allen Bevölkerungsschichten gleichermaßen verbreitet. „Sie betraf insbesondere das städtische Bürgertum, Akademiker, Studenten und Intellektuelle. Begeistert zeigten sich — von wenigen Ausnahmen abgesehen — vor allem Schriftsteller und Künstler“ [Anz 2014: 82]. Hunderte von ihnen stimmen in den Kriegsjubel ein, der Krieg wird als unvermeidlich angesehen und als eine Bewährungsprobe wahrgenommen. Hingegen ist die Begeisterung im ländlichen Raum von Anfang an gering und schon gegen Ende von 1914 schlägt die Stimmung der gesamten Bevölkerung um: fast eine Million Soldaten sind gefallen, verwundet oder vermisst, die militärischen Ziele sind nicht erreicht worden, weder war Serbien erobert, noch Russland aufgehoben [Sauer mann 2014: 191].

Die sich wandelnde Einstellung zum Krieg lässt sich besonders gut an der Lyrik der expressionistischen Generation ablesen. Thomas Anz nennt die Lyrik „die wichtigste literarische Form der mentalen Mobilmachung, doch bald auch der Kriegskritik“ [Anz 2014: 88]. In der Expressionismusforschung gibt es viele Studien zur Evolution dieses literarischen Themas in der Dichtung des expressionistischen Jahrzehnts.

Visionen von Kampf, Aufbruch und Krieg gehören schon in der Zeit des Friedens zu den charakteristischen Motivbereichen der expressionistischen Dichtung. „Hunger nach einer Tat“ (so Georg Heym) ist das Leitmotiv und bringt die Grundstimmung der frühexpressionistischen Dichtung zum Ausdruck:

Im Friedenreichtum wird uns tödlich bang.
Wir kennen Müssen nicht noch Können oder Sollen
Und sehnen uns und schreien nach dem Kriege
[Heymel 1913: 83].

In dem wohl berühmtesten Gedicht von Georg Heym *Der Krieg* wird dieser als ein exotischer Dämon, als eine allmächtige, vitale Urgewalt dargestellt, die die erstarrte Zivilisation hinwegfegt: „Aufgestanden ist er, welcher lange schlief“ — so beginnt das Gedicht.

Der gegenwärtige Frieden sei ‚zu faul‘, zu arm an Erlebnissen, man beschwört eine willkommene Veränderung im blassen Alltag — daher kommt kurz vor dem Kriegsbeginn die Stimmung des Aufbruchs in gleichnamigen Gedichten wie z. B. von Ernst Stadler, Ernst Wilhelm Lotz, Kurt Heynicke, Johannes R. Becher und Armin Wegner auf. Diese Aufbruchsstimmung wird zum stärksten Ausdruck der Sehnsucht nach einem großen Erleben, nach Vitalität, Aktivität und Abenteuer. „Wir fegen die Macht und stürzen die Throne der Alten“ [Lotz 1996: 225].

Kein Wunder, dass sich der Ausdruck eines kollektiven Unbehagens an der Zivilisation in destruktiven Phantasien und Wünschen entlädt. Die Aufbruchsstimmung spiegelt sich am besten im Sehnen nach Revolution und Krieg als Visionen existentieller Erneuerungsprojekte wider.

In der ‚läuternden‘ Kriegsidee behaupteten die jungen Dichter, ein gänzlich neues Lebensgefühl entdeckt zu haben. Man empfindet Reinigung, Befreiung und eine ungeheure Hoffnung. Man feiert den Krieg als Ereignis schöpferischer Neuerung, als Ende der Pseudokunst, „mit der sich der Deutsche, so Franz Mark, bisher gutmütig zufrieden gegeben hat“ (Zit. nach: [Anz 2014: 84]).

Dieses kollektive Abenteuer ist für die junge Generation, die „nach Fernen krank war“ [Lotz 1994: 63], sehr verführerisch, denn sie verspricht eine ersehnte Flucht aus der verhassten Zeit, aus der Sinnleere, Langeweile, Motivationslosigkeit:

Wir sind nach Dingen krank, die wir nicht kennen.

Wir sind sehr jung. Und fiebern noch nach Welt.

Wir leuchten leise. — Doch wir können brennen.

Wir suchen immer Wind, der uns zu Flammen schwellt

[Lotz 1994: 63].

So wird der Krieg zur Feier des Lebens, zu einem nationalen Erlebnis stilisiert. Man begrüßte ihn als ‚Purgatorium‘ schlechthin.

Nicht nur Armeeführung, Presse und offizielle Institutionen trafen zur Kriegsbereitschaft bei, indem sie latent vorhandene Vorstellungen in der Bevölkerung aktualisiert und zugespitzt haben. Auch „die poetische Mobilmachung“ [Anz 2014] hatte an der Kriegshetze ihren Anteil. „Die Worte Deutschland, Vaterland, Krieg haben eine magische Kraft“, so Ernst Toller (Zit. nach: [Ibid.: 82]). Die Kriegszeit sei „groß“, sie erinnere an die Völkerschlachten des frühen 19. Jhs., sie stelle „die eigene Existenz in einen geschichtlichen, vom Ehrgeiz der Selbstbehauptung geprägten Zusammenhang“ [Klemm 1981: 122].

Es stellt sich heraus, dass sich Krieg und Kunst „aus der gleichen Quelle leidenschaftlicher Erregung“ speisen [Saueremann 2014: 192]. Täglich gehen etwa 50.000 Kriegsgedichte in den Redaktionen von Zeitungen und Zeitschriften ein.

Die Kriegsdichtung wird von ihren Verfassern durchweg als aktuelle Botschaft mit Appellcharakter aufgefasst. „Marsch- und Reiterlieder“ mit Hurra-Stimmung begleiteten die Soldaten in die Schlacht. Sie verbreite-

ten Siegeszuversicht, verherrlichen den Kampf und preisen den ehrenvollen „Heldentod“ im Dienste des Vaterlandes bzw. des Kaisers.

Die Lyrik erweist sich als ideales Medium für propagandistische Zwecke: „kernige Textworte“ mit ihrem „lustvollen Gleichklang der Reime“ tragen zur Aufmunterung bei [Sauer mann 2014: 192]. Tausende melden sich als Kriegsfreiwillige, darunter viele Künstler der expressionistischen Generation, die das expressionistische Jahrzehnt ausmachen. Sie begrüßen den Krieg als eine qualitativ neue Erlebnisquelle und ein kulturrevolutionäres Ereignis. An der Front kämpfen Schriftsteller und Dichter wie Werfel, Toller, Klemm, Kanehl, Fuchs so wie die Maler, Zeichner und Bildhauer Kokoschka, Dix, Kirchner, Barlach und Gross. Im Krieg fallen die Künstler der Vereinigung *Der blaue Reiter* Franz Mark und August Macke, die jungen Dichter Alfred Lichtenstein, Ernst Wilhelm Lotz, Hans Leybold, Franz Janowitz, Wilhelm Runge, August Stramm, Ernst Stadler, Hans Ehrenbaum-Degele, Gustav Sack, Kurd Adler und Peter Baum.

Die Situation in den ersten Monaten nach Kriegsbeginn verändert sich schnell. Die Kriegsbegeisterung mancher jüngeren Künstler dauert jedoch oft nur wenige Monate, manchmal wenige Tage an:

Grabenrand durchs ganze Land
 Alle Sinne angespannt,
 Kauern wir am Grabenrand,
 Lauern wir: ob Tod uns wird,
 Wenn die wilde Kugel schwirrt.
Grabenrand, Grabesrand,
 Ihr seid nah, so nah verwandt
 [Aktions-Lyrik 1916: 28].

Tötungsmaschinerie, Vernichtung und Verzweiflung, ein chaotischer, überhasteter Rückzug revidieren das Kriegserlebnis völlig:

Vor uns brennender Schall
 des Krieges. Von Grauen durchklungene Nacht,
 Lauern, Härte, gestorbener Häuser Klagen,
 Knall, Krachen, Wut
 [Aktions-Lyrik 1916: 14].

Die Ernüchterung kommt bald, denn die blutige und schockierende Realität des Massenschlachtens an der Front stimmt nicht mehr mit den heroischen Klischees des ‚Hurratriotismus‘ überein. Die blutige Wirklichkeit im Schützengraben sieht anders aus: „Ganz fremd zerschmilzt am Boden eine Leiche im Blut“, so Hermann Plagge [Aktions-Lyrik 1916: 96].

Man beginnt sich als eine sinnlose Schraube einer vernichtenden Maschine, als Söldner eines fremden Machtgedankens zu empfinden. Jedem einzelnen wurde klar, dass die ganze Angelegenheit nun zum grandiosen Verbrechen an Mensch und Menschlichkeit wird:

Der wilde Wechsel zwischen Freud und Leid,
 Rotblut und Wunden und der stille Tod
 des Einzelnen...

Fast ist es seltsam, daß wir Menschen waren

[Aktions-Lyrik 1916: 16].

Bereits im Oktober 1914 eröffnen die Gedichte von Wilhelm Klemm die Rubrik *Verse vom Schlachtfeld*. Sie dokumentieren das andere, offiziell verschwiegene Gesicht des Krieges. Eine neue „Umwertung der Werte“ vollziehen sich in der expressionistischen Kriegsliteratur: Aktualisiert und von neuem interpretiert werden die noch kurz zuvor als ‚verfault und vergammelt‘ empfundenen Begriffe ‚Frieden‘ und ‚Leben‘. Wieder vermenschlicht werden verfremdete Landschaften der Liebe, der Menschennähe, der Kameradschaft und des Zuhauses.

Aber die metaphysische Tiefsicht der expressionistischen Vorkriegs-metaphorik verschmilzt, versickert und verschwindet gänzlich. Die Tiefen des Seins, die den jungen Visionären im frühen Expressionismus eigen sind, werden vom unmittelbaren Grauen vertrieben. Man kann vom Beginn des Krieges nur wenige Beispiele von Dichtung anführen, die die ästhetischen bzw. ideologischen Normen der affirmativen Kriegsliteratur zerstören. Ein Gedicht wie *Grodek* von Georg Trakl, das in der Innsbrucker Zeitschrift *Der Brenner* erscheint, „wurde nur von wenigen Lesern zur Kenntnis genommen. Erst 1915 wird in einer Besprechung des Brenner-Jahrbuchs 1915 auf den Unterschied zur populären Kriegsdichtung hingewiesen, indem betont wird, dass Trakls letzte Gedichte die Wirkung des Krieges auf eine eigenartige Weise zeigten und ganz anders geartet seien als die grassierende Kriegsliteratur“ [Saueremann 2014: 203].

Anfang 1916 findet sich kaum mehr ein dem Expressionismus nahe stehender Künstler, der immer noch mit Pro-Kriegsäußerungen an die Öffentlichkeit tritt. Im Gegenteil: „die aktiven Pazifisten während des Krieges stammten zum größten Teil aus ihren Kreisen. Die expressionistischen Zeitschriften wurden zum wichtigsten Forum intellektueller Kriegsgegnerschaft“ [Anz 2014: 92] und ihre Verleger zu standhaften und konsequenten Anti-Kriegskämpfern. So gibt Franz Pfemfert bereits 1916 die Anthologie *Die Aktions-Lyrik: 1914—1916* heraus. In der Bemerkung des Herausgebers steht: „Dieses Buch (Verse vom Schlachtfeld), Asyl einer heute obdachlosen Idee, stelle ich wider diese Zeit“ [Aktions-Lyrik 1916: 118]. Ihre Gedichte geben unmittelbare Fronterlebnisse von 21 Dichtern wieder: darunter *Schlachtfeld* von Kanehl, *Feuerüberfall* von Klemm, *Lied aus dem Graben* von Köppen, *Nacht im Granatfeuer* von Plagge, *Auf einer Feldpostkarte* von Sonnenschein und *Dämmerung im Graben* von Bäumer. „Wie Puppen liegen die Toten zwischen den Fronten“, — heißt es im Gedicht von Klemm „An der Front“. „Ich bin Soldat und werde auch Mörder“, — stellt Kanehl fest. „Einen Tag lang nicht töten“, — davon träumt Köppen in seinem Gedicht *Loretto*. Das berühmteste Gedicht dieses Bandes ist wohl *Schlacht an der Marne* von Klemm, das Pfemfert zu

einem der bedeutendsten Werke der Kriegs-Lyrik zählt. Zum Zeitpunkt der Herausgabe des Bandes waren Walter Ferl, Georg Hecht, Hugo Hinz, Alfred Lichtenstein und Kurd Adler schon an der Front gefallen. Am 16. September 1914 schickt Lichtenstein noch sein letztes Gedicht *Die Schlacht bei Saarbürg* an Pfemfert: „Ich liege gottverlassen in der knatternen Schützenfront“ [Lichtenstein 1996: 88]. Neun Tage später wird er im Alter von 23 Jahren erschossen.

So klingt *Punkt*, ein anderes berühmtes Gedicht von Lichtenstein, das kurz vor Kriegsbeginn in der „Aktion“ 4 (1914) erscheint, wie eine böse Prophezeiung des totalen Menschenuntergangs:

Die wüsten Straßen fließen lichterloh
 Durch den erloschnen Kopf. Und tun mir weh.
 Ich fühle deutlich, daß ich bald vergeh —
 Dornrosen meines Fleisches, stecht nicht so.
 Die Nacht verschimmelt. Giftlaternenschein
 Hat, kriechend, sie mit grünem Dreck beschmiert.
 Das Herz ist wie ein Sack. Das Blut erfriert.
 Die Welt fällt um. Die Augen stürzen ein
 [Lichtenstein 1999: 35].

Zur Kriegszeit aber reglementiert die Militärzensur strikt jede Anti-Kriegsäußerung. Viele expressionistische Zeitschriften müssen ihre Tätigkeit ganz einstellen (so der *Wiecker Bote* von Kanehl oder *Kain* von Mühsam), müssen wie Pfemferts *Die Aktion* indirekte und geschickte Oppositionsformen annehmen (wie seine Rubrik *Ich schneide die Zeit aus*), oder müssen ihren Sitz rasch ändern und in die neutrale Schweiz übersiedeln (wie *Die Weißen Blätter* von Schickele oder *Das Zeit-Echo* von Rubiner). So wird in den *Weißen Blättern* 1916 eines der bekanntesten Gedichte von Ferdinand Hardekopf *Spät* gedruckt, in dem sich, außerhalb der gängigen Kriegsthematik, die bedrückende Atmosphäre in jedem Einzelnen niederschlägt:

Der Mittag ist so karg erhellt.
 Ein dunkler See sinkt in sein Grab.
 Dies ist das letzte Licht der Welt,
 Das bleichste Glimmen, das es gab.
 Aus Sümpfen schwankt Gestrüpp und Baum.
 Die Birken-Nerven ästeln weh.
 Die Zeit erblaßt, es krankt der Raum.
 Es gilbt das Schilf im toten See.
 Die Luft strömt grau ins Mündungs-All.
 Der Rabe schreit. Der Wald schläft ein.
 Mich trennt ein rascher Tränenfall
 Vom Ende und der Flammenpein
 [Hardekopf 2010: 85].

Die Schweiz wurde zum Zufluchtsort aller vaterlosen Kriegsgegner und zum Zentrum einer internationalen Friedensbewegung. So wird gegen Ende des Krieges im Züricher Rascher-Verlag ein Gedichtband mit dem Titel *Menschliche Gedichte im Krieg* von Schickele herausgegeben. Der Titel wirkt provokant, denn zu diesem Zeitpunkt ist von der Stimmung eines „Verteidigungskrieges“ oder eines „heiligen Krieges“ (E. Barlach) keine Spur übrig geblieben, das totale Fehlen an Menschlichem und an Menschlichkeit ist am Schlachtfeld zur Routine geworden. Einige der Gedichte sind nicht unmittelbar mit den Kriegseindrücken verbunden: *Ikarus* von Benn, *Fremde sind wir auf der Erde alle* von Werfel, *An Hans Adalbert* von Lasker-Schüler oder *Lied der Dichter* von Bäumer. Aber man darf sie nicht als Kriegsgedichte aus der „warmen Stube“ [Anz 2014: 92] bezeichnen: Sie geben die allgemeine Stimmung der Unheimlichkeit und der existenziellen Obdachlosigkeit in der verrückten Welt wieder. Schickele hält die geistige Spannung und die drohende Atmosphäre zur Kriegszeit in diesen Zeilen sehr präzise fest, wobei verschiedene Blickwinkel geschildert werden: Der von Nichtteilnehmern, der von denen, die vor dem Militärdienst in die Schweiz ausgewichen sind (wie Hardekopf und Rubiner), der von aus verschiedenen Gründen vom Militärdienst befreiter Dichter (wie Rheiner, Blass, Däubler, Gumpert, Ehrenstein, Hermann-Nesse und Becher), von Militärärzten (Benn und Weiß), von Kriegskorrespondenten (W. Küsters) sowie vereinzelt aus der Perspektive von Frauen (Lichnowski und Lasker-Schüler).

Typische Kriegsmotive der Dichtung dieses Bandes sind die Sinnlosigkeit des Blutbads und die unnatürliche und menschenfremde Feindschaft den eigenen Brüdern gegenüber: „Mein Blut zersprang. Schossen Bruderhände? — fragt Schönlank im Gedicht *Schwerverwundeter*. Im *Gebet um Tod* bittet Küsters:

„Schlagt mich ans Kreuz! Zerbrecht mir die Gebeine, / Nur lasst das Leben noch in meinen Armen. / Ich will in weltbeglückendem Erbarmen / der Brüder Schwerter in die Arme fassen“. Aber die Stimme der Hoffnung ist da am stärksten: „Um dieses, Erde, fleh ich dich, um dieses Eine: Schaff aus dem Blutstrom, meines Leibs verwestem Paradiese, / Des neuen Menschen Tempel, Stern und Festtagswiese“ [Menschliche Gedichte im Krieg 1918].

In Deutschland werden erst einige Jahre nach dem Kriegsende solche offenen Äußerungen möglich, wie *Das Buch der Toten* von Przigode, in dem die Dichtungen von insgesamt 23 Gefallenen im Alter zwischen 20 und 35 vertreten sind, oder der bekannte Gedichtband von Kanehl *Die Schande. Gedichte eines dienstpflichtigen Soldaten aus der Mordsaison 1914—1918*. Im Gedicht *Krieg* äußert er sich sehr radikal über den imperialistischen Charakter des Krieges, Massentod, Verrat und Gemeinheit. Er zieht eine traurige Bilanz des Krieges:

Leichenfeld. Kunst und Wissenschaft sind ein Gelächter.
Krähemusik.

Gott ist verjagt. Stumm ist sein Buch der Bücher
[Kanehl 1922: 22].

Literatur

- Anz 2014 — *Anz Th.* Nachwort // Die Dichter und der Krieg: Deutsche Lyrik 1914—1918 / Hg. v. Th. Anz, J. Vogl. Stuttgart, 2014.
- Hardekopf 2010 — *Hardekopf F.* Spät // Expressionistische Gedichte / Hg. v. P. Rühmkorf. Berlin, 2010.
- Heymel 1913 — *Heymel A. W.* Eine Sehnsucht aus der Zeit // Insel-Almanach auf das Jahr 1913. Leipzig, 1913.
- Kanehl 1922 — *Kanehl O.* Krieg // Die Schande. Gedichte eines dienstpflichtigen Soldaten aus der Mordsaison 1914—1918. Berlin, 1922.
- Klemm 1996 — *Klemm W.* Ich lag in fremder Stube. Gesammelte Gedichte. München, 1981.
- Lichtenstein 1996 — *Lichtenstein A.* Die Schlacht bei Saarburg // Menschheitsdämmerung: Ein Dokument des Expressionismus / Hg. v. K. Pinthus. Berlin, 1996.
- Lichtenstein 1999 — *Lichtenstein A.* Punkt // Lyrik des Expressionismus / Hg. v. S. Vietta. Tübingen, 1999.
- Lotz 1994 — *Lotz E. W.* Gedichte. Prosa. Briefe. Frühe Texte der Moderne. München, 1994.
- Lotz 1996 — *Lotz E. W.* Aufbruch der Jugend // Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus / Hg. v. K. Pinthus. Berlin, 1996.
- Pfemfert 1916 — *Pfemfert F. (Hg.).* Die Aktionslyrik 1914—1916. Berlin; Wilmersdorf, 1916.
- Sauermann 2014 — *Sauermann E.* Populäre Kriegsdichtung im Ersten Weltkrieg // Österreich in Geschichte und Literatur. Mit Geographie. Erster Weltkrieg — Kulturgeschichtliche Aspekte. 58. Jg. 2014, Heft 2 (379).
- Schickele 1918 — *Schickele R. (Hg.).* Menschliche Gedichte im Krieg. Zürich, 1918.

MARINA POTYOMINA

(Baltische Föderale Immanuel-Kant-Universität, Kaliningrad)

(POST-)TRAUMATISCHE DENKMUSTER IN DER DEUTSCHEN LITERATUR

„Kunst? Das ist nun alles aus und lächerlich geworden. In alle Winde zersprengt. Das hat alles keinen Sinn mehr. Ich kann dir gar nicht sagen wie mir zu mut ist. Und man sieht ja gar nicht die Folgen ab“, schreibt Hugo Ball in einem Brief an seine Schwester Maria Hildebrandt im August 1914 [Ball 2003: 62]. Anders reagiert im Jahre 1917 Egon Schiele auf die Krisenerfahrung im und nach dem Ersten Weltkrieg. Zusammen mit den anderen Vertretern der bildenden Kunst, Literatur und Musik plant er eine ‚Kunsthalle‘, ähnlich der ‚Secession‘, zu gründen. Diese Vereinigung soll für den kulturellen Wiederaufbau nach dem Krieg sorgen: „Seit das blutige Grauen des Weltkrieges über uns hereinbrach, sind wohl manche schon innegeworden, dass die Kunst mehr ist, als eine Angelegenheit des bürgerlichen Luxus“, schreibt er in einem Brief vom 2. März 1917 an seinen Schwager Anton Peschka [Schröder 2005: 29]. Trotzdem fällt es ihm schwer, 1917 eine Kriegsausstellung im Prater zu organisieren, da sich die meisten von seinen Künstlerfreunden mit den Begebenheiten des Krieges auf künstlerischer Ebene nicht beschäftigen wollen. Viele Schriftsteller vermeiden es auch lange Zeit, sich mit den Kriegsgeschehnissen thematisch auseinanderzusetzen:

Es wäre eine Frivolität, wenn all‘ das Große und all‘ das Traurige, das jetzt unser Inneres erfüllt, stofflich für die Bühne ausgenützt werden sollte, und es scheint, dass selbst unsere Possenautoren, vielleicht geführt von dem instinktiven richtigen Empfinden des Publikums, dieses erkennen, denn nicht nur die Kriegsposse ist entschwunden, man vermeidet es, selbst in einer Coupletstrophe heute das Tragischste und Gewaltigste aller Weltereignisse zu berühren, so Gerhardt Hauptmann [Tschörtner 1994: 68].

Die obengenannten Aussagen sind die typischen Folgereaktionen der Künstler — und später ihrer Protagonisten — auf eines der traumatischsten Ereignisse des XX. Jahrhunderts — den Ersten Weltkrieg. Daran lassen sich auch die drei Phasen der Krisenbewältigung ablesen — Schockphase, Reaktions- bzw. Bearbeitungsphase und Neuorientierungs-

phase. Laut der Psychologie gibt es eine enge Verbindung zwischen dem schöpferischen Prozess und dem Verlauf einer Krise. Die Krise kann als das signifikante und durchgehende Thema in der Philosophie, Psychologie, Kulturologie und Soziologie des XX. Jahrhunderts betrachtet werden. Man erinnert sich dabei z. B. an die Arbeiten von Wagner, Nietzsche, Spengler, Heidegger, Simmel, Sorokin und Berdjaev. Aber auch in der Literatur wird sie zu einem häufigen Motiv. In diesem Beitrag soll erläutert werden, wie der Erste Weltkrieg schöpferisch verarbeitet und festgehalten wird. Hierbei geht es in erster Linie um die Werke, die im Jahre 2014 im Sammelband *Über den Feldern. Der erste Weltkrieg in großen Erzählungen der Weltliteratur* von Horst Lauinger erschienen sind [Lauinger 2014].

Zu den Symbolen des Krisenbewusstseins am Anfang des XX. Jahrhunderts zählen Erscheinungsformen wie das Vorherrschen von Orientierungslosigkeit, das Gefühl des Scheiterns aller Hoffnungen, der Verlust des Lebenssinns, die Veränderung der Werte, die moralische Umorientierung, die verlorengegangene Stabilität und die fehlende Sicherheit des Daseins. Die (Schock-) bzw. Desorientierungsphase in der Wahrnehmung des Ersten Weltkrieges werden von den Protagonisten der deutschsprachigen Autoren auf verschiedene Art und Weise verarbeitet.

Eine der Strategien, das Schreckliche und Unangenehme des Krieges zu ertragen, ist es, zu verdrängen oder zu ignorieren und nach einem gewissen Halt zu suchen. So ist die Arbeit an seiner Forschung in der Bibliothek die Rettung für den Wissenschaftler in der Kurzgeschichte von Viktor Auburtin *Der Philolog* [Lauinger 2014: 196]. Er versucht die Routine der friedlichen Zeit („täglich, nachmittags um drei Uhr, ging der Philolog durch den Stadtpark in die Landesbibliothek, und so tat er es seit vielen Jahren bei jedem Wetter“ [Ibid.: 196]) beizubehalten, obwohl die Veränderungen um ihn herum unübersehbar sind: „Der Krieg brach aus, die Welt brannte lichterloh an allen Enden und der Philolog las davon in seiner Zeitung; aber er setzte seine Forschungen gewissenhaft fort“ [Ibid.]. Das einzige, was der Philolog von der Not der Zeit merkt, ist die Tatsache, dass die Bibliothek leerer und schlechter geheizt wird. Die Schockreaktion auf die Kriegszeit löst bei ihm Abwehrmechanismen wie Verleugnung und Verdrängung aus. Es herrscht ein inneres Chaos vor, das sich durch scheinbares Funktionieren ausdrückt. In dieser Zeit ist aber wirklich auf Nichts Verlass. Etwas Beständiges und Ewiges symbolisiert für ihn eine junge Birke, deren Knospen fest entschlossen schienen, „die kalte Zeit durchzuhalten, komme es so toll, wie es wolle“ [Ibid.: 197]. Doch der Baum wird gefällt, um an seiner Stelle eine Bedürfnisanstalt zu errichten. Auch dieser Zusammenbruch der Hoffnung auf eine schöne Zukunft wird vom Protagonisten durch einen Verdrängungsversuch nivelliert. Der Philologe spricht vor sich hin: „Na, dann nicht“, und geht in die Landesbibliothek. Dort setzt er sich an seinen gewohnten Platz und arbeitet: „Das nimmt mir keiner weg, und mehr brauche ich nicht“ [Ibid.]. Das Trauma des Krieges wird in der Form der Ersetzung der aggressiven

Dynamik des Krieges durch die Statik des alltäglichen Lebens, der Veränderungen durch die Routine, der Krise auf der allmenschlichen Ebene und persönliches Trauma durch die subjektive Entfremdung der Geschehnisse verarbeitet.

Eine andere Form der Ignoranz der schrecklichen Seiten des Krieges findet sich in der Novelle von Heinrich Mann *Der Mörder* (1918) [Lauinger 2014: 215—219]. Einige hundert Meter von der Schlacht, die sie weder sehen noch hören, stehen zwei Bürger, die Getreide an die Truppen zu verkaufen versuchen. „Sie hatten Sinn nur für ihre Sache“, genau wie Mutter Courage von Brecht. „Lieber erschossen als ruiniert“ ist das Motto der Männer [Ibid.: 216]. In ihrem Konkurrenzkampf hat ein Getreidehändler mit dem frommen Gesicht seinen Freund getötet und wird dann auf den Befehl des Generals als Mörder erhängt. Nach der gewonnenen Schlacht ist auch sein Getreide keinen Heller mehr wert. Auf diese Weise wird der Kaufmann vom Krieg eingeholt und fällt ihm, trotz des Versuches, sich davon zu distanzieren, zum Opfer. In der Novelle wird gezeigt, wie das Ersetzen geistiger durch materielle Werte zu einer moralischen Krise und lokalen Katastrophe führt.

In der Erzählung *Im stillen Winkel* (1918) von Eduard von Keyserling wird der erste Weltkrieg mit den Augen eines Kindes, das den „blutigen Wahnsinn“ [Ibid.: 118] nicht fassen kann, dargestellt. Ein Blick in die Psyche des elfjährigen Paul lässt den Leser zum Zeugen dessen Bewältigung der traumatischen Situationen werden: der Kriegsausbruch, der unausgesprochene Konflikte und die Heucheleien der Erwachsenen, der innere Kampf des adeligen Jungen gegen den Spott und Hohn sowie um die Anerkennung durch die Schul- und Dorfkinder.

Paul von Ost ist klein und schwächlich und hat „das bleiche Philosophengesicht“ [Ibid.: 27]. Dieser sensible Knabe „hatte ein seltsam starkes Gefühl für die Unsicherheit unseres Daseins, er wusste nicht, was er war, aber er ahnte überall in der Welt dunkle Mächte, die ihm und denen, die er liebte auflauerten“ [Ibid.: 15]. Nichts Bedrohliches stand in Aussicht als er im Sommer 1914 mit der Familie aufs Land fährt um die alte Villa wieder zu beziehen. Vom ersten Tag an aber spürt „der kleine Paul“, dass bald etwas passieren wird. Das sonst vertraute Tal erschien ihm fremd und unheimlich: ‚schwarz‘ ist das häufigste Epitheton, das dem Jungen in den Sinn kommt, wenn er vor der Vila steht. „Auch diese stand seltsam schwarz zwischen den schwarzen, nassen Bäumen“ [Ibid.: 17], die Möbel stehen „steif“ und „tot“ da, die Sonnenblumen „standen da wie die schwarzen Gesichter“ [Ibid.: 26].

In der Schublade findet der Junge einen kleinen Papiersoldaten, angesichts dessen ihn „ein großes Erbarmen ergreift“ [Ibid.: 18] und den er in seine Weste steckt um ihn zu wärmen. Der Soldat aus Papier wird im Laufe der Geschichte zu einer Symbolfigur für den traumatisierten Jungen und spiegelt in der Spielwelt des Kleinen jede Veränderung in der realen Welt der Erwachsenen in der Kriegszeit wider. Die Erwachsenen beginnen sich seltsam zu verhalten. Seine Mutter Irene und die Tan-

te sprechen zuweilen „abgerissene Sätze und dann schweigen sie lange“, was im Herzen von Paul „seltsame Bangigkeit“ hervorruft, und er sich selbst „als rätselhaften lebendigen Punkt, sehr klein im großen Schweigen, ahnt“ [Lauinger 2014: 27]. Das alles sind die Vorzeichen der großen und erbarmungslosen Tragödie, die im Text erstmal nur subtil angedeutet wird.

Der Erste Weltkrieg hat laut Nikolaj Berdjaev die tiefen, bis dahin verborgenen Schichten des menschlichen Daseins entblößt, das Chaotisch-rationale in der menschlichen Natur befreit. Im XX. Jahrhundert werden die bürgerlichen (bourgeois) Werte durch „Rassen- und nationale Instinkte“ ersetzt. Das rationale Westeuropas hat durch die Naturgewalt des Irrationalen ein Fiasko erlitten: „Der Kampf der Rasse, der Kampf der nationalen Würden, der Kampf der großen Imperien für die Macht und Herrschaft ist im Grunde genommen übernational“ [Бердяев 1990: 118].

Dieser Kampf findet auch auf der Ebene der Mentalitäten verschiedener Schichten und Generationsgruppen in der Erzählung von Eduard von Keyserling statt: „Alle erwarten den Krieg, und keiner glaubt an ihn, und ein jeder hat eine Ansicht“ [Lauinger 2014: 28].

Die Auseinandersetzung mit dem begonnenen Krieg und den unübersichtlichen Verhältnissen in der Familie fällt Paul schwer, nicht zuletzt deswegen, weil seine Mutter Irene in jeder Situation des Lebens alles Unangenehme bzw. Entscheidungsfordernde von sich zu schieben neigt. So nimmt sie die Flirtversuche von Hugo von Wirden, dem lustigen Volontär in der Bank ihres Mannes an, ist aber dem jungen Verehrer gegenüber zu keinem eindeutigen Handeln, nicht mal zu einer konkreten Aussage fähig. Sie lebt nach dem Motto: „wenn wir nicht wollen, ist es nicht unbehaglich und traurig“ [Ibid.: 19], was wohl ihre Art der Krisen- und Kriegsbewältigung ist. Wahrscheinlich deswegen stören sie die Zahlen, die für ihren Mann „Ordnung und Klarheit bedeuten“, denn Zahlen sind für Irene „die zu engen Schuhe, sie verderben uns das Leben <...> Warum müssen wir auch immer auf das hinsehen, was traurig ist“? [Ibid.: 21].

Herr von der Ost, der Vater von Paul, verpönt diese Art des ‚Nichtsehenwollens‘: „Aber das ist es, nur nicht klar sehen! Lieber im Dunkel tapen aus Furcht, einer unangenehmen Wahrheit zu begegnen über alles wegschlüpfen, wegtänzeln, wegträllern, alles vertuschen — so wird auch aller Ernst, alle Wahrheit aus dem Leben weggetänzelt und weggeträllert!“ [Ibid.]. Sogar Herr von Wirden hat dieselbe Assoziation: „natürlich ist es besser so. Man spricht und spricht miteinander und tut so, als gäbe es keine Bürden zu tragen“ <...> „Wissen Sie, wie mir unsre Gesellschaft zuweilen vorkommt: wie eine Quadrille von *Packträgern*; jeder hat seinen Koffer auf der Schulter, aber sie tanzen und verbeugen sich und machen Chaine und tun so, als sähen sie gar nicht die schweren Koffer, die einem jeden von ihnen die Schultern zerdrücken“ [Ibid.: 31].

Herr von Ost, der in den Krieg geht, verachtet das einfache Volk, das er zu verteidigen hat: Der Direktor schalt ärgerlich auf die Kofferträger: „Auch in die einfachste Hantierung versteht dieses Volk keine Spur von

Methode zu legen <...>. Da gibt es nichts zu verteidigen, diese Leute sind dumm und faul“ [Lauinger 2014: 17]. Trotzdem sieht er in diesem Ereignis auch eine Herausforderung und will seine Pflicht tun:

Das ist ja das Schöne an der großen Zeit, daß sie Energien weckt, die in uns vielleicht ungeahnt schlummerten. Wir können plötzlich, was wir nie zu können glaubten. Wenn wir vielleicht dazu neigen, das Leben ein wenig leicht zu nehmen, alles Unbequeme von uns fortzuschieben und den Tatsachen nicht in das Auge zu sehen — jetzt erwacht ein Ernst in uns, den wir uns selbst nicht zugetraut hätten [Lauinger 2014: 38].

Auch dem kleinen Paul versucht der Vater die neue Situation schonend beizubringen: „Werde stark, lerne brav! Du musst klug und stark werden, denn du bist ein Deutscher, und das ist jetzt ein gefährlicher Posten“ [Ibid.: 38]. Nach diesen Worten des Vaters beginnt der Junge sich mit dem Beschützer und dem Soldaten (erst einmal in seiner ausgedachten Spielwelt) zu identifizieren. Paul wundert sich darüber, dass sich seit dem Krieg nichts verändert hat, „als gäbe es keinen Krieg“. Es scheint Paul zuweilen, „als sei der Krieg vergessen“, doch der Krieg wird in seiner Vorstellung durch symbolhafte Dinge ersetzt: „zuweilen wurden Siege gemeldet, dann flatterten Fahnen an den Häusern, und Kinder zogen durch die Straßen und sangen ‚Die wacht am Rhein‘ und ‚Deutschland, Deutschland über alles‘“ [Ibid.: 40]. Paul sehnt sich danach, in die Gruppe der Dorfkinder integriert zu werden. Besonders fürchtet und bewundert er den gleichaltrigen Lulu, Sohn des Majors Welke, und seine unzertrennliche Gefährtin Nandl, die Tochter eines Kirchbauern. Er darf aber nicht mitziehen und mitsingen, da er von Lulu als Würmchen und Muttersöhnchen bezeichnet wurde. Dieses zusätzliche traumatische Erlebnis führt dazu, dass Paul sich vornimmt, nicht mehr an den Krieg zu denken, sich davon zu distanzieren: „Lulu sollte seinen Krieg für sich behalten“ [Ibid.]. Der Versuch schlägt aber fehl, „allein der Krieg ließ ihn nicht los“ [Ibid.]. Abends liest die Tante ihm die Zeitung vor und er sieht „brennende Städte, Geschützdonner, Schützengräbern und immer Gefallenen, immer wieder Tote“ vor seinem inneren Auge, „in endloser Reihe zogen sie an ihm vorüber“ [Ibid.]. Sogar die Zahlen, die für seinen Vater Sicherheit und Stabilität bedeuten, bekommen jetzt eine ganz andere Bedeutung. Sie stehen für die Toten: „Tante Dina las die Zahlen mit einer traurigen Feierlichkeit“ [Ibid.]. So wird der Junge ein weiteres Mal mit dem Krieg konfrontiert:

<...> während des Zuhörens begann Paul, deutlich ein Bild zu sehen, immer dasselbe: lange gelbe Schützengräben, gelb und tief wie die Kriegsgrube vor dem Dorf, und Blut floss an ihren Wänden hinab, grellrotes Blut. Davor aber lagen die Toten, hell von der Sonne beschienen, so weit man sehen konnte, Tote. Paul hatte noch keinen Toten gesehen und dennoch, wie deutlich lagen sie da vor ihm, die kleinen steifen Soldaten mit

den roten Hosen, den bleichen Gesichtern und den glashellen Augen, die nicht sahen... Diese Bild stand beständig vor ihm und verfolgte ihn bis in seine Träume [Lauinger 2014: 41].

Von diesem Zeitpunkt an beginnt Paul die traumatischen Nachrichten auf seine Art und Weise zu verarbeiten, indem er anfängt erstmal in seiner Kinderstube „stark sein“ [Lauinger 2014: 17] zu spielen. Später spielt er den Krieg: „Am Tage unten im Garten zog er sich kleine Schützengräben in den Kies, besetzte sie mit den Blüten des Löwenmauls, saß auf der Bank und warf mit großen Steinkugeln danach. Stunden konnte er damit hinführen, und waren recht viele Löwenmaulblüten getroffen, dann lachte er triumphierend, und etwas wie eine grausame Lust fuhr ihm in die Glieder“ [Ibid.: 41]. Durch das Spiel entsteht für Paul die räumliche und zeitliche Verfremdung der Wirklichkeit: „Für eine Weile konnte er dadurch seine Sorgen vergessen und fühlte sich ruhig und zufrieden“ [Ibid.].

Seine Mutter wird für ihn zum Symbol des Vaterlandes, das beschützt werden muss, nachdem sie ihm die Regeln des Krieges zu erklären versucht: „und wenn du älter wärest, würdest du auch gehen und kämpfen für unser Deutschland, unsre gemeinsame Mutter, wenn einer mir etwas zuleide täte, das würdest du doch dann nicht dulden“ [Ibid.: 37]. Das Kind verarbeitet das gehörte in einem Traum: er sieht „seine Mutter im weißen Kleid sitzen und ein „furchtbarer Mann“ stand vor der weißen Frau und griff mit seiner großen, bleichen Hand in das schöne heilige Gesicht“ [Ibid.: 38]. So erscheint Paul nicht nur die Wirklichkeit gefährlich, weder im Spiel, noch im Traum fühlt er sich geborgen: „Ein namenloser Schmerz ergriff Paul — einer jener Schmerzen, wie wir sie zuweilen im Traum fühlen, vor denen es nur noch die Flucht in das Erwachen gibt“ [Ibid.]. Von diesem Moment an versucht er, möglichst viel um seine Mutter zu sein: „es war ihm, als dürfe er sie nicht verlassen <...> Ernst und eifrig schoss er seine Steinkugeln ab und mordete die Löwenmaulblüten hin“ [Ibid.: 41].

Als Folgereaktion auf eine nicht angemessen bewältigte Krise entsteht bei Paul eine posttraumatische Belastungsstörung. Nachdem er erfährt, dass sein Vater im Krieg gefallen ist, erfindet er ein neues Spiel namens - Fallen: „wenn ich tot bin, wird mein Bild da auch auf der Kommode stehen...Dieser Gedanke tat ihm wohl, gab ihm ein angenehmes Gefühl des Geehrtheits“ [Ibid.: 60]. Aber nicht alle Fragen des Daseins lassen sich lösen: „wie sollte das Spiel aber weitergehen, was geschah, wenn man gefallen war? Die Ewigkeit, gut, die Ewigkeit jedoch verstand er nicht zu spielen. So beschloss er wieder seine Übungen im Zeigen von Mut aufzunehmen“ [Ibid.: 51]. Von den Kindern aufgezogen, will er dorthin gehen, wo die Soldaten sind, wo Feinde und auch sein Vater gefallen sind. Er möchte nicht nur seinen Mut beweisen, sondern auch die Lorbeeren sammeln, die „traurig-andächtige Stimmung“ [Ibid.: 55] soll auch seinen tapferen Tod begleiten: „Mein Vater war tapfer und ist gefallen... und vielleicht falle auch ich“ [Ibid.: 53].

Das schreckliche Szenario wird Paul von mehreren unkontrollierbaren Umständen praktisch aufgezwungen. Er ist desorientiert und spürt die Falle, die ihm durch das verzerrte Bild des Krieges aufgestellt wird: „Jetzt muss ich es tun, jetzt werde ich es tun, es ist furchtbar, aber ich werde es tun <...> Es war ihm, als zöge da ein fremder Wille in ihn ein, dem er gehorchen müsste“ [Lauinder 2014: 59]. Er geht in den Wald und stirbt später an der Folge einer Erkältung. Endlich bekommt der Junge für einen Moment die Aufmerksamkeit der Dorfkinder, denn „das konnte er doch — sterben“, nach ein Paar Minuten wird sein Tod aber auch verdrängt, „als sei das keine große Sache“ gewesen, denn „ein neuer Sieg war gemeldet worden“ und über den Dächern der Dorfhäuser „flatterten die Fahnen im Sonnenschein“ [Ibid.: 64]. Das Leben des kleinen Jungen wird von dem großen Moloch des Ersten Weltkrieges zermahlen.

Die Krisenbewältigung verbindet man in der deutschsprachigen Literatur vor allem mit der Wiedergeburt moralischer und geistiger Werte. So wird in der Kurzgeschichte *Der Letzte* von August Stramm im naturalistischen Sekundenstil ein Fragment des heldenhaften und mutigen Lebens und allgegenwärtigen Sterbens eines Soldaten dargestellt; Klabund verfasst eine „Traurige und lächerliche Arabeske zu dem Erhabenen Ereignis des Krieges, das sich draußen (weit von hier, die kleine Stadt weiß nicht wo...) abspielt“ [Ibid.: 487]. In der Geschichte *Der Bär* erzählt er nämlich, wie der Zauberer Francesco Salandrini dem Bären Hugo das Leben rettet. Die beiden Geschichten enden mit dem Tod, da die existenzielle Krise der Autoren doch noch nicht überwunden werden kann. Posttraumatisch versuchen die Protagonisten mit der alten Vorkriegsmentalität abzuschließen und ein neues ehrenvolleres Leben anzufangen. Intuitiv spüren sie, dass man aus der Krisensituation nur dann mehr oder weniger heil rauskommen kann, wenn man sich dem traumatischen Erlebnis auf der seelischen und intellektuellen Ebenen widersetzt und bereit ist, einen Mentalitätswandel vorzunehmen, indem man ein neuer und besserer Mensch wird. Der Mensch erhält die Fähigkeit des mittelbaren Fühlens, mit dessen Hilfe er als Teil seines Lebens all das annimmt, was er früher nur abstrakt denken konnte. Eine Fähigkeit, die Paul in der Erzählung *Im stillen Winkel* von Eduard von Kaysersberg gewinnt: „Er sang, bis er fühlte, dass das Herz ihm brannte, „das ist der Mut“, dachte er, „der so brennt“, und dort im dunklen Walde, hinein in das Heulen des Sturmes und Grollen des Donners, rief die zitternde heisere Knabenstimme ihren Schlachtgesang“ [Ibid.: 196].

Literatur

- Auburtin 2014 — *Auburtin V. Der Philolog // Über den Feldern. Der Erste Weltkrieg in großen Erzählungen der Weltliteratur / Hg. v. H. Lauinger. Zürich, 2014. S. 196—197.*
 Ball 2003 — *Ball H. Briefe 1904—1927. Bd.1. Göttingen, 2003.*

- Kayslerling 2014 — *Kayslerling E. von*. Im stillen Winkel // Über den Feldern. Der Erste Weltkrieg in großen Erzählungen der Weltliteratur / Hg. v. H. Lauinger. Zürich, 2014. S. 14—64.
- Klabund 2014 — *Klabund E. von*. Der Bär // Über den Feldern. Der Erste Weltkrieg in großen Erzählungen der Weltliteratur / Hg. v. H. Lauinger. Zürich, 2014. S. 487—491.
- Lauinger 2014 — *Lauinger H. (Hg.)*. Über den Feldern. Der erste Weltkrieg in großen Erzählungen der Weltliteratur. Zürich, 2014.
- Mann 2014 — *Mann H.* Der Mörder // Über den Feldern. Der Erste Weltkrieg in großen Erzählungen der Weltliteratur / Hg. v. H. Lauinger. Zürich, 2014. S. 215—219.
- Schröder 2005 — *Schröder K. A.* Egon Shiele. Albertina. Prestel. München; Berlin; London; New York, 2005.
- Stramm 2014 — *Stramm A.* Der Letzte // Über den Feldern. Der Erste Weltkrieg in großen Erzählungen der Weltliteratur / Hg. v. H. Lauinger. Zürich, 2014. S. 234—235.
- Tschörtner 1994 — *Tschörtner H. D. (Hg.)*. Gespräche und Interviews mit Gerhart Hauptmann (1894—1946). Berlin, 1994.
- Бердяев 1990 — *Бердяев Н. А.* Космическое и социологическое мироощущение // Бердяев Н. А. Судьба России. М., 1990.

MARINA RUMYANTSEVA (GORBATENKO)
(St. Petersburg)

**„ICH SITZE IN EINEM ERDLOCH,
GENANNT UNTERSTAND!“
AUGUST STRAMMS FELDBRIEFE ALS KRIEG-
UND KUNSTARTEFAKTE**

Der Erste Weltkrieg hat maßgeblichen Anteil daran, dass sich der Brief als Massenkommunikationsmittel etablierte. Im Krieg schreibt jeder, Massenkrieg führt zur Kommunikation von Volksmassen. In einer isolierten Not- oder jedweden Extremsituation wird der Brief zum Mittel einer sehr persönlichen Selbstäußerung — oder des Sichselbstfindens. Laut Jens Ebert, „wurden im Ersten Weltkrieg ca. 10 Milliarden deutsche Feldpostsendungen befördert“ [Ebert 2013: 285]. Kein früheres Ereignis der Geschichte bringt eine solche Vielzahl von Dokumenten hervor: Berichte, Tagebücher, Gedichte, Fotos, Filme und vor allem Briefe liefern das Abbild des Grauens. Bei der altertümlichen epistolaren Gattung lassen sich gegen 1914 zeitimmanente formzerstörende Tendenzen beobachten: die Konzentration, die Manifestartigkeit und die Neigung zum Fragmentarischen. August Stramms Feldpostsendungen, gerichtet an seine Frau und an die Familie Walden, deuten die Auflösung der herkömmlichen Gattungen im Expressionismus an, die nicht nur Lyrik, Prosa und Drama betrifft. Allmählich werden Stramms Briefe zum Forschungsobjekt der Literaturhistoriker, die seine Kriegskorrespondenz unter poetologischen Perspektiven zu betrachten versuchen. Stramms Briefe sind erschütternde und im Vergleich zu den Gedichten sogar anschaulichere Dokumente des Kriegswahnsinns.

Die Neigung zum Schreiben beim Postinspektor und Reserveoffizier August Stramm nimmt bereits zwei Jahre vor Kriegsausbruch ihren Anfang. Seine Tochter Inna notiert: „<...> über Papa war das Dichten plötzlich gekommen wie eine Krankheit <...> Ein Dämon war in ihm erwacht“ [Radrizzani 1979: 422]. Bis 1914 belibt Stramm ein Freizeitdichter, der fast keine Kontakte zu Künstlerkollegen pflegt und dem Alter nach gar nicht in die Generation der Frühexpressionisten passt. Es sind einige Karikaturen und Witze über den dichtenden Postbeamten bekannt, der die sprachliche Verkürzung des Telegraphiestils auf die Dichtung zu übertragen versucht hat (vgl. [Ibid.: 428]). Der Krieg war ein bewusstseins- und lebensänderndes Ereignis für August Stramm. Aus dem tüchtigen Post-

inspektor und seiner selbst nicht sicheren Dichter wird ein Hauptmann, bald ein Bataillonsführer, der gleichzeitig das Selbstbewusstsein für die eigene poetische Gabe entwickelt. „Es ist alles so widersprüchlich ich finde nicht durch das Rätsel“ [Stramm 1990: 22], schrieb Stramm am 6. Oktober 1914 an Herwath Walden. Stramm, der bereits sechs Wochen an der Ostfront gekämpft hatte, bezeichnet damit eine Erfahrung, die den meisten Kriegsteilnehmern eigen ist, nämlich die Verunsicherung und Orientierungslosigkeit des Subjekts angesichts des unfassbaren, überwältigenden Kriegsgeschehens. Die Versteinerung und Angst, Sinnlosigkeit, Zerrfahrenheit und Unbeholfenheit, Öde und Langeweile markieren seine Briefe, die er an der Front verfasst: „zum Fürchten war alles zu furchtbar“, „Ich bin groß aber weiß nicht was ich bin“, „die Brust voll Weh. Weh, ich weiß nicht warum, nicht wohin und woher“, „das ständige Gefühl des drohenden Zerrissenwerdens“, „ich bin wahnsinnig einsam. <...> Ich fühle mich begraben, ich vegetiere, viehe“ [Ibid.: 22, 50, 51, 59]. Das Grauen des Krieges drängt sich unabwendbar auf: „Hast Du schon mal einen Fleischerladen gesehen, in dem geschlachtete Menschen zu Kauf liegen“, schreibt er im Februar 1915 an Walden, „und dazu stampfen mit ungeheurem Getöse die Maschinen und schlachten immer neue in sinnreichem Mechanismus. Und Du stumpf darin gottlob stumpf, Schlächter und Schlachtvieh“ [Ibid.: 37]. Die Entmenschlichung und die Abstumpfung des Schützengrabenkriegers gehen Hand in Hand. Solche Briefpassagen kontrastieren sehr mit Stramm's „ausgeglichener“ Natur, wie seine Verwandten ihn kannten [Radrizzani 1979: 415]. Während sich aus seinen Kriegsgedichten die wirkliche Intensität von Grauen und Angst nur analytisch erschließen lässt, sprechen die Feldpostbriefe offen davon.

Wie Stramm auf die einzelnen Kriegserfahrungen reagiert, hängt davon ab, welche Rolle er gerade übernimmt. Der Hauptmann berichtet anders als der Dichter oder der Ehemann und der Vater. „Verglichen mit den Briefen an Waldens fällt auf, dass Stramm in den Briefen an seine Frau Ängste und Fassungslosigkeit zu maskieren versucht; er schildert überwiegend das äußere Geschehen, was auf den Leser weniger beunruhigend wirkt als die Darstellung seiner seelischen Notlage, die er in Briefen an Waldens bisweilen in ekstatischen Ausbrüchen zu kompensieren sucht. Dort ist die Sprache vom Versuch geprägt, seine Gefühle möglichst unmittelbar auszudrücken“ [Jordan 1979: 122]. In seinen Briefen an die Frau, die wesentlich konventioneller sind, ist neben der Beteuerung seiner Sehnsucht nach der Familie auch ein durchgängiges Motiv, der Frau und den Kindern (und wohl auch sich selbst) Mut zu geben. Dem Ehepaar Walden gegenüber muss er keine Zuversicht mimen.

Stramm beschreibt in fast lyrischen Sätzen die Intensivierung des Lebensgefühls, die er auf einem langen Marsch mit seiner Truppe durch die Vogesen erlebt: „ich lebe gestorben, und bin gesund dabei und stark wie eine starkwandig taube Nuß. Ich verlange nach nichts. Ich möchte morden morden dann bin ich wenigstens eins mit dem ringsum“ [Stramm 1990: 66]. Die Erfahrung des Lebens im Zeichen des allgegenwärtigen

Todes findet hier seinen paradoxen Ausdruck: Die Differenzierung zwischen Ich und der Welt als Voraussetzung der Identität ist unter den Bedingungen des Krieges nicht mehr möglich. Der Wunsch nach Verschmelzung mit dem ringsum durch Ausleben der Mordlust ist „eine psychologisch bedingte inhumane Reaktion“ [Kramer 2014: 95].

Ähnlich wie in seiner Kriegsdichtung ist in Stramms Feldpostbriefen das Phänomen der Kriegsgegnerschaft eher formell. Im Unterschied zur patriotischen Kriegsliteratur orientiert sich Stramm nicht an den gängigen Feindbildern. Während in der deutschen und österreichischen promilitaristischen Kriegsdichtung die Russen als Gegner identifiziert und diesem Feind mysteriöse, infernalische Züge zugeschrieben werden (z. B. Richard Schaukal in seinen „Ehernen Sonetten“: „Russland, blutdunsterfülltes Reich der Schatten // das Schicksal führt uns entgegen“ [Schaukal 1915: 37]), empfindet dagegen Stramm keinen konkreten oder sogar abstrakten Feind, die Kriegsgründe werden von ihm nicht analysiert, der Krieg kommt als das metaphysische universelle Böse vor, das vom Menschlichen nicht gesteuert sein kann. Sein Kriegsbild kennt keine konkreten Fakten oder Namen. Das einzige Mal wird in seinen Briefen Russland erwähnt. Aber es klingt eher als eine Prophezeiung des eigenen Schicksals: „Bald kommen wir vor. Wohin weiß der liebe Himmel. Nur nicht nach Russland. Das wäre furchtbar!“ [Stramm 1990: 24]

Jenseits der militärischen Konfrontation bringt der Krieg eine massive Veränderung des kulturellen und geistigen Bewusstseins in Europa mit sich, die das 20. Jahrhundert fortan bestimmt. Die durch den Ausbruch des Krieges markierte Zeitwende manifestiert sich in einer neuen Kunstauffassung, die fortan als Expressionismus bezeichnet wird. August Stramm steht im Ursprung dieser Kunstwende, und seine Feldpostbriefe sind ebenfalls ein Zeugnis davon. Sein Briefwechsel mit Herwath Walden ist ein Dokument für das Verhältnis zweier Begründer der modernen Kunst. Durch Walden, der ihm Hinweise auf kunsttheoretische Schriften gibt und ihn mit den *Sturm* prägenden Künstlern bekannt macht, gewinnt Stramm Verbindungen zu aktuellsten Kunstströmungen. August Stramms Autobiograph Radrizzani bemerkt,

Stramms Begegnung mit Walden wurde für beide ein entscheidendes Ereignis. Für Walden waren Stramms Dichtungen bald der Inbegriff der neuen Wortkunst schlechthin... Stramm seinerseits fand in Walden nicht nur den lange gesuchten Verleger, sondern <...> einen Anreger, der ihm seine Gedanken über Dichtung klären und vertiefen half und ihm das Vertrauen gab, <...> seiner Kunst eine noch entscheidendere künstlerische Form zu geben [Radrizzani 1979: 430—431].

Ab dem Frühjahr 1914 propagierte Walden Stramms Schreibweise als genuin deutschen Beitrag zur internationalen Avantgarde.

Von Stramm sind keine theoretischen oder literaturkritischen Werke bekannt, dagegen beinhalten seine Feldpostbriefe an Walden viele wert-

volle Aufschlüsse über die Arbeitsweise Stramms, über die Entstehungszeit seiner Dramen und Kriegsliryk, und sogar über seine poetologischen Einsichten. Nach dem Erhalt des vom *Sturm* herausgegebenen Lyrikbandes *Tropfblut* bewundert Stramm die von Walden zusammengestellte Gedichtreihe und die graphische Gestaltung des Bandes. Er kritisiert die Druckänderungen in seinen Texten, weil sie seine künstlerischen Neuschöpfungen eliminieren. Manchmal äußert sich Stramm in seinen Briefen auch literaturkritisch: „Dehmel kam mir zu Gesicht neulich. Sein Kriegsgedicht Quatsch. Schleim Jauche“ [Stramm 1990: 22]. Dehmels Dichtung kommt Stramms Kriegserfahrungen nicht gemäß vor.

Auf dem Wege zu einer innovativen Ästhetik des Erlebnisses und der radikalen Subjektivierung des Wortes und der Syntax verzichtet Stramm auf konventionelle poetische Prinzipien und dichtet in individueller, freier Form. Ähnlich wie Stramms poetisches Werk in seiner abstrakten Sprachgestaltung die Dichtungen seiner frühexpressionistischen Kollegen an Radikalität übertrifft, werden seine Briefe durch extreme Neuschöpfungen, asyntaktische Wortreihen, wage Wortspiele und Lautmalerei markiert. Verglichen mit zwei prosaischen Fragmenten, die Stramm an der Front verfasst hatte, *Der Letzte* und *Warten*, die eher auf dem Bewusstseinsstromprinzip beruhen, sind seine Briefe sehr intensiv durch das Erlebte geprägt, dabei aber strukturierter. Sie folgen nicht nur den rasch wechselnden Eindrücken und Gedankengängen, sondern weisen auch einen durchaus logischen Erzählablauf auf:

Ich sitze in einem Erdloch, genannt Unterstand! Famos! Eine Kerze, Ofen, Sessel, Tisch. Alles Konform der Neuzeit. Die Kultur des 20. Jahrhunderts. und oben drauf klatscht es ununterbrochen! Klack! Klack! Scht. summ! das ist die Ethik des 20. Jahrhunderts. Und neben mir aus der Wand ringeln sich einige Regenwürmer. Das ist die Ästhetik des 20. Jahrhunderts. Ich kann Euch noch vieles vorführen... Denn hier wühlen alle Tiefe und türmen alle Höhen [Stramm 1990: 44].

Dieser Brief vom 5. März 1915 zeigt wie die Wahrnehmung der tödlich grotesken Umgebung des Unterstands, über den die Schlacht hinweg tobt, unmittelbar in kulturkritische Überlegungen übergeht. Dem Leser wird es kaum gelingen, mittels der Ratio Zugang zu Stramms Kriegsbildern zu finden. Ein angemessenes Verständnis wird vielfach nur möglich sein, wenn der Leser die in den Worten manifesten oder verborgenen Gefühle unmittelbar nachvollziehen vermag. Laut Radrizzani, „besteht der stilistische Fortschritt (in Kriegsgedichten gegenüber den Liebesgedichten, die vor dem Krieg entstanden sind) in der äußersten Vereinfachung. Nur die größte sprachliche Schlichtheit und Genauigkeit kann das furchtbare Erleben wiedergeben“ [Radrizzani 1979: 436]. Stramm dichtet weder lyrisch, noch epistoler („Dichtung ist ein übles Wort“ [Stramm 1990: 56] schreibt er an Walden), er schafft neue Zusammenhänge, er theoretisiert und malt mit den Worten.

In seinen Feldpostbriefen greift Stramm zu ähnlichen poetischen Techniken, die seine Lyrik kennzeichnen: dem stakkatohaften Reihungsstil („Es rollt, donnert, zischt, grollt, faucht bald ganz nah, bald fern“ [Stramm 1990: 27]), den substantivierten Infinitivreihen („Nach schweren Tagen voll Kämpfen Wirren Stürmen“ [Ibid.: 32]), den rhythmischen Wiederholungen (z. B. Reduplikationen in den Anredeformen: Ihr lieben Lieben! Euer euer August Stramm“ „Habt Dank ihr beiden Lieben, habt tiefen lieben Dank“ [Ibid.: 60]), doch wird die Syntax nie in dem Maße aufgelöst wie bei Marinetti.

Zwei Themen (der Krieg und die neue Wortkunst) verschmelzen im Brief vom 7/8. März 1915. Der Kampf eines Soldaten an der Front wird mit den Kämpfern um die neue Kunst im *Sturm* gegenübergestellt: „Nell und Herwath! Ich seid zwei Kämpfer Deutschlands. Ihr seid doppelt hoch, weil in Euch auch nicht das geringste Mußkämpfertum liegt, wie in uns allen hier mehr oder weniger <...> Ihr kämpft freiwillig für freierkantes freierfühltes. Ihr kämpft nicht weil die äußeren Feinde Euch zwingen, Ihr kämpft von innen heraus“ [Ibid.: 45]. Der Kampf um die Kunst hat für Stramm mehr Berechtigung als jegliche militaristische Konfrontation, die künstlerische Erneuerung sei relevanter als die utopische Welterneuerung. Beide Themen — Krieg und Dichtung — vereinen sich in einem fast lyrischen Gebilde, das Dichterische wird mit dem Weltanschaulichen in einem poetischen Bewusstseinsstrom verschmolzen.

Der extreme Seelenzustand, der sich mit Worten kaum noch differenziert darstellen lässt und die damit verbundene stetige Angst, tragen dazu bei, dass Stramm in vielen der letzten Gedichte zu Abstraktionen tendiert. Analogerweise gesteht er in seinen Briefen, dass ihn seine Versuche, über den Krieg zu dichten, an die Grenzen seiner sprachlichen Möglichkeiten bringen: „Wo sind Worte für das Erleben. Ich dichte nicht mehr, alles ist Gedicht umher“ [Ibid.: 22]. Sogar seine eigenen Werke kommen ihm in der Kriegssituation unangemessen vor: „Ach ihr lieben Die Haidebraut habe ich nicht lesen können. Was soll ich mit all dem Gestotter! Ich kann überhaupt nicht mehr lesen. Es ist so viel Wunder ringsum ich kann überhaupt nicht mehr lesen und denken. Das Wort schon stockt mir vor Grauen“ [Ibid.].

Der fanatische Wille, in der Dichtung eine eigene Form zu finden, korrespondiert mit der Verpflichtung, moralisch rein und selbstlos zu handeln. Im Brief vom 30. Juni 1915 schlägt Stramm die Möglichkeit aus, die Walden für ihn gefunden hat, um ihn vom Militär freistellen zu lassen. „Urlaub gibt es nicht. Und Krankheit heuchle ich nicht. Ich halte das eines deutschen Soldaten nicht für würdig“ [Ibid.: 57]. Er hätte nur ein Formular unterschreiben müssen, um von seiner Dienstpflicht befreit zu werden, was er jedoch nicht tat [Brockington 1987: 151]. Er starb am 1. September 1915 als der letzte seiner Division in der Nähe von Horodec im heutigen Belarus. „Fülle der Gedanken“ [Stramm 1990: 63] spürte er in den letzten Wochen seines Lebens und fühlte sich reif für weitere Dichtungen. „Ach, Kinder, wenn wir erst mal wieder dort sind und Frie-

den ist und wir die Sicherheit des Schaffens haben was soll das für eine Zeit werden für uns alle! Märchenhaft! Traumhaft!“ [Stramm 1990: 62]

Direkt auf die Kriegszeit fällt die fruchtbarste literarische Zeit im Leben von August Stramm. Entsprechend der kurzen Schaffensphase war auch die Anzahl der Korrespondenten seiner Feldpostsendungen gering: Außer Waldens und der Familie sind es noch einige Freunde und Verwandte. Briefe, in denen eher Informationen übermittelt werden. Die Briefe an Waldens vermitteln dagegen mit expressionistischer Sprachkraft das subjektive Kriegsbild und die Kunstauffassung eines werden Dichters, dessen „Sich selbst werden“ [Ibid.: 23] vom plötzlichen Tod unterbrochen wird. Im Vergleich zu den Briefen, die an Waldens aus Berlin geschrieben worden sind, bevor Stramm an die Front ging, sind die Feldpostbriefe auch stilistisch anders geprägt. Anstatt der logischen Absatzgliederung der Vorkriegsbriefe wird in den Feldpostbriefen eine unteilbare Textmasse zusammengebildet, in der Kriegseindrücke, poetologische Fragen und Heimwehsignale bis zur Unlösbarkeit verschmelzen. Die Interpunktion stottert, ab Dezember 1914 fehlen sogar die Punkte. Offenbar erprobte Stramm in den Feldbriefen an seine künstlerischen Freunden — bewusst oder unbewusst — seine dichterische Kraft, ähnlich wie dies der Dichter Franz Richard Behrens in seinem reportageartigen Feldtagebuch aus den letzten Jahren der deutschen Kaiserzeit tat. Stramms poetische und prosaische Texte, inklusive der Kriegsbriefe, stehen in ihrer innovativen Form und ihrer Ehrlichkeit weit über dem größten Teil zeitgenössischer Kriegsdichtung. Sie vermitteln die furchtbare Realität und von dem verzweifelten Versuch, sie zu bewältigen.

Laut Tynjanov, folgen nach den Epochen, in denen der Brief seine literarische Funktion verliert und wieder zum Alltagsdokument wird, die Zeiten, als sich dieser wieder „zum literarischem Fakt“ [Тынѡнов 1977: 260] erhebt. Die Feldpostbriefe Stramms zeigen, dass im Zeitalter der perfektionierten technischen Kommunikation der gehaltvolle, gedankenreiche Briefwechsel privater Natur ebenso möglich ist wie der literarisch-künstlerische Brief. Die Briefe von August Stramm sind künstlerische wie auch psychologische Dokumente, die an Intensität manches seiner Gedichte übertreffen und seine prosaischen Versuche weiterführen. Sie runden das Bild seiner Kriegserlebnisse und seiner Dichterrevolution ab. Wenn Rudolf Blümner rühmte, Stramm habe in seinen Dichtungen „das Wort auf seinen verschollenen Ur-Wert zurückgeführt“ [Blümner 1993: 154], so war damit nicht eine Rückführung auf etwas zeitlich Früheres gemeint, sondern die Wiedergewinnung einer Affektgeladenheit und Kraft des Wortes. Bei Stramms Dichtungen kann man empfinden, dass sie nicht nur einen bestimmten Klang haben, sondern sich als ganze zu einer Art „Klanggebärde“ entwickeln. Die Literaturwissenschaft tut sich schwer, für diese Spezifik Strammischer Texte präzise Begriffe zu finden, da diese Phänomene in einem wenig erforschten Grenzbereich zwischen Sprache, Musik und plastischer Kunst liegen. Stramms Texte zeigen, wie sehr unsere Gewohnheit, Gedichte oder Prosa nicht mehr laut zu lesen und laut

gelesen zu hören, diese Literatur verarmen lässt. Laut Radrizzani, haben Rudolf Blümmers Vortragsabende mit den Dichtungen Stramms bei den Zuhörern einen unermesslich tiefen Eindruck hinterlassen. Die Möglichkeit, Stramms Briefe laut zu lesen und laut gelesen zu hören, erlaubt uns, seine Sprache ihrer Qualität angemessen zu genießen.

Literatur

- Blümner 1993 — *Blümner R.* August Stramm. Zu seinem zehnjährigen Todestag. Gefallen am 1. September 1915 // *Blümner R.* Ango laina und andere Texte / Hg. v. M. Beyer und K. Riha. München, 1993.
- Brockington 1987 — *Brockington J. K.* Vier Pole expressionistischer Prosa. K. Edschmid, C. Einstein, A. Döblin, A. Stramm. Frankfurt a. M., 1987.
- Ebert 2013 — *Ebert J.* Feldpostbrief von Dr. Horst Rocholl, geschrieben am 9. September 1942 vor Stalingrad // Briefkultur / Hg. v. J. Schuster und J. Strobl. Berlin, 2013.
- Jordan 1979 — *Jordan L.* Familie und Krieg. Zu August Stramms Briefen an seine Frau // August Stramm. Kritische Essays / Hg. v. J. Adler. Berlin, 1979.
- Kramer 2014 — *Kramer A.* „Alles so widersprüchig“. Kriegserlebnis und Sprache bei August Stramm. In: Sie starben jung. Künstler und Dichter, Ideen und Ideale vor dem 1. Weltkrieg / Hg. v. F. Weimar. Berlin, 2014.
- Radrizzani 1979 — *Radrizzani R.* Nachwort / *Stramm A.* Dramen und Gedichte. Stuttgart, 1979.
- Schaukal 1915 — *Schaukal R.* Eherne Sonette. München, 1915.
- Stramm 1990 — *Stramm A.* Alles ist Gedicht. Briefe, Gedichte, Briefe, Dokumente / Hg. v. J. Adler. Zürich, 1990.
- Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

E. N. SCHEWTSCHENKO
(Föderale Universität von Kazan')

HANS HERBERT GRIMMS ROMAN „SCHLUMP“ (1928) ALS „DOKU-MÄRCHEN“ VOM KRIEG

Der Roman *Schlump* hat eine ungewöhnliche Geschichte, eine Art Phoenix-Schicksal. Er wird zweimal zur Welt gebracht. Der vollständige Titel heißt *Die Geschichten und Abenteuer aus dem Leben des unbekanntes Musketiers Emil Schultz, genannt ‚Schlump‘, von ihm selbst erzählt*. Der Roman erscheint ursprünglich 1928, im selben Jahr wie Erich Maria Remarques Antikriegsroman *Im Westen nichts Neues*. Sein Verfasser ist Hans Herbert Grimm, Doktor der Philosophie und Schullehrer in der thüringischen Stadt Altenburg. Der Autor verarbeitet in diesem Werk seine eigenen Erfahrungen als Kriegsteilnehmer. Aus Angst um seinen Posten will er unbekannt bleiben. Es hätte wohl seine bürgerliche Existenz gefährdet, glaubt Grimm, wenn die Öffentlichkeit erfahren hätte, dass er der Autor eines Buches sei, „in dem die deutschen Soldaten im Ersten Weltkrieg wenig heldenhaft beschrieben werden und die deutsche Kriegstrategie als töricht, unsinnig und dumm. Der Kaiser ein Feigling. Der ganze Krieg als brutaler, schlechter Witz“, schreibt der Literaturwissenschaftler und Literaturkritiker Volker Weidermann im Nachwort zu *Schlump* [Weidermann 2014: 335—336]. So versteckte sich der Autor hinter dem Pseudonym Schlump.

Sowohl der Verleger Kurt Wolff als auch Hans Herbert Grimm, obwohl letzterer unbekannt bleiben will, hoffen auf einen Erfolg, denn die Geschichte des Ersten Weltkrieges ist noch lange nicht auserzählt. Wie Weidermann mit Recht bemerkt, erscheinen kurz nach dem Krieg, zu Beginn der zwanziger Jahre, vor allem heroische Darstellungen des Kampfgeschehens, heldenhafte Taten der deutschen Soldaten im Felde wie z. B. *Stahlgewitter* (1920) von Ernst Jünger. Weidermann u. a. erklärt dies dadurch, dass der Schock der Niederlage zum damaligen Zeitpunkt noch frisch war und das bei den Lesern sowie bei vielen Autoren das Bedürfnis herrsche, den schweren Verlusten, dem Schmerz und den Entbehrungen des vierjährigen Krieges einen Sinn zu geben. So beginnt erst in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre die echte Auseinandersetzung mit dem Kriegsgeschehen, mit den Fragen des Kriegsalltags, des Heroismus und der Sinnlosigkeit [Ibid.: 338]. In diese Reihe gesellen sich Romane wie *Der Streit um den Sergeant Grischa* (1927) von Arnold Zweig, *Krieg* (1928)

von Ludwig Renn, *Querschläger. Das Bumserbuch: Aufzeichnungen eines Kanoniers* von Oskar Wöhler, *Die Pflasterkästen* von Alexander Moritz Frey, *Heeresbericht* von Edlef Köppen (alle 1929) und *Die Katrin wird Soldat* von Adrienne Thomas (1930). Der Krieg bleibt also sowohl für die Autoren, als auch für die Leser noch lange ein Thema.

Doch die Erwartungen von Autor und Verleger werden enttäuscht. Grimms Buch bleibt völlig im Schatten von Remarques Roman, der bald als das exemplarische deutsche Antikriegsbuch gilt. Obwohl *Schlump* von der Öffentlichkeit fast nicht wahrgenommen wird, brennt das Buch 1933, einige Jahre später, zusammen mit anderen Antikriegswerken, die von den Nationalsozialisten ins Feuer geworfen werden. Danach verschwindet der Roman aus dem kollektiven Gedächtnis.

Grimm geht nicht ins Exil, sondern bleibt in seiner Heimatstadt Altenburg. Nach der Verbrennung und dem Verbot seines Buches lebt er in der ständigen Angst, entdeckt zu werden und mauert daraufhin seinen Roman in die Hauswand ein. Um in Sicherheit leben zu können, tritt er schließlich in die NSDAP ein. Im Unterricht jedoch lehrt er Toleranz und lässt, soweit es möglich ist, die Bücher verbotener Autoren lesen. Nach Beginn des Zweiten Weltkrieges wird er eingezogen, arbeitet als Dolmetscher an der Westfront und nach seiner Rückkehr als Dramaturg. Aufgrund seiner Mitgliedschaft in der NSDAP darf er nicht mehr als Lehrer tätig sein. Erst damals bekennt er sich dazu, den Antikriegsroman *Schlump* geschrieben zu haben. Es hilft ihm aber nicht. Im Sommer 1950 wird Grimm von Beamten der neugegründeten DDR befragt, niemand weiß worüber. Zwei Tage später nimmt er sich das Leben.

2008 wird *Schlump* in Volker Weidermanns *Buch der verbrannten Bücher* als „ein Märchen aus dem Krieg. Ein Märchen aus der Wirklichkeit“ vorgestellt. Erst 2014, zum Jahrestag des Ersten Weltkrieges, legt der Verlag Kiepenhauer & Witsch Grimms Roman *Schlump* wieder auf.

Seine Eigenart verdankt der Roman vor allem der Hauptfigur — dem jungen Mann mit dem Spitznamen Schlump. Mit Recht bezeichnet ihn Weidermann als modernen „Hans im Glück“ [Weidermann 2014: 339], der über eine wunderbare Gabe verfügt, alle Verluste als Glück anzusehen oder in Glück umzuwandeln. Der Märchenhans hat auf seinem Weg Schritt für Schritt Wertvolles gegen Wertloses eingetauscht, hält sich aber für den glücklichsten Menschen unter der Sonne. Am Ende steht Hans mittellos da, trotzdem empfindet er pures Glück, da er gesund und munter in sein Elternhaus zurückgekommen ist.

So geht es auch Grimms Helden: Er kommt an die Front, erlebt das Elend der Schützengräben, leidet Hunger und Not, wird verwundet, verliert aber nichts von seinem angeborenen Glücksgefühl. Schlumps sonniiger Charakter, seine Naivität und Einfalt helfen ihm, alle Strapazen, die Hölle des Krieges durchzustehen, nach Hause zu seiner Mutter zurückzukehren und sein vollkommenes Glück in der Person des Mädchens Johanna zu finden. Dabei behält er in allen Situationen sein Talent, selig und froh zu sein. Es ist erstaunlich, wie viel Mal die Wörter ‚Glück‘, ‚glück-

lich‘, ‚Seligkeit‘ und ‚selig‘ in einem Roman über den grausamen Krieg vorkommen. Der Krieg scheint Schlumps Bewusstsein nur am Rande zu streichen und seine Persönlichkeit nicht beeinflusst zu haben. In diesem Sinne ist *Schlump* ein Anti-Entwicklungsroman, da es nicht zur für diese Gattung notwendigen geistigen Entwicklung der Hauptgestalt kommt. So transformiert sich die Geschichte nach und nach in „ein Märchen mit Wahrheitsempfase“ [Weidermann 2014: 338]. Hier realisiert sich teilweise das Märchenhafte als „eine erzählte Utopie“, als ein „wunschgeborener Gegenentwurf zum Alltag“ [Metzler-Literatur-Lexikon 1990: 293]. Dies wird aber vom Autor mit den dokumentarischen Kriegsbeschreibungen kombiniert, was dem Roman einen eigentümlichen Charakter verleiht und seine Gattungsbesonderheit bestimmt. Das bewegt Weidermann, den Roman als „eine Art Doku-Märchen“ vom Krieg zu bezeichnen [Weidermann 2014: 338].

Emil, so der Taufname des Haupthelden, ist der Sohn eines Schneiders. Den glücklichen Charakter verdankt er seiner lustigen Mutter. Zu seinem Spitznamen kommt Emil aufgrund eines Kinderstreichs. Ein Gendarm ärgert sich so über den kleinen Emil, dass er nicht weiß, ob er ihn „Lump“ oder „Spitzbub“ nennen soll. Hieraus entsteht schließlich Schlump. Fortan nennen ihn alle Schlump und so bleibt es Zeit seines Lebens. Der Name lässt auf den Charakter des Haupthelden schließen: Schlump assoziiert man mit etwas Lustigem, Nettem und Harmlosem, was wiederum auch seinem Gemüt entspricht.

Der Roman beginnt mit folgenden Worten „Schlump war gerade sechzehn Jahre alt geworden, als im Jahre 1914 der Krieg ausbrach“ [Grimm 2014: 9]. Ein paar seiner Bekannten sind bereits Soldaten, und so will er sich auch freiwillig melden. Wichtig sind dabei seine Beweggründe sowie seine Vorstellung vom Krieg:

Er sah sich schon, in feldgrauer Uniform, wie ihn die Mädchen anguckten und ihm Zigaretten schenkten. <...> Am Abend saßen die Soldaten um ein Lagerfeuer und schwatzten von zu Hause. Einer sang ein schwermütiges Lied. <...> Am Morgen brach man auf, marschierte singend in die Feldschlacht, wo mancher fiel und mancher verwundet wurde. Endlich war der Krieg gewonnen. Siegreich zog man zu Hause ein. Die Mädchen warfen Blumen aus den Fenstern, und es wurden Feste gefeiert ohne Ende. Schlump bekam es mit der Angst zu tun, dass er nicht dabei sein könnte <...> [Grimm 2014: 13].

Hieran zeichnen sich seine naiven Kriegsvorstellungen ab. Propaganda ist kaum spürbar, es ist eher die Einfalt des Haupthelden, die aus diesen Worten spricht. Krieg ist für ihn eine Art Kinderspiel — etwas gefährlich, aber im Großen und Ganzen unheimlich spannend und romantisch. Vor allem aber wird ihn seine Teilnahme am Krieg für die Mädchen attraktiv machen, was für Schlump unter allen Umständen das Wichtigste ist.

So geht Schlump an seinem 17. Geburtstag heimlich, gegen den Willen seiner Eltern in die Kaserne und meldet sich freiwillig. Grimm markiert sorgfältig alle Daten (Jahre, Monate, Jahreszeiten), was der Geschichte einen realistischen, nahezu dokumentarischen Charakter verleiht.

Beim Lesen lassen sich ständige Parallelen zum Roman *Im Westen nichts Neues* feststellen. Auch bei Remarque meldet sich die ganze Klasse freiwillig zum Wehrdienst. Verantwortlich hierfür ist die Propaganda ihres Klassenlehrers Kantorek, der stellvertretend für die gesamte „Vätergeneration“ steht: „Kantorek hielt uns in den Turnstunden so lange Vorträge, erinnert sich der Erzähler Paul Bäumer, bis unsere Klasse unter seiner Führung geschlossen zum Bezirkskommando zog und sich meldete“ [Remarque 2005: 11]. Paul Bäumer gibt die Schuld an der Tragödie seiner Generation den Erwachsenen, deren Lehrern und Erziehern, die sie mit pseudopatriotischen Ideen berauscht, betrogen und in den Tod geschickt hatten. Doch „das erste Trommelfeuer, sagt Paul Bäumer, zeigte uns unseren Irrtum, und unter ihm stürzte die Weltanschauung zusammen, die sie uns gelehrt hatten“ [Ibid.: 13]. Remarque geht es um die gesamte verlorene Generation; Grimms Schlump ist eher ein Einzelgänger mit seinem besonderen Schicksal. Remarques Held denkt nach, analysiert, reflektiert, wobei Schlump die Welt als gegeben nimmt, sich das eine gefallen, das andere nicht gefallen lässt, sich aber bei aller seiner natürlichen Menschlichkeit und Herzengüte keine Gedanken über Ursachen und Folgen macht.

Auch die Ich-Erzählperspektive, aus der das Geschehen im Roman von Remarque dargeboten wird, macht das Erzählen eindringlicher und persönlicher, wobei die personale Erzählsituation in Grimms Buch eine ironische Distanz sowohl zur Hauptfigur als auch zur erzählten Geschichte zulässt.

Der Roman *Schlump* ist in drei Teile gegliedert. Sie entsprechen den drei Stationen auf Schlumps Weg: Im ersten Teil wird die Rekrutenausbildung und Schlumps Tätigkeit als Kommandant dreier französischer Dörfer beschrieben, im zweiten erlebt Schlump die Hölle der Schützengräben. Im dritten Teil drückt er sich in einer Wechselstube vor der Front, anschließend bei einer Postkontrolle. Er erlebt das Ende des Krieges und kommt heil nach Hause zurück, zu seiner glücklichen Mutter und dem Mädchen Johanna.

Vergleicht man die Romane von Grimm und Remarque, entsteht das Gefühl, dass die Rede von zwei verschiedenen Kriegen ist. Beide Protagonisten kommen zuerst ins Rekrutenlager, wo es ihnen unterschiedlich ergeht. Bereits bei der Rekrutenausbildung werden die Ideale von Paul Bäumer und seinen Mitschülern und Kameraden zerschmettert. Er gesteht: „Zuerst erstaunt, dann erbittert und schließlich gleichgültig erkannten wir, dass nicht der Geist ausschlaggebend zu sein schien, sondern die Wichsbürste, nicht der Gedanke, sondern das System, nicht die Freiheit, sondern der Drill. Mit Begeisterung und gutem Willen waren wir Soldaten geworden; aber man tat alles, um uns das auszutreiben“ [Re-

marque 2005: 20]. Schlump wird ebenso gedrillt, aber er leidet kaum darunter. Er ist kräftig gewachsen, ihm bereitet die Rekrutenausbildung keine Probleme. Die Mädchen in der Kantine sind großzügig. Kleine Scherereien mit den Unteroffizieren machen ihm Spaß. Er ist gespannt auf den Krieg. Die Art der Beschreibung des Lebens im Rekrutenlager und später an der Front lässt an den antimilitaristisch-satirischen Schelmenroman *Der brave Soldat Schwejk* von Jaroslav Hašek zurückdenken, der 1921, nur wenige Jahre vor *Schlump*, erschienen ist. Es entstehen oft intertextuelle Parallelen. So lässt Grimm den Feldwebel-Leutnant Bobermin kurz vor dem Abmarsch folgende Instruktionsrede an die Rekruten halten: „Stillgestanden! Ihr kommt jetzt nach Altengrabow! Auf den Truppenübungsplatz. Dort werdet ihr in Baracken untergebracht. Bindet euch jeden Abend den Arsch an, damit er euch in der Nacht nicht geklaut wird! Weggetreten“ [Grimm 2014: 18]. Das ruft die viel zitierten Kommandos aus *Schwejk* in Erinnerung, wie „Stillgestanden! Maul halten! Weiterdienen“ u.a.

Schlump ist ein Glückspilz. Während seine Kameraden, die Rekruten, die mit ihm aus der Heimat gekommen waren, sofort an die Front, in die Schützengräben geschickt werden und das Schlimmste erleben müssen, wird er, da er etwas Französisch kann, zum Kommandanten von Loffrande ernannt und verwaltet drei französische Dörfer. Mit seiner offenen freundlichen Art wird Schlump bei den französischen Bauern bald beliebt, gewöhnt sich schnell ein, erfüllt fleißig seine einfachen Pflichten und vergisst beinahe, dass er Soldat ist: „<...> abgesehen von den Kanonen, die von der Front herüberbrummt, herrschte tiefer Frieden in seinen drei Dörfern“ [Ibid.: 33]. Dieses Donnern der Kanonen durchzieht leitmotivisch den ersten Teil des Buches und erinnert den Leser immer wieder daran, dass Schlumps Glück nicht ewig andauern kann. In diesem Romanauszug ist eine tiefe Sympathie für die Franzosen zu spüren. Grimm zeichnet kein Feindbild, sondern zeigt einfache Menschen mit ihren Sorgen und Freuden, die den Krieg nicht brauchen und in ihm das höchste Unglück sehen. Madame Doby, Schlumps Quartierwirtin, ist immer gut zu Schlump und kümmert sich um ihn wie um ihren eigenen Sohn, der im Krieg ist. Sie weiß, dass er eine Mutter hat, die sich sorgt wie sie. „Die Frauen waren sich einig im Leide“, kommentiert der Erzähler [Ibid.: 42]. Die Kriegsstrategie der Deutschen wird hingegen ironisch dargestellt. Der Autor zeigt, wie durchorganisiert die deutsche Armee ist, wo auf einen Soldaten im Schützengraben hunderte Intendanten, Berichterstatter, Kontrolleure u.s.w. kommen: „denn unser braves deutsches Heer war bis ins Kleinste organisiert, und es gab viel Vorgesetzte, die im Rücken der Kanonen ihres Amtes walteten“ [Ibid.: 37].

Aber mit einem Mal kommt die Stunde als Schlump versetzt wird und in den Schützengräben landet. Der zweite Teil des Romans beschreibt Schlumps Fronterlebnisse. Der Erzählton ändert sich krass. Es folgen tragische Bilder des Leidens und grausamen Sterbens der deutschen, aber auch englischen und französischen Soldaten, u.a. von törichten Kom-

mandofehlern, bei denen die deutsche Artillerie die eigenen Soldaten beschießt. Grimm stützt sich dabei deutlich auf die eigene Kriegserfahrung. Hierdurch gewinnt das Buch dokumentarischen Charakter und korrespondiert mit den bekannten Romanen, die den Krieg nackt, ungeschönt und unheroisch zeigten. Zahlreiche grausige Szenen wechseln einander ab: Ein deutscher Soldat mit Bauchschuss, der schreiend am Stacheldraht hängt und die eigenen Gedärme in der Hand hält; ein englischer Soldat, dem sich eine Signalarakete in die Gedärme frisst usw. Diese Bilder rufen den Roman von Remarque und andere Antikriegsromane in Erinnerung. Schlump leidet, behält aber sein freundliches Wesen. Lediglich einmal fühlt er böse Erbitterung und sieht alles mit anderen Augen, als ein fetter Feldweibel, der die ganzen zwölf Nächte in der Kantine gespielt und gesoffen hat, die armen Kerle wie Verbrecher anschnauzt, die „aschfahl im Gesicht, mit eingefallenen, matten Augen und hohlen Backen, <...> ausgemergelt, in gebückter Haltung, abgekämpft bis aufs letzte“ [Grimm 2014: 159] aus der Stellung kamen. Der Erzähler berichtet: „Er regte sich auf und war zum ersten Male in seinem Leben unglücklich. Es war ihm, als sei er aus einem tiefen Schlaf erwacht, er dachte zum ersten Male in seinem Leben nach über sich und die Welt. Er hatte einen Augenblick lang seine goldene, kindliche Harmlosigkeit verloren“ [Ibid.: 159—160]. Schlump erlebt einen Realitätsschock, der jedoch ohne Folgen für ihn bleibt. „Für den Leser aber, so Weidermann, ist es ein entscheidender Moment, um sich zu versichern, daß man selber hier keineswegs ein Märchen liest. Sondern einen Bericht aus einer aus den Fugen geratenen Welt“ [Weidermann 2014: 341].

Dieser Zustand dauert bei Schlump aber nicht lange an. Kurz darauf sagt er sich: „Hier musst du heraus!“ Er beschloss etwas zu leisten, sich auszuzeichnen, eine Heldentat zu begehen. Dieser Gedanke beruhigte ihn, und „ganz glücklich schief er ein“ [Grimm 2014: 160—161].

Schlump muss noch viel Schlimmes erleben, bis er die Schützengräben für immer verlässt. Zum Albtraum wird der Tod seines Freundes Michel, der seinen Feind und sich selbst mit einer Handgranate in die Luft gesprengt hat. Schlump träumt immer wieder von dem, was er erlebt hat: Liebesgeschichten, Heimerinnerungen und Kriegserfahrungen verflechten sich zu komplizierten bunten Bildern und verwickelten Sujets. Auf der einen Seite verarbeitet Schlumpf seine Eindrücke in seinen Träumen, auf der anderen Seite versetzen sie ihn in eine alternative, erfundene, erträumte und märchenhafte Realität und schaffen somit eine heilende Distanz zum grausamen Geschehen. Weidermann schreibt dazu: „Schlump geht durch diese Kriegswelt wie durch einen Traum“ [Weidermann 2014: 340]. So bleibt die Figur unverändert und erlebt keine Evolution.

Im dritten Teil wird Schlumps Arbeit in einer Wechselstube, bei der Postkontrolle, das Ende des Krieges und seine Rückkehr in die Heimat beschrieben. Hier wird der schelmische Erzählton des ersten Teils wieder aufgenommen und der Kreis schließt sich. Der Krieg wird zwar nicht ge-

wonnen, aber Schlump wird zu Hause mit Liebe und Begeisterung vom Mädchen Johanna empfangen. Im allerletzten Satz geht es wieder ums Glück: „Dann zogen sie vereint zu seiner Mutter, die in diesem Augenblick nicht ahnte, dass die glücklichste Stunde ihres Lebens geschlagen hatte“ [Grimm 2014: 333].

Grimms Buch weist deutlich Merkmale eines Schelmenromans auf: Schlump ist bei aller Naivität ein Schlitzohr, das manchmal „ein dummes Gesicht“ [Ibid.: 15] macht, um aus verschiedenen Situationen Gewinn zu ziehen, und zu allerlei Schelmenstücken durchaus fähig ist. Mit dieser Kombination — der Typ des Abenteurers, des Schalks und des Einfältig-Naiven — wird er zur Figur, die in der Regel Zentrum und Bezugspunkt des Schelmenromans ist [Metzler Literatur Lexikon 1990: 412]. Das Buch weist auch das für diese Romangattung typische Erzählprinzip der additiven Reihung, d.h. nur durch die Figur des Helden verbundene Episoden auf, die häufig durch Erzählungen in der Erzählung, Einschübe usw. durchbrochen werden. So erweitert sich das Geschehen durch zahlreiche erzählte Geschichten, u.a. wie Monsieur Jean einen riesigen Bullen bekämpft, die Geschichte eines Bärenfangs, die des unglücklichen Trompers, der seine Frau verliert, das Märchen vom Knaben Gil, das Schlumps Mutter ihm erzählt hat sowie die Geschichte eines verrückten Philosophen.

Es entstehen Parallelen nicht nur zu Hašeks *Schweyk*, sondern auch zu Grimmelshausens Barockroman *Simplicissimus* (1668), dessen Protagonist Schlump seinem Wesen nach ähnlich ist und so wie er von einem Abenteuer ins andere stolpert.

„Antinationalistisch, unheroisch, menschenfreundlich, pazifistisch, franzosenfreundlich, humanistisch, europäisch <...>. Ein helles Buch aus dunkler Zeit“ [Weidermann 2014: 348], so charakterisiert Volker Weidermann Grimms Werk. Und wie er mit Recht behauptet, ist es ein Glück, dass ihn heute, 85 Jahre nach dem ersten Erscheinen und 100 Jahre nach dem Beginn des Ersten Weltkrieges, die Leser neu entdecken können [Ibid.].

Literatur

Grimm 2014 — *Grimm H. H. Schlump*. Köln, 2014.

Metzler Literatur Lexikon 1990 — Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen / Hg. v. Günther und Irmgard Schweikle. [Mitarb. Irmgard Ackermann...]. 2. überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1990.

Remarque 2005 — *Remarque E. M. Im Westen nichts Neues*. Moskau, 2005.

Weidermann 2014 — *Weidermann V. Nachwort // Grimm H. H. Schlump*. Köln, 2014.

MONIKA SCHMITZ-EMANS

**DER ERSTE WELTKRIEG IM SPIEGEL
VON COMICS UND GRAPHIC NOVELS.
BEOBACHTUNGEN UND BEISPIEL**

1.

Zunächst eine Vorbemerkung zur Mediengeschichte des Comics: Comicgeschichten sind erzählende Bildsequenzen, und ihre mittlerweile stark ausdifferenzierten Genres weisen Analogien zu erzählenden literarischen Gattungen auf — zur Biografie und Autobiografie, zur historischen und zur fantastischen Erzählung, zur Helden- und Detektivgeschichte et cetera. Der Comic und die Graphic Novel (also die durch ihren Namen bereits mit dem Roman assoziierte längere Bilderzählung) haben in jüngerer Zeit eine breitere Anerkennung erfahren als in den früheren Jahrzehnten der Comicgeschichte, deren eigentlichen Beginn man meist auf das Ende des 19. Jahrhunderts datiert, absehbar war. Aus dem US-Zeitungscomic hervorgegangen, seit den 1940er Jahren vor allem als Heftcomic in verschiedensten Ländern zu einer populären Form der Unterhaltungslektüre geworden, stand die Bilderzählung im Comicstil lange Zeit im Zeichen des Stigmas, das ihr wegen ihrer Herkunft aus dem Bereich der Unterhaltung anhaftete. Vor allem in den mittleren Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurde der Comic von Kritikern misstrauisch betrachtet, geschmäht, manchmal zensiert und verboten: Er galt als triviales Lesefutter für halbe Analphabeten und als jugendgefährdend, da er die Entwicklung echter Lesekompetenzen angeblich behinderte. Die trivialen und uniformen, oft brutalen Episoden der Heldencomics boten der Kritik auch durchaus Nahrung, und die humoristischen Geschichten im Stil der „Lustigen Taschenbücher“ waren nicht dazu angetan, die Kritik zu entkräften. Übersehen (oder bestritten) wurde von einer teilweise sehr pauschalen Comic-Kritik, dass es seit den frühen Zeitungscomics immer schon auch einfallsreiche, reflexive und ästhetisch avancierte Bildgeschichten gegeben hatte.

Seit in den 1960er Jahren die Vorstellung von der befruchtenden Rolle der Populärkultur für die Gesamtkultur Verbreitung fand, wurde auch der populärkulturelle Comic mit neuen Augen gesehen. Und seine Produzenten, Zeichner, die mit neuen Ausdrucksmöglichkeiten und Stilen

experimentierten, machten durch ihre Arbeiten deutlich, welche gestalterischen Potenziale die Bildgeschichte besaß. Gruppen und Stile differenzierten sich weiter gegeneinander aus. Und dass Comicgeschichten unter der Bezeichnung ‚Graphic Novel‘ das Buchformat für sich eroberten, war ein weiterer wichtiger Beitrag zu ihrer Anerkennung als ‚neunte Kunst‘. Denn erstens gestattete dieses Format die Entwicklung längerer und komplexerer Geschichten. Im Buchcomic (inzwischen meist Graphic Novel genannt) entfalteten sich einfallsreiche, vielfältige, teils innovative Formen des Erzählens mit Bildern. Hinzu kam zweitens die suggestive Wirkung, die vom Buchformat als solchem ausgeht: Anders als die Zeitungs- und die Heftcomics signalisieren Buch-Comics nicht, sie seien Produkte zu einmaligem Konsum, die anschließend weggeworfen werden können. Bücher werden konserviert — und gesammelt. Inzwischen gibt es in vielen Buchhandlungen eigene Comicabteilungen; hinzukommen Spezialbuchhandlungen für grafische Literatur. In Feuilletons von Zeitungen und Zeitschriften werden Neuerscheinungen neben denen literarischer Neuerscheinungen besprochen. Eine akademische Comicforschung hat sich in jüngerer Zeit entwickelt; die Forschungsliteratur zu einschlägigen Themen ist in Expansion begriffen. Eine Art Kanon hat sich etabliert (der allerdings in ständiger Expansion begriffen ist); er konkretisiert sich unter anderem in Publikationen mit Kanonlisten der wichtigsten deklarierten Graphic Novels aus aller Welt.

Viele Faktoren — auch wissenschaftliche Diskurse — haben dazu beigetragen, dass Comics mittlerweile ernst genommen werden, ja, dass sich die Comic-Erzählung als ‚neunte‘ Kunst Anerkennung verschaffen konnte. Dazu gehören seitens der Theoretiker des Erzählens auch Ansätze, die das Erzählen mit Bildern neben verbale Narrationen stellen; dazu gehören kulturwissenschaftliche Ansätze, die die Bedeutung von Bilderzählungen als Ausdrucks- und Reflexionsmedien differenter Kulturen würdigt. Maßgeblich für die jüngere Rezeptions- und Konzeptgeschichte der Bilderzählung im Comicstil sind aber natürlich vor allem die herausragenden Arbeiten der Comiczeichner selbst gewesen. Das vielleicht populärste, dabei ästhetisch ambitionierte und selbstreflexive Beispiel ist Art Spiegelmans Holocaust-Comic *Maus*, inzwischen gefolgt von Meta-Comics desselben Zeichners, gefolgt aber auch von vielen vergleichbaren Comic-Erzählungen über historische Gegenstände — über den Holocaust (als einen besonders herausfordernden, weil lange Zeit tendenziell tabuisierten Gegenstand ästhetischer Darstellung), über Kriege, Krisen, Katastrophen, Terror, Umweltzerstörung und ähnlich ernste Themen. Historische, politische, zeit- und gesellschaftskritische Bilderzählungen als ein in der Comicgeschichte relativ junges Genre (verglichen mit Heldengeschichten, Fantasy, humoristisch-satirischen und lustigen Geschichten) werden in vielen, teils innovativen Spielformen geschaffen und publiziert. Gleichsam in der Spur des Historischen Romans entstanden so in den vergangenen Jahrzehnten erstens diverse ‚Historische Graphische Romane‘; sie behandeln geschichtlich situierte Stoffe mit unterschiedlich

starken Affinitäten zum faktografisch-historiografischen Schreiben. Zweitens finden aktuelle politisch-zeitgeschichtliche Gegenstände zunehmend größere Aufmerksamkeit bei Comickünstlern und ihren Lesern. In Form grafischer Erzählungen werden Reportagen verfasst, die über das Leben in Diktaturen, in Kriegs- und Krisengebieten erzählen, sei es aus Perspektive von Opfern, sei es aus der von externen, manchmal journalistisch recherchierenden Beobachtern. In gewissem Sinn knüpft die Bilderzählung über Gegenstände der Politik und der Zeitgeschichte an eine Tradition an, die vor die Geschichte des US-Zeitungscomics zurückdatiert: an die der satirischen Zeichnung für Zeitschriften, der Karikatur, des politischen Cartoons in verschiedenen Ländern Europas. Anders als bei Comic, hat man es bei karikaturistischen Cartoons nicht mit Bildsequenzen zu tun, sondern mit Einzelbildern, aber ihre Stilmittel haben zur Ausbildung der comicspezifischen Stilmittel, vor allem bei der überzeichnenden und typisierenden Darstellung von Figuren, Wichtiges beigetragen. Die politische Karikatur hat neben dem Comic, punktuell mit ihm verschränkt, seitdem weiter bestanden; manche Zeichner sind in Personalunion Zeitungs-Karikaturisten und Comicerzähler.

Der Geschichtscomic hat eine vor allem französische und frankobelgische Tradition. Historische Stoffe sind in diesem Bereich der Comicgeschichte schon seit längerem gestaltet worden. In den USA, die eine von der franko-europäischen abweichende eigene Tradition haben, wurden historische Themen und Stoffe insbesondere seit Spiegelmans *Maus* ebenfalls wichtig, hier allerdings — und dies ist typisch für den amerikanischen Anteil am Geschichtscomic — in der Regel verbunden mit biografisch-subjektiven Erfahrungen.

Insgesamt scheinen Comics, gerade in der expandierten Form der Graphic Novel, in der Gegenwartskultur unter anderem eine wichtige Funktion zu übernehmen, die sie sich mit literarischen Texten, mit Essays und Reportagen, aber auch Filmen, Fernsehproduktionen und anderen breit rezipierten Formaten teilen: Sie stellen Gewalt und Leid in ihren verschiedenen Spielformen dar, oft in Anknüpfung an historische Ereignisse, auch und gerade an äußerste Schrecken (neben dem Holocaust ist Hiroshima zum Thema geworden), an rezente Katastrophen (9/11-Comics existieren in erheblicher Zahl). Ergänzend angemerkt sei, dass auch privates Leid wie Krankheit, Tod, Depressionen, der Verlust von Angehörigen und gescheiterte Lebensentwürfe zum Thema grafischer Narrationen geworden sind. Das Spektrum der Darstellungsperspektiven auf kollektiv erlittene historische Gewalt, auf Totalitarismus, Kriege und Katastrophen changiert zwischen Opfer- und Beobachter-, seltener auch Täter-Perspektive. Mehrere Faktoren dürften seitens der Produzenten und der Rezipienten im Spiel sein, wenn die Graphic Novel gerade auf diesem thematischen Feld solch große Relevanz und Popularität gewonnen hat: Sie bedienen, wie es scheint, ein Bedürfnis, das Schreckliche, Leidvolle, Katastrophale in der kollektiv wie auch in der individuell erfahrenen Geschichte in Erzählungen zu fassen — und es so

wenn schon nicht begreiflicher zu machen, doch immerhin aus dem Bereich des Unausgesprochenen, Verschwiegenen, Verdrängten herauszuholen — und es, sofern die fraglichen Ereignisse länger zurückliegen, vor dem Vergessen zu retten. Zudem gestattet gerade das spezifische mediale Format von Comics als Kombination aus Text- und Bildanteilen, Geschichten auf mehreren Ebenen zu erzählen. Informative und fiktionale Anteile lassen sich miteinander verbinden, persönliche Perspektiven mit kollektiven Erfahrungen. Zur öffentlichen Diskussion über politisch-zeitgeschichtliche Gegebenheiten, aber auch zur Gedächtniskultur tragen historisch-zeitgeschichtlich orientierte grafische Romane bei. Dies beeinflusst natürlich auch ihre öffentliche Wahrnehmung als eine Kunst, die zu historischen und politischen Themen konsultiert werden kann (so wie auch die Literatur oder der Film), selbst wenn sie erfundene Geschichten erzählt — nicht unbedingt als faktografische Informationsquelle, wohl aber als Dokument der Beschäftigung mit Geschichte und Zeitgeschichte. In Gedächtnisjahren wie 2014 betrifft dies auch die Beschäftigung mit dem Ersten Weltkrieg — und die Frage, wie sich dieser in Darstellungen zeitgenössischer Künstler ausnimmt.

2.

Sehen wir uns ein erstes Beispiel an: Ein dem Ersten Weltkrieg gewidmeter Artikel im Feuilletonteil der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 24. Januar 2014, Nr. 20, Seite 34—35, trägt den Titel „Zeitraffer eines Jahrhunderts“.¹ Er basiert auf einem Interview des Redakteurs Andreas Kilb mit dem Politikwissenschaftler Herfried Münkler. Zu den Publikationen Münklers, der in dem Beitrag als der „führende deutsche Kriegsforscher“ vorgestellt wird, gehört eine Gesamtdarstellung des Ersten Weltkriegs: *Der Große Krieg — Die Welt 1914 bis 1918* [Münkler 2013]. Dem zwei Seiten füllenden Interviewtext sind zwei Bilder zugeordnet. Diese zeigen nicht etwa historische Fotos, sondern zwei Zeichnungen aus einem Comic von Jacques Tardi und Jean-Pierre Verney (*Elender Krieg 1914—1919* in zwei Bänden, dazu unten Weiteres). Das erste Bild zeigt französische Soldaten im Gaskrieg bei einem Angriff und das zweite Bild zeigt komplementär dazu deutsche Soldaten beim Angriff. Die kommentierende Bildlegende der Feuilletonredaktion verweist auf die Provenienz der Bilder [FAZ 20/2014: 34—35] und würdigt den zitierten Band von Tardi/Verney als *Darstellung des Ersten Weltkriegs* — nicht als *fiktionale* Bildgeschichte. Allerdings nutzt man zugleich das, was an interpretatorischen Anteilen bereits in den Zeichnungen steckt. So wird die Situation der Deutschen und Franzosen im Grabenkrieg durch den Zeichner Tardi sowie durch das analoge Arrangement der Tardi-Bilder auf den FAZ-Seiten als ‚spiegelbildlich‘ gedeutet (vgl. Abb. 1 und 2). Auf den Seiten 30—31 des Tardi/Verney-Comics *Elender Krieg*, der hier zitiert wird,

¹ Für den Hinweis danke ich Peter Goßens.

setzt sich die symmetrische Anordnung fort: Im jeweils unteren Panel der beiden einander gegenüberliegenden Seiten hängen jeweils ein französischer und ein deutscher Soldat tot über dem Zaun. Der Perspektive Münklers und anderer im Interview erwähnter Historiker und Politologen auf den Ersten Weltkrieg korrespondiert der ‚deutsch-französische‘ Bildausschnitt insofern es auch in den diskursiven Darstellungen darum geht, den Krieg konsequent aus einer gesamteuropäischen Perspektive wahrzunehmen, nicht aus einer spezifisch deutschen oder anderen nationalspezifischen.

Das zeichnerische Œuvre Tardis ist im Gedenkjahr des Kriegsausbruchs 1914 verstärkt wahrgenommen worden; frühere Arbeiten zum Ersten Weltkrieg wurden neu aufgelegt; ein neuer Band erschien zeitnah (s. u.). Das Interesse der Öffentlichkeit an diesen und ähnlichen Bildgeschichten spricht dafür, dass Comics in ihrer Rolle als Beiträge zur Diskussion über ‚Geschichte‘ eine zunehmend größere Rolle spielen. Mit den im Folgenden präsentierten Beispielen geht es explizit nicht um eine Sorte von Comics, die mancher vielleicht als erste assoziiert, wenn das Stichwort ‚Comic und Krieg‘ fällt — also nicht um ‚Landerhefte‘ und ähnliche Formate, die Kriegsgeschichten (tendenziell affirmativ) als Abenteuer geschichten erzählen. Wie Science-Fiction-, Western- und Detektivcomics haben solche Kriegsabenteuercomics eine längere Geschichte. Sie stehen in der Regel im Zeichen der Verherrlichung von Gewalt, der schematischen Gegenüberstellung von ‚Guten‘ und ‚Bösen‘. Neben kriegsverharmlosenden und kriegsverherrlichenden Comics stehen auch parodistische Varianten des Soldaten-Comics, wie etwa die berühmten ‚Sturmtruppen‘. Man sollte wohl gerade diese Beispiele des Kriegs-Comics im Gedächtnis haben, um ganz andersgeartete Beispiele einzuschätzen — solche, die darauf abzielen, historisches Wissen über den Ersten Weltkrieg und seine Rahmenbedingungen zu vermitteln. Diese Beispiele besitzen zudem eine (wenn auch unterschiedlich stark ausgeprägte) appellative — oder eher noch adhortative — Dimension: Es gilt, so eine mitlaufende explizite oder implizite Prämisse, aus der Geschichte zu lernen. Bilder der Gewalt und ihrer Opfer, Bilder des Leids, des Grauens und des Todes werden gezeichnet, um im Rezipienten etwas auszulösen, ihn zu bewegen, zum Nachdenken zu bringen.

Wichtig für die Gestaltung von Geschichtscomics sind insbesondere Verfahren der Rahmung, etwa durch narrative, aber auch durch ‚dokumentarisch‘ wirkende Rahmenkonstruktionen sowie durch die jeweilige paratextuelle Aufmachung. Comics und Graphic Novels konstruieren jeweils ihre eigene Art des ‚Realismus‘, und der Leser ist daran gewöhnt, diesen codierten ‚Realismus‘ des Darstellungsstils zu decodieren. Fotos und faksimilierte Schriften können als ‚Dokumente‘ in die Bildgeschichte hineinkomponiert werden; Zeichnungen können sich an Schwarzweiß- oder Schwarzbraun-Photos anlehnen; ähnliche ‚Realitätseffekte‘ erzeugt ferner die Einbeziehung von Karten, Diagrammen und anderen Bildtypen, welche aus historiografischen Kontexten geläufig sind.

Zu den ‚Authentifizierungs‘-Strategien gehört es auch, dass oft ‚historische‘ Protagonisten auftreten. ‚Augenzeugen‘ werden zu Hauptfiguren und ‚Informanten‘ des Comicerzählers, sei es in der Rolle eines Haupt-Erzählers, sei es als von einem Haupterzähler beobachtete Figur, die ihm dann die dargestellten Ereignisse erzählt. Art Spiegelmans *Maus*, wo im Wesentlichen die Geschichte seines Vaters Wladek Spiegelman erzählt wird und Wladek entsprechend als Augenzeuge und Erzähler agiert, ist ein berühmtes Beispiel. Rezeptionsrelevant sind ferner paratextuelle Hinweise darauf, worauf das dargestellte Wissen beruht, wer es von wem bezieht, welchen Quellen es entstammt.

3.

Im Erinnerungsjahr 2014 erschienen, ist der Band *Kriegsgeschichten für junge Leser. Tagebuch 14/18. Vier Geschichten aus Deutschland und Frankreich* mit Comics von Alexander Hogh und Jörg Mailliet klar durch didaktische Motive geprägt (vgl. Abb. 3). Dass zeitgleich eine deutsche und eine französische Fassung erschienen sind, gehört mit zur Programmatik des Comicbandes, der den Ersten Weltkrieg konsequent im Wechsel zwischen deutschen und französischen Perspektiven darstellt. Die Lizenz-Ausgabe der Bundeszentrale für politische Bildung unterbreitet unter anderem implizit den Vorschlag zu einem Einsatz in Schulen und anderen Bildungsstätten. Der Comic wird als Schullektüre betrachtet, die über Historisches informieren, zugleich aber auch Haltungen vermitteln beziehungsweise stimulieren kann. Integriert wurde der Comic von Hogh/Mailliet in ein Projekt des Deutsch-Französischen Jugendwerks, das der Bereitstellung bi-nationalen didaktischen Materials im Unterricht in Deutschland und Frankreich gilt. Erzählt werden Phasen und Episoden aus der Biografie von vier Figuren, zwei deutschen und zwei französischen, in der Zeit des Ersten Weltkriegs (vgl. Abb. 4 und 5). Die historischen Vorbilder der gezeichneten Figuren, im Rahmentext vorgestellt, haben Aufzeichnungen hinterlassen, die der Comicgeschichte zugrunde gelegt wurden. Sie bestimmen insgesamt die Perspektive, aus welcher der Krieg wahrgenommen wird. Die Wahl zweier deutscher und zweier französischer Protagonisten sorgt für einen Perspektivenwechsel; auf beiden Seiten treffen wir zudem jeweils einen (zunächst patriotisch-begeisterten) Kriegsteilnehmer und einen Nicht-Kriegsteilnehmer an: In den Krieg ziehen Walter und Lucien; die Zivilistenperspektive repräsentieren der kleine Réne und Agnes, genannt ‚Nessi‘. Die Namen der vier Figuren werden jeweils in (auffällig) kleiner Schrift den Teilgeschichten vorangestellt, wie um die Suggestion eines einzigen ‚Helden‘, einer einzigen ‚Perspektive‘ von vornherein zu unterlaufen. Im weiteren Verlauf der gesamten Bilderzählung werden diese vier Biografien enggeführt; die Perspektiven relativieren sich wechselseitig. ‚Große Geschichte‘ wird heruntergebrochen auf individuelle Lebensgeschichten. So rücken insbesondere Sorgen, Leid und Ernüchterung, aber auch die patriotische

Einstellung der direkt oder indirekt Kriegsbeteiligten in den Blick. Szenarist, Zeichner und die Verfasser der Paratexte enthalten sich der Kommentare über ihre Figuren. Der Leser selbst muss sich ein Bild machen, wird durch die Kreuzung der Blickwinkel und die betont subjektive Perspektivik aber davon abgehalten, pauschale und allgemeine Urteile (über ‚Deutsche‘, ‚Franzosen‘, ‚Soldaten‘ und ‚Zivilisten‘ etc.) zu teilen. Die Episoden sind auch für jüngere Leser gut lesbar. Dazu trägt unter anderem der Zeichenstil bei: ein *ligne-claire*-Stil, der aus Comics mit unterhaltenen Geschichten über sympathische Protagonisten vertraut ist (etwa aus Hergés *Tim und Struppi*). Für jugendliche Leser ist die Identifikation mit Figuren wie Lucien, Walter, Nessi oder Réne insofern einfach — eine ‚Identifikation‘ auch in dem Sinn, dass es vorstellbar wird, vom Krieg selbst betroffen zu sein. Der eigentlichen Comicerzählung ist ein Anhang beigefügt, in dem über die vier historischen Vorbilder der gezeichneten Figuren in Text- und Bild-Dokumenten informiert wird. Dies unterstreicht den ‚authentischen‘ Charakter der erzählten Geschichten und bringt dem Leser die Ereignisse (die damit nochmals als nicht-fiktional herausgestellt werden) näher.

4.

Der französische Zeichner Jacques Tardi (geb. 1946) hat dem Thema Krieg diverse Comicerzählungen gewidmet; diese sind aus dem Französischen auch in andere Sprachen übersetzt worden. Der Erste Weltkrieg spielt als Thema in Tardis Werk eine prägende Rolle, zuerst in dem Album *Adieu Brindavoine et La fleur au fusil*, 1974 (dt. *Das Ende der Hoffnung*, 1984); später als Teil V integriert in die Reihe „Les Aventures extraordinaires d’Adèle Blanc-Sec“, 1976—98. Drastischer Realismus und lakonischer Pazifismus finden sich ferner auch in Jacques Tardis Kriegserzählungen *La Véritable Histoire du soldat inconnu*, 1974 (dt. *Die wahre Geschichte vom unbekanntem Soldaten*, 1988) sowie in *Casse-Pipe suivi du carnet du cuirassier Destouches de Louis-Ferdinand Celine* (zuerst 1979). 1993 erschien die Graphic Novel *C’était la guerre des tranchées* (dt. *Grabenkrieg*, 2002; vgl. Abb. 6). 1999 folgte *Varlot soldat* (dt. *Soldat Varlot*, 2001), basierend auf einem Szenario von Didier Daeninckx. Der Doppelband *Putain de guerre!* (dt. *Elender Krieg*, 2009/2010) von 2008/2009 entstand in Kooperation mit dem Historiker Jean-Pierre Verney und wurde 2013 neu aufgelegt. Tardi stellt auch andere historische Ereignisse dar, so die Ereignisse um die Pariser Kommune und im Zweiten Weltkrieg. Dass sein Großvater am Ersten, sein Vater am Zweiten Weltkrieg teilgenommen hat, wird als wichtiges Motiv hervorgehoben; explizit thematisiert werden auch die Informationsquellen, die Tardi konsultierte, um etwas darzustellen, das ihn zwar bewegte, ohne dass er es jedoch selbst erlebt hätte:

Seitdem ich die Geschichten meines Großvaters gehört hatte, drängte es mich, von diesem Auftakt zum 20. Jahrhundert zu berichten. Ich habe

mich dabei auf Bücher bezogen, die am Ende des Buches aufgeführt sind und die mir in vielen Fällen eine erste Anregung gaben, den Ausgangspunkt für eine Episode, um deren erzählerische Gestaltung ich mich dann bemühte. Es war nicht meine Absicht, einen Katalog von Waffen und Uniformen zu produzieren — obwohl ich viel Dokumentationsmaterial zusammengetragen habe — oder gar Zahlen zu bilanzieren: die der Granaten pro Quadratmeter etwa <...>. Ich bin nicht dagegewesen, deshalb musste ich mich wohl oder übel auf umstrittene oder anfechtbare, zweifelhafte oder widersprüchliche Berichte stützen [Tardi 2013: 4].

Gerade diesem Zeichner geht es um eine radikale und kompromisslose Bloßstellung des Grauens im Krieg. Seine Soldatengeschichten aus dem Ersten Weltkrieg geben diesen in seiner brutalsten Form, dem Grabenkrieg, und zwar jeweils aus der Perspektive der einfachen Soldaten wieder. Die Bände bilden keine Serie im Sinne einer Fortsetzungsreihe, sind einander stilistisch und thematisch aber sehr ähnlich. *Soldat Varlot* ist paratextarm. Die Bilderzählung geht sofort medias in res. *Grabenkrieg* hat einen einleitenden Teil, der im Ansatz eine historische Kontextualisierung des Erzählten unter Betonung der Soldatenperspektive vornimmt. Sehr umfangreich ist der angehängte paratextuelle Teil in *Elender Krieg*. Auf rund 90 Seiten Bildgeschichte folgt ein historiografisch-informativer Teil von rund 40 Seiten: eine Chronik der Jahre 1914—1919, ergänzt um Bildmaterialien (Fotos) und Karten. *Elender Krieg* (in der Integralausgabe) enthält eine umfangreiche bebilderte Chronik der Jahre 1914—1919 von Jean-Pierre Verney, gegliedert nach Jahren. Die Bildmotive der beigefügten historischen Fotos entsprechen in vielem den von Tardi gezeichneten Bildmotiven. Der Text informiert über den Verlauf des Krieges und der einzelnen Schlachten, legt dabei einen starken Akzent auf die Kriegsverluste und auf die Grausamkeit des Kriegs, verdeutlicht aber auch die politischen Ereignisse und Hintergründe. Abschließend findet sich ein Abdruck des 14-Punkte-Programms des US-Präsidenten Wilson vom 8. Januar 1918 als Dokument des Kriegsendes. Diverse Karten verdeutlichen die Veränderungen in der Topografie Europas — lauter Unterrichtsmaterialien. Die im Mittelpunkt stehenden Soldatenfiguren sind keine Helden, sondern Jedermann-Figuren und Opfer, auch wenn sie überlebt haben und rückblickend — in *Elender Krieg* ist der Erzähler stark versehrt — von ihren Erfahrungen berichten.

GRABENKRIEG ist nicht das Werk eines Historikers, es handelt sich nicht um eine chronologisch korrekte Darstellung der Geschichte des ersten Weltkriegs in Comic-Form, sondern um eine Abfolge einzelner Situationen, die von Männern erlebt wurden, die im Schlamm festsaßen und sich ihrer Haut sichtlich nicht wohlfühlten, die manipuliert wurden und nur eine Hoffnung hatten, nämlich die nächste Stunde zu überleben, die sich nichts sehnlicher wünschten, als wieder nach Hause zu kommen,

kurz, dass der Krieg aufhört! Es gibt keine Helden, und keine Hauptperson in dem beklagenswerten kollektiven Abenteuer genannt Krieg. Es gibt nur einen gigantischen, anonymen Aufschrei im Todeskampf. <...> Auch wollte ich die armen Schlucker aus unseren Kolonien zeigen, die man frohgemut eingeladen hatte, an dem Fest teilzunehmen. Mein Interesse galt dem einfachen Mann gleich welcher Hautfarbe oder Staatsangehörigkeit, dem Menschen, über den man verfügt, dessen Leben nichts zählt in den Händen seiner Herren. Eine simple Feststellung, die noch heute gilt [Tardi 2013: 4].

Drastisch und oft aus der Nahschau werden Verwundete, Amputierte, Tote und verwesende Leichname dargestellt, dies aber wieder so häufig, dass entsprechende Bildmotive den Duktus der Gesamterzählung spiegeln. Tardi wählt im Wesentlichen die Perspektive französischer Soldaten:

Aus naheliegenden Gründen habe ich mich auf die Beschreibung der französischen Seite beschränkt. Wie reagierten die Engländer genau? In welcher Geistesverfassung befanden sich die Italiener? Es ist schon schwer genug, sich überhaupt in die Mentalität eines jungen Mannes um 1914 hineinzusetzen ... Selbstverständlich werden die meisten der an dem Konflikt beteiligten Nationen erwähnt; die Deutschen, die ‚Boches‘ (den Ausdruck benutze ich nicht abschätzig, sondern als Teil des Sprachgebrauchs jener Zeit), tauchen unablässig auf. Ich hoffe, in meiner Darstellung deutlich genug geworden zu sein, um mich nicht dem Vorwurf einer revanchistischen oder gar nationalistischen Haltung auszusetzen [Tardi 2013: 4].

Diesen werden allerdings oft deutsche Szenen gegenübergestellt — wobei der homogene Stil unter anderem bewirkt, dass die als Feinde wahrgenommenen Deutschen doch zugleich als Spiegelfiguren der Franzosen erscheinen. Seine Botschaft richtet sich aber an Leser jenseits aller Grenzen, und wo auf Verluste hingewiesen wird, werden mehrere Seiten genannt. Denn: „Es handelt sich bei dieser Geschichte <...> um unsere Geschichte, die Geschichte Europas“ [Tardi 2013: 4].

Für die Ausarbeitung hat sich Tardi vielfach an Fotos orientiert. Seine Vorliebe für Schwarz-Weiß-Bilder ist aber nicht nur der Fotografiegeschichte geschuldet, sondern entspricht einer thematisch motivierten Farbregie. Farbige (fast ‚farbenfroh‘) beginnt *Elender Krieg*, aber die Farbe verliert sich dann immer mehr aus den Bildern; der Gesamteindruck ist ‚schwarzweiß‘ beziehungsweise ‚grau‘ — abgestimmt auf die deprimierenden Gegenstände. Die wenigen, fast immer verhalten eingesetzten Farben dienen in dieser späten Phase der Geschichte der Heraushebung von Bildmotiven; dies gilt etwa für Fahnen [französische, russische; *Ibid.*: 91—92], oder auch für bunte Orden auf der Brust eines heillos Versehrten [*Ibid.*: 77]. Nicht nur die Anlehnung an Fotos prägt die Bildsprache, sondern auch die Verwendung von ‚katalogartigen‘ Bildsequenzen — so bei der Darstellung einer Serie von Schwerstversehrten [Tardi

2014: 77—78]. — Der Zeichner arbeitet nicht für jugendliche, sondern für erwachsene Leser, denen er manches zumutet — und bietet Einsichten in ernüchterte, im eigenen Elend möglichst pragmatisch agierende Figuren, denen es letztlich nur noch darum geht, mit dem Leben davonzukommen. Dem lakonischen, ebenfalls an historischen Bilddokumenten orientierten Zeichenstil korrespondieren die lakonischen Dialoge und Bemerkungen seiner Figuren. In *Elender Krieg* heißt es unter anderem: „Im Dezember sollte der Deutsche, der vier Jahre lang sein ganzes Wissen eingesetzt hatte, um die Wirksamkeit von Giftgas zu erhöhen, den Chemie-Nobelpreis erhalten!“ [Tardi 2013: 76]. Damit wird auf den Nobelpreisträger Fritz Haber angespielt — und um diesen geht es im folgenden Beispiel.

5.

Der belgische Comiczeichner David Vandermeulen (geb. 1968) hat eine mehrbändige grafische Biografie Habers als Geschichte eines Kriegstechnologen im Comicstil publiziert, die einer historisch in mehr als einem Sinn interessanten Person gilt: dem deutschen Chemiker Fritz Haber (1868—1934; vgl. Abb. 7). Die prägenden Stationen des Lebens von Fritz Haber bilden das Gerüst der von Vandermeulen erzählten Geschichte (vgl. dazu [Roland 2015]): Haber stammt aus einer jüdischen Familie, studiert Chemie, konvertiert zum Protestantismus und macht als habilitierter Chemiker eine akademische Karriere, die 1911 dazu führt, dass er die Leitung des Berliner Instituts für physikalische Chemie übertragen bekommt. 1933 muss der historische Haber seine Stelle verlassen; er stirbt 1934 bei einer Schweizreise. Das Leben dieses Mannes wird vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte dargestellt, die sein Schicksal bestimmte, die er selbst umgekehrt aber auch mitgestaltete. Für unseren Kontext (die Geschichte des Ersten Weltkriegs) relevant ist Band 2, *Les héros*, in dem Haber als maßgeblicher Beteiligter an der Entwicklung chemischer Kampfstoffe gezeigt wird. Die von Tardis Comics repräsentierte Opfer-Perspektive wird insofern hier durch eine Darstellung des Kriegs aus Täter-Perspektive ergänzt — eines Täters freilich, der rund zwei Jahrzehnte später selbst zum Opfer wird: Als Jude wird er von den Nationalsozialisten um seine Identität als Deutscher gebracht und aus seinem Amt vertrieben. Fritz Habers Beteiligung an der Entwicklung von chemischen Kampfwaffen rückt in den Blick. Gegenüber einem Major plädiert er explizit für den Einsatz von Chlorgas; argumentiert wird mit ökonomischer Rationalität (Chlorgas ist leicht produzierbar, und Deutschland ist dabei unabhängig vom Ausland und von zu importierenden Rohstoffen), aber auch mit erschreckender Inhumanität (man kann auf einen Schlag ein ganzes Regiment auslöschen):

Le capitaine Haber: <...> Je pense au chlore, herr major. Ce produit nous est disponible en quantité infinie et il nous est loisible de le créer

dans nos propres usines, sans que nous soyons dépendants d'aucune matière première extérieure. Et l'idée particulière que j'ai à vous exposer serait celle d'une attaque au chlore, capable d'anéantir un régiment entier en un seul assaut [Vandermeulen 2007: 133].

Auf diese Passage (vgl. Abb. 8) folgen Darstellungen des Einsatzes von Chlorgas auf dem Schlachtfeld [Vandermeulen 2007: 134—135]. Spätere Episoden zeigen andere Opfer, auch unter denen, die bei den chemischen Experimenten in Habers Anstalt beteiligt sind [Ibid.: 146—147]. Die Geschichte ist eindeutig an erwachsene, geschichtsinteressierte Leser adressiert. Von diesen werden unter anderem intellektuelle Transferleistungen erwartet: In die Bildgeschichte einmontiert finden sich immer wieder Textabschnitte mit historischen Zitaten aus der dargestellten Zeit, aber auch von Historikern, Politikern und Politologen anderer Zeitphasen. Die Beziehung dieser Texte zum Dargestellten muss der Leser selbst herstellen, Figuren identifizieren, Situationen interpretieren. So findet sich in *Les héros* [Ibid.: 127] ein Appell deutscher Intellektueller zugunsten des von ihnen als Opfer ausländischer Lügen und Gewalttätigkeiten dargestellten Deutschland, den der Leser als typischen Beitrag zum nationalistischen Diskurs decodieren muss. Zu den ausführlich inszenierten Episoden gehören Diskussionen über die weltpolitische Lage, über Geschichte und Zukunftsperspektiven, an denen sich verschiedene historische Personen beteiligen, darunter Walther Rathenau und Albert Einstein (vgl. [Ibid.: 152—154]). Vandermeulens gezeichnete und mit Wasserfarben ausgestaltete Bilder sind in Erinnerung an alte Bilddokumente ausschließlich in Tönen zwischen Weiß und Dunkelbraun gehalten. Texte werden in die Bilder als weiße Untertitelungen integriert, die an die Untertitel in Stummfilmen aus der dargestellten Zeit erinnern. Auch zwischengeschaltete Text-Tafeln entsprechen funktional, syntaktisch und optisch Texteinblendungen in Stummfilmen, die in der Regel erläuternde und handlungsraffende Funktionen haben.

In die Narration eingeflochten finden sich neben historiografischen Informationen auch Elemente aus Mythen und Legenden, die mit Deutschland assoziiert sind. Verfasst aus franko-belgischer Perspektive, arbeitet Vandermeulens Comic nicht zuletzt mit imagologischen Veratzstücken eines historischen Deutschlandbildes. Über Fritz Haber hinaus gilt das Interesse den Deutschen. „La biographie de l'Allemagne m'intéresse tout autant, sinon plus que mon personnage principal“ [nach Roland 2015, FN 8].

6.

Joe Sacco hat in mehreren Graphic Novels aus Kriegs- und Krisengebieten berichtet. In *Palestine* tritt er selbst als gezeichnete Figur auf, die in der Rolle des Besuchers durch unmittelbar betroffene Einheimische mit der Gewalt und den Leiden kriegsähnlicher oder kriegerischer Zustände

vertraut gemacht wird. Saccos Comic-Reportagen zielen auf eine ernüchternd-pessimistische Darstellung von historisch-politischen Fakten. Eine im positiven Sinn ‚didaktische‘ Funktion ist wohl — mangels Optimismus — nicht zu unterstellen, wohl allerdings geht es um eine als notwendig empfundene Korrektur einseitiger Berichterstattung (etwa im Fall von *Palestine*). Dem Ersten Weltkrieg hat Sacco ein ausgefallenes Buchobjekt unter dem Titel *Der Erste Weltkrieg/La Grande Guerre. Die Schlacht an der Somme* gewidmet: ein Leporello, das sich durchblättern, aber auch als Panorama aufstellen lässt, ergänzt um ein Beiheft im selben Schubert. [Sacco 2013, zweisprachige Ausgabe; vgl. Abb. 9] So artifiziiell diese Arbeit des Comic-Zeichners sich ausnimmt (als Kunstobjekt wird man sie schon darum wahrnehmen, weil das Leporello zum Aufstellen und Ausstellen, nicht zum Lesen gedacht ist), so nachdrücklich insistiert Sacco doch darauf, an der Zirkulation von Geschichtswissen zu partizipieren. Im Vorwort erläutert Sacco, sein Interesse am Ersten Weltkrieg datiere bereits in die Schulzeit zurück; entsprechend viel habe er über das Thema gelesen und lange auch daran gedacht, dazu ein Buch zu zeichnen, habe diesen Plan aber zunächst nicht ausgeführt, da ihm Tardi mit *Grabenkrieg* und *Elender Krieg* schon alles dargestellt zu haben schien, wovon es auch ihm selbst ging [Sacco 2013, unpag. Vorwort, 1]. 2011 habe er den schon früher erwogenen Plan in Angriff genommen, „ein riesiges Panorama der Westfront zu zeichnen — die sich im Ersten Weltkrieg über 750 km von der Schweizer Grenze bis zum Ärmelkanal erstreckte“. [Ibid.] Zwar habe er zunächst wieder gezögert — der Kriegsszenen nach diversen einschlägigen Graphic Novels beziehungsweise Reportagen überdrüssig –, doch dann habe er das Projekt realisiert, „denn der Erste Weltkrieg beeinflusst bis heute meine Sicht auf die Menschheit“ [Ibid.]. Das Leporello ist als ein Schlacht-Panorama gestaltet, aber auch als Bild-Erzählung; Sacco hybridisiert also zwei bildmediale Formen. Als Autor von Comicbüchern habe er, so Sacco „lieber etwas Narratives zeichnen“ wollen als nur ein detailliertes Raumpanorama zu bieten. Als Anregung erwähnt er den Teppich von Bayeux als Darstellung der normannischen Invasion Englands [Sacco 2013, unpag. Vorwort, 1—2]. Erzählt wird, von links nach rechts zu lesen, der erste Tag der Schlacht an der Somme, der 1. Juli 1916. Die Somme-Schlacht führte zu eminenten Verlusten auf britischer Seite; die Zahl der Toten dieses Tages wird mit 20 000 grob beziffert; die Schlacht gilt als die verluststärkste des Ersten Weltkriegs. Sacco zur Wahl des Sujets:

Ich entschied mich, den ersten Tag der Schlacht an der Somme zu zeichnen, weil zu diesem Zeitpunkt niemand mehr Illusionen bezüglich der modernen Kriegsführung haben konnte. <...> Ich wollte <...> aufzeigen, was zwischen dem Befehl des Generals [Haig] und dem Grab geschah, und ich hoffe, dass uns dabei auch heute, hundert Jahre später, noch immer ein Schauer über den Rücken läuft [Sacco 2013, unpag. Vorwort, 2—3].

Der Historiker Adam Hochschild (u. a. Verfasser von *To End All Wars: A Study of Loyalty and Rebellion*, 1914—1918) schildert im Beiheft die Somme-Schlacht vom 1. Juli 1916 in einem einleitenden Artikel. Kleine Auszüge aus der Panorama-Zeichnung sorgen für die Vernetzung zwischen Saccos Zeichnung und dem Text. Abschließend erwähnt Hochschild die anhaltende Traumatisierung britischer Soldaten durch die Somme-Schlacht; aus dem Gästebuch des Friedhofs, auf dem die Gefallenen eines Regiments liegen, zitiert er die Worte „Niemals wieder“. Anschließend bietet das Beiheft eine verkleinerte Reproduktion des gezeichneten Panoramas mit Bildlegenden. Diese nennen Figuren, Schauplätze, Szenen und Vorfälle — und verdeutlichen, dass es sich um einen Ablauf von Ereignissen handelt. Am Anfang sieht man den Kommandeur, General Haig, beim kurzen Morgenspaziergang; am Ende stehen Informationen über die Zahl der Schlachtopfer — der Darstellung eines Friedhofs unterlegt, auf dem man gerade zahlreiche Gefallene beerdigt. In Orientierung an mittelalterlicher Kunst wurden in Saccos Zeichnungen perspektivische Verfahren eingesetzt, die es gestatteten, eine Überblicksdarstellung mit der Ausarbeitung von Detailszenen zu verbinden:

In dem Bestreben, mein Panorama kompakt zu halten, bediente ich mich gewisser stilistischer Mittel, wie sie in der mittelalterlichen Kunst Anwendung fanden, zum Beispiel den Verzicht auf realistische Perspektive und Proportionen. Ein paar Zentimeter der Zeichnung können hundert Metern oder einem Kilometer in der Realität entsprechen. Hingegen versuchte ich, alle Details — die Feldküchen, die von Pferden gezogenen Sanitätswagen — korrekt wiederzugeben [Sacco 2013, unpag. Vorwort, 2].

Es geht, deutet man die zeichentechnische Strategie im übertragenen Sinn, um einen panoramatischen Blick auf die Somme-Schlacht, aber nicht aus der abstrakten Perspektive konventioneller Historiografie mit ihren abstrahierenden Befunden und ihren nivellierenden statistischen Bilanzen. Dem Zeichner geht es um Details. Der oberflächliche Blick sieht Menschen-Massen. Der genaue Blick sieht einzelne Figuren mit teilweise durchaus individuellen Zügen. Vom Betrachter gefordert ist ein Sinn für die Einzelheit; was es zu entdecken gibt, sieht man oft erst auf den zweiten Blick.

Die Schlachtdarstellung ist durch ein realistisches Ethos grundiert, das auch im übertragenen Sinn Vertiefung ins Material fordert. Sacco verweist auf seine eigenen Quellenstudien, insbesondere im Fotoarchiv des Londoner Imperial War Museum, wo er „Tausende Bilder aus dem Leben damaliger Soldaten“ gefunden hat [Sacco 2013, unpag. Vorwort, 2]. Der Londoner Historiker Julian Putkowski hat weiteres Informationsmaterial (Bilder und Artikel) beschafft. Da er vorwiegend englische Kriegsliteratur und anglozentrische historiografische Darstellungen konsultiert hat, weiß Sacco seine Darstellung der britischen Sichtweise verbunden — auch das Panorama ist also ‚perspektivisch‘. Genannt wer-

den diverse historiografische Quellen; als besonders wichtige Grundlage nennt Sacco Martin Middlebrocks *First Day on the Somme*, ferner Artikel, Bücher und Enzyklopädien (*Purnell's History of the First World War*). Sacco erzählt eine Geschichte ohne Helden, ja ohne Protagonisten; der anfangs gezeigte General Haig ist der einzig namentlich Genannte und wird im Folgenden nicht mehr in den Blick gerückt. Protagonist sind ‚die vielen‘. Provozierender Weise kann man die beschrifteten Grabkreuze am Ende nicht lesen. Hochschild's Aufsatz erinnert unter anderem an die, deren Gräber nie beschriftet werden konnten, weil sie unidentifiziert blieben. Das Panoramabild ähnelt funktional dem Friedhof, den es am Ende zeigt (als seine eigene mise-en-abyme): Erinnerung an Tote, die trotz ihrer riesenhaften Zahl jeweils Einzelne waren, deren Namen aber nicht genannt werden können (vgl. Abb. 10).

7.

Ähnlich wie Romane und Erzählungen kann man Bilderzählungen über historische Stoffe und Themen zwar im Rückgriff auf die Unterscheidung zwischen ‚Faktischem‘ und ‚Fiktivem‘ beziehungsweise dem ‚Faktografischen‘ und dem ‚Fiktionalen‘ beschrieben, aber beides klar voneinander zu unterscheiden, ist oft schwer. Geschichte wird (auch) hier konstruiert — nicht selten am Leitfaden erfundener Geschichten, auch in solchen Fällen aber doch vielfach mit dem Anspruch, Geschichtswissen zu vermitteln. Zeichenstil, Paratexte, Bild- und Buchformate, Erzählperspektive und Bildarrangements tragen zur Konfiguration dieses Wissens entscheidend bei.

Die vorgestellten Beispiele repräsentieren unterschiedliche Perspektiven auf den Krieg: Hogh und Mailliet versuchen, mit ihren Geschichten jugendlicher Kriegszeugen die junge Generation historisch zu informieren — insbesondere über die Schrecken des Kriegs und die ideologischen Voraussetzungen, die die Lebensläufe der Figuren so dramatisch geprägt haben. Aufklärung über den Krieg — so die einfließende Prämisse — ist die beste Prävention. — Tardis Position ist die des ernüchterten Pazifisten, und seine Zeichnungen, die dann, wenn es um brutale und grauenhafte Gegenstände geht, wegen des so eingängigen Zeichenstils schockierend wirken, haben gerade wegen ihres unpathetischen Stils Appellcharakter — die Darstellung vergangenen Grauens appelliert an den Betrachter, Ähnliches künftig nicht mehr zu akzeptieren. Dieses engagierte Plädoyer gegen den Krieg bezieht seinen Effekt vor allem aus der detaillierten Darstellung einzelner Figuren, auch und gerade, wenn man von diesen kein intaktes Bild geliefert bekommt. — Vandermeulen interessiert sich für die Psychologie von Tätern, wobei er letztlich die Grenzlinie zwischen Tätern und Opfern am Beispiel Habers zwar in Frage stellt, aber keine Sympathie mit seiner Hauptfigur aufkommen lässt. — Sacco, der einen Tagesablauf (den der Somme-Schlacht) als ‚stehendes Bild‘ (als Leporello) darstellt, betont durch das gewählte Bildmedienformat den Umstand,

dass die beteiligten Soldaten dem einmal angelaufenen Schlachtgeschehen nicht mehr entrinnen konnten. Er interpretiert die Lage der Soldaten: Mit hoher Wahrscheinlichkeit zum Tod bestimmt, verschwinden diese in einer Menge von Schicksalsgenossen. Saccos nüchterner und sachlicher Darstellungsstil im Detail wie im Ganzen ist geschult an der Haltung des Kriegsreporters (am ‚embedded journalism‘). Illusionslos und pessimistisch beobachtet er Kriege — diesen und andere — und dokumentiert sie mit dem Gestus eines letztlich hilflosen Protests.

Bildgeschichten gestatten es, wie unsere ansonsten zeichnerisch und stilistisch unterschiedlichen Beispiele zeigen, vom „großen Ganzen“ auf Einzelgeschichten zu zoomen, Figuren mit einer Art Lupeneffekt in den Blick zu rücken — wobei diese sowohl in ihrer Individualität betont werden oder aber auch als fast gesichtslose Einzelne erscheinen können.

Eine große Ausstellung in der Bundeskunsthalle in Bonn war 2013—2014 den Darstellungen des Ersten Weltkriegs, der Kriegsjahre und der mit ihnen verbundenen historischen Erfahrungen durch bildende Künstler gewidmet: *1914 — Die Avantgarden im Kampf* (8. November — 23. Februar 2014 in Bonn). In der Ausstellung (Kurator: Uwe M. Schneede) wie im Katalog (Köln 2013) waren Künstler der europäischen Avantgarden vertreten, unter anderem der deutschen und der russischen.

So wie heute, hundert Jahre nach der Anfertigung dieser Zeichnungen, Skizzen, Gemälde und Fotos durch Künstler deren Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg an ihren Bildern auf facettenreiche Weise ablesbar wird, so wird man wohl in späteren Jahren die Auseinandersetzung des späten 20. und des frühen 21. Jahrhunderts mit dem Ersten Weltkrieg unter anderem an Comics und Graphic Novels ablesen können.

Literatur

- Carrier 2000 — *Carrier D.* The Aesthetics of Comics. Pennsylvania, 2000.
 Frahm 2010 — *Frahm O.* Die Sprache des Comics. Hamburg, 2010.
 Grünewald 2013 — *Grünewald D.* (Hg.). Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie. Essen, 2013.
 Hogh, Mailliet 2014 — *Hogh A.* (Text/Szenario/Buch) und *Mailliet J.* (Zeichnungen). Tagebuch 14/18. Vier Geschichten aus Deutschland und Frankreich. Unter Mitwirkung und mit einem Vorwort von Gert Krumeich und Nicolas Beaupré / Hg. v. Julie Cazier und Martin Block. Ausgaben: Köln, 2014. Lizenzausgabe der Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn, 2014 — Französische Fassung: Carnets 14—18: Quatre histoires de France et d’Allemagne, Paris, 2014.
 Kilb 2014 — *Kilb A.* Zeitraffer eines Jahrhunderts. Interview mit Herfried Münkler. Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 20. 2014. S. 34—35.
 McCloud 2001 — *McCloud S.* Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Hamburg, 2001.

- Münkler 2013 — *Münkler H.* Der Große Krieg. Die Welt 1914 bis 1918. Berlin, 2013.
- Packard 2014 — *Packard S. (Hg.)*. Comics & Politik. Berlin, 2014.
- Platthaus 2000 — *Platthaus A.* Im Comic vereint — Eine Geschichte der Bildgeschichte. Frankfurt a. Main; Leipzig, 2000.
- Roland 2015 — *Roland H.* Die Konstruktion einer deutschen Kultur- und Literaturgeschichte in David Vandermeulens Comic-Projekt ‚Fritz Haber‘ // Literaturgeschichte und Bildmedien. Heidelberg, 2015 (im Druck).
- Sacco 1997 — *Sacco J.* Safe Area: Gorazde. The War in Eastern Bosnia 1992—1995. Seattle, 1997.
- Sacco 2001 — *Sacco J.* Palestine. Seattle, 2001.
- Sacco 2013 — *Sacco J.* Der Erste Weltkrieg. La Grande Guerre. Die Schlacht an der Somme. Der erste Tag. Chronologisch aufgezeichnet von Joe Sacco [auf dem Innentitel auch: 1. Juli 1916]. Mit Beiheft: (Zweisprachiger Titel; dt.-fr.): 1. Juli 1916. Mit Anmerkungen von Joe Sacco und einem Vorwort von Adam Hochschild. Zürich, 2013.
- Schneede 2013 — *Schneede U. M. et al.* 1914 — Die Avantgarden im Kampf. Köln, 2013.
- Tardi 1989 — *Tardi J.* Casse-Pipe suivi du carnet du curassier Destouches de Louis-Ferdinand Celine. Paris, 1989.
- Tardi 1993 — *Tardi J.* Putain de guerre. Brüssel, 1993; dt. Ausgabe: Grabenkrieg. Zürich, 2002; 2. Aufl. 2013.
- Tardi, Daeninckx 1999 — *Tardi J., Daeninckx D.* Varlot soldat. Paris, 1999; dt. Ausgabe: Soldat Varlot. Zürich, 2001.
- Tardi, Verney 2008—2009 — *Tardi J., Verney J. P.* Putain de guerre! Brüssel, 2008—2009; dt. Ausgabe: Elender Krieg. Zürich, 2013; 2. Aufl. 2014.
- Vandermeulen 2005—2014 — *Vandermeulen D.* Fritz Haber. 4 Bd. Paris, 2005—2014. Bd. 1: L'Esprit du Temps, 2005; Bd. 2: Les Héros, 2007; Bd. 3: Un vautour c'est déjà presque un aigle, 2010; Bd. 4: Des choses à venir, 2014.

Projekt des Deutsch-Französischen Jugendwerks: <http://ersterweltkrieg.dfjw.org/programm/graphic-novel-tagebuch-1418-vier-geschichten-aus-deutschland-und-frankreich>, abgerufen am 20.01.2014.



Abb. 1



Abb. 2

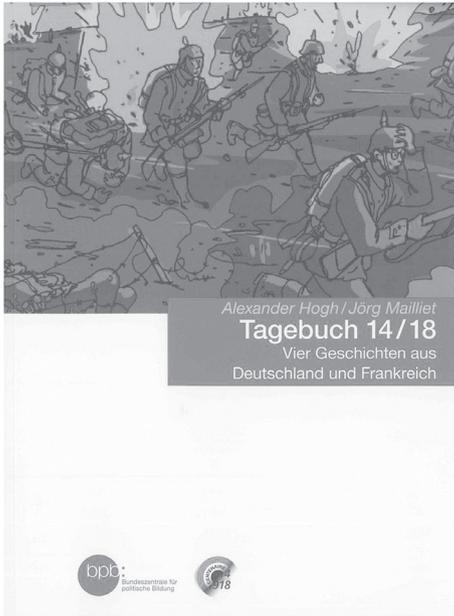


Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5

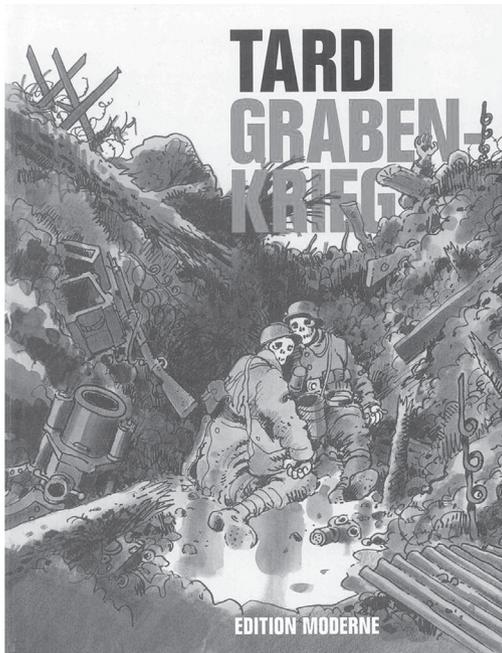


Abb. 6

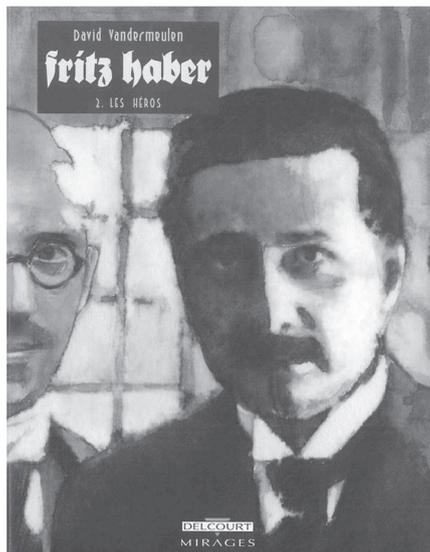


Abb. 7

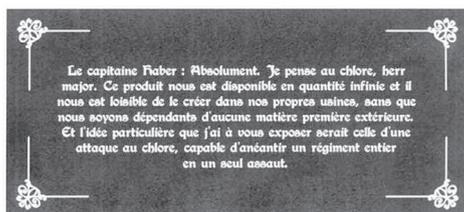


Abb. 8



Abb. 9

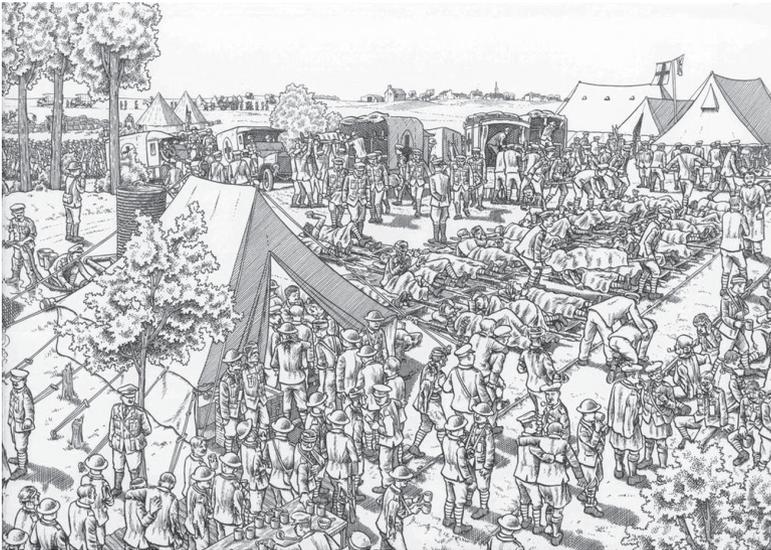


Abb. 10

Г. В. СТАДНИКОВ

(Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург)

**ТРАВМА КАК СИНОНИМ ВОЙНЫ В РОМАНЕ
ГРИММЕЛЬСГАУЗЕНА «СИМПЛИЦИССИМУС»
И ДИЛОГИИ РЕМАРКА «НА ЗАПАДНОМ ФРОНТЕ
БЕЗ ПЕРЕМЕН» И «ВОЗВРАЩЕНИЕ»**

Роман Гриммельсгаузена «Симплициссимус» и дилогию Ремарка «На Западном фронте без перемен» и «Возвращение» разделяют столетия. Но единая тема накрепко связывает эти книги: человек в смертельном пространстве войны — Тридцатилетней XVII века и Первой мировой века XX. Разными средствами велись эти войны, но одни и те же кровоточащие раны они приносили человеку. И самая страшная из этих травм, как писал современник Гриммельсгаузена Андреас Грифиус, когда войной «сокровища души разграблены навеки» [Грифиус 1977: 234].

Роман Гриммельсгаузена — сложное жанровое образование. Полифонический текст книги вобрал в себя многообразные художественные традиции: культуру немецких шванков, разноцветье фольклорных сказочных мотивов, меткость простонародной речи, остроумие сатирико-аллегорических «видений», занимательные истории новеллистики, опыт европейской романной литературы, и в первую очередь романа плутовского.

Гриммельсгаузен, представитель низового барокко, синтезировал предшествующий художественный опыт, творчески перестраивал картину жизни, одни ее стороны трагически углубляя, другие карнавально-пародийно обыгрывая в духе народно-национальной смеховой культуры.

Выстраивая образ главного героя, Гриммельсгаузен полагался на суждение Аристотеля о том, что душа человеческая — это «доска, на коей можно начертать разного рода письмена» [Гриммельсгаузен 1967: 28]. И с душой, совершенно чистой, без единого оттиснутого на ней изображения, начинает свой жизненный путь герой романа — Симплициссимус. А дальше, благодаря причудам капризной судьбы, он оказывается в самых разных жизненных обстоятельствах. И каждое оставляет след в его душе. Но мало оказалось отметин добрых,

к примеру таких, что остались от общения с отшельником. Гораздо больше было других, губительных для души, тех, что нанесла война.

Главный герой и среда его обитания изображены в романе в тесной взаимосвязи. Но внутреннего психологического развития образа нет. Есть поступки героя, которые отражают законы и порядки современного мира. И герой повинуетя этим законам, полагая, что им руководит фортуна. Жизненный путь Симплициссимуса — не история развития его характера, а назидательный пример неблагополучия мира, в котором назначено пребывать человеку.

Симплициссимус появляется на страницах книги, пребывая в пространстве природы и нехитрого патриархального быта. Это наивный крестьянский паренек, который не знает даже имени отца, матери и своего собственного. Чудаковатая простота Симплициссимуса комична, жестокое пространство войны, в котором он оказывается, — трагично. Но мир Симплициссимуса — это невозвратный мир прошлого. И вскоре поступки героя начинают воссоздавать жизненную философию войны. Все начинается с плутовства. И в первый раз совершив обман, Симплициссимус еще испытывает раскаяние. Он обращается к священнику за советом и получает успокоительный ответ: «Глупый свет с великой охотою вдаётся в обман». А вскоре воровство становится для Симплициссимуса обычным делом: «Теперь я много крал и тем меньше молился» [Гриммельсгаузен 1967: 113].

Образ войны все более воплощается в образе героя. Симплициссимус становится солдатом и «принимается грабить, ему нравилось, что его боялись как чумы», он стал «кичлив и чванлив», «безбожен, дерзок, нечестив» [Там же: 160]. В редкие минуты прозрения к Симплициссимусу приходит мысль расстаться с войной, но он ее тут же отвергает: «ни мое честолюбие, ни жадность к деньгам, и еще больше того надежда возвыситься не дозволяли мне расстаться с войной». И лишь иногда герой вспоминает о жертвах своих беззаконий. И выглядит это так. Ограбив священника, Симплициссимус посылает ему в качестве «оплаты» «золотое кольцо с сапфиром, что недавно подцепил вместе с другою добычею» [Там же: 154].

Отречение Симплициссимуса от мира в финале романа — не следствие развития его характера, а продолжение все той же дидактически-назидательной линии романа. Война закончилась. Но стала ли лучше жизнь? Или травмы, нанесенные войной, еще губительней отразились на человеке? И об этом назначено было сказать Симплициссимусу: «...была война, пожар, смертоубийство, грабежи, разбой, бесчестье жен и дев» [Там же: 440]. Когда же был «ниспослан благородный мир, тогда явились к нам всяческие пороки, как то: роскошь, чревоугодие, пьянство, в кости игра, распутство, гульба и прелюбодеяние. А всего горше то, что нет и надежды на исправление» [Там же: 440—441].

История Симплициссима — зеркальное отражение состояния мира, на примере судьбы человека, которому война наносит неисцелимые раны.

Герой романа Ремарк Пауль Боймер впервые появляется перед читателем в пространстве войны. И губительное влияние войны сразу же больно осознается героем: «Только мы добрались до полосы, где начинается фронт, мы становимся полулюдьми, полуживотными» [Ремарк 1988: 44]. Действие не случайно начинается с «пиршества». В условиях войны повод к подобному «пиршеству» вполне прозаический. Повар готовил еду на роту в 150 человек, а после неожиданного боя в живых осталось только 80 солдат. Но об убитых забыто. Для оставшихся в живых произошедшее скорей удача. Радостный возглас одного из солдат «Вот повезло!» не единственное этому подтверждение. Довольны все: «наши желудки набиты фасолью с мясом, и все мы ходим сытые и довольные. Нам просто повезло» [Там же: 13]. Герой романа Ремарк горько осознает, что на войне его жизнь становится жалкой и примитивной, а поступки бессмысленно жестокими: «Мы закладываем в себя пищу, бегаем, швыряем гранаты, стреляем, убиваем, лежим на земле, мы обессилены и отупели» [Там же].

Смерть страшна. Но к виду смерти на войне привыкают, она становится чем-то вполне обыденным. Товарищ у постели смертельно раненного друга озабочен тем, кому достанутся ботинки умирающего.

Ремарк показывает, что война «стирает» в человеке то, что дано ему было цивилизацией. Человек возвращается в первобытное состояние. Сужаются интересы, понятие о счастье сводится к тому, чтобы утолить голод и уберечься от смерти. А вместе с этим угасают душевные порывы. И герой романа горько переживает это: «Грохот первых разрядов одним взмахом перенес какую-то частичку нашего бытия на тысячу лет назад. В нас просыпается инстинкт зверя» [Там же: 44].

Ремарк показывает, что война это особая жизненная сфера, где свое время и свое пространство. Время здесь стремительное, непредсказуемое, полное случайностей. Здесь каждый миг — трагический рубеж между жизнью и смертью. Война предаст забвению прошлое и не оставляет надежд на будущее.

Локально пространство. Мир сужается до пределов того, что видит глаз, слышит ухо. Все, что лежит за клочком земли, теряет свою ценность, выпадает из сознания.

Война формирует враждебное отношение к другому. Солдат, воюющий против тебя, — это противник, враг, узурпатор. Человека за этим не видно. Убить другого — значит совершить подвиг. Герой романа признается: «Мы не сражаемся, мы спасаем себя от уничтожения. Мы швыряем наши гранаты не в людей — какое нам сейчас дело до того, люди или не люди эти существа с человеческими руками и в касках» [Там же: 78].

Психологически достоверно показывает Ремарк человека в смертельной атмосфере войны в одном из центральных эпизодах рома-

на: Пауль Боймер в окопе оказался в тылу противника. Он беззащитен и беспомощен. Любая непредвиденная случайность может стоить ему жизни. У Пауля до предела обострено чувство самосохранения, «инстинкт зверя». И вдруг звук опасности: кто-то вваливается в окоп. И немедленная инстинктивная реакция: «Я, ничего не думая, молниеносно вонзаю в него кинжал». И никакого внимания к жертве. Мысль только о себе. Главное, чтобы жертва не закричала, не выдала своего присутствия: «мне хочется зажать ему рот, набить туда земли, полоснуть его еще раз» [Ремарк 1988: 136], «и только одно желание — выбраться отсюда» [Там же: 136]. Долгие часы Пауль слышит предсмертный храп своей жертвы. И постепенно приходит осознание, что страдает не солдат-враг, а просто человек. И не будь они солдатами, то могли бы быть братьями. Сознанием своим Пауль выходит из пространства войны. В нем рождается человечность, пробуждается совесть. Он пытается облегчить страдания умирающего, он раскаивается в своем поступке, дает клятву разыскать семью убитого француза и всю жизнь заботиться о ней. Но вот, благодаря случаю, пребывание в окопе закончилось. Пауль среди своих боевых товарищей, он вновь только солдат. И прежнее раскаяние забыто, более того — оно кажется смешным: «Что за вздор я твердил там, когда лежал в воронке» [Там же: 143]. О семье француза Пауль уже никогда не вспомнит.

Трагическое в романе Ремарка не только в изображении поступков героя. Трагическое в осознании тяжести этих поступков, в те минуты жизни, когда герой перестает быть солдатом и становится просто человеком. Ремарк показывает это, постоянно включая в повествование внутренние монологи героя. Они и становятся важнейшим средством индивидуальной психологической характеристики Пауля Боймера.

Существует давнее утверждение о том, что Пауль и его товарищи по отделению — собирательное лицо. В одном из первых развернутых отзывов утверждалось: «Ремарк в обрисовке своего героя делает ударение на минимальной индивидуализации, беря его представителем целого поколения, вернее, целой социальной группы» [Роза-Заде 1930: 67]. Бытует эта точка зрения и сегодня. В работе последних лет сказано: «Главные герои — повествователь, Пауль Боймер и его товарищи по отделению психологически одно лицо» [Пинковский 1998: 36].

Согласимся с тем, что у Пауля как человека, оказавшегося в пространстве войны, уравнивающей жизненные судьбы, есть общее со своими товарищами по оружию. Но в то же время Ремарку интересен его герой и как отдельная личность. И доказывают это внутренние монологи героя, раскрывающие его индивидуальность. А она проявляется в том, как Пауль относится к дружбе и любви, к родителям и боевым товарищам, как осмысливает свои поступки, что ему дорого в прошлом, что думает о будущем. Пауль Боймер не просто один из многих молодых людей, загубленных войной, а конкретная личность.

Размышления героя, действительно, обычно начинаются с того, что он думает о тех, кто, как и он, оказался во власти войны. И тогда в его внутренних монологах преобладает обобщающее местоимение «мы». Однако затем мысли героя переключаются на личную судьбу. И судьба эта очень индивидуальна. В финале романа гибнет не просто один из многих солдат, а неповторимая человеческая личность. И эта конкретность остро усиливает трагизм финала романа...

Войну Ремарк изображает как опасную болезнь. От нее можно умереть, «как умирают от рака и туберкулеза, от гриппа, от дизентерии» [Ремарк 1988: 116]. Но можно и продолжать жить, мучаясь неизлечимой травмой. Пауль чувствует, как у него внутри все изрыто, как изрыта местность, по которой прошла война. Душа черствеет и каменеет. Пауль прибывает в отпуск с мертвящим тяжелым свинцовым комком в сердце. И боль эту лишь отчасти заглушают воспоминания о детстве, любимые книги, родные и близкие.

Финал романа «На Западном фронте без перемен» — завязка романа «Возвращение». Незадолго до гибели Пауль горестно размышляет: «Теперь мы вернемся усталыми, в разладе с собой, опустошенными, вырванными из почвы и растратившими надежды. Мы уже не сможем прижиться» [Там же: 177].

Двойник Пауля Эрнест Биркхольц и его немногие товарищи, вернувшиеся с фронта, никак не могут вырваться из-под власти войны. Они больны, у них незаживающие душевные травмы. Война преследует их ежечасно и повсюду: и наяву, и в кошмарных снах. Война свирепствует в мире их воспоминаний, «за ними гоняются кровавые тени прошлого». И горестные слова одного из бывших солдат объясняют все: «Мы сами того не ведая вели войну против себя. И каждый меткий выстрел попадал в одного из нас» [Там же: 317]. Но иногда все-таки появляются робкие проблески, казалось обещающие исцеление: когда герой остается наедине с природой, видит слезы матери, встречает бывшую соученицу, в которую был раньше влюблен...

Роман Гриммельсгаузена и диалогия Ремарка повествуют о трагической участи человека, оказавшегося в рабстве варварских законов войны. Но в романе XVII века человек в трагедии своей жизненной судьбы готов во всем винить Фортуну, при этом не теряя надежды на ее милость. В романе XX века человек остро переживает свою порабощенность войной, но и больно осознает свою личную ответственность за происходящее. Человек понимает, что война обрекла его или на смерть, или на жизнь с кровоточащей душевной раной. Но осознавая это, главные герои романов Ремарка не склоняются к безысходному пессимизму, о чем в свое время так много было сказано. В целом ряде критических работ тезис о безысходности книг Ремарка утверждался безоговорочно: «Пауль живой труп задолго до того как шальная пуля прикончила его физическую жизнь» [Роза-Заде 1930: 66]. «Растерянность и отчаяние сквозит в каждой строке произведений Ремарка» [Киреев 1929: 105]. «Книга глубоко пессимистична» [Исбах

1938: 251]. Однако это не так. Лучик надежды на возрождение у героев Ремарка остается. Предсмертный внутренний монолог Пауля освещен верой в то, что лучшее в жизни все-таки «не сгинуло под ураганным огнем, в муках и отчаянии» [Ремарк 1988: 178]. Подобно этому же Эрнст, горько осознавая, «что его жизнь была отдана делу разрушения, отдана ненависти, вражде, убийству», хочет верить, что «никогда не почувствует себя безнадежно несчастным» [Там же: 398], «а руки бы его трудились и мысль не засыпала» [Там же: 397].

Образ Войны в романе Гриммельсгаузена и в дилогии Ремарка сходен. Война — это «кровавый меч», «смертельная чума». Синоним войны — травма. И губительность этой травмы души, как показывает сопоставление романов веков XVII и XX, человек осознает и переживает все с большей острой внутренней болью.

Литература

- Грифиус 1977 — *Грифиус А.* Слезы отечества, год 1636 // Европейская поэзия XVII века. М., 1977.
- Гриммельсгаузен 1967 — *Гриммельсгаузен Г. Я. К.* Симплициссимус. Л., 1967.
- Исбах 1938 — *Исбах А.* Мировая война и литература Запада // Знамя. 1938. № 11. С. 237—260.
- Киреев 1929 — *Киреев Б.* Немецкий военный роман // Печать и революция. 1929. № 9. С. 104—107.
- Пенковский 1998 — *Пенковский В.* Жанровая структура романа Э. М. Ремарка // Век Ремарка / Отв. ред. Р. Р. Чайковский. Магадан, 1998. С. 34—39.
- Ремарк 1988 — *Ремарк Э. М.* На Западном фронте без перемен. Возвращение. М., 1988.
- Роза-Заде 1930 — *Роза-Заде Ф.* Немецкий военный роман // На литературном посту. № 9. 1930. С. 64—72.

ZUSAMMENFASSUNG

Trauma als Synonym des Krieges in dem Roman von Grimmelshausen „Simplicissimus“ und in den Romanen von Erich Maria Remarque „Im Westen nichts Neues“ und „Der Weg zurück“

Grimmelshausens Roman *Simplicissimus* sowie die Romane *Im Westen nichts Neues* und *Der Weg zurück* von Erich Maria Remarque stammen aus unterschiedlichen Jahrhunderten und unterscheiden sich deutlich hinsichtlich der handlungsbildenden Begebenheiten wie des Figurensystems. Gemeinsam ist ihnen jedoch, dass der Krieg den Menschen traumatisiert, was den Gegenstand der Studie bildet.

INNOKENTIJ URUPIN

(Universität Konstanz)

RUSSISCHE REVOLUTION ALS VERFREMDUNG DES DEUTSCHEN KRIEGES: EIN SUBTEXT DES GELDES IN „SENTIMENTALE REISE“ VON VIKTOR ŠKLOVSKIJ

Eine Gleichstellung von Geld und Sprache hat eine prominente Tradition; an der Schwelle der Moderne verglich z. B. S. Mallarmé die austauschbaren Worte der (nicht poetischen) Sprache mit einer abgegriffenen Münze und klagte: „Erzählen, lehren, selbst beschreiben, das geht, und wiewohl es Jedem vielleicht zum Austausch des menschlichen Denkens genügen würde, aus der Hand des Nächsten schweigend eine Münze zu nehmen oder in sie zu legen <...>“ [Mallarmé 1992: 229].

Diese Haltung korrespondiert mit der bekannten Formulierung von Viktor Šklovskij in seinem frühen Manifest „Die Auferweckung des Wortes“ (*Voskrešenie slova*): „Die breiten Massen geben sich mit der Kunst vom Ladentisch zufrieden, aber gerade sie zeigt den Tod der Kunst an“ [Šklovskij 1972: 11].

Es handelt sich also um eine Implikation der semiotischen Äquivalenz von sprachlichen Zeichen und Geldzeichen¹, die sich im Marktgeschehen veranschaulicht. Die performative Sprache der Futuristen, in deren Nähe Šklovskij sein Verfremdungs-Konzept (*ostranenie*) entwickelt, versucht diese marktkonforme, „automatisierte“ Zeichenhaftigkeit anzugreifen; eine Autonomie der sprachlichen „Form“ („wir ballen die Wörter <...> zusammen und zerbrechen sie <...>, damit man sie sieht, statt sie wiederzuerkennen“ [Ibid.: 13]) soll dabei einen verfremdenden Effekt in Bezug auf die Welt („das Erleben der Welt zurückgewinnen, die Dinge auferwecken“ [Ibid.]) induzieren².

Auch diese 'kämpferische' Haltung ist jedoch nur unter Bedingungen einer stabilen, unter keinem Zeitdruck stehenden Sprachkonvention (bzw. Weltbeschaffenheit) umsetzbar. Nach 1914 aber, und vor allem ab 1917, er-

¹ Bei F. de Saussure wird der Wert (*valeur*) des sprachlichen Zeichens — die Differenzierbarkeit des Zeichens im Sprachsystem — anhand von Analogien mit dem Geld erläutert (vgl.: [Saussure 1931, 137; 141 f.]); es wird auf die Verwandtschaft der Semiologie mit den Wirtschaftswissenschaften hingewiesen [Ibid.: 94 f.].

² J. Murašov sieht hier radikaler eine umfassend antisemiotische bzw. antiökonomische Haltung: “Bringing language back to the objects as they are Šklovskij notion of *ostranenie* rejects the act of aesthetic signification as the basic act of economic appropriation” [Murašov].

leben in Russland die Sprache und die Welt derartige Transformationen, bei denen, wie in Bezug auf Šklovskij bereits bemerkt wurde (vgl.: [Kalinin 2005: 378]) die Literatur, die dem Alltag gerecht werden will, kaum noch etwas verfremden kann — sie muss vielmehr der Verfremdung, die das Leben selber anrichtet, hinterherjagen. In einer noch höheren Zeitnot befindet sich dabei das Geld. Georg Simmel, das den Politökonomem bekannte Prinzip der aufgestauten Nachfrage philosophisch aufgreifend, schreibt einige Jahre vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs:

Jede Konsumtion reißt zunächst eine Lücke in die Stetigkeit der wirtschaftlichen Linie und ihr Verhältnis zur Produktion ist zu wenig geregelt, zu sehr dem Zufall preisgegeben, um den Verlauf der Linie in Ununterbrochenheit zu halten. <...> Indem ich für einen Gegenstand, den ich konsumieren will, Geld hingebe, füge ich dieses in die Lücke der Wertbewegung, die durch meine Konsumtion entsteht oder vielmehr entstehen würde. Die primitiven Formen des Besitzwechsels, der Raub und das Geschenk, lassen ihrer Idee nach diese Ergänzung der Kontinuität nicht zu, mit ihnen stockt jedesmal der, man möchte sagen: logische Zusammenhang in jener ideellen Linie der wirtschaftlichen Strömung. Erst der Tausch von Äquivalenten weiß dem Prinzip nach diesen Zusammenhang herzustellen, und der Tatsache nach erst das Geld, das jede im Naturaltausch nicht fortzuschaffende Ungleichheit nivellieren kann und den Hiatus jener Linie stellvertretend füllt, der durch das Ausscheiden des zu konsumierenden Objektes entsteht [Simmel 1989: 129 f.].

Es sind dabei eine „Länge der Aktionsreihen“ und „Kontinuität“ [Ibid.], die für eine stabilisierte Semiotisierung und einen Automatismus notwendig sind, — es ist aber etwas, wonach in den Umwälzungen einer Revolution keiner suchen wird. In der Prosa von Šklovskij lässt sich nun ein ästhetischer Gelddiskurs beobachten, der sich den volatilen Verhältnissen der Revolution anpasst und dadurch auch das Verfremdungskonzept gleichsam in die Konstellation einer knapp bemessenen Zeit integriert.

Im Folgenden zeige ich einige Beispiele aus Šklovskijs Roman „Sentimentale Reise“ (Sentimental’noe putešestvie; 1923), in denen sich das Problem der sprachlichen und wirtschaftlichen Signifikation als ein Subtext des Geldes herausbildet. Zu der geschichts- und alltagsbezogenen Perspektive in der Analyse von Theorie und ästhetischer Praxis der formalen Schule gibt es bereits einige Forschungsansätze (neben Beiträgen von Kalinin vgl. z. B. [Zenkin 2003; Levčenko 2012]); die modellhafte, notwendigerweise metapoetische Problematik des Geldes bleibt aber bis jetzt kaum berührt.

a) Krieg und Schweigen über das Geld als ‘Noch-Automatismus’

Die im Roman geschilderten Ereignisse finden zwischen 1917 und 1922 statt. Der Ort, wo der nach Šklovskij durch die Kunst zu überwindende „Automatismus der Wahrnehmung“ [Šklovskij 1991: 64, 71] noch

deutliche Spuren offenbart, ist im Roman die russische reguläre Armee, die Frontlinie vor Deutschen und Österreichern. Die Signifikation in der Alltagssprache steht vor einer Rearrangierung, dies wird aber noch als Störung wahrgenommen, was eine noch bestehende Möglichkeit der Reparatur des Zeichens impliziert:

Die Befürchtungen der Soldaten, daß man ihnen Gefechtsaufgaben nicht nach der tatsächlichen Mannschaftsstärke, sondern nach der Bezeichnung der Einheiten zuweisen könnte, waren nicht ganz unbegründet: vor der Revolution hatte man einmal anstelle eines Infanterie-Regiments (des Semenovskij-Regiments) ein fünfmal kleineres abgesehenes Kavallerieregiment eingesetzt [Šklovskij 1974: 40]³.

Das Noch-Funktionieren des Zeichens wird dabei in den Vertretern der — auf das Geld besonders angewiesenen — Stadtkultur exemplifiziert:

Ich muß hinzufügen, daß alle qualifizierten Einheiten der Armee für die Offensive eintraten und vor allem für die Wahrung von Ordnung und Disziplin. Menschen mit städtischer Kultur sind selbstloser, sie haben mehr Einsicht und können sich eine „11. Division“ oder „5. Kompanie“ nicht als autonomes Gebilde vorstellen (55).

Qualifikation wird beinahe zu einem Schlüsselbegriff, mit dem im Roman die Erhaltung der Integrität der Armee erklärt wird — eigentlich handelt es sich dabei um Lese- und Schreibkundigkeit (hier sei auf die innere Verwandtschaft vor allem der schriftlichen Sprache und der hochabstrakten Geldsemiotik verwiesen):

Offizierskorps entsprach in seiner qualitativen und quantitativen Zusammensetzung dem Prozentsatz der wenigstens relativ gebildeten Menschen, die Rußland aufzuweisen hatte. Jeder, den man nur irgend zum Offizier machen konnte, wurde befördert. Ob diese Leute wirklich das Zeug zum Offizier hatten, spielte keine Rolle — man hatte keine anderen, folglich mußte man sorgsam mit ihnen umgehen. Ein gebildeter Mann, der nicht den Offiziersrock trug, war eine Seltenheit, ein Schreiber geradezu ein Kleinod. Es konnte passieren, daß irgendwo ein riesiger Truppentransport ankam, der aus Analphabeten bestand, so daß niemand die Liste verlesen konnte (94).

Das Thema des Geldes, das im Roman sonst allgegenwärtig ist, wird dabei in Bezug auf den Krieg nicht berührt. Aus meiner Sicht ist das als Merkmal eines immer noch vorhandenen semiotischen Automatismus aufzufassen. Die Armeen — die russische und die deutsche — werden mit Schleim oder Matsch („sliz“, „sljakot“ [Šklovskij 2002: 63]) verglichen, nur aber um eine Verwunderung zum Ausdruck zu bringen, dass

³ Im Folgenden werden Seitenzahlen aus dieser Ausgabe im laufenden Text in Klammern angegeben.

sich die Automatik am Laufen hält. Diese Schwelle wird auch im Rahmen der regulären Kriegsführung nicht überschritten — in der Handlung des Romans ist es also der deutsche Krieg (*germanskaja vojna*), der einen möglichen Bezugspunkt für die Verfremdung durch Revolution darstellt. Im ‘persischen’ Teil des Textes geht es zwar auch zunächst um die Situation in den Militäreinheiten, es werden hier aber keine regulären Kriegshandlungen geführt — gezeigt werden die Entwicklungen in der Armee, die von der Revolution in Petrograd bestimmt werden.

b) Vorkriegsgeld als ‘Nicht-Mehr-Zeichen’

Man befindet sich bereits im revolutionären Abschnitt der Haupt-handlung⁴, wenn es in kurzen Binnenerzählungen um das Geld vor 1914 geht. Wenn für die Kriegsabschnitte die normal funktionierende Geldwirtschaft in einer Figur des Verschweigens zu suchen ist, so ist sie für die Darstellung der Revolution eine Metonymie der verschollenen Vergangenheit, eines endgültig verlorenen Automatismus. Der Möglichkeit einer stabilen Geldsignifikation wird z. B. dadurch ein Gehalt an Alltagswirklichkeit entzogen, dass sie zum Bestandteil und sogar zum Merkmal einer Sage wird:

Ein anderes Fragment aus der Gefangenenfolklore ist die Geschichte von dem Kriegsgefangenen, der nach Russland zurückkehrt und unterwegs seine Frau trifft, die mit einem ungarischen Kriegsgefangenen in dessen Heimat fahren will.

Der Soldat nimmt dem Ungarn zuerst die goldene Uhr ab — ein ausgesprochen episches Motiv —, dann zieht er ihn aus, nimmt ihm seinen eleganten Anzug und seine Koffer ab, und zu guter Letzt bringt er ihn um.

Seine Frau nimmt er mit nach Russland zurück und sagt zu seinen Reisegefährten: „Ich muss erst noch von ihr herausbekommen, was sie an wen verkauft hat, dann schlag ich sie tot!“

Diese Geschichte ist außerhalb von Russland erdichtet, ist also legendär, was daran zu sehen war, dass alle Preise für das von der Frau verkaufte Vieh nach den Vorkriegsnormen angegeben waren (232 f.; vervollständigt nach: [Šklovskij 2002: 174]).

Es ist auch bemerkenswert, dass in dieser Sage der Hiatus vor dem Konsum als eine strukturelle Besonderheit der Geldwirtschaft eine wichtige Rolle spielt und zu einem Griff der Retardation wird. Es ist eine mit Schmerz verbundene Retardation, eine Folter vor dem Konsum (oder der Gabe) — dem Tod; in Bezug auf das „legendäre“ Vorkriegsgeld ist darunter auch wirklich nur ein Erzählverfahren gemeint (im nächsten Abschnitt wird sich zeigen, wie ein ähnlicher Hiatus mit dem ‘neuen’ Geld funktioniert).

⁴ Ich ziehe hier keine Linie zwischen bolschewistischer Machtergreifung in der Hauptstadt und dem Bürgerkrieg.

An einer anderen Stelle, wo wir auch den Bezugspunkt 'Geld 1914' finden, äußert sich seine Unreparierbarkeit in einer makabren Parodie der Semiotisierung: Es wird ein „leiser Pogrom“ (tichij pogrom [Šklovskij 2002: 223]) geschildert — eine Ausplünderung der jüdischen Läden, bei der die Plünderer die Waren mit Vorkriegspreisen bezahlen. Ein Raub, eine unmittelbare Aneignung wird als Kauf dekoriert; wie auch im Beispiel mit der Rache ermöglicht es dabei die genaue Befolgung der letzten stabilen Preise, die numerische Seite der Geldsignifikation auf eine subtile Weise zu verfremden⁵.

Ein weiterer Verweis auf die Vorkriegsgeldwirtschaft könnte eine Reparatur der Signifikation vermuten lassen: „In der NEP sah man in Petersburg viele Schilder in den Schaufenstern. Da lagen Äpfel oder Zucker, und daneben stand „Äpfel“ und „Zucker“. Damals (1921) gab es viele, viele Schilder, und das größte von allen war: BRÖTCHEN VOM TYP 1914“ (268).

Il'ja Kalinin behauptet auch in seinem Kommentar zu dieser Textstelle, dass wir hier mit dem Wiedereintreten des Automatismus zu tun haben (vgl.: [Kalinin 2005: 366]). Eher geschieht hier wieder eine Abgrenzung des 'Geldes 1914' von der Alltagsökonomie; der Verweis hat erneut eine Konnotation des Sagenhaften. Der Kaufautomatismus ist aber ein von den Preisschildschreibern angestrebter Zustand; es ist nun eine demonstrative Arbeit an der Resignifikation (d.h. wiederum Verfremdung der Geldsemiotik), die wir hier sehen: Warenbezeichnungen werden akzentuiert, was zunächst den Status der Lebensmittel als Ware stabilisieren soll. Und „1914“ ist vor allem eine Beschwörung der Normalität eines solchen Zustandes, im gewissen Sinne ein symbolischer Schutz gegen die sich inzwischen etablierten Reflexe der Aneignungswirtschaft.

c) Geld in der Revolution: subtile Verfremdungseffekte zwischen Semiotik und Wildbeuterei

Was nun das Geld als faktischen Bestandteil der Wirtschaft in der Revolution und dem Bürgerkrieg anbetrifft — es hat im Text von Šklovskij eine sich ständig verändernde Pragmatik.

Zunächst werden die anscheinend offensichtlichen Bilder der Inflation geschildert:

Das kleine russische Papiergeld hatte einen eigenen Kurs. Die Hundert- und Fünfhundertrubelscheine hatten ihren Kurs, die von der Duma herausgegebenen Tausender einen andern, die eben erst herauskommenen Kerenskij-Rubel wieder einen anderen. Außerdem änderte

⁵ Subtil, weil die Preise zwar, wie es die Verfremdung erfordert, ihrem ursprünglichen Kontext entrissen werden; die werden aber auch nicht genannt — wohl aus erzähltechnischen Gründen, weil man nicht davon ausgehen kann, dass der Leser die Benennung dieser Zahlen noch mit irgendeiner Konvention verbinden kann. Die 'neuen' Preise werden im Gegensatz dazu auch immer wieder erwähnt, und gerade dadurch wird ihre nur flüchtige Gültigkeit unterstrichen.

sich der Kurs des russischen Rubel buchstäblich zweimal am Tag, und zwar entsprechend der letzten telegrafischen Meldung aus Täbris. Die russische Bank in Täbris nahm übrigens kein russisches Geld an“ (131, Übers. vom Verf. korrigiert). <...> der Rubel fiel immer weiter. Ich habe auf dem Paß Von Kuščin Esel gesehen, deren Satteltaschen mit Papiergeld vollgestopft waren. Es war keine sonderlich wertvolle Ware, die sie da beförderten (130, Übers. vom Verf. korrigiert).

Diese eindeutig inflationären Tendenzen stehen aber in weniger transparenten Zusammenhängen — in folgender Passage haben die undurchsichtigen Bezüge der Geldzeichen aufeinander einen maßgebenden Charakter für die Geldsemiotik im gesamten Roman:

Dann aber ergab sich eine neue Komplikation. Man kann sich nichts Verwickelteres vorstellen als den Wechselkurs in Persien. Das kleine Silbergeld hatte seinen eigenen Kurs, der Rubel wieder einen anderen. Selbst Gold wurde nicht nach Gewicht, sondern nach seiner Prägung bewertet, so daß das gleiche Gewicht an Gold in türkischen Liren bedeutend mehr wert war als das entsprechende Gewicht in russischen Goldstücken (131).

Nach Simmel gehört die interindividuelle Distanz zu den Folgen der Geldwirtschaft (vgl.: [Simmel 1989: 664 f.]). Ein Geldraub expliziert nur als gesellschaftliches Missverhalten die konventionelle Notwendigkeit dieses Abstandes. Unter revolutionären Bedingungen, wie sie bei Šklovskij vorgefunden werden, wird auch dieser Abstand verfremdet; die Verhaltensmuster aus unterschiedlichen ökonomischen Konstellationen treten in ein unmittelbares Nebeneinander: Plündern, Kaufen, Jagen und Sammeln werden zu den sich vermischenden wirtschaftlichen Strategien. Die Undurchsichtigkeit der revolutionär funktionierenden Geldwirtschaft ist also nur *eine* semiotische Komplikation. Noch ausschlaggebender ist die (verfremdende) Vereinigung der Elemente der Geldökonomie mit der Wirtschaft der Wildbeuter.

Man sagte zu mir, ich solle mich ausziehen. Einer der Soldaten musterte mich nachdenklich und sagte :

„Sie sind verkleidet, Genosse, Sie haben Geld bei sich!“

Ich holte mein Geld heraus und zeigte es ihm, es waren fünfhundert Papierrubel.

„Nein, das meine ich nicht. Sie haben viel Geld bei sich, und es steckt entweder in den Stiefelschäften oder...“

Während er meine Sachen untersuchte, erklärte er mir lang und breit, wo man Geld verstecken kann.

Er sah mich anerkennend an und sagte: „Verraten Sie mir trotzdem, wo Sie das Geld versteckt haben, es interessiert mich“.

Ich antwortete: „Ich habe kein Geld“.

„Na, dann ziehen Sie sich wieder an“.

Ich zog mich an, er untersuchte inzwischen den Juden, dann drehte er meine Sachen um, warf aber nur einen flüchtigen Blick darauf und sagte:

„In den Sachen ist natürlich nichts, ich weiß, daß kein Mensch etwas in seinen Sachen versteckt, alle tragen es auf dem Leib.“

Dann breitete er das ganze Zeug aus, meines und das des anderen, und suchte sich heraus, was ihm gefiel. Ruhig und gelassen, nicht einmal beleidigend. Ganz selbstverständlich, wie in einem Kaufhaus (218 f.).

Es ist offensichtlich, dass hier ein Raub geschildert wird und dass der Gebrauchswert in dieser Situation dazu tendiert, den Tauschwert zu verdrängen, wobei gleichzeitig darauf hingewiesen wird, dass man mit unterschiedlichen Geldarten operiert und es darunter eine wertvollere Art gibt. (Also wieder: Mangel an Transparenz). Es ist aber aus meiner Sicht für die Szene entscheidend, dass bereits nach der Klärung der eigentlichen Geldfrage die folgende direkte, wildbeuterische Aneignung der Gebrauchsgegenstände mit dem Kommentar „wie im Kaufhaus“ versehen wird. Was funktioniert denn hier wirklich „selbstverständlich“, konventionell — ein Raub oder ein Kauf?

In einer anderen Episode wird dem Leser mitgeteilt, dass der Erzähler tatsächlich eine hohe Geldsumme an seinem Körper versteckt. Das Numerische („ich glaube, siebentausend“) taugt auch hier nicht, etwas über den Wert des Geldes auszusagen; viel relevanter ist die knappe Behauptung: „damals war das Geld“ [Šklovskij 2002: 172]. Der Geldtransport wird zur Motivation für die Reise des Erzählers von Kiev nach Petersburg. Während der Reise hat der Erzähler um seinen Körper, um sein Leben zu fürchten, ohne dass dabei sein vorläufiger Geldbesitz eine Rolle spielt. Die abstrakte Geldsemiotisierung wird in dem Fall durch eine individuell verengte Zeichenhaftigkeit verdrängt: Der Erzähler wird als „Šklovskij“ erkannt und muss aus einem fahrenden Zug herausspringen. Die Geldmotivation der Teilgeschichte wird als eine unwesentliche nicht mehr aufgegriffen (wobei es aus der Sicht einer faktischen Darstellung um den wertvollsten Geldbesitz im Roman geht).

Die Vernachlässigung des Geldes zugunsten eines direkten Interesses für den Körper findet auch an einer anderen Stelle statt:

„In einem Ort hier in der Nähe“, sagt der Mann neben mir und nennt den Namen des Ortes, „ist neulich ein Bandit geschnappt worden. Ich bin hingefahren, er hatte sicher einen Haufen Geld bei sich. Aber die Idioten, die ihn geschnappt haben, haben ihn gleich erschossen, und jetzt ist das ganze Geld zum Teufel“.

Ich frage:

„Wie haben Sie denn herausbekommen, daß er Geld hatte?“ Das heißt, ich will wissen, ob man ihn gefoltert hat. Das Herz tut mir weh dabei.

„Man hat so seine Methoden“, antwortet mein Nachbar höflich, ohne meiner Frage auszuweichen (275).

Wieder tritt die Ökonomie eines direkten Konsums (Sammeln und Jagd) in die Nachbarschaft der geldwirtschaftlichen Momente: Der gefangene Bandit wird direkt konsumiert (wenn man Vernichtung, frei nach Hegel, mit dem Konsum gleichsetzt); der Verzicht auf die Geldaussichten wird aber bedauert.

Hier aktualisiert sich dabei erneut das Hiatus-Moment, das unter den revolutionären Bedingungen, bei fehlender Kontinuität, einer Verdichtung in der Figur der Folter bedarf. In dem Fall aber ist die Konnotation des Sagenhaft-Formelhaften nicht mehr vorhanden, es wird hingegen implizit darauf hingewiesen, dass das Geld auch im Alltag des Bürgerkriegs eine Verlangsamung, eine Pause bedeutet. Das Zeitliche, nicht das Semiotische des Geldes steht also im Vordergrund (wird verfremdet). Dass der (dann ersehnte) Tod für eine solche Geldoperation den einzigen und unmittelbaren Tauschabschluss darstellt, macht eine vollständige Entsemiotisierung des Geldes durchaus denkbar.

In der angeführten Episode wird aber dieses zeitliche Moment trotz seiner Andeutung nicht realisiert; für die Retardation einer Sage fehlt bei der Schilderung der wirklichen Revolution die Zeit; der Tod wird geschenkt; das Geld bleibt eine bloße Vermutung.

Die gängigste Konstellation ist aber in „Sentimentale Reise“ die Linie einer peripheren Weiterexistenz der Geldökonomie, einer verschobenen und nicht stabilisierbaren Geldsemiotik — etwa wenn bei Kälte und Hungersnot, als archaische Subsistenzstrategien an der Tagesordnung stehen, ergänzend auf die Geldnot hingewiesen wird:

Wenn der Mensch hungert, lebt er folgendermaßen: er ist immerfort beschäftigt, darüber nachzudenken, was besser schmeckt — gekochtes Rübenkraut oder Lindenblätter, er ereifert sich sogar über diese Fragen und stirbt ganz unmerklich, tief in Nachdenken über diese feinen Unterschiede versunken.

Damals war die Cholera in Petrograd, aber Menschen wurden noch nicht gefressen.

Man erzählte zwar von einem Briefträger, der angeblich seine eigene Frau aufgefressen hatte, aber ich weiß nicht, ob das stimmte.

Es war still, sonnig und hungrig, sehr hungrig.

Morgens trank man Roggenkaffee. Zucker konnte man auf der Straße kaufen, ein Stück Würfelzucker kostete fünfundsiebzig Kopeken.

Man konnte sein Glas Kaffee entweder mit Milch oder mit Zucker trinken, für beides zugleich reichte das Geld nicht (206).

Neben dieser weiteren Variation eines direkten Körperkonsums funktioniert also weiterhin eine Geldwirtschaft in Bezug auf 'Kolonialwaren'. Dabei bilden die Summen, die gelegentlich genannt werden, im Text von Šklovskij keine numerische Einheit, werden nicht als Quantitäten in-

nerhalb der Textlogik semantisiert⁶. Die Geldsemiotik ist also nicht nur peripher, sondern auch äußerlich-objektiv, wird als solche zum Gegenstand der (entautomatisierten) Wahrnehmung. Das wird auch durch die Abschnitte im Text unterstützt, wo die materielle, vor allem typographische Verfasstheit der Geldwirtschaft thematisiert wird. Die Typographie und Finanzen wechseln im Roman ständig ihren Status — einmal sind es Gebrauchsgegenstände, eigentlich Brennstoff, Quelle der körperlichen Wärme: mit Bankpapieren (und mit Büchern) wird geheizt. Gleichzeitig aber werden Bücher in hohen Auflagen gedruckt und mit Honoraren belohnt, von denen man sich ernähren kann.

Es ist schließlich bezeichnend, dass, wenn der Erzähler versucht, die russische Revolution parabelhaft zu schematisieren, die Metaphorik einer korrupten Geldsemiotik verwendet wird:

Es gibt eine weitverbreitete Anekdote, die bald von den Buren in Afrika über die Kaffern, bald von den Juden in Südrußland über die Ukrainer erzählt wird.

Ein Händler kauft einem Einheimischen Säcke mit Mehl ab.

Er sagt zu ihm : „Du kannst nicht schreiben, also werde ich dir für jeden Sack, den du mir bringst, ein neues Zwanzigkopekenstück geben, und am Schluß zahle ich dir dann für jedes Zwanzigkopekenstück einen Rubel und fünfundzwanzig Kopeken.“ Der Einheimische bringt zehn Säcke und bekommt zehn Zwanzigkopekenstücke dafür, aber es tut ihm leid, sie wieder herzugeben, es sind neue, glänzende Münzen, und so versteckt er zwei und gibt nur acht zurück. Auf diese Weise hat der Händler zwei Rubel und zehn Kopeken verdient.

Rußland hat sich selbst um viele solcher Zwanzigkopekenstücke bestohlen (253).

Es sind wieder Wildbeuter-Reflexe, die mit der Geldsemiotik kollidieren und jene auch noch unbeabsichtigt verdoppeln. Eine derartige Verschiebung der Zeichenhaftigkeit gewährt im ganzen Roman von Šklovskij einen subtilen Verfremdungseffekt.

Das Motiv des Geldes stellt eine Art metasemiotischen Subtext dar, im Rahmen dessen sich das Model einer kontinuierlichen partiellen Entsemiotisierung herausbildet — die durchaus mit der vor allem in den frühen theoretischen Schriften von Šklovskij gestellten Forderung nach immer neu ansetzender Verfremdung, Erschwerung der Form korrespondiert.

Im Aufbau des Romas wird diese Kontinuität der Verfremdung dadurch unterstützt, dass der Erzähler nach Deutschland flüchten muss und von Deutschland aus berichtet. Obwohl in kurzen Verweisen auf das Leben in Berlin die Stereotypie der ‘deutschen Ordnung’ tangiert wird, bleibt die sprachliche Logik dieser vermutlichen Ordnung für den Erzähler, der kein Deutsch spricht (und das unterstreicht), unzugänglich.

⁶ Ein dokumentarisches Abgleichen mit historischen Quellen würde die hier gewählte metasemiotische Perspektive sprengen.

Das Deutsche (*nemcy, nemeckoe*) existiert lediglich als ein Wort im russischen Sprachsystem, als Verweis auf Stummheit (*nemota*). In „Sentimentale Reise“ besteht darin eine Immunisierung gegen das Wiedereintreten des Automatismus.

Literatur

- Kalinin 2005 — *Kalinin I. Vernut': vešč'i, plat'e, mebel', ženu i strach vojny. Viktor Šklovskij meždu novym bytom i teorij ostranenija* // Wiener Slawistischer Almanach; Sonderband 62: Nähe schaffen, Abstand halten. Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur. Wien; München, 2005. S. 351—387.
- Levčenko 2012 — *Levčenko Ja. Drugaja nauka: Russkie formalisty v poiskach biografii. M., 2012.*
- Mallarmé 1992 — *Mallarmé S. Vers-Krise / Dt. v. R. Stabel* // Ders. Sämtliche Dichtungen: Französisch und deutsch; mit einer Auswahl poetologischer Schriften. München, 1992. S. 210—231.
- Murašov — *Murašov J. Literary Theories and Economic Cultures (Černyševskij, Potebnja, Šklovskij). Manuskript.*
- Saussure 1931 — *Saussure F. de. Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft / Dt. v. H. Lommel. Berlin; Leipzig, 1931.*
- Simmel 1989 — *Simmel G. Philosophie des Geldes* // Gesamtausgabe. Bd.6. Frankfurt a. M., 1989.
- Šklovskij 1972 — *Šklovskij V. Voskrešenie slova — Die Auferweckung des Wortes / Dt. v. I. Paulmann u. R. Fieguth* // Texte der russischen Formalisten. Bd. II / Hg. v. W.-D. Stempel. München, 1972. S. 2—17.
- Šklovskij 1974 — *Šklovskij V. Sentimentale Reise / Dt. v. R.-E. Riedt, unter Mitwirkung von G. Drohla. Frankfurt a. M., 1974.*
- Šklovskij 1990 — *Šklovskij V. Iskusstvo kak priem* // Ders. Gamburgskij sčet. Stat'i — vospominanija — esse (1914—1933). M., 1990. S. 58—72.
- Šklovskij 2002 — *Šklovskij V. Sentimental'noe putešestvie* // Ders. „Ešče ničego ne končilos'...“ M., 2002. S. 15—266.
- Zenkin 2003 — *Zenkin S. Priključenija teoretika: avtobiografičeskaja proza Viktora Šklovskogo* // Družba narodov. 2003. № 12. S. 170—183.

Т. А. ФЕДЯЕВА

(Санкт-Петербургский государственный аграрный университет)

**РУССКАЯ ИДЕЯ КАК ИСТОЧНИК ФИЛОСОФСКОЙ
ИНИЦИАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Л. ВИТГЕНШТЕЙНА,
Г. ЛУКАЧА, Б. БАЛАША (1914—1919)**

В заглавие статьи вынесены три имени — Людвиг Витгенштейн (1889—1951) — крупнейший философ XX века, Георг Лукач (Дьёрдь Бернат Лёвингер, 1885—1971) — известный философ, выдающийся литературовед, общественный деятель, Бела Балаш (Герберт Базэр, 1884—1949) — теоретик киноискусства мирового ранга, писатель, сценарист. При всей неповторимости каждой фигуры эти три личности многое объединяет: до начала Первой мировой войны они были подданными Австро-Венгерской империи, принадлежали к одному поколению, профессионально занимались философией: Витгенштейн — в Англии у Б. Рассела, Лукач и Балаш, которые были близкими друзьями, — у Г. Зиммеля и М. Вебера в Берлине и Гейдельберге. Первая мировая война застала их в начале формирования философских концепций, основы которых были откровенно идеалистическими с некоторым уклоном в философию жизни у Лукача и Балаша и в логический позитивизм у Витгенштейна.

Главным же обстоятельством, сблизившим эти три личности, стал характер перемен, которыми после войны был отмечен их жизненный путь: начинающие, подающие надежды философы превратились из интеллектуалов, эстетов, кабинетных мыслителей в деятелей: Лукач и Балаш после войны становятся политическими функционерами, переходят на марксистские позиции, вступают в компартию, занимают видные посты в возникшей после распада Австро-Венгрии Венгерской советской республике, Витгенштейн оставляет философское поприще и уезжает работать сельским учителем в деревушку Кирхберг в Нижней Австрии.

В настоящей статье мне в большей степени будут интересны не тонкости философских дефиниций, а причины и обстоятельства того мировоззренческого слома, который привел к полной перемене образа мысли и жизни трех выдающихся личностей XX века и коренным образом отразился на их будущем творчестве — художественном и философском.

С самого начала войны ни Витгенштейн, ни Лукач с Балашем не придавали значения тем реальным экономическим и политическим целям, ради которых война была развязана. Война в их восприятии решала прежде всего вневременные духовные проблемы, это было некое сакральное действие или, как отмечал М. Шелер в статье «Генный войны» (1914), — «метафизическое пробуждение из состояния глубокого сна» [Scheleg 1914]. Многие интеллектуалы видели в войне шанс проникновения в важные исходные метафизические истины. Война, как писал В. Беньямин в сочинении «Опыт и бедность» (1933), означала потерю всего наработанного опыта и возвращение к чистому листу истории. Не будет преувеличением утверждение, что для Европы война явилась глобальным ритуалом инициации. Смыслом ритуала инициации является, как известно, посвящение в новую жизнь, смерть старого Я, в данном случае старого мира и рождение нового Я и нового мира. От войны, как это ни странно звучит, ждали в первую очередь кардинального внутреннего перерождения — и человека, и жизни. Почвой этих ожиданий были антицивилизаторские и антибуржуазные настроения, пресыщенность лживостью и утонченностью старых форм жизни и мышления. Очень хорошо эти настроения выразил Лукач, когда писал о своей «надежде на то, что придут варвары и грубыми руками отбросят в сторону всю эту презренную утонченность» (цит. по: [Стыкалин 2004: 301]).

На оценку глобального европейского кризиса, каковым явилась война, самым решительным образом повлиял интерес названных мною философов к России, в первую очередь, к ее литературе, которая была главным источником всех воплощений так называемой русской идеи. «Русская идея» как таковая многолика и, безусловно, не сводится к какой-то одной мысли, по-разному реализуется в творчестве ее приверженцев и проходит разные стадии формирования, эволюционирует. Ее исходные послышки в начале Первой мировой войны и в ее конце отмечены определенной трансформацией. В нашем случае «русская идея» затрагивает прежде всего влияние русской литературы, а затем — событий российской истории, а именно Октябрьской революции, на мировоззрение названных философов. Наша задача — выявить парадигматические моменты воздействия «русской идеи» в творческой, мировоззренческой и философской эволюции Витгенштейна, Лукача, Балаша. В их судьбе отразились две главные линии, по которым, как представляется, происходило во время войны влияние комплекса русских идей на сознание европейцев. Это, во-первых, религиозные идеи и, во-вторых, социалистические и коммунистические идеи. Балаш и Лукач пришли к коммунистическим идеям, идя от религиозных, для Витгенштейна интерес представляли только нравственно-религиозные искания, социальные аспекты «русской идеи» его никогда не волновали.

Начинающие философы восприняли войну по-разному. Витгенштейн и Балаш пошли воевать добровольцами, так как хотели оку-

нуться в новую жизнь, уйти от философских абстракций, увидеть жизнь с близкого расстояния. Сестра Витгенштейна Гермина, объясняя мотивы поступка брата, пишет: «...речь шла не столько о том, чтобы защищать родину, сколько о сильном желании взвалить на себя тяжелую ношу и заняться чем-то другим, чем чисто умственная работа» [Rhees 1987: 258].

Балаш жаждал ощутить на войне силу воинского мужского братства, которое указало бы на выход из тупика индивидуализма, одиночества, хотел испытать чувство коллективизма, влиться в массу, стать членом некой народной общности. Писатель Омри Ронен писал о Балаше, что тот пошел на войну, повинаясь «голосу не газетной, а внутренней правды» [Ронен 2011: 234]. Это же можно отнести и к Витгенштейну.

Лукача война застала в Гейдельберге, где он писал докторскую диссертацию под началом М. Вебера. Лукач не разделял воодушевления немецких писателей и философов по поводу войны и писал в статье «Немецкие интеллектуалы и война» (1915) о том, что у этого воодушевления «нет положительного содержания», война — это «предельное выражение бесчеловечности и греховности современной цивилизации» [Lukács 1973: 40].

Витгенштейн и Балаш прошли всю войну. Первый воевал на русском фронте, его послужной список и путь от солдата до офицера, количество наград за храбрость производят глубокое впечатление [Baum 1992: 127—144]. Свое восприятие войны он описал в так называемом «Тайном дневнике», куда он заносил свои самые сокровенные мысли, а также, в снятом виде, в «Логико-философском трактате».

Балаш воевал на сербском фронте с некоторыми перерывами на лечение от болезни сердца до 1918 г. и опубликовал свой военный дневник под названием «Душа на войне» (1916), а также написал во время войны роман «Невозможные люди».

Лукач не был военнообязанным, он проходил альтернативную службу в госпиталях Будапешта и созерцал военные действия со стороны, но созерцал активно: в 1915 г. он создал в Будапеште так называемое «Воскресное общество», объединившее венгерских интеллектуалов с целью спасения духовности в условиях кровавой бойни, в 1917 г. его функции переняла «Свободная школа духовных наук». Во время войны Лукач работал над диссертацией по эстетике (так называемая «Гейдельбергская эстетика»), написал знаменитое сочинение «Теория романа» (1916) и ряд эссе.

Отношение к войне у всех троих подвергалось серьезным изменениям, особенно у воевавших Витгенштейна и Балаша. После опыта окопной жизни первых месяцев войны у обоих наступило полное прозрение относительно военных реалий. Война, по словам Балаша, превратилась для него из «свадебного путешествия» в «бессмысленный акт страдания» [Balázs 1982: 49]. В письме к Лукачу в декабре 1914-го он пишет, что чувство коллективизма по своей природе амо-

рально, так как «лишено моральной ответственности» [Balázs 1983: 6], что на войне физические страдания и даже смерть бессмысленны, что война лишь вскрыла пустоту прежних ценностей «гуманистической культуры».

Витгенштейн в результате столкновения с далеко не романтической военной действительностью был несколько раз на грани самоубийства, его отчаяние и ужас были столь велики, что, по свидетельству Рассела, Витгенштейн был уверен, что «погибнет в России» [Wittgenstein 1980: 72].

Лукач в 1918 г. признался, что за годы войны в философском плане он «проманеврировал до философского тупика. Лучшее, что из меня могло получиться, — это эксцентричный гейдельбергский приват-доцент» (цит. по: [Стыкалин 2001: 48]). Таким образом, все трое расценивали период духовного кризиса, вызванный войной, как некий метафизический тупик. Единственным спасением из него им виделись идеи, которые предоставляла русская литература.

Витгенштейн начинает серьезно читать произведения русских классиков в самый тяжелый, начальный период службы. Он нашел спасение от ужасов войны в книге Льва Толстого «Краткое изложение Евангелия», немецкое издание которой случайно попало ему в руки на фронте. С тех пор он не расстается с этой книгой, называет ее своим «талисманом» [Wittgenstein 1992: 29], а солдаты зовут его не иначе, как «этот с Евангелием». В одном из писем Витгенштейн признается, что книга русского классика «сохранила ему жизнь» [Wittgenstein 1980: 72—73].

После знакомства с толстовским сочинением представления Витгенштейна о становлении человека неразрывно связаны с мыслями о Боге. В 1916 г. в «Тайном дневнике» он делает знаменательное признание: «Я червь, но через Бога стану человеком» [Wittgenstein 1992: 70]. «Тайные дневники» Витгенштейна пронизаны толстовскими понятиями. Приведу в подтверждение этого лишь одну цитату. В 1916 г. философ констатирует: «Тяжело отказаться от жизни, если однажды любил ее, а ведь это грех, неразумная жизнь, ложное понимание жизни. Иногда я становлюсь зверем. Тогда я не могу думать ни о чем, кроме еды, питья, сна. Ужасно! Тогда я страдаю, как животное, и внутреннее спасение невозможно. Тогда невозможно думать об истинной жизни» [Ibid.: 74].

Опора на Толстого дала Витгенштейну силы подняться над ужасами военной действительности и в целом — мира, в котором, по Толстому, Бог не обнаруживается. Если Толстой помог Витгенштейну завоевать дистанцию к реальности, то Достоевский, интерес к творчеству которого усилился к концу войны, обратил Витгенштейна к познанию «живой жизни». Невероятно ценны в этом смысле воспоминания друга Витгенштейна, писателя Франца Парака («Витгенштейн в Монте-Кассино»), об их пребывании в итальянском плену осенью 1918 г.

Парак приводит многочисленные свидетельства того, что Витгенштейн идентифицировал себя с теми героями Достоевского, которые пришли к Богу через глубокие личные страдания. Его любимыми героями были Алеша Карамазов, Раскольников, персонажи «Мертвого дома». Витгенштейн рассказывал Параку, что, пройдя через неимоверные страдания, через опыт познания смерти, он, как Раскольников из «Преступления и наказания», ощутил себя «вновь родившимся» [McGuinness 1988: 422], родившимся для веры. Парак пишет: «Могу поклясться, что он утверждал, что хочет стать священником. В любом случае, такова была тогда его душевная ситуация...» [Parak 1992: 152]. Сестра Витгенштейна подтверждает эти слова. Она вспоминает, что брат хотел быть, подобно Алеше Карамазову, «иноком в миру» [McGuinness 1988: 423—424]. Вероятно, этот образ, тесно связанный с детской темой в романе Достоевского, наряду с «Народными рассказами» Толстого, натолкнул Витгенштейна на мысль стать учителем. Парак пишет: «По крайней мере он верил, что, став учителем, он донесет до детей благодаря чтению Евангелий свои религиозные убеждения» [Parak 1992: 152].

«Религиозный настрой» [Ibid.: 150], который, по словам Парака, Витгенштейн так высоко ценил в творчестве Толстого и Достоевского, чрезвычайно повлиял на проблематику «Логико-философского трактата», над текстом которого философ работал всю войну. После опубликования в 1990 г. «Тайного дневника» это произведение открылось с новой стороны, проступила вторая его часть, которую Витгенштейн называл «ненаписанной», а с ней и те религиозно-нравственные смыслы, о которых Витгенштейн умалчивал в «Трактате». В наши дни позитивистское, антиметафизическое толкование философии Витгенштейна военного периода постепенно уступает место пониманию его идей как «мыслителя религиозного, моральный ригоризм которого сближает его с Кьеркегором и Толстым» и, я бы добавила, с Достоевским [Albert 1992: 7]. Война, безусловно, радикально повлияла на усиление экзистенциальных мотивов в философии Витгенштейна, русская же литература, воспринятая не как эстетический памятник, а как учебник жизни, способствовала созреванию религиозного измерения его философии.

Для Лукача и Балаша настоящим спасением на новом витке поиска смысла жизни во время войны также стала русская идея сначала с опорой на русскую литературу, потом — на русскую революцию. Они начали интенсивно читать Достоевского еще до войны. В 1910 г. вышел сборник философских эссе Лукача «Душа и формы», в котором он хотел примирить духовные и нравственные абсолюты, придавая первостепенное значение «душевной гармонии» (цит. по: [Стыкалин 2004, 298]). В этой книге он соединяет категориальный аппарат идеалистической философии с религиозными понятиями, почерпнутыми из книг Достоевского, такими как грех, вина, душа, жертва.

Тогда же Лукач задумал написать книгу о русском писателе, но она так и осталась незаконченной. Ее фрагменты вошли в сочинение 1916 г. «Теория романа» (опубликована в 1920-м), следы влияния идей Достоевского прослеживаются и в социально-философских работах, написанных на исходе войны, — «Большевизм как моральная проблема» (1918) и «Тактика и этика» (1919).

Главным плодом влияния Достоевского на Лукача стали поиски новой этики. Этой идеей вдохновлены его основные произведения военных и послевоенных лет. По свидетельству Илоны Дукшинской, близкой знакомой Лукача, он все поверял Достоевским. Русский классик повлиял не только на характер идей Лукача, но и на сам метод рассмотрения произведений искусства. Так, в сочинениях «История развития современной драмы» (1911) и «Теория романа» он рассматривает искусство как некую типологию художественных форм, напрямую отражающих типологию экзистенциальных ситуаций, то есть явно стремится, как и русский писатель, онтологизировать, перешагнуть границы литературы и выйти в жизнь [Стыкалин 2004: 303—304]. Роман и драма, по Лукачу, отражали прежде всего исторически обусловленную форму отношений между человеком и действительностью. Роман нового времени представлялся философу эпопеей заброшенного, покинутого Богом мира, принадлежащей «эпохе абсолютной греховности» [Лукач 1994: 78]. За исключением романов Толстого и Достоевского, произведения этого жанра были, по его мнению, населены душами, отчужденными от сущностных проблем бытия. Если Толстой фиксирует лишь единичные моменты откровения, ведущие в «существенную жизнь», в «живую жизнь» [Там же: 77], например когда человек оказывается в «соседстве со смертью» [Там же], то у Достоевского герои живут перед лицом «сущности» всегда.

В «Теории романа» Лукач исследует виды сопряжений «между мировым духом и индивидуальной душой» [Там же: 54], между «сферой души и действия» [Там же: 55], пишет о путях души, ведущих в «живую жизнь». Он считает, что «человек выступает как человек <...> именно в сфере сугубо душевной действительности» [Там же: 54]. Таким образом, он практически смещает акценты с категории гегелевского духа в план Достоевского — на категорию души, размышляя о том, какие последствия для души отдельного человека несет гегельянская теория поступательного хода истории как отражения постоянного «восстания идей» против того, что происходит в жизни. Он рассуждает о «смертных грехах духа», «наполнявших немецкую мысль со времен Гегеля, когда любую власть наделяют метафизическим освящением» [Стыкалин 2004: 302].

Еще одно направление мыслей Лукача в рамках «русской идеи» задает его русская жена — политэмигрантка, эсерка Елена Андреевна Грабенко, на которой он женился за месяц до начала войны. Она, как справедливо подметил исследователь творчества Лукача

А. С. Стыкалин, воплощала для него «не только Россию Достоевского, но и современную революционную Россию» [Стыкалин 2004: 304]. Под влиянием общения с Е. Грабенко он размышляет о «русской вине», когда каждый ощущает свою вину по отношению ко всем и всему в мире. Из этих размышлений у него складывается своя теория терроризма, терроризма с положительным знаком. Теракт он понимает как религиозную жертвенную инициацию через грех насилия. Революционеры, по его мнению, сознательно и жертвенно берут на себя вину за насилие, посредством которого они хотят преобразить мир. Таким образом, Лукач существенно отходит от Достоевского в трактовке феноменов революции и социализма, к которым русский писатель относился, как известно, критически.

После революции в России задачи коренного переустройства мира Лукач перенес из сферы эстетики в жизнь, в политическую практику. Он принял коммунистическую идею, вступил в коммунистическую партию Венгрии и занял пост министра образования в Венгерской советской республике. В выборе этого пути огромную роль сыграли три события — русская революция, распад Австро-Венгерской монархии в 1918 г., отказ в защите докторской диссертации в Гейдельберге как иностранцу и венгерскому подданному.

В 1918 г. Лукач пишет эссе «Большевизм как моральная проблема». В нем он решал для себя главный вопрос, которым задавался Достоевский: можно ли переступить через этические нормы для достижения больших гуманистических целей, конкретно — насколько правомерно революционное насилие и диктатура пролетариата. Тогда он еще сомневался в том, что зло способно породить добро, то есть что можно путем тотального насилия искоренить прежние формы жизни и построить бесклассовое общество.

Летом 1919 г. случилось событие, которое заставило его пересмотреть эти взгляды. Лукач провел несколько недель в качестве политкомиссара на фронте, где ему пришлось отдать приказ о расстреле каждого десятого солдата из дезертировавшего батальона. В статье 1919 г. «Тактика и этика» мы видим другого Лукача. Он окончательно отходит от идей Достоевского, касающихся революции и социализма. Опириуя понятиями русского классика, он лишает их религиозного содержания, выхолащивает их смысл. Так, к примеру, он пишет: «Убийство не разрешено, это безусловная и непрощаемая вина; оно не разрешено, но должно быть совершено» [Lukács 1975: 50]. Пролетариев он называет «новыми христианами», а коммунисты в его понимании вынуждены совершать грех насилия, сознательно принося в жертву «свою чистоту, свою мораль, свою душу» [Ibid.: 53]. В этом заключалась «этика поступка», который, по мысли Лукача, должен соединять в себе индивидуальную и коллективную ответственность.

Таким образом, если до и во время войны Лукач двигался от «консервативного идеализма» к «прогрессивному идеализму» (предмет

диспута в «Свободной школе духовных наук»), выступал за обновленный идеализм, против материалистической философии, то сразу после войны, начиная с 1919 г., он стал марксистом и перешел на материалистические позиции. Дальнейшие работы Лукача, начиная со статьи «История и классовое сознание» (1923), написаны уже в русле марксистской идеологии абсолютно иным языком, чем предыдущие сочинения.

В жизнь Балаша русская тема вошла в 1910-е гг. В вышедшем в 1918 г. сборнике новелл Балаша «Приключения и фигуры» есть раздел, названный «Мои русские подруги», в которых образы русских женщин даны в романтических тонах и являются признанием в любви к загадочной русской душе. Рассказы полны аллюзий на произведения Достоевского. Один из них носит название «Путешествие к русской границе», его главная героиня — благородная революционерка-террористка дворянского происхождения. Ее прообразом была Елена Грабенко, женщина, взявшая на себя, по мнению Балаша, миссию исправления существующего мирового порядка, а также ответственность за чужие страдания.

Балаш пошел на войну, вдохновленный идеями Достоевского, главный лозунг его военных дневников был «Иди, страдай и ты!» Он страстно хотел приблизиться к народу, стать частью массы, коллектива и таким образом искупить через страдание грех своей одинокой жизни, целиком отданной занятиям искусством. Этой теме посвящен написанный им во время войны роман «Невозможные люди», первоначально названный им «В руке Божией» (*In Gottes Hand*). Первая часть романа была опубликована в Вене в 1921 г., вторая — в 1929 г. во Франкфурте-на-Майне.

«Невозможные люди» были во многом вдохновлены сочинением Лукача «Теория романа», рукопись которого Балаш прочел в 1915 г. Балаш, следуя идеям Лукача, хотел взорвать рамки буржуазного романа воспитания, который он, как и Лукач, считал романом отчаяния, населенным душами, отчужденными от сущностных проблем бытия. Герои романа должны были, как и герои Достоевского, разомкнуть границы индивидуального существования и реализоваться как коллективные существа. Главный герой романа — музыкант, декадентски настроенный интеллектуал, который живет во власти философских абстракций и ведет замкнутый образ жизни в замке на горе. В финале романа он, как манновский Ганс Касторп, спускается с горы, отвергая тем самым пустое одинокое существование, и находит себя в нелегальной работе, примыкает к венгерским революционным кругам. Главная проблема романа — проблема инициации, то есть смерть старого Я и его возрождение в новом, более высоком качестве. Балаш описывает по существу «революцию души», так как, по его мнению — и в этом моменте он верный наследник Достоевского, — совершить моральную революцию намного важнее, чем любую социальную [Balázs 1982: 167].

С целью проникновения в тайны души Балаш в 1915 г. читает еще одного русского автора — Елену Блаватскую, ее «Историю спиритизма». В 1917 г. он вместе с Лукачем в программе «Свободной школы духовных наук» провозглашает абсолютно немарксистские, нематериалистические лозунги, а именно, намеревается «распространить мировоззрение нового спиритуализма и идеализма, новый тип культуры», провозгласить «важность проблем трансцендентности», создать «орден духа и морали» [Loewy 1999: 275]. Балаш читает в 1917 г. в «Свободной школе духовных наук» доклады о «Лирической чувствительности», о «Душе и культуре».

В 1918 г. Лукачу и Балашу представилась возможность осуществить свои идеи в реальной жизни. Они заняли высокие посты в Венгерской советской республике: Лукач возглавил министерство образования, Балаш руководил в нем отделом литературы и искусства. Он пытается возродить театральную деятельность с тем, чтобы пробудить «душу массы» через постановки Ибсена, Гейбеля, Горького, Шоу, создает в своем комиссариате отдел сказок, считая, что чудо должно быть перенесено в реальную жизнь и дети должны получить шанс на «коммунистические чувства и инстинкты» [Balázs 1984: 124]. В статье «Не отнимайте у детей сказку» (1919) Балаш пишет, что «мы, взрослые, должны быть для детей теми Моисеями, которые приведут их в землю обетованную...» [Ibid.]. Уже из этой цитаты видно, что для Балаша коммунистические идеи связаны больше с вопросами веры, а не политики.

В 1919 г. он так и запишет в дневнике: коммунизм — это «вера, а не политика» [Balázs 1982: 354]. В эмиграции, в Вене, его охватывает «религиозная лихорадка». Балаш заявляет, что его метафизическая миссия состоит не в том, чтобы писать красивые книги, а в том, «чтобы показать нового человека и провозгласить его, и из моей веры выкристаллизовать религию» [Ibid.: 361], религию на основе коммунистических идей. Коммунистические идеи должны были, по его замыслу, сначала изменить его творчество, а потом — отношения между профанным миром и его сакральными формами в искусстве. Эти взгляды он исповедовал всю жизнь: «Идеология Балаша была — доброта социалистической мечты, его тема — спасение страдающих <...>, социализм без ненависти и жестокости» [Ронен 2011: 237].

В эмиграции, в Вене, а затем в Берлине, Балаш реализует себя только как писатель и теоретик кино, он решительно оставляет и философию, и политику, в отличие от Лукача, который уходит в политику с головой и принимает участие в создании нелегальной венгерской компартии. С этого времени их пути разошлись. Лукач считал, что все, что написал Балаш после Первой мировой войны, было идеологическим приспособленчеством к буржуазному обществу и что все его произведения поражены коррумпированностью и ложью. В свою очередь Балаш утверждал, что активный политик и револю-

ционер Лукач — не более чем маска: «Он рожден быть тихим ученым, визионером вечных вещей» [Balázs 1982: 253].

При всех отличиях, но также и общности в восприятии идей русской литературы и русского социального опыта интерес ко всему русскому сохранился у Витгенштейна, Лукача и Балаша до конца жизни. Лукач и Балаш эмигрировали в СССР в 1930-е гг. и прожили там почти два десятилетия, Витгенштейн после возвращения в Кембридж всю жизнь дружил с Н. Бахтиным и посещал Россию в 1935 и, предположительно, 1937 г. [Fedjaewa 2000: 365—417].

Подводя итог, можно сказать, что русская идея во всех ее вариациях — религиозной у Витгенштейна, религиозно-коммунистической у Балаша и коммунистической у Лукача — была той основой, на которую названные мною мыслители опирались в течение всей жизни; в тяжелую военную пору она указала им новые возможности мировосприятия, была источником инициационного переворота в их философских воззрениях, обусловив переход с идеалистических на экзистенциальные позиции.

Литература

- Лукач 2011 — Лукач Г. Теория романа // Новое литературное обозрение. № 9. 1994. С. 54—78.
- Ронен 2011 — Ронен О. Balazs // Звезда. № 3. 2011. С. 230—238.
- Стыкалин 2001 — Стыкалин А. С. Дьёрдь Лукач — мыслитель и поэт. М., 2001.
- Стыкалин 2004 — Стыкалин А. С. Первая мировая война и эволюция взглядов молодого Дьёрдя Лукача // Первая мировая война в литературах и культуре западных и южных славян. М., 2004. С. 295—311.
- Albert 1992 — Albert H. Vorwort // Wittgenstein L. Geheime Tagebücher. 1914—1916 / Hg. v. W. Baum. Wien, 1992. S. 7—8.
- Balázs 1982 — Balázs B. Napló. 1914—1922 / Hg. v. Anna Fábri. Budapest, 1982.
- Balázs 1984 — Balázs B. Nehmt den Kindern nicht das Märchen // Befunde und Entwürfe. Zur Entwicklung der ungarischen marxistischen Literaturkritik und Literaturtheorie (1900—1945). Berlin, 1984. S. 35—42.
- Baum 1992 — Baum W. Wittgensteins Kriegsdienst im Ersten Weltkrieg // Wittgenstein L. Geheime Tagebücher. 1914—1916 / Hg. v. W. Baum. Wien, 1992. S. 127—144.
- Briefe 1983 — Briefe von B. Balázs an Georg Lukács / Hg. v. J. Lenkei. Budapest, 1983.
- Fedjaewa 2000 — Fedjaewa T. Wittgenstens Russland-Reise: Versuch einer neuen Rezeption // Grazer philosophische Studien. Vol. 58—59. Amsterdam-Atlanta, 2000. S. 407—417.

- Loewy 1999 — *Loewy H.* Medium und Initiation. Bela Balazs: Märchen, Ästhetik, Kino. Frankfurt a. M., 1999.
- Lukács 1973 — *Lukács G.* Deutsche Intellektuellen und der Krieg // Text und Kritik. Nr. 39—40. München, 1973. S. 109—121.
- Lukács 1975 — *Lukács G.* Taktik und Ethik // *Lukács G.* Politische Aufsätze. 1918—1920 / Hg. v. J. Kammler und F. Bensele. Darmstadt, 1975. S. 95—143.
- McGuinness 1988 — *McGuinness B.* Wittgensteins frühe Jahre. Frankfurt a. M., 1988.
- Parak 1992 — *Parak F.* Wittgenstein in Monte Cassino // *Wittgenstein L.* Geheime Tagebücher. 1914—1916 / Hg. v. W. Baum. Wien, 1992. S. 145—158.
- Rhees 1987 — *Rhees R.* Porträts und Gespräche. Frankfurt a. M., 1987.
- Scheler 1914 — *Scheler M.* Der Genius des Krieges. // Die neue Rundschau. Jg. 25. H. 10 (Oktober 1914). S. 10—12.
- Wittgenstein 1980 — *Wittgenstein L.* Briefe. Frankfurt a. M., 1980.
- Wittgenstein 1980 — *Wittgenstein L.* Geheime Tagebücher. 1914—1916 / Hg. v. W. Baum. Wien, 1992.

ZUSAMMENFASSUNG

Die „Russische Idee“ als Quelle philosophischer Initiationen in den Werken von Ludwig Wittgenstein, Georg Lukács und Béla Balázs (1914—1919)

Im Aufsatz wird die entscheidende Rolle der so genannten „Russischen Idee“ (darunter wird der Einfluss der russischen Literatur und der russischen Revolution von 1917 verstanden) auf die philosophische Entwicklung von drei hervorragenden Denkern des 20. Jahrhunderts erläutert. Es wird gezeigt, dass die „Russische Idee“ zur völligen Veränderung ihrer Lebensweise und zum Wandel von idealistischen zu existentiellen Positionen beigetragen hat.

Ю. Л. ЦВЕТКОВ

(Ивановский государственный университет)

«АВСТРИЙСКАЯ ИДЕЯ» ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ В ПУБЛИЦИСТИКЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Первая мировая война была для успешного венского поэта и драматурга Гуго фон Гофмансталя (1874—1929) сильнейшим потрясением и мощным идейным катализатором. Сорокалетний писатель впервые определил свое отношение к политическим проблемам в многочисленных эссе. Важную роль в активизации политического сознания писателя сыграла бедственная семейная ситуация. Она остро поставила проблемы выживания в условиях крайне затруднительной издательской и театральной деятельности, а также отсутствия читательской и зрительской аудитории. Гофмансталь настоятельно призывал публику преодолевать военные трудности, посещать театры и слушать музыку [Hofmannsthal 1914a: 350]. Новые ориентиры требовали многих психических и физических затрат, часто возникали душевные кризисы. Они зависели от реальных страхов: потери состояния и утраты небольшого съемного дома в Родауне близ Вены, а также страхов перед «неведомой жизнью под лестницей, в темноте, среди собак» (цит. по: [Pegging 1994: 20]).

Нет никаких сомнений, что представление о раннем Гофманстале как писателе эстетского направления в европейской литературе, наряду с К.-Ж. Гюисмансом и О. Уайльдом, вполне справедливо. Гофмансталь ясно обозначил проблемы эстетизма, указав на его «тупики» во многих стихотворных драмах, остававшихся долгое время «драмами для чтения»: «Смерть Тициана» (1892), «Глупец и Смерть» (1893), «Малый театр мира» (1897), «Белый веер» (1897), «Император и Ведьма» (1897) и др. Новый этап творчества Гофмансталя был ознаменован постановками пьес в содружестве с режиссером О. Брамом: «Женщина в окне» (1898), «Авантюрист и певица» (1899), «Свадьба Зобеиды» (1899), «Спасенная Венеция» (1904). Звездным часом для Гофмансталя стало сотрудничество с композитором Р. Штраусом и режиссером М. Рейнхардтом. Общим вкладом в дело экспериментального обновления музыкального театра Германии и Австро-Венгрии стали постановки опер: «Электра» (1909), «Кавалер розы» (1911) и «Ариадна на Наксосе» (1912). М. Рейнхардт на протяжении многих лет был гениальным сценическим интерпретатором трагедий, комедий и драм мирового театра Гофмансталя, а также обновленных переводов античных и классических драм: «Электра» (1903), «Эдип и

сфинкс» (1906), «Царь Эдип» (по Софоклу, 1910), «Возвращение Кристины» (1910), «Брак поневоле» (по Мольеру, 1910) «Имярек» (1911). При посредничестве Г. Кесслера, поклонника таланта А. Павловой, Т. Карсавиной и В. Нижинского, Гофмансталь написал либретто для пантомимы «Легенда об Иосифе» (1912), а музыку сочинил Р. Штраус специально для «Русских сезонов» Сергея Дягилева. Премьера состоялась в парижской Гранд-опера в мае 1914 г.: «Балет приняли благосклонно, но музыку Штрауса посчитали скучной» [Схейен 2013: 364]. До августа 1914 г. Гофмансталь работал над либретто оперы «Женщина без тени», премьера которой состоялась в Вене (1919).

Довоенные эстетические суждения Гофманстля затрагивали роль поэта в обществе. В речи «Поэт и нынешнее время» Гофмансталь размышлял о «необычайном устройстве души» поэта: «Он подобен сейсмографу, улавливающему вибрацию любого сотрясения, произойди оно даже на расстоянии тысячи миль» [Гофмансталь 1907: 594]. Однако «сотрясения» не оказывали никакого влияния на жизнь поэта: «Его непрестанная деятельность — это поиск гармонии в себе, приведение в состояние гармонии того внутреннего мира, который он в себе носит. Стоит ему в свои звездные часы создать нечто, как его творение обретает гармонию» [Гофмансталь 1906: 595]. Однако в 900-е гг. гармония в его произведениях становилась проблематичной или вовсе отрицалась. Тема катастрофичности бытия, почерпнутая в философии Ф. Ницше, отчетливо звучала в трагедиях Гофманстля «Электра» и «Эдип и сфинкс». Электра в интерпретации венского автора была предельно одержима мстостью за смерть отца, а ее помыслы отражали звериные законы реального мира. Электра Гофманстля отважилась на самоубийство [Цветков 2007]. В «Эдипе и сфинксе» автор разрушил структурообразующие скрепы трагедии и пришел к созданию пьесы углубленного самопознания героя, находящегося в резком конфликте с миром, сотворив своеобразный австрийский миф об Эдипе и сфинксе [Цветков 2008].

Политические взгляды Гофманстля во время войны касались будущего Дунайской монархии Габсбургов — Австро-Венгрии. По существу она была конгломератом десятков национальностей, которые даже с точки зрения правящего монарха Франца Иосифа рассматривались источником нестабильности государства. Воспитанный в атмосфере непререкаемой монархической верноподданности, Гофмансталь поначалу не видел иной возможности государственного устройства. Переписка с Л. фон Андрианом, другом юности, высокопоставленным дипломатом, и Й. Редлихом, известным политиком, свидетельствует о неизменной позиции Гофманстля. Он оставался не только сторонником монархии, но и вынашивал планы основания партии Габсбургов [Lunzer 1981: 186]. Первоначальное воодушевление в начале войны сменилось к 1916 г. периодом разочарования в реальной политике, а в связи с распадом империи Гофмансталь испытал жуткий шок. Публицистика военного времени свидетельству-

ет о разработке нового понятия — «австрийской идеи», свободной от монархических претензий.

Августовские дни 1914 г. были для Гофмансталя источником урапатриотического настроения. Пропагандистская пресса за один месяц опубликовала 1,5 миллиона военных стихотворений, по 50 000 каждый день [Perring 1994: 37]. Без начавшейся войны, считал Гофмансталь, Австро-Венгерская империя многое потеряла бы, поэтому война получает свое оправдание [Brief 1914b: 170]. Официальная пропаганда первых дней войны, как в случае Т. Манна, С. Цвейга и Р. М. Рильке, заглушила голос разума, хотя были убежденные противники войны в окружении Гофмансталя — А. Шницлер и К. Краус. Война представлялась Гофмансталю природным явлением. Он называл ее «ужасным метеорологическим феноменом», «военной грозой» или «жутким камнепадом» [Perring 1994: 32]. Однако уже в конце сентября 1914 г. воодушевление сменилось пессимизмом, поскольку неудачи австро-венгерской армии в Галиции изменили эмоциональный настрой писателя [Brief 1914a: 430]. Гофмансталь задался целью официально освободиться от воинской службы. 28 июля 1914 г. он был призван в армию для прохождения службы в местечке Пизино в Истрии и отправился туда на поезде. Но заступничество Л. фон Андриана и Й. Редлиха позволило после двух дней пребывания в войсках перевести Гофмансталя по состоянию здоровья в Вену в военное ведомство, а в 1915 г. добиться его освобождения от службы.

Кроме природного объяснения причин войны Гофмансталь абстрактно рассматривал ее как некий «духовный экзамен для отдельного человека и всего народа», а перед имущими слоями общества встала важная «задача выжить и сохранить жизнь другим» [Hofmannsthal 1914a: 349]. Постепенно на месте инвектив в сторону Антанты появляются размышления на культурно-исторические темы. Война стала рассматриваться с иной точки зрения. Поначалу «победоносная» война обернулась «мраком» и «заточением», а затем вина за ее развязывание адресовалась конкретно Берлину и Вене [Perring 1994: 35]. Гофмансталь считал, что поскольку военное поколение не обладало духовной силой, а жертвы войны были бессмысленны, то гарантом устранения войны в будущем должно стать примирение народов Европы. Однако перспектива мирного прекращения начавшейся войны отсутствовала. В эссе «Взгляд на духовное состояние Европы» война названа опасной катастрофой, которая затронет и область европейской культуры: «Мы находимся в тяжелейшем духовном кризисе, и Европа как духовное понятие может перестать существовать» [Hofmannsthal 1922: 478].

Выход из опасной ситуации Гофмансталь искал в исторических аналогиях. В них главная роль отводилась духовным вождям Габсбургской монархии — принцу Евгению Савойскому (1663–1736) и Марии Терезии (1717–1780). Гофмансталь подчеркнул в 26-томном издательском проекте «Австрийская библиотека» особую полковод-

ческую и государственную роль принца Евгения. Он — создатель политического термина «Центральная Европа» и инициатор расширения империи на юго-восток по течению Дуная: знать о нем — значит «отыскивать в прошлом настоящее» и познавать, что в великих людях целые периоды истории концентрируют свое духовное содержание [Hofmannsthal 1915: 436]. В «Речи памяти принца Евгения» Гофмансталь называет его «великим стратегом всех времен», выигравшим семь великих сражений. Его роль в австрийской истории сравнивается с завоеваниями Фридриха Великого для Пруссии. «Великий мастер войны» принц Савойский хотя и не говорил по-немецки, но был в представлении Гофмансталь воплощением австрийского духа. Он победил турецкую армию, а его мемуары и письма стали актуальными в оценке событий начавшейся войны [Hofmannsthal 1914b: 380].

Напечатанное одновременно в Вене и Берлине эссе Гофмансталь «Мария Терезия. К 200-летию со дня рождения» продолжает поиск ярких исторических личностей, воплотивших величие австрийского духа. Для Гофмансталь Мария Терезия являла собой образ гармоничного сочетания «великой правительницы» и «женского начала», что способствовало «основанию Австрии». Многочисленные земли были ей так же дороги, как и ее собственные шестнадцать детей. «Идеи природы и порядка», «простое, мирное и справедливое разрешение проблем», «совершеннейшая человечность и женственность, мягкость, сердечная теплота» в сочетании с «непоколебимой душевной силой» стали основой сорокалетнего служения государству «великой императрицы» [Hofmannsthal 1917a: 452]. В мировой истории Гофмансталь также искал положительные примеры сосуществования многих наций, например в США. Однако европейская ситуация иная, считал он, в силу наличия многовековой истории: «Наша же судьба труднее, наше предназначение сложнее: нам дана в наследство древняя земля Европы, мы преемники двух Римских империй, и мы должны нести наше бремя, хотим мы того или нет: земля родины — святыня и рок!» [Гофмансталь 1916: 633].

Естественно, самое большое внимание Гофмансталь обратил на отношения с Германией. Эссе «Мы, австрийцы, и Германия» констатировало парадоксальную вещь: Австро-Венгрия как самое близкое и соседнее государство «выпадает из ее поля зрения» [Гофмансталь 1915b: 637]. Гофмансталь продолжил рассуждения об особенностях австрийского национального сознания, пробуждая чувство гордости за австрийскую историю: союз немецкоязычных, славянских и других народов, гуситские войны и борьба с турками. Особенно значимыми были, по мнению Гофмансталь, музыкальные достижения Австрии (Гайдн, Моцарт). В этом же ряду упоминается долго живший в Вене Бетховен, которого он назвал «своим». Главной приметой австрийского национального кода Гофмансталь считал интегративность культурных основ нации: «Австрия восприняла от Европы то, что смогла усвоить жаждущей душою: от Запада — ясность духа,

активность, безупречную рыцарственность, от Севера — бездонность немецкой души. И то и другое превосходит всё, что она смогла бы произвести на свет из своих собственных, пусть и богатых, недр» [Гофмансталь 1915в: 643].

Историко-культурные и ментальные противопоставления Германии и Австро-Венгрии, пруссака и австрийца сформировали в эссе Гофмансталя «австрийскую идею». С 1915 г. писатель рассматривал Австрию как сверхгосударственное образование, которое соответствовало новой миссии, так называемому «австрийскому посылу Европе». В эссе «Австрийская идея» многонациональная Австрия, по мысли Гофмансталя, как и во времена расцвета Габсбургов, представляла собой модель Европы «в малом измерении». Прочность существования многовековой Габсбургской династии Гофмансталь объяснил, во-первых, «продолжительностью существования этой империи» и, во-вторых, «ее географическим положением». Он напомнил, что эта империя являлась одновременно наследием Священной Римской империи немецкой нации и Римской империи, включая Италию и территории Средиземноморья. Поэтому Австро-Венгрия играла большую роль в Центральной Европе и являлась мостом между Востоком и Западом [Hofmannsthal 1917b: 455].

Первая мировая война, писал Гофмансталь, подтвердила этот «истинный порядок» и «реабилитировала» его. Суть «австрийской идеи» заключалась во «внутренней полярности: в антитезе, которая включает ее в себя: одновременно быть пограничным рубежом, пограничным валом и завершением Европейской империи, а также тем, что находится перед ее воротами, — постоянно хаотично движущейся массой народов полу-Европы, полу-Азии. И одновременно быть подвижной границей, исходным пунктом колонизации, проникновения и распространения волн культуры на восток, принимая их конечно же снова, и быть готовым к встречным волнам в сторону Запада» [Ibid.: 456].

Гофмансталь разработал направления «новой сверхнациональной политики при полном охвате и интеграции национальной проблемы». Судьбоносным элементом в этой концепции он считал задачу «концентрации европейского начала в немецкой сущности»: «Идеи примирения, синтеза, крайнего напряжения при резких расхождениях имеют свою собственную движущую силу, свою спонтанность; они сближаются, исходя из ситуаций, а не из аргументов, из истинного опыта, а не из лозунгов, будь они националистическими, социалистическими или парламентаристскими» [Ibid.: 457]. Европе, формирующейся после войны, считал Гофмансталь, необходима Австрия как порождение «естественной гибкости», «настоящего организма», «истинной религии», чтобы «удержать многоликий восток», имея в виду Россию. В этой связи Гофмансталь пользуется понятием Центральной Европы из рассуждений принца Евгения Савойского: отражение «практики и современности», «сферы высших духовных ценностей» и тысячелетней культуры Австрии: «Отсюда наше само-

сознание, сплочение и спокойствие, хотя мы увидели и мир, восставший против нас» [Hofmannsthal 1917b: 458].

Представление Гофманстала об Австрии как сверхгосударственном федеративном образовании появилось в связи с желанием писателя найти некий баланс между амбициозными государствами, развязавшими в центре Европы Первую мировую войну [Le Rider 1997: 247]. Проект, объединяющий Австрию с многочисленными народами, был по сути антиисторичен и утопичен. Логика исторического развития отчетливо свидетельствовала, что окончательный распад монархии неизбежен. Он начался с отпадения от мощной империи Северной и Средней Италии, Бургундии, Испании, Фландрии, Бельгии, Нидерландов и др. земель. Теперь на повестке дня были Богемия, Моравия, Силезия, Южная Польша, Венгрия, Галиция, Хорватия, Словения, Сербия, Босния, Герцеговина и др. области [Шиндлинг и др. 1997]. Идея сохранения мультинационального образования имела мало общего с реальной политикой территорий, добывающихся независимости от Габсбургской короны.

События 1918 г. превратили проект Гофманстала в миф: Австро-Венгерская империя распалась. Государственная модель Гофманстала как некий «третий путь» и промежуточное звено между абсолютистским «национальным государством» французского образца и немецкой идеей, разработанной И. Гердером, — идеей Центральной Европы культурных наций, — выдает черты умозрительности. Следует подчеркнуть, что «австрийская идея» Гофманстала не предполагала какой-либо расовой исключительности или национального радикализма. Однако она была не единственной в то время теорией антиреспубликанизма и антилиберализма. Появившаяся в Первую мировую войну концепция «консервативной революции» как третьего пути в политике также выдвигала идею сохранения сословных ценностей, нисходящих сверху вниз и духовно объединяющих нацию ради стабильности и процветания государства. В эссе Т. Манна «Размышления аполитичного» впервые мысли о консерватизме как движущей силе политики получили свое убедительное истолкование, а само понятие «консервативная революция» было употреблено им в предисловии к «Антологии русских писателей» (1921). Т. Манн искал истоки консерватизма в истории русской культуры и, рассуждая об оценке политических воззрений Ф. М. Достоевского, приводил цитату о русском славянофильстве Н. Н. Стрхова как идейной основе консерватизма [Манн 1918].

В своей речи «Письменность как духовное пространство нации» Гофмансталь продолжил рассуждение о «консервативной революции», употребив не понятие Центральной Европы, как раньше, а «пространство нации», которое определялось языковой общностью [Гофмансталь 1927: 743]. Автор писал о культурной реставрации бывшей «Священной империи», верной римскому католицизму и способной объединить немецкую нацию и гарантировать порядок

Европе посредством прежних форм жизни и языка, литературы и искусства. Современному кризисному оскудению книжной культуры Гофмансталь противопоставил высшие достижения немецкой (Гёте) и французской литературы (Мольер, Руссо) [Гофмансталь 1927: 744].

Таким образом, политическая активность Гофмансталя в Первую мировую войну имела охранительный и консервативный характер. Писатель не избежал патриотической риторики, выступая за утверждение Австрии в новой форме. «Австрийская идея» восстанавливала традиционные ценности Габсбургской империи: порядок, национальную толерантность, высокую духовность, интерес к иным культурам и языкам. Утопическая идея о «семье народов» в центре Европы не выдержала испытания временем и превратилась в миф — гармоничное представление об австрийском прошлом. Гофмансталь оставался приверженцем анахронической концепции и был, как и прежде, больше поэтом-идеалистом, чем политиком. Можно вспомнить его исповедальные слова: «Стоит ему (поэту. — Ю. Ц.) в свои звездные часы создать нечто, как его творение обретает гармонию».

Литература

- Гофмансталь 1907 — *Гофмансталь Г. фон*. Поэт и нынешнее время // *Гофмансталь Г. фон*. Избранное. М., 1995. С. 579—603.
- Гофмансталь 1915 — *Гофмансталь Г. фон*. Мы, австрийцы, и Германия // *Гофмансталь Г. фон*. Избранное. М., 1995. С. 637—643.
- Гофмансталь 1916 — *Гофмансталь Г. фон*. Австрийская библиотека (Проспект) // *Гофмансталь Г. фон*. Избранное. М., 1995. С. 630—637.
- Гофмансталь 1927 — *Гофмансталь Г. фон*. Из статьи «Письменность как духовное пространство нации» // *Гофмансталь Г. фон*. Избранное. М., 1995. С. 743—745.
- Манн 1918 — *Манн Т.* Рассуждения аполитичного // *Вестник Европы*. 2008. № 24. [Электр. ресурс] (Режим доступа: <http://www.magazines.russ.ru/vestnik/2008/24/ma15.html> — Дата обращения: 10.05.2014).
- Схейен 2013 — *Схейен Ш.* Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М., 2013.
- Цветков 2007 — *Цветков Ю. Л.* Катастрофичность бытия в трагедии Г. фон Гофмансталя «Электра» // *Поэтика и история: литература Австрии и Германии* / Под ред. А. В. Белобратова и др. СПб., 2007. С. 87—97.
- Цветков 2008 — *Цветков Ю. Л.* Античность и христианство в драме Гуго фон Гофмансталя «Эдип и сфинкс» // *Античность и христианство в литературах России и Запада*. Владимир, 2008. С. 351—355.
- Шиндлинг и др. 1997 — *Шиндлинг А., Циглер В.* Кайзеры. Священная Римская империя, Австрия, Германия. Ростов н / Д., 1997.
- Brief 1914a — *Hofmannsthal H. von*. Brief an R. A. Schröder vom 24.09.1914 // *Hofmannsthal H. von*. Sämtliche Werke. Kritische Aufgabe. Gedichte 1. Frankfurt a. M., 1984.

- Brief 1914b — *Hofmannsthal H. von*. Brief an E. von Bodenhausen. V. 7. Oktober 1914 // *Bodenhausen E. von*. Briefe der Freundschaft. Berlin, 1953.
- Hofmannsthal 1914a — *Hofmannsthal H. von*. Apell an die oberen Stände // *Hofmannsthal H. von*. Reden und Aufsätze II. Frankfurt a. M., 1986. S. 347—350.
- Hofmannsthal 1914b — *Hofmannsthal H. von*. Worte zum Gedächtnis des Prinzen Eugen // *Hofmannsthal H. von*. Reden und Aufsätze II. Frankfurt a. M., 1986. S. 375—383.
- Hofmannsthal 1916 — *Hofmannsthal H. von*. Österreichische Bibliothek // *Hofmannsthal H. von*. Reden und Aufsätze II. Frankfurt a. M., 1986. S. 432—439.
- Hofmannsthal 1917a — *Hofmannsthal H. von*. Maria Theresia. Zur zweihundertsten Wiederkehr ihres Geburtstages // *Hofmannsthal H. von*. Reden und Aufsätze II. Frankfurt a. M., 1986. S. 443—453.
- Hofmannsthal 1917b — *Hofmannsthal H. von*. Die Österreichische Idee // *Hofmannsthal H. von*. Reden und Aufsätze II. Frankfurt a. M., 1986. S. 454—458.
- Hofmannsthal 1922 — *Hofmannsthal H. von*. Blick auf den geistigen Zustand Europas // *Hofmannsthal H. von*. Reden und Aufsätze II. Frankfurt a. M., 1986. S. 478—481.
- Le Rider 1997 — *Le Rider J.* Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende. Wien; Köln; Weimar, 1997.
- Lunzer 1981 — *Lunzer H.* Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914 bis 1917. Frankfurt a. M., 1981.
- Perring 1994 — *Perring S.* Hugo von Hofmannsthal und die Zwanziger Jahre. Eine Studie zur späten Orientierungskrise. Frankfurt a. M.; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien, 1994.

ZUSAMMENFASSUNG

„Die österreichische Idee“. Hugo von Hofmannsthal in der Publizistik des Ersten Weltkrieges

In der Zeit des Ersten Weltkriegs war für Hofmannsthal „die österreichische Idee“ eine „historische Notwendigkeit“, um „übernationale europäische Politik unter voller Erfassung, Integrierung des nationalen Problems“ zu betreiben. Die österreichische Idee eines mitteleuropäischen Reiches als „Mitteleuropa“ wurde zur „bewundernswerten Regeneration“ der „höheren Ordnung der Dinge“, zur „Offenbarung einer geistigen Kraft“ der habsburgischen Dynastie. Die anachronistische und konservative Idee Hofmannsthals verwandelte sich in den Mythos von der harmonischen österreichischen Vergangenheit.

A. VASKINEVITCH

(Baltische Föderale Immanuel Kant-Universität, Kaliningrad)

KRIEG ALS ANSICHT: DIE IDEOLOGIE DES KRIEGES UND IHRE BLOßSTELLUNG IM LITERARISCHEN WERK

Schon Carl von Clausewitz formuliert in seinem Hauptwerk *Vom Kriege* (1832—1834) den berühmten Satz: „Der Krieg ist eine bloße Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln“ [Clausewitz 1832: § 24]. Als handelnde Figur erscheint Clausewitz selbst in Lev Tolstoj's berühmten Roman *Krieg und Frieden*. Dort reitet er als einer von zwei deutschen Offizieren im russischen Dienst zusammen mit Ludwig Freiherr von Wolzogen durchs Bild. Der eine sagt: „Der Krieg muss im Raum verlegt werden. Der Ansicht kann ich nicht genug Preis geben“. Der zweite fügt hinzu: „O ja, da der Zweck ist nur, den Feind zu schwächen, so kann man gewiss nicht den Verlust der Privatpersonen in Achtung nehmen“. Der erste stimmt zu: „O ja“. Fürst Andrej und Pierre hören sie reden. Und diese *Ansicht* des Kriegstheoretikers macht Fürst Andrej wütend, da er da, „im Raum“ den Grab seines vom Gram verstorbenen Vaters, seinen Sohn und seine Schwester hat. „Ihm ist das einerlei“, sagt er über den Kriegstheoretiker [Толстой 1953: 220]¹.

Bereits in diesem Roman wird also die *Ansicht* des Krieges dem *Leben* des Menschen gegenübergestellt. Für Clausewitz ist der Krieg ein politischer Akt, bei welchem der „Verlust der Privatpersonen“ unwichtig erscheint, für Andrej Bolkonskij — eine menschliche Katastrophe.

Clausewitz's Ideen entstehen während und nach den napoleonischen Kriegen, und spielen auch während der Zeit des Ersten Weltkrieges eine große Rolle. Sie werden sowohl vom deutschen Generalstab, als auch von Lenin wahrgenommen, der in seinem schweizer Exil ein Exzerptheft über das Werk *Vom Kriege* anfertigte. Dabei legt er besonders großen Wert auf die Idee der Unterordnung des Krieges unter die Politik. Er zitiert diese Formulierung von Clausewitz' in seinem *Zusammenbruch der Zweiten Internationale* sowie in seiner Rede *Krieg und Revolution* vom Mai 1917 in Moskau [Heuser 2005: 24, 57—58]. Zur selben Zeit als Lenin Clausewitz liest, versuchen sich die Dadaisten in Zürich dieser allgemeinen Politisierung des Krieges zu widersetzen. Am 7. Juni 1917 notiert Hugo Ball in seinem Tagebuch *Flucht aus der Zeit* (1927): „Seltsame Begebnisse: Während wir

¹ Das Gespräch zwischen Clausewitz und Wolzogen findet bei Lev Tolstoj auf Deutsch statt. Die Worte von A. Bolkonskij werden in der Übersetzung der Verfasserin wiedergegeben.

in Zürich, Spiegelgasse 1, das Kabarett hatten, wohnte uns gegenüber in derselben Spiegelgasse, Nr. 6, wenn ich nicht irre, Herr Ulianow-Lenin. <...> Ist der Dadaismus wohl als Zeichen und Geste das Gegenspiel zum Bolschewismus?“ [Riha, Schäfer 1994: 32]. Dadaismus verstand sich auch als Geste der Ablehnung des Krieges. Hugo Ball trägt am 16. Juni 1916 in seinem Tagebuch ein:

Die Bildungs- und Kunstideale als Varietéprogramm — das ist unsere Art von ‚Candide‘ gegen die Zeit. Man tut so, als ob nichts geschehen wäre. Der Schindanger wächst und man hält die Prestige der europäischer Herrlichkeit fest. Man sucht das Unmögliche möglich zu machen und den Verrat am Menschen, den Raubbau an Leib und Seele der Völker, dieses zivilisierte Gemetzel in einen Triumph der europäischen Intelligenz umzulügen. <...> Darauf ist zu sagen: Man kann nicht verlangen, daß wir die üble Pastete von Menschenfleisch, die man uns präsentiert, mit Behagen verschlucken. Man kann nicht verlangen, dass wir die täglich fataler sich offenbarende Stumpfheit und Herzenskälte mit Heroismus verwechseln [Riha, Schäfer 1994: 25].

Begriffe wie Heroismus und Patriotismus, die den Krieg legitimieren, werden während des Ersten Weltkrieges von den Dadaisten als politische und ideologische Lüge enttarnt. Das einzige Mittel gegen den Krieg sehen sie in der Verweigerung, in der Ablehnung der Kriegspropaganda, ja sogar im Verzicht auf die Sprache, welche als soziales Organ zerstört werden kann und muss, da sie nicht in der Lage ist, die tiefen Eindrücke widerzugeben und zum Mittel der Ideologie geworden ist. Diese Ideen äußert Hugo Ball am 13. August 1916 in seinem Tagebuch. Deshalb wird die Entsagung von Sprache und die Wiederentdeckung der Ursprache, die Erfindung poetischer Mittel wie z. B. des Lautgedichts, das frei von Ideologie bleibt, für die Dadaisten so bedeutsam. Sprache und neue Kultur sollen aufs Neue aus dem Nichts entstehen. Richard Huelsenbeck sagt in einer Erklärung, vorgetragen im *Cabaret Voltaire*, im Frühjahr 1916:

Dada wurde in einem Lexikon gefunden, es bedeutet nichts. Das ist das bedeutende Nichts, an dem nichts etwas bedeutet. Wir wollen die Welt mit Nichts ändern, wir wollen die Dichtung und die Malerei mit Nichts ändern und wir wollen den Krieg mit Nichts zu Ende bringen. Wir stehen hier ohne Absicht, wir haben nicht mal die Absicht, Sie zu unterhalten oder zu amüsieren. Obwohl dies alles so ist, wie es ist, brauchen wir dennoch nicht als Feinde zu enden. <...> Nehmen Sie bitte Dada als Geschenk an... [Riha, Schäfer 1994: 33].

Die Position der Dadaisten zum Krieg bildet den Gegensatz zur allgemeinen Kriegseuphorie, die 1914/15 in Deutschland herrscht. Sie wird z. B. im autobiographischen Roman von Oskar Maria Graf *Wir sind Gefangene. Ein Bekenntnis aus diesem Jahrzehnt* (1927) beschrieben:

Die Nachricht von der Sarajewoer Mordaffäre durchschütterte die Welt. Telegramme kündigten die Mobilmachung Russlands an. Dann die deutsche. Ein ungeheurer Ausbruch von Jubel fieberte über die Straßen. Alles hetzte. Zusammenrottungen entstanden, die Kasernen standen voll von Freiwilligen. <...> Dort mengten sich Menschen zusammen, stürmten gegen ein Café, das einen fremdsprachigen Namen hatte und schlugen alles kurz und klein. Auf einem Platz jagte eine Rotte einem Menschen brüllend nach, schlug ihn tot, sang „Deutschland, Deutschland über alles!“ Durch lange Straßen wälzten sich graue Regimenter, umjubelt vom Volk, von Bürgern, feinen Herren und Damen. Es war ein furchtbares Treiben und Hasten. Tag und Nacht durchdröhnte die Musik patriotischer Lieder und schaudervollster Geschichten von Spionen, von ersten Zusammenstößen mit dem Feinde, die Luft [Schmitz 1990: 645].

Dieses Bild stellt den Kriegsbeginn von 1914 auf eine Weise dar, die den Eindruck erweckt, es entfalte sich vor unseren Augen direkt aus dieser Kriegseuphorie der Schrecken des Nationalsozialismus. „Unzählige meldeten sich freiwillig. Warum wusste keiner recht“ [Schmitz 1990: 645] — so steht es im Text. Wir die weiteren Szenen beweisen, steckt dahinter jedoch pure Ideologie: ‚Der Herr Telegraphendirektor‘ ist froh, seine beiden Söhne in den Krieg schicken zu können und hält ihnen eine patriotische Rede, deren Rhetorik reine Ideologie vermittelt und keinem persönlichen Gefühl Ausdruck verleiht: „Jetzt, in dieser Stunde schweige jeder persönliche Zwist. Wir sind Deutsche! Deutsche!“ oder „Ich stehe mit dem letzten Blutstropfen hinter euch, meine Söhne, mein Alles! <...> Das Vaterland ruft tief in unserem Busen“ [Schmitz 1990: 646]. Der Erzähler, der zu Besuch kommt, bringt dabei „im Innern ein dumpfes Missbehagen nicht los“ [Ibid.: 648]. Auch die beiden Söhne sehen ihren Freund, den Erzähler, verdutzt an. Sie gehen dennoch in die Kaserne, um sich freiwillig zu melden. Der Erzähler weigert sich jedoch und fährt nach München. Bei dieser Fahrt erinnert er sich daran, was sein Vater ihm vom Feldzug Anno 70/71 erzählt hat. Als er nach Hause kommt, ist sein Bruder bereits zum Wehrdienst eingezogen. Er wiederholt plötzlich den Satz, den er von seinem Freund Jung gehört hat, der ihn damals selbst nicht überzeugt hat. „Die Sache wird fein“, hat Jung gesagt. „Man soll sich freiwillig melden. Er wollte Vernichtung, er wollte, dass er selbst und alles zugrunde geht“ [Ibid.]. Der Erzähler sagt über seinen Freund „Ich kannte ihn nicht mehr“, trotzdem wiederholte er jetzt seine Worte: „Das wird ja fein!“ Die Frauen, die mit den Kindern zu Hause geblieben sind, hängen die Köpfe und meinen, es wird furchtbar. Die Mutter sagt: „Ich weiß, wie die Männer Anno 70 fort sind... das wird nichts Gescheites“ [Ibid.].

In dieser Szene werden zwei Kriegswahrnehmungen gegenübergestellt: die männliche und die weibliche. Krieg als „feine Sache“ [Schmitz 1990, 645] einerseits und als furchtbare Dummheit andererseits. Die männliche Ansicht ist ideologisch geprägt im Sinne des Kriegspatriotis-

mus. Die weibliche Erfahrung bestimmt die Wahrnehmung des Krieges als menschliche Katastrophe, sowohl des Krieges von 1870 als auch des von 1914. Die Stellung der Intellektuellen zum Krieg wird mit einem kurzen Satz charakterisiert: „Die Intellektuellen des Cafés des Westens machten ratlose Gesichter“ [Schmitz 1990: 645]. Oskar Maria Graf selbst hat nach seiner Kriegserfahrung die Befehlsverweigerung und die Einlieferung in eine Irrenanstalt bevorzugt, um nicht töten zu müssen. Bei Remarque in seinem bekannten Roman *Im Westen nichts Neues* (1928) ist die ähnliche Gegenüberstellung nicht gender-, sondern bildungsabhängig.

Die Menschen hatten eben alle keine Ahnung von dem, was kam. Am vernünftigsten waren eigentlich die armen und einfachen Leute; sie hielten den Krieg gleich für ein Unglück, während die bessergestellten vor Freude nicht aus noch ein wussten, obschon gerade sie sich über die Folgen viel eher hätten klarwerden können. Katczinsky behauptet, das käme von der Bildung, sie mache dämlich [Remarque 1971: 11].

Remarque bemerkt, dass auch die Sprache zu ideologischen Zwecken missbraucht wird: „Ich sehe, dass die klügsten Gehirne der Welt Waffen und Worte erfinden, um das alles noch raffinierter und länger dauernd zu machen“ [Remarque 1971: 193]. Der Krieg erscheint den handelnden Personen als schmutziges politisches Geschäft:

„Weshalb ist dann überhaupt Krieg?“ fragt Tjaden.

Kat zuckt die Achseln. „Es muss Leute geben, denen der Krieg nützt. <...> Und jeder größere Kaiser braucht mindestens einen Krieg, sonst wird er nicht berühmt.“

„Generäle werden auch berühmt durch den Krieg“, sagt Detering.

„Noch berühmter als Kaiser“, bestätigt Kat.

„Sicher stecken andere Leute, die am Krieg verdienen wollen dahinter“, brummt Detering“ [Remarque 1971: 150].

Eine der wohl übelsten Rollen spielen in diesem ideologischen Ungeheuer Lehrer und Professoren. Der Roman *Im Westen nichts Neues* fängt damit an, dass der Soldat Paul Bäumer sich daran erinnert, wie der Lehrer Kantorek durch patriotische Reden die ganze Klasse überzeugt, sich freiwillig zu melden. Die ‚Kriegserfahrung‘ ist aber eine ganz andere als die ‚Kriegsrhetorik‘. Bäumer, der sich unter dem Einfluss seines Klassenlehrers im Ersten Weltkrieg direkt von der Schulbank an die Front meldet, erlebt den Tod seiner Freunde und den Zusammenbruch seiner jugendlichen Welt. Das alltägliche Frontgeschehen beeinflusst im Roman auch eine völlig andere Sprache, Soldatenjargon, der Realität auf dem Felde entsprechend. Der *Kriegspatriotismus* wird in diesem Roman auch in einem Gespräch der Soldaten in Frage gestellt:

„Es ist komisch, wenn man sich das überlegt“, fährt Kropp fort, „wir sind doch hier, um unser Vaterland zu verteidigen. Aber die

Franzosen sind doch auch da, um ihr Vaterland zu verteidigen. Wer hat nun recht?’

„Vielleicht beide“, sage ich, ohne es zu glauben.

„Ja, nun“, meint Albert, und ich sehe ihm an, dass er mich in die Enge treiben will, „aber unsere Professoren und Pastöre und Zeitungen sagen, nur wir hätten recht, und das wird ja hoffentlich auch so sein; - aber die französischen Professoren und Pastöre und Zeitungen behaupten, nur sie hätten recht, wie steht es denn damit?’

„Das weiß ich nicht“, sage ich, „auf jeden Fall ist Krieg, und jeden Monat kommen mehr Länder dazu“ [Remarque 1971: 148—149].

Auch über die russischen Gefangenen schreibt Remarque: „Ein Befehl hat diese stillen Gestalten zu unsern Feinden gemacht; ein Befehl könnte sie in unsere Freunde verwandeln“ [Remarque 1971: 142].

Im Roman *Mein Jahrhundert* von Günter Grass wird ein fiktionales Treffen von Erich Maria Remarque und Ernst Jünger dargestellt. Eines der Treffen findet im Café *Odeon* statt, „in dem schon Lenin bis zu seiner unter reichsdeutschem Geleit stehenden Reise nach Russland die ‚Neue Zürcher Zeitung‘ und andere Journale gelesen hatte, dabei insgeheim Revolution planend“ [Grass 2002: 56].

Der Roman ist so konzipiert, dass jedem Jahr ein Kapitel entspricht und die Geschichte von verschiedenen Leuten erzählt wird. Die Kapitel 1914 bis 1918 schaffen eine Art Metageschichte, da es hier um Geschichten über die Geschichte geht, zugleich wird die Geschichte dadurch aber fikionalisiert, da sie von den Schriftstellern erzählt wird. Remarque und Jünger werden als ‚Zeitzeugen‘ nach Zürich eingeladen, um auf dem mit Neutralität markierten Boden zwei verschiedene *Ansichten*, was Krieg sei, zu verkörpern. „Nicht dass sich die alten Herren nun zu streiten begannen, aber betont legten sie Wert darauf, in Sachen Krieg unterschiedlicher Meinung zu sein, einen gegensätzlichen Stil zu pflegen und auch sonst aus jeweils anderem Lager zu kommen“ [Ibid.: 54].

Die Art und Weise wie die beiden Schriftsteller dargestellt werden, entspricht einer Verharmlosung des Krieges und seiner Wirkung auf die Schicksale der Menschen. Die Meinungen erscheinen nur wie bloße Ansichten, die geäußert werden, während die zwei Herren in verschiedenen Cafés sitzen, kennerhaft über schweizerischen Wein reden und dann in teuren Geschäften einkaufen, bevor sie sich verabschieden und nach Hause fahren. Als ob man vergessen sollte, dass der Roman *Im Westen nichts Neues* nicht nur zu einem Massenerfolg wurde sondern auch zugleich zum Ziel heftigster Angriffe der Nationalsozialisten, die im Mai 1933 zur Verbrennung von Remarques Büchern und 1938 zu seiner Ausbürgerung geführt haben. Mit der Verharmlosung der Geschichte, die wohl im postmodernen Sinne der Objektivität als Mehrdeutung konzipiert wird, wird eigentlich das, was Remarque in der Literatur geschaffen hat, aufgehoben. Er hat den Krieg bloßgestellt, de-heroisiert, de-ideologisiert. Im Cafe *Odeon* zu sitzen, ruhig über den Krieg zu reden und Kaf-

fee zu trinken, bedeutet zu einem Anti-Remarque zu werden, zu einem *Ansichtspunkt* zu werden, nicht zur Bloßstellung des Krieges. Das Bild wird fast zynisch: derjenige, der die körperliche Seite des Krieges, zugleich als abscheuliche, schreckliche und alltägliche darstellte, der den Krieg als schreckliche „Katastrophe aller Menschlichkeit“ [Remarque 1971: 142] darstellte, der gegen die Ideologie in seinen Werken gekämpft hat, wird zu einem bloßen *Ansichtspunkt*. Der andere Ansichtspunkt ist ebenso gut möglich. Und der Vertreter dieser anderen Ansicht Ernst Jünger erzählt am Ende des Kapitels 1917: „Kam daraufhin ins Lazarett nach Pese-walk... Erlebte das Kriegsende dort... Beschloss dort, Politiker zu werden“ [Grass 2002: 66]. Man erinnere sich hier wieder an von Clausewitz und seine Verknüpfung von Politik und Krieg.

Dass die beiden Schriftsteller so dargestellt werden, liegt wohl nicht daran, dass sie als Menschen auftreten, die ihre Kriegserfahrung verarbeitet und sich an die neue Zeit angepasst haben, sondern vielmehr daran, dass sie aus den Augen einer Schweizerin geschildert werden, die die beiden im Auftrag der Firma Bührlé eingeladen hat und diese interviewt. Es geht dabei um eine Firma, die im Zweiten Weltkrieg Kanonen nach Deutschland und Italien exportierte. Dadurch werden im Roman die zwei Weltkriege inhaltlich miteinander verbunden und so die Neutralität der Schweiz in Frage gestellt. Dadurch ergibt sich eine verharmlosende postmoderne Darstellung der Geschichte mit ihrem Anspruch auf Metaebene als ideologische Lüge, deren Auftraggeber ein Waffenproduzent ist, de facto derjenige, der, nach Remarques Worten aus *Im Westen nichts Neues*, zu denjenigen gehört, „die am Krieg verdienen wollen“ [Remarque 1971: 150].

Literatur

- Clausewitz 1832 — *Clausewitz C. v.* Vom Kriege. Hinterlassenes Werk. Bd. 1 Berlin, 1832.
 Grass 2002 — *Grass G.* Mein Jahrhundert. München, 2002.
 Heuser 2005 — *Heuser B.* Clausewitz lesen! München, 2005.
 Remarque 1971 — *Remarque E. M.* Im Westen nichts Neues. Köln; Berlin, 1971.
 Riha, Schäfer 1994 — *Riha K., Schäfer J. (Hg.)*. DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart, 1994.
 Schmitz 1990 — *Schmitz W. (Hg.)*. Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der „Kunststadt“ um die Jahrhundertwende. Stuttgart, 1990.

Толстой 1953 — *Толстой Л. Н.* Война и мир. Т. 3. М., 1953.

SILVIO VIETTA

(Heidelberg)

ZIVILISATIONSKRITIK IN DER LITERATUR VOR UND NACH 1900

I. Zivilisationskritik in der Zeit der Romantik

Bereits in der Zeit der Romantik, die ja zugleich eine Zeit der beginnenden Industrialisierung, Urbanisierung, Verwissenschaftlichung und Technisierung der europäischen Gesellschaften in Europa war — wenn auch noch auf sehr unterschiedlichem Niveau —, begann eine Form der Zivilisationskritik in der Literatur. „Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren / Sind Schlüssel aller Kreaturen <...>“, dichtete Novalis in einem Paralipomenon zum „Heinrich von Ofterdingen“ [Novalis 1977: 344; vgl. Ibid.: 359 f.]. Er tut das sicher nicht im Sinne einer Anti-Aufklärung, wie man lange Zeit die Romantik gedeutet hat, sondern einer „Metakritik der Aufklärung“, die sich nicht mit der Reduktion der „Kreaturen“ der Welt auf „Zahlen und Figuren“ zufrieden geben will (vgl. [Vietta 2009b]). Neuere Arbeiten zum Thema vor allem in angelsächsischen Raum nehmen genau diesen Aspekt auf (vgl. [Bute 2004; Ferber 2005]). Diese Arbeiten wie auch unser Beitrag erweitern den Romantikbegriff europäisch über den nationalsprachigen Raum hinaus. Dirk Kemper und ich plädieren seit langem, insbesondere aber seit dem von uns organisierten internationalen Kolloquium „Ästhetik der Moderne in Europa“ von 1996, für einen solchen europäisch ausgeweiteten Ästhetikbegriff (vgl. [Vietta, Kemper 1998]). In der Tat ist die Zivilisationskritik, wie sie sich in der Literatur der europäischen Moderne parallel zur modernen Zivilisation entwickelt, ein gesamteuropäisches Phänomen und insofern ein Studienobjekt der Europäistik (vgl. [Gehler, Vietta 2012: 9 f.]). In der ersten Phase dieser gesamteuropäischen literarischen Zivilisationskritik dominiert eine Kritik des Nihilismus *ante litteram*, wenn wir an Herders Klage in seiner Menschheitsgeschichte denken: „Eben daß niemand fast mehr weiß wozu er würkt <...>“ [Herder 1891: 581]. Nach Herder ist ein Heilsplan Gottes vielleicht noch da, aber undurchsichtig, labyrinthisch und daher für den Einzelnen kaum erkennbar. Jean Paul lässt in seinem „Siebenkäs“ den „toten Christus“ „vom Weltgebäude herab“ seine „Rede“ halten, „daß kein Gott sei“, wenn dort auch — wie auch bei Herder — in Abwehr

des Atheismus [Jean Paul 1959: 266 ff.]¹. Heftiger und unversöhnlicher klingt da schon Hölderlins Klage im „Hyperion“: „Ich weiß, der Himmel ist ausgestorben, entvölkert <...>“ [Hölderlin 1957: 87]. Im Brief elf schleudert Hyperion seine Einschätzung der Menschen seiner Zeit in einer rhetorischen *Accumulatio* der ‚Vernichtung‘ aus sich heraus: dass ihr „so durch und durch ergriffen seyd vom Nichts, das über uns waltet, <...> daß wir geboren werden für Nichts, daß wir lieben ein Nichts, glauben an’s Nichts, uns abarbeiten für Nichts, um mählich überzugehen in’s Nichts“, umgeben von einer „unendliche[n] Leere“ [Hölderlin 1957: 43]. Novalis beklagt in knappem Notat: „Der Sinn der Welt ist verlohren gegangen“ [Novalis 1981: 594]. In diesen Ton mischt sich auch unabhängig von diesen Einflüssen der deutschen Literatur Leopardis Klage in Italien: „Es liegen, ach, verlassen / die Säle des Olympos <...>“ [Leopardi 1978: 65].

Die europäische Literatur Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts kämpft so — nach der Religionskritik der Aufklärung — mit der Erfahrung des Nihilismus in dem Sinne, wie ihn Nietzsche dann in der These vom Tod Gottes in der Moderne beschreibt und geradezu dramatisch-tragisch im Stück vom „tollen Menschen“ aus der „Fröhlichen Wissenschaft“ mit einer ausdrucksstarken Kaskade von Metaphern der Vernichtung, Erkaltung, Leere und Verwesung in Szene setzt. „Riechen wir noch Nichts von der göttlichen Verwesung? — auch Götter verwesen“ [Nietzsche 1980, III: 481], heißt es dort. Es ist eben schwerpunktmäßig eine Kritik jener glaubens- und religionszersetzenden Macht der Rationalität der Aufklärung, die hier im Zentrum steht und in der Romantik selbst eine Gegenbewegung der poetischen Stiftung von Sinn und religiösem Sein in Gang setzt. Diesen spannenden und neuerdings auch wieder hochaktuellen Prozess zu verfolgen, ist hier nicht unsere Aufgabe. Ich habe zusammen mit anderen Kollegen zwei große Tagungen zum Thema „Ästhetik, Religion, Säkularisierung“ in der Villa Vigoni durchgeführt und publiziert (vgl. [Vietta, Uerlings 2008; Vietta, Porombka 2009a]). Fragen wir uns aber hier: Wie und in welcher Form entwickelt sich die Zivilisationskritik im 19. Jahrhundert?

II. Europäische literarische Zivilisationskritik vor dem Expressionismus

Wenn ich jetzt kurz auch auf die literarische Zivilisationskritik vor dem Expressionismus zu sprechen komme, will ich dabei auch die Lineamente der wichtigsten europäischen Einflusslinien in der Literatur seit der Romantik zumindest andeuten. Die wichtigste poetologische Erfindung der Romantik ist ihre Erfindung der Erfindung oder der poetischen Einbildungskraft als einem autonomen Produktionsvermögen, mithin die Ab-

¹ Vgl. auch [Jean Paul 1959: 266] „Niemand ist im All so allein als ein Gottesleugner <...>“.

lösung der Poetik und Ästhetik vom Leitbegriff der Mimesis. Novalis ist der Vorreiter dieser Gedankenentwicklung. Er nennt die Einbildungskraft „das höhere Organ“ oder den „poëtische[n] Sinn überhaupt“ [Novalis 1981: 568]. Novalis definiert diesen „poetischen Sinn“ durch seine Unabhängigkeit von aller Mimesis: „Die Einbildungskraft ist der wunderbare Sinn, der uns alle Sinne *ersetzen* kann — und der so sehr schon in unserer Willkür steht. Wenn die äußern Sinne ganz unter mechanischen Gesetzen zu stehen scheinen — so ist die Einbildungskraft offenbar nicht an die Gegenwart und Berührung äußerer Reize gebunden“ [Novalis 1981: 650]. Damit haben die Poetik und Ästhetik einen großen Sprung gemacht: Sie haben sich mit einem Schlag emanzipiert von Vernunftphilosophie und Moralthologie und auch — von der äußeren Wahrnehmung der Sinne. Poetische und ästhetische Einbildungen sind als Produkte der Phantasie autonom geworden². Diese ästhetische Revolution der Romantik wird von Samuel Taylor Coleridge aufgenommen in der Antithese von „imagination“ als autonomer Produktivkraft und „fancy“ als bloß reproduktiver [Coleridge 1907, Kap. 13]. Coleridge hatte zusammen mit Wordsworth Deutschland bereist und in Göttingen studiert. Dort lernte er auch die Ideen der deutschen Frühromantik kennen und las beispielsweise das „Athenäum“. Von Coleridge wiederum übernimmt Baudelaire den Gedanken einer autonomen ästhetischen Kraft, und sie bildet den Kerngedanken auch in seiner Kritik an der zeitgenössischen Kunst und ihrer bloß ‚kopierenden‘ Ästhetik (vgl. [Vietta 2012b: 157 ff.]). Wir sehen also, wie hier die Filiationen laufen: Von der deutschen Romantik über die englische Romantik nach Frankreich und von dort wieder weiter zum deutschen Expressionismus und Surrealismus des 20. Jahrhunderts.

Baudelaire praktiziert nun auch eine neue Form der Lyrik in den „Blumen des Bösen“, die sich sowohl von den zeitgenössischen Moralvorstellungen abhebt als auch von der Nachahmungsästhetik, wenn Baudelaire in diesen Gedichten Phantasiewelten als eigene „künstliche Paradiese“ aufleben lässt und diese auch als solche reflektiert in den „Pariser Bildern“ („Tableaux Parisiens“) der „Blumen des Bösen“. Hier finden sich nun auch neue Bilder der modernen Großstadt als Orte einer metaphysischen Dunkelheit und der Menschen darin als Gliederpuppen, so im Gedicht „Die Blinden“/ „Les Aveugles“: „Betrachte, meine Seele, wie grauenhaft sie sind! / Wie Gliederpuppen [„mannequins“], etwas lächerlich sogar, / Schlafwandlern gleich“, eben der Blinden als Somnambulen der Großstadt, aber damit auch der Großstadt der Moderne als ein Ort der Blindheit. „So ziehen sie durch grenzenlose Dunkelheit <...>“, aus welcher Vernachtung das Gedicht zu einer Exclamatio an die Stadt über-

² Friedrich Schlegel hat diese neue Autonomie der Künste in einem programmatischen Fragment in seiner Zeitschrift „Athenäum“ ebenfalls im Jahre 1798 zur „Philosophie der Poesie überhaupt“ formuliert: „Eine Philosophie der Poesie überhaupt aber, würde mit der Selbständigkeit des Schönen beginnen, mit dem Satz, dass es vom Wahren und Sittlichen getrennt sei <...>“ [Schlegel 1967: 207].

geht: „o cité!"; deren „Lachen, Kreischen, Fluchen" [Baudelaire 1980: 190 f.] übertöne nur deren innere Leere. „Leere Transzendenz" hat das Hugo Friedrich [1956: 76 f.] seinerzeit genannt. Die Moderne und ihre großen Städte: Orte des Lärms über einer großen Dunkelheit und metaphysischen Leere.

Einen Schritt weiter geht Arthur Rimbaud, dieser geniale Jungautor, der in seinen „Illuminations" die „Städte" („Villes") besingt als neue Traumburgen („Libans de rêve"), durch die und in denen der „Zusammenbruch der Vergöttlichungen" („L'écroulement des apothéoses") sich vollziehen [Rimbaud 1955: 216 f.] und neue Formen von Barbarismus sowie Bacchantik sich ereignen: „Die Bacchantinnen der Vorstädte schluchzen, und der Mond brennt und heult. Venus tritt in die Höhlen der Schmiede und Einsiedler." [Rimbaud 1955: 219] Diese „Regierungshochburgen" nennt „Villes II" die „kolossalsten Schöpfungen der modernen Barbarei" [Rimbaud 1955: 218 f.]³, und man kann sagen: Damit hat Rimbaud einen Vorblick auf die Großarchitekturen der „politischen Religionen" — der Begriff stammt von Eric Voegelin [2007] — des 20. Jahrhunderts gegeben von Hitler über Stalin bis hin zu Kleindiktatoren der totalitären Systeme. Die Moderne erscheint hier als ein ins Gigantische gesteigerter Neobarbarismus mit einem „merkwürdigen Geschmack für das Ungeheure" [Rimbaud 1955: 219]⁴ bis hin zu einer Mega-Kuppel von „ungefähr 15 000 Fuß Durchmesser" [Rimbaud 1955: 221], wie es in „Ville II" heißt. Ein genau solches Wahngebilde sollte der Architekt Speer für Adolf Hitler bauen⁵. Bei Rimbaud kommt zur inneren Leere der Moderne ihre Gigantomanie, verbunden mit einem Reduktionismus von Moral und Sprache, wie es im Gedicht „Ville" heißt: „Die Moral und die Sprache sind auf den einfachsten Ausdruck zurückgeführt, endlich!" [Rimbaud 1955: 223]⁶. Dabei schwingt in Rimbauds hellsichtiger Vision der modernen Stadt und der Moderne selbst eine eigentümliche Ambivalenz von Entlarvung und Bewunderung, ja Faszination. Im Zeitalter der kolonialen Megaexpansion erkennt Rimbaud gleichwohl die brutale Ausbeutung darin: „Hin in die gepfefferten und erschlafenen Länder! — im Dienst der ungeheuerlichsten industriellen oder militärischen Ausbeutungen" [Rimbaud 1955: 247]⁷. Es ist ja auch die Zeit, in der Frankreich und andere große Industrienationen sich in einer Verteilungsschlacht um Afrika („scramble for Africa") befinden. Industrialisierung und Imperialismus in allen großen Industrienationen gehen einen gefährlichen Pakt ein und bereiten damit auch den Ersten Weltkrieg vor. Rimbaud selbst war 1876 als Söldner in einer holländischen Kolonialarmee, ab 1880 im

³ „L'acropole officielle entre les conceptions de la barbarie moderne les plus colossales".

⁴ „un goût d'enormité singulier".

⁵ Die „Ruhmeshalle" oder „Halle des Volkes", von der aber nur ein Gipsmodell realisiert wurde (vgl. [Speer 2005: 88]).

⁶ „La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression, enfin!"

⁷ „au service des plus monstres exploitations industrielles ou militaires".

Rahmen einer französischen Handelsfirma an solchen Kolonialgeschäften mit Pelz, Kaffee und Waffen beteiligt.

Es bleibt nachzutragen, dass auch die russische Literatur eines Fjodor Dostojewski die kommenden politischen Katastrophen vorhersah als Ausdruck einer Epoche der Moderne, die in Gefahr ist, alles Maß und alle Moralität abzuwerfen. Figuren wie Pjotr Werchowenskij und Stawrogin in „Die Dämonen“ (oder „Böse Geister“) personifizieren und symbolisieren das Böse im Verbund mit einem „kreativen Nihilismus“, wie dies Horst-Jürgen Gerigk [2013: 157] in seinem Dostojewski-Buch darstellt.

III. Expressionistische Zivilisationskritik

Hier nun knüpft der deutsche Expressionismus an. Erste Übersetzungen von Baudelaires „Blumen des Bösen“ aus der Feder von Stefan George erscheinen 1891, in vermehrter Ausgabe 1901, die Übersetzung Rimbauds durch Karl Ammer erschien 1907⁸. Sie hat nachweislich die Lyrik Trakls sehr stark beeinflusst, bis in die Syntax seiner Texte hinein.⁹ Trakl führt auch wie die Berliner Expressionisten die moderne Großstadt in die Sprache der Lyrik ein als Ort eines apokalyptischen Geschehens. Wenn frühere Gedichte wie „Vorstadt im Föhn“ von 1911/12 noch impressionistische Züge aufweisen, so entwirft „Abendland“ von 1914 die Vision einer untergehenden Zivilisation als Ganzer. Ich zitiere die dritte Strophe:

Ihr großen Städte
 Steinern aufgebaut
 In der Ebene!
 So sprachlos folgt
 der Heimatlose
 Mit dunkler Stirne dem Wind.
 Kahlen Bäumen am Hügel.
 Ihr weithin dämmernden Ströme!
 Gewaltig ängstet
 Schaurige Abendröte / Im Sturmgewölk.
 Ihr sterbenden Völker!
 Bleiche Woge
 Zerschellend am Strande der Nacht,
 Fallende Sterne¹⁰ .

⁸ Rimbauds Werke erschienen in einer Übersetzung von Karl Ammer unter dem Titel: „Arthur Rimbaud. Leben und Dichtung“. Leipzig, 1907.

⁹ So im Text „De profundis“, dessen Verse: „Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt / Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht / Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist“, Rimbauds „Enfance“ mit seinen „il y a“-Konstruktionen beeinflussten (vgl. [Görner 2014: 130 f.]).

¹⁰ Georg Trakl: Abendland. Hier zitiert nach Vietta [1999: 105]. Es handelt sich um die vierte Fassung des Gedichts.

Das Gedicht ist viel mehr als eine Vorwegnahme oder Erfahrung des Krieges wie Trakls letztes Gedicht „Grodek“. Es beschwört den Untergang einer ganzen Zivilisation in apokalyptischen Bildern von „Schauriger Abendröte“, „Sturmgewölk“ und der Invocatio: „Ihr sterbenden Völker!“. Bereits der Titel benennt das universale Thema: „Abendland“. Insofern steht dieses Gedicht auch in innerem Zusammenhang mit dem „Weltende“-Motiv der Berliner Expressionisten: Jakob van Hoddis, Else Lasker Schüler, auch Johannes R. Becher und Karl Kraus' Drama „Die letzten Tage der Menschheit“. Die expressionistische Zeitkritik bettet das Thema Weltkrieg ein in eine universale Zivilisationskritik des ganzen Abendlandes. Im Weltkrieg offenbart sich eine Fehlentwicklung der ganzen europäischen Kultur des Abendlandes. Das ist auch die Hauptkritik Heideggers an der imperialen Machtpolitik seiner Zeit und vor allem dann auch am Zweiten Weltkrieg: Die Seinsgeschichte des Abendland ist seit ihren antiken Anfängen falsch programmiert (vgl. [Vietta 2015: 135 f.]). Mit Trakl zu sprechen: Das „Abendländische Lied“ ist ein Untergangsgesang einer ganzen Zivilisation.

Ich möchte aber hier noch auf einen anderen expressionistischen Autor eingehen, der ebenfalls eine explizit apokalyptische Dimension in die deutsche Literatursprache eingebracht hat und dies in der Gattung Drama in einer Form, die die moderne großtechnische Zivilisation auch literarisch zur Darstellung bringen will: Georg Kaiser und seine „Gas“-Dramen. Georg Kaiser gehört zu den älteren expressionistischen Autoren. Er wurde 1878 in Magdeburg geboren und war lange Zeit und noch vor Brecht einer der bekanntesten Dramenautoren deutscher Zunge. Heute ist er weitgehend vergessen.

In Georg Kaisers „Gas“-Dramen — es sind zwei: „Gas I und Gas II“ von 1918 und 1920 — reflektiert das expressionistische Drama schon die Erfahrung des Ersten Weltkriegs und damit die Schrecken eines modernen großtechnischen Krieges mit Gas. Wenn der Naturalismus seine Gesellschaftskritik doch weitgehend auf das neue industrielle Unternehmertum und die Verdrängung alter Handwerksschichten konzentrierte, ist hier die soziale Frage gelöst. Ich zitiere aus „Gas I“: „SCHREIBER: Es gibt hier keinen — Chef! <...> Es gibt hier keine — Lohnlisten!“ [Kaiser 1966: 173]. Die Antwort, warum die Firma diese fortschrittliche Organisation einführt, liefert der Schreiber sogleich nach: „Jeder gibt sein letztes her! DER WEISSE HERR: wenn man am ganzen Gewinn beteiligt ist“ [Kaiser 1966: 174]. Nicht der soziale Kampf, sondern die moderne Weltzivilisation selbst ist das Thema der „Gas“-Dramen Kaisers. Also geht auch hier auch hier Zeitkritik in Zivilisationskritik über. „Gas“ steht für moderne Energieproduktion. Die Formel für seine Gewinnung „stimmt“ und „stimmt nicht“ [Kaiser 1966: 178]. Wir könnten für Gas heute ‚Atom‘ einsetzen und haben da sofort auch Bilder von Fukujima im Kopf. Der Mensch hat die Energieproduktion im Griff und zugleich auch nicht. Und wie in „Gas“ nach der Explosion des Werkes das Werk von den Arbeitern erneut aufgebaut wird, bauen auch die Japaner ihre

Atomkraftwerke wieder auf. Im Drama von Kaiser wird ein Ingenieur gefeuert: „Der Ingenieur muss gehen!“ [Kaiser 1966: 183] Das ist aber nur ein Bauernopfer in der Abfolge von Energieerzeugung, Katastrophe und neuer Energieerzeugung. Die Industrieproduktion mit ihrem Energiehunger lässt sich nicht unterbrechen: Oder wie es der Milliardärsohn, der die Arbeiter zu einer friedlichen, bukolisch-provinziellen Existenzform überreden will, es ausdrückt: „Ich bohre, weil ich bohre — ich war ein Bohrer — ich bin ein Bohrer und ich bleibe Bohrer! — Graut es euch nicht? Vor der Verstümmelung, die ihr an euch selbst anrichtet?“ [Kaiser 1966: 185].

Die Problematik verschärft sich in „Gas II“ noch dadurch, dass die Produktivität des Gaswerkes kriegsrelevant wird. Die Gelb- und Blaufiguren, sie sich hier in Kaisers abstrakter Konzeption der *Dramatis personae* gegenüberstehen, wissen: „Gas speist unsere Technik.“ [Kaiser 1966: 240] Und diese darf nicht unterbrochen werden, wenn Kriegstechnik produziert werden soll. Und wieder wird Gas zur Produktion erzeugt, bis der Grossingenieur selbst die Kugel mit dem Giftgas in die Fabrik wirft und die ganze Szene apokalyptisch endet im typisch expressionistischen Telegrammstil: „Mit ungeheurem Schlag die Beschießung von außen. Gleich Dunkelheit — und tosender Einsturz von Wänden. Langsame Helle: die Halle ist ein Trümmerfeld von Betontafeln, die sich übereinander schieben wie aufgebrochene Grabplatten — ausragend die schon geweißten Skelette der Menschen in der Halle“. Der letzte Satz des Dramas lautet: „In der dunstgrauen Ferne sausen die Garben von Feuerbällen gegeneinander — deutlich in Selbstvernichtung“ [Kaiser 1966: 253 f.]. Es geht also in diesen Stücken Kaisers um nichts weniger und nichts mehr als um den Zwang der Menschheit zur Industrieproduktion und die Katastrophe, die genau dieser Zwang auslöst. Dabei geht es um das Überleben der Menschheit selbst [Vietta, Kemper 1997: 92 f.].

Das ist die vielleicht radikalste Form der Zivilisationskritik im Expressionismus: Die Vision einer sich selbst zerstörenden Menschheit durch moderne (Kriegs-) Technologie, ihre Energieproduktion und deren Folgelasten, nicht nur als ein Reflex auf den Ersten Weltkrieg, sondern auch als Problematisierung der ganzen großtechnischen Zivilisation der Moderne.

Es ist bemerkenswert, wie geradezu konträr das Zeitgefühl des deutschen Expressionismus zum italienischen Futurismus sich verhält. Beide Avantgardebewegungen sind radikal innovativ in ihren Formsprachen. Ein Mann wie Marinetti, der 1912 in der Sturm-Galerie seine Ästhetik präsentieren konnte, plädiert *für* das Reich der Maschinen. „Nach dem Reich der Lebewesen beginnt das Reich der Maschinen“, verkündet Marinetti begeistert im „Technischen Manifest der Futuristischen Literatur“ von 1911 [Baumgarth 1966: 170]. Die Expressionisten aber sehen die Heraufkunft des Maschinenzeitalters, das übrigens in unserer Gegenwart mit der Industrialisierung 4.0 noch einmal in eine neue Epoche eintritt, mit Schrecken. Auch der Film „Metropolis“ von Fritz Lang, dessen Dreh-

buch *Thea* von Harbou nach der Vorlage Kaisers geschrieben hat, zeigt das Maschinenzeitalter als einen die Menschen verschlingenden Moloch. Sowohl die „Gas“-Dramen wie auch der Film verarbeiten die Erfahrung des Ersten Weltkrieges, dessen neue und schreckliche Kriegstechnologie — Maschinengewehre, Panzer, Granaten, Flugzeuge, Kriegsschiffe, Gaswaffen — die Kriegs- und Maschinenbegeisterung des Futurismus auch in Italien deutlich abkühlte.

Der Expressionismus und seine Zivilisationskritik bezogen sich nicht nur auf die Fehlsteuerung einer Politik, die zum Ersten und dann auch zum Zweiten Weltkrieg führte. Diese Zivilisationskritik entlässt uns auch angesichts der heutigen Weltzivilisation und ihrer großtechnischen Energieerzeugung mit der Frage, ob die ganze neuzeitliche Rationalitätskultur nicht auch ein Selbstdestruktionsprogramm der Menschheit sei? (vgl. [Vietta 2012a]).

Literatur

- Baudelaire 1980 — *Baudelaire C.* Les Fleurs du Mal — Die Blumen des Bösen. Übersetzung von M. Fahrenbach-Wachendorf / Anmerkungen von H. Hina, Nachwort und Zeittafel von K. Kloocke. Stuttgart, 1980.
- Baumgarth 1966 — *Baumgarth C.* Geschichte des Futurismus. Reinbek, 1966.
- Bute 2004 — *Bute M.* Romanticism against the Tide of Modernity // Contemporary Sociology 33. 2004. S. 254 f.
- Coleridge 1907 — *Coleridge S. T.* Biographia literaria / Ed. with his Aesthetical Essays by J. Showcross. Vol. I. Oxford, 1907.
- Ferber 2005 — *Ferber M.* Romanticism and Capitalism // A Companion to European Romanticism / Ed. by Michael Ferber. Malden MA, 2005. S. 433 ff.
- Friedrich 1956 — *Friedrich H.* Struktur der modernen Lyrik. Hamburg, 1956.
- Gehler, Vietta 2012 — *Gehler M., Vietta S.* Europa — Europäisierung — Europäistik. Neue wissenschaftliche Ansätze, Methoden und Inhalte. Wien, 2012.
- Gerigk 2013 — *Gerigk H.-J.* Dostojewkijs Entwicklung als Schriftsteller. Vom „Toten Haus“ zu den „Brüdern Karamasow“. Frankfurt, 2013.
- Görner 2014 — *Görner R.* Georg Trakl. Dichter im Jahrzehnt der Extreme. Wien, 2014.
- Herder 1891 — *Herder J. G.* Sämtliche Werke / Hg. v. B. Suphan. Bd. V. Berlin, 1891.
- Hölderlin 1957 — *Hölderlin F.* Hyperion / Hg. v. F. Beissner. Stuttgarter Ausgabe. Bd. III. Stuttgart, 1957.
- Kaiser 1966 — *Kaiser G.* Stücke, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte / Hg. v. W. Huder. Köln, 1966.

- Leopardi 1978 — *Leopardi G.* Gesänge, Dialoge und andere Lehrstücke. Übersetzt von Hanno Helbig und Alice Vollenweider. Mit einem Nachwort von Horst Rüdiger. Bd. I. München, 1978.
- Nietzsche 1980 — *Nietzsche F.* Sämtliche Werke / Hg. v. G. Colli und M. Montinari. 15. Bde. München, 1980.
- Novalis 1977 — Novalis. Historisch Kritische Ausgabe (HKA). Bd. I: Das dichterische Werk / Hg. v. P. Kluckhohn und R. Samuel unter Mitarbeit von H. Ritter und G. Schulz. Dritte, erweiterte und verbesserte Auflage. Stuttgart, 1977.
- Novalis 1981 — Novalis. Historisch Kritische Ausgabe (HKA). Bd. II: Das philosophische Werk I / Hg. v. R. Samuel in Zusammenarbeit mit H.-J. Mähl und G. Schulz. Dritte erweiterte und verbesserte Auflage. Stuttgart, 1981.
- Rimbaud 1955 — *Rimbaud A.* Sämtliche Dichtungen. Übersetzt von Walter Küchler. Heidelberg, 1955.
- Schlegel 1967 — *Schlegel F.* Kritische Ausgabe. Bd. II: Charakteristiken und Kritiken I (1796—1801) / Hg. und eingeleitet von H. Eichner. Paderborn u. a., 1967.
- Speer 2005 — *Speer A.* Erinnerungen. Neuausgabe. Berlin, 2005.
- Vietta, Kemper 1998 — *Vietta S., Kemper D. (Hg.)*. Ästhetik der Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. München, 1998.
- Vietta 1999 — *Vietta S. (Hg.)*. Lyrik des Expressionismus. Tübingen, 1999.
- Vietta, Uerlings 2008 — *Vietta S., Uerlings H. (Hg.)*. Ästhetik, Religion, Säkularisierung. Bd. I: Von der Renaissance zur Romantik. München, 2008.
- Vietta, Porombka 2009a — *Vietta S., Porombka S. (Hg.)*. Ästhetik, Religion, Säkularisierung. Bd. II: Die Klassische Moderne. München, 2009.
- Vietta 2009b — *Vietta S.* Le romantisme comme métacritique de L'Aufklärung // Les romantismes politiques en Europe / G. Raulet (ed.). Paris, 2009. S. 169 ff.
- Vietta 2012 — *Vietta S.* Rationalität. Eine Weltgeschichte. München, 2012.
- Vietta 2012b — *Vietta S. (Hg.)*. Texte zur Poetik. Eine kommentierte Anthologie. Darmstadt, 2012.
- Vietta 2015 — *Vietta S.* „Etwas rast um den Erdball...“. Martin Heidegger: Ambivalente Persönlichkeit und Globalisierungskritik. München, 2015.
- Voegelin 2007 — *Voegelin E.* Die politischen Religionen / Hg. und mit einem Nachw. vers. von Peter J. Opitz. 3., mit einem neuen Nachw. vers. Aufl. München, 2007.

PAWEŁ ZAJAS
(Universität Poznan)

**POLNISCHER LITERATURVERMITTLER IM WELTKRIEG.
ZUR KORRESPONDENZ VON JEAN PAUL D'ARDESCHAH
UND ANTON KIPPENBERG**

1.

Die deutsche Besetzung Belgiens und die Diskussion über die Flamenpolitik im Ersten Weltkrieg trug zum gesteigerten Interesse der deutschen Verleger und Leserschaft an der niederländischen und der französischsprachigen Literatur aus Belgien bei. Eine bedeutende Rolle kam dabei dem von Anton Kippenberg geleiteten Leipziger Insel-Verlag zu, nachdem Anton Kippenberg sich im August 1915 zum Stab der Vierten Armee nach Tiel bei Gent hatte versetzen lassen. Kippenberg wurde Leiter der Kriegszeitung der 4. Armee in Tiel, und so konnte er, wie es in einem Brief an Hugo von Hofmannsthal heißt, „an Ort und Stelle meine alten flämischen Interessen, die durch den Krieg gesteigert worden sind, fördern“ [Schuster 1984: 590]. Mitarbeiter der Politischen Abteilung des General-Gouvernements in Brüssel, der Deutschen Gesandtschaft in Den Haag und des Auswärtigen Amts in Berlin leisteten für die Herausgabe von 24 Titeln belgischer Autoren im Insel-Verlag in einer Gesamtaufgabe von ca. 260 Tausend Exemplaren sowohl finanzielle, logistische (Versand der Materialien mit diplomatischer Post) als auch fachmännische Hilfe (Übersetzung und Vermittlung von Autoren). Die vom Insel-Verlag im Auftrag der Brüsseler Politischen Abteilung herausgegebene Monatsschrift *Belfried. Eine Monatsschrift für Vergangenheit und Gegenwart der belgischen Lande* war ein wichtiges Organ der deutschen Flamenpolitik, diente zugleich aber auch dazu, flämische wie auch andere ausländische Produktionen des Verlages zu inserieren. Somit wurde paradoxerweise autonome Literatur im heteronomen Rahmen kulturpropagandistische Absichten verlegt.

Im März 1916 bekam der Leipziger Insel-Verlag einen Brief aus der niederdeutschen Ortschaft Blankenese, heutzutage ein westlicher Stadtteil von Hamburg im Bezirk Altona. Der Absender war Jean Paul d'Ardeschah (1874—1942, das Pseudonym für Jan Paweł Kaczkowski), ein bekannter

Übersetzer polnischer Literatur ins Deutsche¹. Die biographischen Daten über Kaczkowski sind äußerst fragmentarisch. Den zugänglichen Überlieferungen zufolge, studierte er an einer deutschen Universität und wohnte bis zum Ende des Ersten Weltkrieges in Deutschland, wo er über zahlreiche Kontakte in künstlerischen, literarischen und industriellen Kreisen verfügte. Sein französisches Pseudonym resultierte aus dem damaligen negativen Polenbild im Kaiserreich, ist aber auch auf die Empfänglichkeit des deutschen Bildungsbürgertums für alles Französische zurückzuführen [Surynt/Zybura 2007, 7: 8—9]. Kaczkowski berichtete unter seinem eigenen Namen regelmäßig in polnischsprachigen Zeitschriften über deutsche Literatur und Kunst, schrieb zugleich Kritiken über polnische Literatur für deutsche Redaktionen und arbeitete mit deutschen Verlagen zusammen [Sierotwiński 1965: 371]. Seine Laufbahn eines deutsch-polnischen Literaturvermittlers begann Kaczkowski mit einer Auswahl der Novellen des romantischen polnischen Dichters Cyprian Kamil Norwid [1907]. In weiteren Jahren folgten Übertragungen der Werke von Jan Kasprowicz, Maria Konopnicka, Stanisław Przybyszewski, Józef Ruffer, Juliusz Słowacki und Kazimierz Przerwa-Tetmajer, die er mit eigenen Kommentaren sowie Vor- und Nachworten versah. Ausschlaggebend für Kaczkowskis Ruf als Übersetzer war seine 1912 im Jenaer Diederichs-Verlag erschienene Übertragung der berühmten polnischen Romantetralogie *Chłopi* (*Die polnischen Bauern*) von Władysław Stanisław Reymont.

Die Lektüre der bisher unveröffentlichten und wenig bekannten Korrespondenz zwischen Jean Paul d'Ardeschah und Anton Kippenberg empfiehlt sich aus zwei Gründen. Erstens beleuchten die Briefe erneut literaturgeschichtliche Kontroversen um die alleinige Autorschaft von Ardeschah an den Übertragungen in die deutsche Sprache und bringen weitere unumstößliche Beweise für die Mitarbeit Carl Hauptmanns an den von Kaczkowski allein signierten Übersetzungen. Zweitens beleuchtet der Briefwechsel das Spannungsverhältnis zwischen der deutschen Kultur- und Kunstpropaganda und dem literarischen Feld im Ersten Weltkrieg.

2.

Im Brief an den Insel-Verlag pries Jean Paul d'Ardeschah die hohe Qualität seiner literarischen Übertragungen und verwies auf Möglichkeiten einer praktischen Umsetzung seiner Kenntnis polnischer und belgischer Literatur in Kriegszeiten. Als bemerkenswert achtete er seine Kontakte zu Georges Eekhoud (1854—1924), einem französischsprachigen flämischen Schriftsteller, und er trat an den Insel-Verlag nicht nur als Kritiker, Kenner und Übersetzer polnischer Literatur heran, sondern bewarb sich um eine Teilnahme an dem Prestigeprojekt des Leipziger Verlags, im Rahmen dessen die wichtigsten Werke belgischer Literatur in

¹ Jean Paul d'Ardeschah an Insel-Verlag, 16.3.1916, 50/82,1, Goethe- und Schillerarchiv, Weimar (weiter als GSA).

die deutsche Sprache übertragen und als „flämische Reihe“ der billigen und kunstvoll gestalteten Insel-Bücherei herausgegeben wurden. Neben Meisterwerken der mittelalterlichen Literatur in flämischer Sprache (der Mystik von Ruysbroeck und Hadewich sowie den Theaterspielen *Lanzelot und Sandarein* und *Mariechen von Nymwegen*) wurden Autoren aus dem 19. und 20. Jahrhundert herausgegeben: Hendrik Conscience, Anton Bergmann, Guido Gezelle, Stijn Streuvels, Herman Teirlinck, Cyriel Buysse, René de Clercq, August Vermeylen und Charles de Coster. Als Übersetzer arbeiteten fleißig nicht nur der Verleger selbst, sondern unter anderem auch der Innenarchitekt und Dichter Rudolf Alexander Schröder sowie der Publizist Friedrich Markus Huebner, im Krieg beide tätig als Mitarbeiter der Politischen Abteilung des Generalgouvernements.

Eekhouds Werke, die Ardeschah für Kippenberg zu übertragen wünschte, nahmen in der von Kippenberg geplanten und durchgeführten „flämischen Reihe“ einen erstrangigen Platz ein. Diese Stellung Eekhouds erklärt sich im Zusammenhang mit der begeisterten Rezeption, die seinem Werk seit 1890 in Deutschland zuteil wurde. Nach Kippenbergs Bemühungen um die Verdeutschung von Émile Verhaerens vor 1914 entstandenen Werken wollte er nun auch Eekhouds Texte in literarisch wertvollen Übersetzungen vorlegen [Roland 1999: 173].

Kurz vor Kriegsausbruch trat aber auch der Diederichs-Verlag einer Übersetzung Eekhouds nahe, wobei Jean Paul d'Ardeschah damals ebenfalls als Mittelsmann fungierte. An jene Verhandlungen fühlte sich der flämische Schriftsteller nach dem August 1914 jedoch „keineswegs gebunden“². Der in der Brüsseler Politischen Abteilung tätige Publizist und Übersetzer Friedrich Markus Huebner konnte nach kurzen Verhandlungen die Alleinrechte für den Insel-Verlag erwerben und schloss im Januar 1916 den Vertrag ab.³ Von der Anbahnung einer Gesamtausgabe hat Ardeschah persönlich von Eekhoud gehört und richtete im Gegenzug seinen „Bewerbungsbrief“ an den Insel-Verlag. Eekhouds Werke, für die sich Ardeschah vor dem Krieg aus gattungsspezifischen Gründen interessiert hatte, gewannen seiner Meinung nach jetzt an politischer Aktualität.

Für besonders geeignet hielt er den Roman *Les Libertins d'Anvers* (1912), dessen Handlung sich auf den von deutschen Truppen besetzten Gebieten abspielt und daher „die allergrössten Aussichten hat, in der jetzigen Zeit eine Sensation und ein grosser buchhändlerischer Erfolg zu werden. <...> Es gibt kein Buch, das mit gleicher Kraft und malerischer sowie dramatischer Beredsamkeit die tiefinnerste Psychologie der Stadt Antwerpen zu geben vermöchte“⁴. Ardeschah erklärte sich bereit, für ein niedrigeres Honorar zu arbeiten, falls er auch andere Werke Eekhouds im Auftrag bekomme und ausgewählte Fragmente in Zeitschriften abdrucken

² Friedrich Markus Huebner an Anton Kippenberg, 24.11.1915, 50/82,4, GSA.

³ Friedrich Markus Huebner an Anton Kippenberg, 7.1.1916, 50/82,4, GSA; Insel-Verlag an Friedrich Markus Huebner, 13.1.1916, 50/82,4, GSA.

⁴ Jean Paul d'Ardeschah an Anton Kippenberg, 28.3.1916, 50/82,1, GSA.

dürfe. Kippenberg war mit Ardeschahs Wünschen einverstanden, obwohl er erst die Novelle *Burch Mitsu* aus dem Band *Mes Communions* (1895) für seine „flämische Reihe“ der Insel-Bücherei übersetzt haben wollte.

In den Unterhandlungen mit dem Insel-Verlag bediente sich Ardeschah behänd — wie alle damaligen im deutsch-belgischen Kontext agierenden Übersetzer und Publizisten — eines flamenpolitischen Jargons. Der vom Insel-Verlag herausgegebenen Zeitschrift *Belfried* bot er „besonders wertvolle und mit der flämischen Kunst im Zusammenhang stehende Schöpfungen zweier deutscher moderner Meister“ an: Carlos Grethe (1864—1913), der „hauptsächlich flämisches Fischerleben gemalt“ habe, und Karl Leipold (1864—1943), „in dem sich flämisches Blut zu einer wunderbaren Blüte mit deutschem mischt“⁵. Dieser rhetorischer Schwung zeugt auf den ersten Blick von einer ideologischen Voreingenommenheit des Verfassers, könnte aber auch als eine Art „Kontaktsprache“ [Pratt 1992: 27] interpretiert werden. Eine Übernahme dieses von Mary Louise Pratt im Kontext der kolonialen Reiseliteratur gebrauchten Terminus weist auf einen interaktiven und improvisatorischen Charakter transnationaler Austauschprozesse im Ersten Weltkrieg. Kulturelle Interaktionen in der aus besetzten und umkämpften Gebieten bestehenden „Kontaktzone“ traten nicht *trotz*, sondern *dank* der asymmetrischen Machtverhältnisse und den neuentstandenen kulturpropagandistischen Einrichtungen auf.

Ein weiteres Beispiel eines solchen funktionalistischen Vokabulars bietet der von Ardeschah 1917 für die Zeitschrift *Niedersachsen* verfasster Beitrag „Deutschland, Niederdeutschland, Belgien“, dessen Titel bereits einen großdeutschen Aufruf zu vermitteln scheint. Gemäß der flamenpolitischen Rhetorik nahm Kaczkowski die belgische Neutralität in Anführungszeichen und schob die Schuld für den Kriegszustand der Politik Frankreichs und Großbritanniens zu: „Um so mehr wird es wichtig, wie diese Frage gelöst wird, jetzt, da Deutschland die Mittel in den Händen hat, sie wirklich unabhängig von allem internationalen diplomatischen Ränkewerk zu einer staatlich schöpferischen Neugestaltung zu bringen“ [Ardeschah 1917: 372]. Für die „Verfranschung“ Belgiens seien aber auch die Deutschen mitverantwortlich, die nach der Romantik, in der „die germanische Blutsverwandtschaft begeistert gefeiert wurde“ [Ibid.], ihr Interesse am Flamentum verloren hätten. Der ideologisch anmutenden Einleitung über die „belgische völkische Zweiheit, die im wallonisch-flämischen Gegensatz zum Ausdruck kommt“ [Ibid.], zum Trotz, warnt Ardeschah in weiteren Absätzen davor, die Flamen als einen „rein niederdeutschen Stamm zu betrachten“: „Von diesem Gesichtspunkte aus ist der kürzlich erfolgte Aufruf der deutsch-flämischen Gesellschaft <...> eine politisch-psychologische Kurzsichtigkeit“ [Ibid.: 373]:

Die Rolle Niederdeutschlands in der belgischen Frage ist eine durchaus andere, weniger politische, aber dafür mehr in die Tiefe gehende. Es

⁵ Jean Paul d'Ardeschah an Anton Kippenberg, 14.11.1916, 50/82,1, GSA.

liegt in dem ganzen Zuschnitt unserer heutigen Büchererzeugung und unserer Schreibseligkeit, daß die Veröffentlichungen in der flämischen Frage jetzt aus Aktualitätsrücksichten einen recht stattlichen Umfang angenommen haben. Als ich vor fünf Jahren auf meiner Reise nach den Niederlanden den Versuch machte, einen namhaften Verlag für die Flamen zu interessieren, erhielt ich die Antwort, die Flamen wären viel zu langweilig. <...> Gangbare Ausgaben maßgebender und aufschlußreicher Werke deutschen Schrifttums in guten niederdeutschen Übertragungen, wie wir sie zum Teil bereits haben, und die Förderung solcher weiteren Übertragungen würden für das Werk deutsch-flämischer Verbrüderung mit der Zeit mehr vollbringen als die schönsten Prachtausgaben belgischer Dichter [Ardeschah 1917: 373].

Aus dem Zitat geht deutlich hervor, dass der in Hamburg wohnhafte Ardeschah sich einer weitgehend entnationalisierten deutschsprachigen Aufnahmekultur bewusst war. So wie die damaligen Akteure des literarischen Felds sich mittels des flamenpolitischen Jargons einen Zugang zu den bestehenden Instanzen der auswärtigen Kulturpropaganda verschaffen wollten, so war das „Niederdeutsche“ im Ardeschahs Aufsatz deutlich abgestimmt auf einen bestimmten Leserkreis, der mit der flämischen Literatur und Sprache seit Jahren vertraut war. Die Bedeutung dieser niederdeutschen Aufnahmekultur wurde schon vor dem Krieg von Eugen Diederichs Verlag erkannt, indem er 1909 im *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* aus Werbegründen Charles de Costers *Tyll Eulenspiegel* vor allem den „niederdeutschen Sortimentern am Niederrhein oder in Westfalen, den an flämischer Literatur und der niederländischen Freiheitsbewegung Interessierten“ [Ein Seitenstück 1916: 1426] empfahl.

3.

Die Korrespondenz zwischen Jean Paul d'Ardeschah und Anton Kippenberg zeugt auch von Verlagsprojekten, die in die Überlegung einbezogen, jedoch nie zur Ausführung gebracht wurden. Ardeschah versuchte nämlich im April 1916 das auf der Titelseite des Kriegsalmanachs für das Jahr 1915 schwer symbolisch feuernde Insel-Schiff ostwärts zu lenken:

Bei dem erwachenden Interesse für die polnische Literatur in Deutschland erlaube ich mir Ihre Aufmerksamkeit auf dieses Gebiet verlegerischer Betätigung zu lenken. Der grosse Erfolg meiner Übertragung der bei Eugen Diederichs in Jena erschienenen „Polnischen Bauern“ von Reymont dürfte Ihnen bekannt sein. Ich habe bezüglich der meisten anderen Werke von Reymont mit Georg Müller in München abgeschlossen, der bekanntlich eine Bibliothek „Polnischer Autoren“ herausgibt. Ich besitze aber natürlich noch eine Anzahl anderer geeigneter Werke und verfüge als bester Kenner des polnischen Schrifttums, zu dem ich vielfache

Beziehungen habe, über die Möglichkeit beachtenswerte Vorschläge zu machen⁶.

Der Vorschlag knüpfte das Angebot an, das dem Insel-Verlag im Januar 1916 von einem anerkannten Übersetzer polnischer Literatur, Leon Richter, und dem Redakteur der Berliner *Polnischen Blätter*, Wilhelm Feldman, unterbreitet wurde. Es handelte sich um Herausgabe einer umfangreichen Anthologie, in die bedeutende und „für Deutschland interessante Vertreter der modernen polnischen Literatur“, unter anderem Stanisław Wyspiański, Jan Kasprowicz, Stanisław Przybyszewski, Tadeusz Miciński, Leopold Staff und Władysław Stanisław Reymont, aufgenommen werden sollten. Gedacht war dabei an Lyrik, prägnante Ausschnitte aus Dramen und Romanen, kunst-philosophische Aufsätze und literarische Kritik⁷.

Kippenberg war der vorgeschlagenen Herausgabe einer polnischen Bibliothek „grundsätzlich sehr geneigt“⁸. Dazu kam das Angebot der Herausgabe der polnischen Reihe im Insel-Verlag in der Zeit, als die *Polnische Bibliothek* von Georg Müller sich noch in einem frühen Planungsstadium befand. Auch die potenziellen Mitarbeiter schienen dem Leipziger Verleger, der zum gleichen Zeitpunkt die Besatzungsautoritäten in Brüssel und Berliner Propagandaeinrichtungen für seine eigenen verlegerischen Ziele zu gebrauchen wusste, nicht uninteressant. Der Publizist, Literaturkritiker und Literaturhistoriker Wilhelm Feldman (1868—1919) bot mit seiner in einer Auflage von 1600 Exemplaren herausgegebenen Schrift *Polnische Blätter. Zeitschrift für Politik, Kultur und soziales Leben* (1915—1918) ein gut verbreitetes Anzeigenblatt, das für Kippenberg von ähnlichem Nutzen sein könnte wie der vom Insel-Verlag im Auftrag der Brüsseler Politischen Abteilung herausgegebene *Belfried*, in dem er die neuesten Veröffentlichungen, darunter auch die „flämische Reihe“, avisierte. Darüber hinaus hatte Feldman auch den Posten des Pressedelegierten des Polnischen Nationalrates inne und wurde daher, wie andere polnische Pressevertreter im feindlichen und neutralen Ausland, vom Nachrichtenapparat des Auswärtigen Amtes und der Presseabteilung des Warschauer Generalgouvernements unterstützt, denen daran lag, die Vertreter der galizischen Organisationen für die reichsdeutsche Politik zu gewinnen⁹. Ob Kippenberg sich dessen bewusst war, bleibt unbekannt. Mit der gehei-

⁶ Jean Paul d'Ardeschah an Anton Kippenberg, 30.4.1916, 50/82,1, GSA.

⁷ Katharina Kippenberg an Stefan Zweig, 22.1.1916, Kippenberg — Zweig 1913—1917, SUA Insel, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar (weiter als DLA).

⁸ *Ibid.*

⁹ Die Akten zur Beeinflussung der polnischen Pressedelegierten des Polnischen Nationalrates durch das Auswärtige Amt, die deutschen Gesandtschaften in Bern, Den Haag und Stockholm wie auch durch die Presseabteilung des Generalgouvernements in Warschau befinden sich im Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes in Berlin (R 120992-120994).

men politischen Orchestrierung seiner belgischen Aktivitäten war er aber sehr gut vertraut, daher ist es anzunehmen, dass er auch über das nötige Wissen über Feldmans Beeinflussung seitens des Auswärtigen Amtes verfügte.

Das neue Unternehmen, mit dem, neben seiner „flämischen Reihe“, beide Fronten des Krieges literarisch versorgt werden sollten, wollte Kippenberg nicht starten, ohne vorher seinen österreichischen Ratgeber, Stefan Zweig, gefragt zu haben. Dieser zeigte sich in einem Brief an Katharina Kippenberg skeptisch:

Ich freue mich, Sie als Direktorin des Insel-Verlages begrüßen zu können und bin gerne bereit Ihnen meinen bescheidenen Rat zur Seite zu stellen. Es gibt eine ganze Reihe polnischer Anthologien, aber keine einzige war bisher durch Übersetzerleistung stark genug, um einen Eindruck von Wispiansky [sic!] u.s.w. zu übermitteln. Ich weiss nicht, ob das Herrn Leon Richter gelingen wird, ich bezweifle es sogar und frage mich überdies noch skeptisch, ob wirklich die modernen Polen in Hinsicht auf ihre politische Haltung in ihrer Gänze in einem solchen Buche vertreten sein können. Wir müssen uns da auf allerhand Absagen gefasst machen und gerade jetzt die Kriegszeit scheint mir die ungünstigste Stunde, weil man hier nicht ganz nach literarischem Gutdünken wird wählen können. Ich kann aus gewissen Gründen für diese meine Ansicht Ihnen schriftlich keine Belege geben, aber ich zweifle nicht, dass Sie mir Unparteilichkeit zubilligen würden¹⁰.

Mit „politischer Haltung moderner Polen“ deutete Zweig auf grundsätzliche Differenzen unter polnischen Bürgern in den drei Teilungen über die Positionierung zur neuen Wirklichkeit. Anhänger prorussischer Gruppierungen betrachtete der österreichische Schriftsteller und Berater möglicherweise durch die gängigen Feindbilder. Die Deutschen riefen die Bewohner Kongresspolens zum gemeinsamen Kampf gegen die „asiatischen Horden“ beziehungsweise „russischen Barbaren“ auf; ähnlich formulierten es die Wiener Militärbehörden, an deren propagandistische Arbeit sich Stefan Zweig beteiligte. Aus der Wiener Perspektive waren aber auch die sogenannten Aktivisten, die auf die Mittelmächte setzten, sicherlich nicht unumstritten, da sie in ihren Unabhängigkeitsbestrebungen keine Übereinstimmung in der Frage erzielen konnten, ob eine austropolnische Lösung (wie sie vom galizischen Nationalen Hauptkomitee propagiert wurde) oder eine deutsch-polnische das erstrebenswerte Ziel sei [Borodziej 2010: 77, 83].

Zweigs Besorgnis über die Unmöglichkeit der Herausgabe einer repräsentativen Anthologie polnischer Autoren in Kriegszeiten scheint jedoch nicht besonders überzeugend. Die angekündigte Beteiligung Wilhelm Feldmans sowie Leon Richters (1885—1933), der kurz vor und

¹⁰ Stefan Zweig an Katharina Kippenberg, 27.1.1916, 64.1624/1, DLA.

während des Kriegs als Übersetzer besonders aktiv gewesen ist (übertrug ins Deutsche u. a. Werke von Stanisław Brzozowski, Władysław Reymont und Józef Weissenhoff), war zweifelsohne ein Erfolgsindikator. Auch in späteren Briefen urteilte er über die polnische Literatur aufgrund seiner unverblümt zugegebenen Unkenntnis der Sache ebenso pauschal und abwertend. Auf die Frage, ob zumindest der Nationaldichter Adam Mickiewicz einer Insel-Ausgabe würdig sei, erwiderte er entschlossen: „Das Buch von Mieczkiewicz [sic!] kenne ich leider nicht, ich glaube nur, Mieczkiewicz [sic!] ist als ganzes veraltet und unserer Zeit fern geworden¹¹. Sollte jedoch unbedingt auch die östliche Frontlinie in Kippenbergs verlegerischer Kriegsproduktion vertreten sein, dann habe Zweig ein „sehr altes, sehr berühmtes, sehr langes, aber herrliches, herrliches, herrliches <...> historisches Werk“ gelesen: Nikolai Karamsins *Geschichte des russischen Reiches*, die in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts in deutscher Sprache erschien. Eine Neuedition brächte dem Insel-Verlag einen „Riesenerfolg“: „Jetzt will doch jeder etwas von Russland wissen, nichts erklärt einem Beides — Größe und Zerfall — so prachtvoll wie diese Bücher. Ich lese Wochen darin wie in einem Roman. Das ist jetzt wirklich ein wichtiges Buch <...>“¹².

Karamsins literarische und historiographische Gewichtigkeit — als russischer Begründer des Sentimentalismus, Sprachreformer wie auch als reisender Intellektueller, der mit den Großen seiner Zeit bekannt war — war zweifelsohne unumstritten. Doch hätte man erwarten können, dass Karamsins Panslawismus, der einem unabhängigen polnischen Staat keinen Platz einräumte [Shkandrij 2010: 68], bei Zweig vielmehr Besorgnis erwecken würde. Seine Begeisterung für das zwölbändige panslawistische *Magnum Opus*, über das er sich im privaten Brief an seinen Verleger ausließ, steht in schrillum Kontrast zu seiner hochstilisierten Empörung über das Desinteresse der neutralen Länder an Polen, die er einige Monate zuvor in der Wiener *Neue Freie Presse* in einem Aufsatz „Warum Belgien, warum nicht auch Polen“ verkündet hatte:

Das Leiden hat kein Maß, und Unglück läßt sich gegen Unglück nicht wägen, aber doch, es kann geruhig [sic] gesagt sein, daß dieses andere Volk nichts Geringeres erlitten hat als Belgien, sondern eher mehr, hundertfach mehr. Ich brauche seinen Namen nicht zu nennen und jeder wüßte es, auch diejenigen, die es nicht zu wissen scheinen, die mit einer seltsamen hypnotischen Beharrlichkeit auf der Landkarte nur zu der Grenze zwischen Deutschland und Frankreich starren, als ob nicht auch einem anderen Volk und keinem geringeren das entsetzliche Los zugefallen wäre, zwischen den zermalmenden Anprall von Millionenarmeen gestellt zu sein. Es ist das Märtyrerland der Neuzeit, seit Jahrhun-

¹¹ Stefan Zweig an Katharina Kippenberg, 18.12.1916, Kippenberg — Zweig 1913—1917, SUA Insel, DLA.

¹² Stefan Zweig an Anton Kippenberg, o.D. (beantwortet am 11.8.1915), Kippenberg — Zweig 1913—1917, SUA Insel, DLA.

derten auf das Kreuz geschlagen, und doch lebendig, zerrissenen Leibes und glühender Seele, trotz aller Wunden und Qualen. Man hat ihm das Rückgrat der Selbstständigkeit gebrochen, man hat es in die Knien [sic] gezwungen, aber nichts hat seinen Geist, seinen Glauben an die Auferstehung und zukünftige Größe brechen können. <...> Die Welt weiß es, sie muß es wissen, und doch — ich frage warum, warum? — spricht niemand von Polen. <...> Liegt es vielleicht an dem Mangel an sinnlicher Sichtbarkeit, gründet diese Indifferenz sich darauf, daß Belgien nach außen eine Nation bildet und Polen keine? Das kann der wahre Grund nicht sein. Denn erstlich ist Belgien, das flämisch-wallonische, nicht einheitlich in Sprache und Art, und bei Polen wiederum müßte gerade seine Zerrissenheit, die künstliche Zerrissenheit der Nation und ihr durch alle Schicksalsschläge nicht abzutötender Einheitsdrang dem Mitleid nur noch tiefere Regung abzwängen. Das kann nicht sein. Oder gibt es vielleicht wirklich, wie Bertha Zuckermandl bei uns so schön sagte, „Rangstufen des Mitleids“, existieren Kategorien der Sympathie für Länder erster und zweiter Ordnung? [Zweig 1983: 53—60].

Man verspürt hier die Kluft zwischen Zweigs publizierten Beiträgen und seinen persönlichen Erörterungen zu verlegerischen Fragen, die einen durchaus politischen, wenn nicht machiavellistischen Charakter hatten. Dennoch war sein Urteil für Kippenberg entscheidend: „Auf dem Gebiete der polnischen Literatur — ließ er Ardeschah wissen — wünschen wir uns nicht zu beteiligen, da wir durch andere Unternehmungen allzu sehr in Anspruch genommen werden“¹³.

4.

Im August 1916 schloss Ardeschah seine Übersetzung von Eekhouds *Burch Mitsu* ab und wollte es noch, falls es Kippenberg mit dem Erscheinen nicht sehr eilig habe, „mit einer Anzahl Zweitdrucke bei mittleren Zeitungen versuchen. Ein paar hundert Mark könnten noch dabei herauskommen“¹⁴. Zugleich kam er auf frühere Vereinbarungen zurück und schlug weitere Romane Eekhouds zur Übersetzung vor. Kippenberg, der einen besonderen Wert auf die literarische Auswahl in der Reihe und die Qualität der Übersetzung legte (wodurch die für Oktober 1916 geplante flämische Serie der Insel-Bücherei sich hinausgezögert und an ihrer politischen Aktualität teilweise verloren hat)¹⁵, stellte jedoch nach Durchsicht des Manuskripts fest, dass

¹³ Insel-Verlag an Jean Paul d'Ardeschah, 10.5.1916, 50/82,1, GSA.

¹⁴ Jean Paul d'Ardeschah an Insel-Verlag, 1.10.1916, 50/82,1, GSA.

¹⁵ Kippenberg schrieb an Johannes Bolte über die Zusammenstellung der flämischen Reihe: „Nun hat die Sache einen Haken, sie ist nämlich ausserordentlich eilig. Aus politischen Gründen ist es wichtig, dass die Reihe Ende Oktober erscheint.“ (15.8.1916, 50/520, GSA, Hervorhebung im Original). Der Grund für die Eile konnte der anvisierte Zweck der „flämischen Reihe“ sein, die allem

die Übersetzung in einem Deutsch geschrieben ist, das die Veröffentlichung in dieser Form ausschliesst. <...> Es bleibt nichts anderes übrig, als dass Sie die Übertragung noch einmal auf das sorgfältigste durcharbeiten und am besten einer dritten Person, die gutes Stilgefühl hat, zur Durchsicht übergeben <...>. Sollte diese Überarbeitung nicht zu unserer Zufriedenheit ausfallen, so müssten wir Bedenken tagen, Ihnen die Übersetzung der anderen Werke Eekhouds anzuvertrauen¹⁶.

Auch das Manuskript von *Les Libertins d'Anvers* wies im Urteil des Verlags mehrere Unzulänglichkeiten auf: Ardeschahs Deutsch war „sehr papieren“ und ließ „auf Schritt und Tritt eben die Übersetzung spüren“¹⁷. Kaczowski regierte mit Empörung, beanstandete den Korrespondenzstil, der „alles eher als die elementare Pflege des Umganges mit dem Menschen annehmen lässt“, und die Geschäftserledigung, die „das Zuwenig an Honorar durch ein Zuviel an Grobheit ersetzt“¹⁸, drohte mit Klage vor dem Schutzverband Deutscher Schriftsteller, zeigte sich jedoch letztendlich bereit, den Text einem Sachkundigen vorzulegen. Eekhouds Novelle *Burch Mitsu* wurde von ihm an Carl Hauptmann als „ungeänderte Korrekturbogen“¹⁹ übergeben. Es ist schwierig, den faktischen Grad von Hauptmanns stilistischer Verbesserungen und ihren technischen Ablauf zu beurteilen, es steht jedoch fest, dass nach einer „Unzahl der Verbesserungen“ die Übersetzung, „wenn sie auch alles andere als vollkommen ist, wenigstens annehmbar geworden“²⁰ schien.

Jene mangelhafte Übersetzung der Novelle Eekhouds liefert weitere Beweise für die in den 1950er Jahren entzündete emotionale Kontroverse um die Mitarbeit Hauptmanns an der von Kaczowski signierten Übersetzung der Reymontschen *Polnischen Bauern* ins Deutsche, die den polnischen Schriftsteller zum Nobelpreis verhalf. 1957 publizierte der in den Vereinigten Staaten wohnhafte Publizist und außenpolitische Kommentator der *Süddeutschen Zeitung* Immanuel Birnbaum im Kulturteil der New Yorker Zeitschrift deutsch-jüdischer Emigranten *Aufbau* den Aufsatz „Geheimgeschichte einer berühmten Übersetzung. Polens Ballade vom Bauernleben“, in dem er die Autorschaft Kaczowskis bezweifelte [Surynt, Zybura 2007: 40]. Weil Ardeschahs Deutschkenntnisse unvollkommen gewesen sein sollen und der Verleger trotz der schlechten Qualität der Übertragung den Wert des Originals erkannte, fand Diederichs, Birnbaum zufolge, in Carl Hauptmann „einen wirklichen Meister der deutschen Sprache“ [Birnbaum 1947]; zitiert nach: [Surynt/Zybura 2007: 41], der für ein Honorar von drei Tausend Goldmark und unter

Anschein nach ursprünglich im Oktober 1916 als Begleitmusik für die feierliche Eröffnung der flamisierten Genter Universität erscheinen sollte.

¹⁶ Insel-Verlag an Jean Paul d'Ardeschah, 20.11.1916, 50/82,1, GSA.

¹⁷ Insel-Verlag an Jean Paul d'Ardeschah, 31.1.1917, 50/82,1, GSA.

¹⁸ Jean Paul d'Ardeschah an Insel-Verlag, 20.1.1917, 50/82,1, GSA.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Insel-Verlag an Jean Paul d'Ardeschah, 18.1.1917, 50/82,1, GSA.

Geheimhaltung der Mitarbeit die rohe Übersetzung korrigierte. Seit dieser Zeit wurde Carl Hauptmann in den literarischen Nachschlagewerken und literaturgeschichtlichen Beiträgen als literarischer Korrektor von Kaczkowskis Übersetzung, wenn auch nicht als wirklicher und alleiniger Autor jener angegeben [Surynt/Zybura 2007: 42]. Polnische Kritiker und Literaturhistoriker haben entweder ohne Vorbehalte Birnbaums Enthüllungen übernommen [Koprowski 1957; 1963: 79—80] oder das „polnische Nationalinteresse“ gegenüber „gefälschten Meldungen“ verteidigt [Kocówna 1972: 137]. Birnbaums Beweise wurden unter anderem durch den Literaturhistoriker Zdzisław Skwarczyński [1975], den Herausgeber der „Mickiewicz-Blätter“ Herrmann Buddensieg [1971], von Karl Dedeceus [1975] und den Literaturhistoriker Krzysztof A. Kuczyński [1988] verworfen (Angaben nach [Surynt/Zybura 2007: 173—174]).

Die diesbezügliche Kontroverse konnte aufgrund der Unauffindbarkeit der Korrespondenz zwischen Kaczkowski und Hauptmann lange Zeit nicht gelöst werden. Der 2007 editierte und mit einem ausführlichen Vorwort versehene Briefwechsel liefert inzwischen unwiderlegbare Belege für die Teilhabe Hauptmanns an der Übersetzung der *Polnischen Bauern*. Angesichts der Briefe zeigt sich, dass es Diederichs' Idee war, die bäuerliche Mundart Reymonts im schlesischen Dialekt wiederzugeben und für diese Aufgabe Carl Hauptmann um Hilfe zu bitten. Tatsache ist, dass Hauptmann spätestens seit 1910 an dem Text mitarbeitete. „Kaczkowskis Briefe an den Schriftsteller verraten“, urteilen die Herausgeber der Edition, „daß er [Kaczkowski], obwohl sicher im Umgang mit dem Deutschen, allerdings kein vorzüglicher Kenner der deutschen Sprache war — wie dies Maria Hauptmann <...> behauptete —, jedenfalls nicht bis in all ihre Feinheiten, und daß sein Deutsch Korrekturen bedurfte“ [Surynt/Zybura 2007: 54]. Sowohl Hauptmann als auch Kaczkowski haben ihre Zusammenarbeit nie an die Öffentlichkeit gebracht. Der erste „wollte sicherlich nicht öffentlich die translatorischen Fähigkeiten des Polen entwerten, konnte sich auch nicht leisten, mit seinem Namen die Übersetzung aus einer Sprache zu firmieren, die er ja nicht kannte <...> und muß wohl obendrein eine literarische ‚Schliff‘-Arbeit auch nicht als besonderen Anlaß für seinen literarischen Ruhm betrachtet haben.“ Der zweite hingegen wollte wahrscheinlich nach dem Tod Hauptmanns 1921 und der Nobelpreisverleihung an Reymont „dieses Verdienst und den damit verbundenen Glanz nur für sich behalten“ [Ibid.: 54—55].

Ob Hauptmann auch an der Korrektur des Romans *Les Libérins d'Anvers* beteiligt war, bleibt unbekannt. Das geplante Buch wies in der Übersetzung, dem Verlag zufolge, nach wie vor sprachliche Mängel auf²¹ und wurde nicht zur Ausführung gebracht. Zwei andere Bände Eekhouds — *Kees Dorik* und *Das neue Karthago* — erschienen in der Übertragung von Tonny Kellen. Kaczkowski zeigte sich seinerseits, trotz aller Streitgegenstände, bis zum Ende des Kriegs bereit,

²¹ Insel-Verlag an Jean Paul d'Ardeschah, 20.11.1916, 50/82,1, GSA.

Georges Eekhoud in Deutschland die Anerkennung zu gewinnen helfen, die er als der grösste lebende Vlame ohne Zweifel verdient. So liegt mir sehr daran, dass ich endlich einmal genügend Material für eine stärkere Propaganda erhalte. Alle Eekhoudaufsätze, die ich in Aussicht habe und die man mir zugesagt hat, hängen von dem Erscheinen der weiteren Eekhoudbände ab, denn mit „Burch Mitsu“ allein kann man natürlich nichts anfangen²².

Nach dem Krieg wurde Jean Paul d'Ardeschah als Jan Paweł Kaczowski im diplomatischen Dienst des polnischen Staates angestellt. Im Auftrag des Warschauer Regenschaftsrates bekleidete er den Sekretärsposten der Polnischen Vertretung in Berlin, wechselte dann ins Warschauer Außerministerium und um 1920 wurde er polnischer Generalkonsul in Rotterdam (später in Amsterdam) [Surynt/Zybura 2007: 54]. In der Zeit bricht auch sein Briefwechsel mit dem Insel-Verlag ab, bei dem er sich nach wie vor, jedoch ohne Erfolg, für die Herausgabe von *Les Libertins d'Anvers* einsetzte.

Literatur

- Ardeschah 1917 — *Ardeschah J. P.* Deutschland, Niederdeutschland und Belgien // Niedersachsen. Nr. 9. 1917. S. 372—373.
- Birnbaum 1957 — *Birnbaum I.* Geheimgeschichte einer berühmten Übersetzung. Polens Ballade vom Bauernleben // Der Zeitgeist. Eine Monatsbeilage des Aufbaus für Unterhaltung und Wissen. Nr. 23. 1957.
- Borodziej 2010 — *Borodziej W.* Geschichte Polens im 20. Jahrhundert. München, 2010.
- Buddensieg 1971 — *Buddensieg H.* Wer übertrug „Chłopi“ („Die Bauern“) ins Deutsche? // Mickiewicz-Blätter. Nr. 47/48. 1971. S. 79—85.
- Dedecius 1975 — *Dedecius K.* Ein Eisenbahnglück und die Folgen. Das polnische Dorf-Epos „Die Bauern“ des Nobelpreisträgers Władysław Stanisław Reymont // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 16. August 1975.
- Ein Seitenstück zu Gobineaus Renaissance // Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. Nr. 276. 1916. S. 14726.
- Kocówna 1972 — *Kocówna B.* Kto sprawił, że chłopi polscy przemówili po niemiecku? // Miesięcznik Literacki. Nr. 10. 1972. S. 137.
- Koprowski 1957 — *Koprowski J.* Związki Karola Hauptmanna z kulturą polską // Nowa Kultura. Nr. 33. 1957.
- Koprowski 1963 — *Koprowski J.* Karol Hauptmann i Polacy // Z południa i północy. Odwiedziny u pisarzy. Katowice, 1963. S. 79—80.
- Kuczyński 1988 — *Kuczyński K. A.* Między Berlinem a Warszawą. O niektórych aspektach polsko-niemieckich kontaktów kulturalnych i

²² Jean Paul d'Ardeschah an Insel-Verlag, 15.1.1918, 50/82,1, GSA.

- naukowych do 1939 roku // Z dziejów stosunków polsko-niemieckich. Łódź, 1988.
- Norwid 1907 — *Norwid C. K.* Eine Auswahl aus seinen Werken / Übers. v. J. P. d'Ardeschah. Minden, 1907.
- Pratt 1992 — *Pratt M. L.* Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation. London; New York, 1992.
- Roland 1999 — *Roland H.* Die deutsche literarische ‚Kriegskolonie‘ in Belgien, 1914—1918. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-belgischen Literaturbeziehungen 1900—1920. Bern; Berlin; Frankfurt a. M.; New York; Paris; Wien, 1999.
- Schuster 1984 — *Schuster G. (Hg.)*. Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel mit dem Insel-Verlag, 1901—1929. Frankfurt a. M., 1984.
- Shkandrij 2010 — *Shkandrij M.* Russia and Ukraina. Literature and Discourse of Empire from Napoleonic to Postcolonial Times. Montreal; Kingston, 2010.
- Sierotwiński 1965 — *Sierotwiński S.* Jan Paweł Kaczkowski // Polski Słownik Biograficzny. Bd 11. Warszawa, 1965. S. 371—372.
- Skwarczyński 1975 — *Skwarczyński Z.* Reymont w Niemczech // Reymont. Z dziejów recepcji twórczości. Warszawa, 1975. S. 312—326.
- Surynt, Zybura 2007 — *Surynt I., Zybura M.* Einleitung // Hochverehrter Herr Doctor. Jean Paul d'Ardeschahs Briefe an Carl Hauptmann 1909—1913. Dresden, 2007. S. 7—64.
- Zweig 1983 — *Zweig S.* Die schlaflose Nacht. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909—1941. Frankfurt a. M., 1983. S. 53—60.

ALEKSEJ ŽEREBIN

(Russische Staatliche Pädagogische Herzen-Universität,
Sankt-Petersburg)

**DIE DRITTE EXPLOSION. ZUM PROBLEM
DER APOLOGIE DES KRIEGES IN DER ESSAYISTIK
DMITRI MEREŽKOVSKIJS UND THOMAS MANN'S**

Bekanntlich erlebte und deutete die Mehrzahl der Zeitgenossen, darunter besonders Künstler und Intellektuelle, den Kriegsausbruch im August 1914 als grandioses, „grundstürzendes Ereignis“ [Mann 1962: 257] und als „großartige Katastrophe“ (Max Beckman). Woher stammt diese allgemeine Kriegsbegeisterung, das Bedürfnis der intellektuellen Elite in Deutschland wie in Russland, „dem unglaublichen Kriegsgott zu huldigen“ [Rilke 1992: 86—93], wie es bei Rilke in den „Fünf Gesängen“ heißt?

Das Kennzeichen des ‚Kulturkrieges‘ (den Begriff hat Ernst Troeltsch geprägt) war die unglaubliche Überhöhung der realpolitischen Tatsachen zu einem idealen Geschehen. Sowohl im wilhelminischen Kaiserreich als auch im russischen Zarenreich wird der Krieg von 1914 seiner machtpolitischen Rationalität entkleidet und stattdessen in einen geistesgeschichtlichen, in unserem Fall auch metaphysischen Sinnzusammenhang eingegliedert (vgl.: [Koch 2014]).

Aufschlussreich ist Thomas Manns Brief an den Komponisten Hans Peitzner: „Unser Stück, lieber Meister, hat sich geistesgeschichtlich im Großen und Wesentlichen längst abgespielt; wir Heutigen sind nur eine journalistisch-aktuelle Durchführung des Falles Nietzsche contra Wagner“ [Mann 1962: 241]. Unser Stück — das ist der Erste Weltkrieg. Wagner steht hier für die Dichotomie „Welt-Geist“ und für die Entsagung von der Welt; Nietzsche für das mutige „Ja-Sagen“ zur Totalität des tragischen Lebens und für das kommende „Dritte Reich“, das sämtliche Gegensätze aufheben wird.

Der Krieg wird in dieser Konstellation zum Mittel, das diese Wandlung herbeizuführen hat. Die Zivilisation, die Thomas Mann schon im ersten seiner Kriegsbeiträge — „Gedanken im Kriege“ (1914) — nicht nur der Kultur, sondern auch der Natur gegenüberstellt, lässt sich als eine disziplinierende Naturbeherrschung am Menschen verstehen, ein ungewisser, weil zu teuer erkaufter Sieg des apollinischen Geistes. Nach Elias, wie vor ihm nach Freud, hat sich der archaische Krieg um die Macht im Pro-

zess der Zivilisation in den psychischen Innenraum des Einzelnen oder einer Nation als kollektiver Persönlichkeit verlagert und in den Kampf zwischen Geist und Natur transformiert, woraufhin das Leid an dieser inneren Zerrissenheit so stark geworden ist, dass der Psycho-Raum des modernen Menschen sich in einen Kriegsschauplatz verwandelt hat [vgl. Elias 1978: 330]. Eben diese Situation kennzeichnet die Kulturkrise der Moderne um 1900, die als Vorlauf der Semantisierung des Krieges anzusehen ist. Freud hat diese Krise im quasi-wissenschaftlichen Mythos von dem Kampf zwischen dem „Über-Ich“ und dem „Es“ zusammengefasst, Dostoevskij vor ihm im religiösen Mythos vom Kampf der metaphysischen Grundmächte: „Hier kämpfen Gott und Teufel, und der Schauplatz ist des Menschen Herz“, heißt es in den *Brüdern Karamasoff* [Dostoevskij 1999: 177], dem Roman, der den Untergang der säkularisierten russischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts darstellen sollte. Wenn der Erste Weltkrieg von Thomas Mann und seinen Zeitgenossen gerechtfertigt und bejaht wird, dann geschieht es aus dieser Situation der Bewusstseinskrise der Moderne heraus. Der Krieg wirkte befreiend, weil er die regressive Wiederveräußerlichung der seelischen Spannungen darstellte.

Karl Kraus, der *Fackel*-Kraus, einer der wenigen, die dem Krieg von Anfang an kritisch gegenüberstanden, hat in einem Vortrag „In dieser großen Zeit“ ironisiert: „Ich weiß genau, dass es zu Zeiten notwendig ist, Absatzgebiete in Schlachtfelder zu verwandeln, damit aus diesen wieder Absatzgebiete werden“ [Kraus 1965: 11; vgl.: Buelens 2014: 143]. Man könnte umformulieren: Schlachtfelder verwandeln sich in Seelenlandschaften, um dann, nachdem diese sich verdüstern, wieder zu Schlachtfeldern zu werden.

Freud hätte die Veräußerlichung der inneren Konflikte in Form eines Krieges als Regression eingeschätzt. Offenbar bedeutete es ihm den Bruch mit der Zivilisation und den Rückfall in die Barbarei. „Der Krieg“, schreibt Freud, „streift uns die späteren Kulturablagerungen ab und lässt den Urmenschen in uns wieder zum Vorschein kommen“ [Freud 1940—1968, XV: 354]. Der Sinn des Krieges, wie er von Thomas Mann und seinen russischen Zeitgenossen definiert wurde, ist jedoch nicht die Verwilderung, sondern die Überwindung einer Zivilisation. Die Zivilisation fällt in die Barbarei zurück, um Kultur zu werden. Im Unterschied zur Zivilisation ist sie nämlich kein „Gegenteil der Barbarei“. „Kultur ist offenbar nicht das Gegenteil der Barbarei“ [Mann 2002: 188], ist schon auf der zweiten Seite des Aufsatzes „Gedanken im Kriege“ zu lesen. Sie sei vielmehr eine geschlossene Weltordnung, die auch das Dämonische, Triebe und Leidenschaften mit einschließe. Die *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) spinnen diesen Gedanken weiter: Sie interpretieren den „deutschen Krieg“ als Verteidigung einer spezifisch deutschen Nationalkultur gegen die Nivellierung durch die universelle demokratische Zivilisation des politischen Geistes und setzen damit jene lebensphilosophische Bejahung des irrationalen, barbarischen Ursprungs kultureller und künstlerischer Produktivität fort, die Thomas Mann lange vor dem Krieg, zum

Beispiel im Essay „Geist und Kunst“ (1909), begonnen hatte. Das eigentlich Menschliche umfasst, nach Thomas Mann mehr als das Humane und Vernünftige; es berührt das Elementare, das Irrationale, welches jenseits politischer Machbarkeit liegt und den Horizont der Zivilisation sprengt.

Kultur unterscheidet sich, so Thomas Mann, von der Zivilisation dadurch, dass sie eine Synthese bildet, einen irrationalen Gegenpol des Geistes integriert. Im Brief an Hermann Grafen Keyserling heißt dieser Gegenpol „Seele“. „Kultur“, schreibt Mann, „das ist menschliche Ganzheit und Harmonie. Es ist die Vergeistigung des Lebens und das Fleischwerden des Geistes. Die Synthese von Seele und Geist“ [Mann 1975, XII: 602]. In anderen Fällen geht es etwa um „Macht“ oder „Leib“, die dem Geist zuzufügen sind. Manns Synthesedenken bezieht sich auf verschiedene Inhalte, kann mehr philosophisch oder politisch orientiert sein. Es kann zum Beispiel die Synthese von Geist und Macht oder von Geist und Fleisch sein oder auch die von Aufklärung und Glauben, Konservatismus und Revolution, Freiheit und Gebundenheit, Sinnlichkeit und Kritizismus, Ost und West, Erde und Himmel, Gott und Welt. In der Aufgabe, eine solche Synthese zu leisten, sah Thomas Mann eine deutsche Sendung, wobei der Krieg ihm die Chance zu sein schien, das Irrationale, Sinnliche, Lustbestimmte, Verteufelte nicht mehr zu verdrängen, sondern in den Raum der Zivilisation zu integrieren, wodurch die Zivilisation zur Kultur werden sollte.

Als kulturgeschichtliches Symbol dafür verwendet Mann bereits seit der „Fiorenza“-Zeit (1908) und zunehmend in Kriegsbeiträgen den Begriff „Das Dritte Reich“, noch bevor Moeller van der Bruck und dann der Nationalsozialismus ihn vereinnahmt und vulgarisiert haben. Später ersetzt Mann diesen Begriff durch andere, für ihn bedeutungsnahe Begriffe wie etwa „deutsche Mitte“ oder der „Dritte Humanismus“. Von der reichen, auf die mittelalterliche Mystik zurückgehenden Tradition der Verwendung des Begriffes „Drittes Reich“ kannte Mann mit Sicherheit das welthistorische Drama *Kaiser und Galiläer* von Henrik Ibsen, das auch für Russland, besonders für Dmitrij Merežkovskijs historischen Roman *Julian Apostata* (1896) die wichtigste Quelle war. In Nachfolge Ibsens kontrastiert er die heidnische Welt dem christlichen, und das historische Christentum dem kommenden „Dritten Reich“.

Im Brief an die Redaktion der *Svenska Dagbladet* in Stockholm von 1914 stellt Thomas Mann genau diejenige Frage, die ich meinen Überlegungen vorangestellt habe: „Warum hat Deutschland den Krieg begrüßt und sich zu ihm bekannt?“ Und er antwortet: „Weil es den Bringer seines Dritten Reiches in ihm erkannte. Was ist denn sein Drittes Reich? — Es ist die Synthese von Macht und Geist; sie ist sein Traum und Verlangen, sein höchstes Kriegsziel — und nicht Calais oder der Kongo“ [Mann 1975, XIII: 551].

Genauso hat man die Dinge auch in Russland gesehen, zumindest die Autoren der Sonderheft der Zeitschrift *Russkaja mysl'* (*Russisches Denken*) vom Dezember 1914, die — als russische Parallele zur erwähnten schwe-

dischen Zeitung — Meinungen der führenden Philosophen und Publizisten zum Kriegsgeschehen brachte. Einer von ihnen, der damals angesehene Essayist Gregorij Račinski freut sich über die erfolgreiche russische Offensive in Galizien, meint aber dann sofort, wichtig sei nicht Galizien — Raum habe Russland genug –, allein der Triumph der russischen Idee zähle [Račinski 1914: 85]. Man erinnert sich an Ossip Mandel'stam, der in einem Gedicht aus dem Jahr 1915 („Schlaflosigkeit, Homer, die strafen Segel“) Homers Helden aufruft und fragt: „Ging's nicht um Helena, wohin wollt ihr euch wenden? / Was gälte Troja euch, Achäas Männlichkeit?“ [Mandel'stam 2004: 258] So denken die meisten Zeitgenossen des Weltkrieges: Sein Sinn sei nicht Troja, sondern Helena, „ein Sieg der Seele“, wie Thomas Mann sich ausdrückt [Mann 2002: 194].

Im Geleitwort zur *Russischen Anthologie* von 1921 meint er, das „Dritte Reich“ sei eine russische Idee, am deutlichsten wurde sie durch die Russen zum Ausdruck gebracht: „Und nun aber scheint, dass seit Gogols Tagen, der Kampf um das Reich, um das neue Menschentum und die neue Religion, um die Verleiblichung des Geistes und die Vergeistigung des Fleisches nirgends kühner und inniger geführt wird, als in der russischen Seele. Dieser Kampf geht weiter, im Russland Gogols und im Deutschland Nietzsches“ [Mann 2002: 37]. Bereits früher, in den *Betrachtungen* hat Thomas Mann behauptet, es sei ein Missverständnis, dass Russland gegen Deutschland kämpfe, anstatt den gemeinsamen Kampf gegen die lateinisch-westliche Zivilisation zu führen: „Deutschland und Russland gehören zusammen“ [Mann 2009: 47]. Denn niemand wisse besser, als die Russen, dass der Mensch nicht nur ein politisches, sondern auch ein metaphysisches Wesen sei. „Kultur, Seele, Freiheit, Kunst“ — all diese Kennzeichen des Deutschtums, die Mann gegen die westlichen „Zivilisation, Gesellschaft, Stimmrecht, Literatur“ ausspielt [Mann 2002: 189—205], sind, wie er meint, auch für Russland bestimmend. „Welche Verwandtschaft in dem Verhältnis beider nationalen Seelen zu Europa, zu Westen, zur Zivilisation zur Politik, zur Demokratie“ — ruft Mann aus, und wenn er weiterhin sagt „In Deutschlands Seele werden die geistigen Gegensätze Europas ausgetragen“, so wiederholt er fast wörtlich die Puschkin-Rede Dostojewskijs [Mann 2009: 46—54].

Ein gegenseitiges Zeugnis für diese Affinität ist *Das unkriegerische Tagebuch* von Dmitrij Merežkovskij, eine 1917 veröffentlichte Essaysammlung aus 19 Stücken, in denen der Autor, durch den Weltkrieg inspiriert, diesen zum Anlass nimmt, um seinem längst unerschütterlichen Glauben an die künftige „dritte Explosion des Geistes“ neue Aktualität zu verschaffen [Merežkovskij 1917: 56—57]. Merežkovskijs Denkfiguren, zum Beispiel im Essay „Krieg und Religion“, wiederholen diejenigen von Thomas Mann. Auch für Merežkovskij ist der Weltkrieg als Bringer des Weltfriedens gerechtfertigt; dieser bedeute dann nichts weniger als das Neue Jerusalem, das vom Himmel auf die Erde heruntersteigen wird, das Reich Gottes auf Erden. Als die Offenbarung des Dritten Testaments, des Testa-

ments des Heiligen Geistes, werde es den neutestamentarischen Gegensatz von Diesseits und Jenseits aufheben.

Die Leitidee, die allen Überlegungen von Merežkovskij zugrunde liegt, ist einfach und seit dem Mittelalter gut bekannt. Er unterscheidet drei Phasen der religiösen Entwicklung der Menschheit. Die erste Phase umfasst sämtliche vorchristliche Lehren von der heidnischen Antike bis zum hebräischen Monotheismus. Es herrscht das Gesetz Gottes, die Welt bildet eine undifferenzierte pantheistische Einheit. Die zweite Phase wird von der göttlichen Person Christi dominiert, dessen Reich nicht von dieser Welt ist. Auch der Opfertod des Gottessohnes kann die entstandene Zweiteilung der Welt, die Kluft zwischen Diesseits und Jenseits nicht schließen. Subjekt und Objekt, Immanenz und Transzendenz, Sinnliches und Übersinnliches, Gott und die Welt fallen auseinander. Aus Merežkovskijs Sicht widerspricht es sowohl der ersten Offenbarung des Alten Testaments als auch dem christlichen Glauben an die Erlösung. Das historische Christentum sei auf dem halben Weg zum Heil steckengeblieben, habe das Diesseits dem Antichristen überlassen. Der Antichrist regiert die Welt durch sein Werk und Spielzeug, den auf sich selbst gestellten, freischwebenden menschlichen Geist, den Geist der Politik.

Der säkularisierte Mensch fühlt sich nicht mehr als Träger kosmischer Bindungen, sondern wähnt sich als Herr der gottlosen Welt, der phänomenalen Wirklichkeit, und diese ist die einzige Realität, die er anerkennt. Das sei, nach Merežkovskij, das Problem Europas, der westlichen Zivilisation, an der auch Russland mitleide. Daher die Notwendigkeit der kommenden dritten Phase des gottmenschlichen Weltprozesses. Ihr Protagonist wird der Mensch sein, das Ebenbild Gottes. Die Offenbarung des Heiligen Geistes, der dritten Person der Dreieinigkeit, wird von Merežkovskij als Anthropodizee gedacht. Sie geht davon aus, dass der Mensch dazu berufen sei, die im neutestamentarischen Christentum unvollständig geoffenbarte religiöse Wahrheit im schöpferischen Akt zu erschließen. Als sein Ergebnis wird das tausendjährige Gottesreich auf Erden und der neue göttliche Vollmensch erwartet — die russische Epoche der Weltgeschichte.

Das Konzept hatte Spielarten und firmierte schon vor dem Krieg unter dem Namen des „Neuen religiösen Bewusstseins“, das in den von Merežkovskij geleiteten „Philosophisch-religiösen Versammlungen“ diskutiert wurde. Das *Unkriegerische Tagebuch* beschreibt sie mit Ironie. Man lud die Vertreter der orthodoxen Kirche ein, um sie zu überzeugen. Ihr Verhalten sei musterhaft gewesen, sie hätten in allem nachgegeben, wären zu jeder Abmachung mit der in Sünde verharrender Welt bereit, sie wollten den „Neuchristen“ sogar ihr sündiges Fleisch verzeihen. Das Einzige, was sie nicht verstehen wollten, war, dass man von ihnen nicht Verzeihung verlange, sondern dass sie das Fleisch heiligsprechen, das heilige Fleisch segnen sollten. Der Versuch — so Merežkovskij — habe gezeigt, dass eine Einigung auf der Basis des zweiten Testaments unmöglich sei.

Das Neue religiöse Bewusstsein habe das historische Christentum durchwandert und sei zur Apokalypse gelangt. Es habe die Offenbarungen der ersten zwei Personen der Dreieinigkeit erlebt und sei vor der dritten Person stehengeblieben — vor der Offenbarung des Heiligen Geistes. „So brach in Russland am Vorabend der politischen Revolution eine religiöse Revolution aus“, beschließt Merežkovskij seine Erinnerungen [Merežkovskij 1917: 173—181].

Die Revolution“ von 1905—1907, die Merežkovskij hier meint, sollte also eine konservative sein, eine neuromantische Revolution des Geistes, deren Verwirklichung die Aufgabe der Intellektuellen in Russland, der russischen „Intelligencia“ war, ihre welterlösende Mission. Der Staat solle zur Kirche werden, zu einer spirituellen Gemeinschaft der Gläubigen, deren Basis nicht der soziale Vertrag, sondern der Geist der Liebe sein sollte. Irdische Leidenschaften und politische Machtansprüche, menschliches Verlangen nach persönlichem Glück und nach sozialer Gerechtigkeit, alles sollte in Gott verklärt, geheiligt und gerechtfertigt werden. Nichts davon habe man aber erreicht, die politische und die religiöse Revolution seien getrennte Wege gegangen. Es ist dieses bittere Versagen, das Merežkovskijs Auffassung des Weltkrieges bestimmt hat: Der Weltkrieg hatte genau das zu leisten, was die Revolution nicht geleistet hat.

Abgesehen von dem schwerfälligen theologischen Apparat besteht der Unterschied zwischen Thomas Mann und Merežkovskij nur darin, dass jener Russland zu den Verbündeten Deutschlands zählt, während dieser das protestantische Deutschland an den Westen verrät. So greift er antideutschen Denkfiguren auf, die etwa Vladimir Ėrn oder Vjačeslav Ivanov bereits im ersten Kriegsjahr konstruierten. Der einflussreiche Text von Ėrn heißt „Von Kant zu Krupp“ [Ėrn 1914: 116—124]. Unausgesprochen übernimmt Ėrn das Heinesche Kant-Bild aus „Zur Geschichte der Religion und Philosophie“: Kant habe den lieben Gott guillotiniert wie die Jakobiner den König; „der Oberherr der Welt schwimmt unbewiesen in seinem Blute“ [Heine 1970: 105]. „Man sagt“, amüsiert sich Heine, „die Nachtgeister erschrecken, wenn sie das Schwert eines Scharfrichters erblicken — wie müssen sie sich erst erschrecken, wenn man ihnen Kants ‚Kritik der reinen Vernunft‘ entgegenhält! Dieses Buch ist das Schwert, womit der Deismus hingerichtet wurde in Deutschland“ [Heine 1970: 95]. Dieselbe journalistische Frechheit kennzeichnet das Denken und die Diktion in Ern's Aufsatz. Das Kantsche Schwert verwandelt sich in Krupps Kanonen, das Symbol für das diesseitige Deutsche Reich, das sich allein durch Macht, Gewalt und „zoologischen Patriotismus“ definiert [1914: 124].

Ähnlich interpretiert Vjačeslav Ivanov den deutschen Krieg im Aufsatz „Eine universale Berufung“ [Ivanov 1914: 97—107]. Deutschland sei Faust, der von allem, was die sinnfällige Wirklichkeit übersteigt, enttäuscht, alt und blind geworden sei, sich seiner menschlichen „Hybris“ und dem Mephistopheles verschrieben hat, um die vermeintliche Befrei-

ung und tatsächliche Kolonisierung der Welt zu verwirklichen. Er meint, mit einem freien Volk auf freier Erde zu stehen, ist aber nur Tyrann und Kolonisator. Den Tod von Philemon und Baukis vergleicht Ivanov mit dem Schicksal des eroberten neutralen Belgiens. Merežkovskij teilt diese Ansichten und glaubt, dass es allein die russische Idee und russische Sendung sei, das Dritte Reich herbeizuführen, weil „bei euch — wendet er sich an die Deutschen — Religion längst zur Politik geworden ist und Politik zur Wissenschaft; bei uns dagegen, ist Politik — eine Religion“ [Merežkovskij 1917: 17].

Es ist die Sehnsucht der Moderne nach der religiösen Sinngebung des Lebens [Vietta 1992: 111—130] die beide, Merežkovskij und Thomas Mann, und ihr Verhältnis zum Krieg verbindet. Für beide geht es dabei nicht nur um ideologische Konstruktionen, nicht so sehr um die Qualität der Ideologie, die jeweils verteidigt wird, sondern vielmehr um die Konfrontation mit dem Tod als seelische Erfahrung des modernen Menschen. 1914 schrieb Thomas Mann an Martens: „Schließlich sind Tod und Leben nur ästhetisch ein Gegensatz. Religiös sind sie Eins — ein Mysterium“ [Mann 1962: 245]. Merežkovskijs Bewunderung für die Soldaten, die mit ruhiger Selbstverständlichkeit in den Tod gehen, als ob sie wüssten, dass es etwas Würdiges, Erhebendes über das Tierreich sei, führt in dieselbe Richtung [Merežkovskij 1917: 177].

Der Krieg ist für beide jener philosophische Zustand der Welt, in dem der Mensch, der sonst dem Tod — dem natürlichen Tod — gegenüber wehrlos ist, die einzigartige Chance ergreifen kann, seinen Tod weder zu verdrängen noch zu akzeptieren, sondern ihn eigenwillig zu autorisieren [Smirnov 1999: 244—246]. Indem er sein Leben freiwillig für etwas opfert, was höher als die physische Fortdauer des Lebens zu stehen scheint, erhebt er sich über sich selbst und das Schicksal eines bedingten Wesens; er trägt einen „Sieg der Seele“ davon, wie bei Thomas Mann zu lesen ist. „Man fühlt“, schreibt er an Dehmel, „dass alles wird neu sein müssen nach dieser tiefen gewaltigen Heimsuchung, und dass die deutsche Seele stärker stolzer, freier, glücklicher daraus hervorgehen wird. So sei es“ [Mann 1962: 244]. Der Ich-Verlust im Rausch der Gewalt wird als Voraussetzung der Befreiung des Ich gefeiert.

Auch für Merežkovskij ist das „Dritte Reich“ der ewige Frieden, der erst nach dem Krieg auftreten kann, als der Zustand post bellum [Merežkovskij 1917: 138]. Beide sind in ihrem Verhältnis zum Krieg viel radikaler als Freud, der in *Zeitgemäßes über Krieg und Frieden* (1915) vorsichtig meinte, die Erfahrung der Konfrontation mit dem Tode destabilisiere die bürgerliche Ordnung. Die Selbsterhebung des Menschen über sich selbst bedeutet viel mehr das Heraustreten aus Zeit-Raum-Grenzen der phänomenalen Welt schlechthin, aus der Ordnung der Natur, aber auch aus der politischen Geschichte, die vor allem die der Kriege ist. Der Krieger ist der Mensch in extremis; indem er den Tod durch den Tod besiegt, besiegt er auch den Krieg durch den Krieg.

Sowohl das *Unkriegerische Tagebuch* als auch die *Betrachtungen eines Unpolitischen* beschwören den ewigen Frieden. „Unkriegerisch“ und „unpolitisch“ sind synonym, beide verweisen auf das Metaphysische, das der Politik entgegengesetzt ist. Wenn der Krieg von beiden, Thomas Mann wie Merežkovskij, rechtfertigt wird, so nicht als die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln, sondern als die Form der existenziellen Läuterung und der apokalyptischen Katharsis, als die Voraussetzung für den Weltfrieden des „Dritten Reiches“ jenseits der Geschichte.

Literatur

- Buelens 2014 — *Buelens G.* Europas Dichter und der Erste Weltkrieg. Berlin, 2014.
- Dostoevskij 1999 — *Dostoevskij F. M.* Die Brüder Karamasoff. Roman. 29. Aufl. [1. Aufl. 1908]. München: Piper, 1999 (= Sämtliche Werke. 10 Bände / Übers. v. E. R. Rahsin).
- Elias 1978 — *Elias N.* Über den Prozess der Zivilisation. 2 Bde. Frankfurt a. M., 1978. Bd. 2.
- Èrn 1914 — *Èrn V.* Ot Kanta k Kruppu // Russkaja mysl'. № 12. Moskva, 1914.
- Freud 1940—1968 — *Freud S.* Gesammelte Werke. 18 Bde. Frankfurt a. M., 1940—1968. Bd. 10.
- Heine 1970 — *Heine H.* Werke. 5 Bde / Hg. v. der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Berlin; Weimar, 1970. Bd. 5.
- Ivanov 1914 — *Ivanov V.* Vselenskoje delo // Russkaja mysl'. № 12. 1914. S. 97—107.
- Koch 2014 — *Koch L.* Der Erste Weltkrieg als kulturelle Katharsis und literarisches Ereignis. In: Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch / Hg. v. Niels Werber, Stefan Kaufmann, Lars Koch. Stuttgart, 2014. S. 97—142.
- Kraus 1965 — *Kraus K.* Weltgericht. München, 1965.
- Mandel'stam 2004 — *Mandel'stam O.* Der Stein. Frühe Gedichte 1908—1915. Zürich, 2004.
- Mann 1962 — *Mann Th.* Briefe I: 1889—1936 / Hg. v. Erika Mann. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1962.
- Mann 1975 — *Mann Th.* Gesammelte Werke. 13 Bde. Frankfurt a. M., 1975.
- Mann 2002 — *Mann Th.* Essays II: 1914—1926 // Werke-Briefe-Tagebücher (GKFA) / Hg. v. H. Kurzke et al. Frankfurt a. M., 2002.
- Mann 2009 — *Mann Th.* Betrachtungen eines Unpolitischen / Hg. v. H. Kurzke (= GKFA. Bd. 13.1). Zürich, 2009.
- Merežkovskij 1917 — *Merežkovskij D. S.* Nevoennyj dnevnik 1914—1916. Petrograd, 1917.
- Račinski 1914 — *Račinski G.* Bratstvo i svoboda // Russkaja mysl'. № 12. 1914. S. 83—87.

- Rilke 1992 — *Rilke R.-M.* Sämtliche Werke. Bd. 2: Gedichte zweiter Teil / Hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1992.
- Smirnov 1999 — *Smirnov I. P.* Homo Homini Philosophus. Sankt-Petersburg, 1999.
- Vietta 1992 — *Vietta S.* Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart, 1992.

РЕЦЕНЗИИ

Г. И. ДАНИЛИНА

Г. А. Лошакова. Немецкая классика и художественная проза бидермейера в Австрии. Ульяновск: УлГУ, 2013. — 239 с.

«XIX век — самый неизвестный для нас», — утверждал русский германист А. В. Михайлов. Неизвестный, поскольку до сих пор в науке о литературе живы стереотипные и механистичные представления о историко-литературном процессе как последовательной смене романтизма реализмом. При этом по-прежнему остается в тени сама суть дела — каким образом, в свете полярности художественных принципов этих эстетических систем, сама «смена» вообще могла осуществиться. Книга Г. А. Лошаковой посвящена этой острой и актуальной проблеме, и в ней дано ее теоретически обоснованное и поэтологически убедительное разрешение. Согласно концепции автора, никакой резкой «смены» не было — в первой половине XIX века австрийская литература переживала особую, переходную эпоху «полистилистики», когда романтические импульсы постепенно угасали и под воздействием новой исторической этики рождались иные пути литературного творчества.

Австрийский бидермейер как переходная эпоха между романтизмом и реализмом — предмет исследования Г. А. Лошаковой, и здесь она опирается на широкий и содержательный научный материал: практически все связанные темой авторитетные труды в западной и российской германистике включены в контекст ее работы, по-настоящему ценной и для истории науки. Читатель монографии сможет узнать, как складывались в литературно-критической мысли XIX века те ее моменты, которые определяли в будущем, вплоть до сегодняшнего дня, принципы восприятия австрийской литературы. Отсюда закономерно устанавливается новый и перспективный ракурс видения прошлого, найденный Г. А. Лошаковой.

В первой главе внимательно рассмотрена сложная и дискуссионная проблема литературного бидермейера. В итоге обозначилась «рецепция классики» как наиболее продуктивный исследовательский подход, и в последующих двух главах открывается его яркая результативность. В целом теоретико-методологические принципы работы и конкретные методики анализа сориентированы в двух направлениях: рецептивная эстетика и интертекстуальный анализ. С одной стороны, Г. А. Лошакова выразительно актуализирует мно-

гообразные виды рецепции, с другой — «голоса» австрийского интертекста, и важно сказать, почему такой подход представляется не только новым, но и по-настоящему адекватным на уровне сложности изучаемой проблемы.

Дело в том, что сегодня науке уже хорошо знакома противоречивая многосоставность феномена «бидермейер»; не случайно само понятие употребляется в нескольких отнюдь не совпадающих значениях (стиль мебели, характер житейской морали, стиль в живописи и др.). Но даже фундаментальный труд Ф. Зенгле не позволяет в полной мере увидеть литературу бидермейера как художественное единство. Однако чтобы прояснилась сама суть явления, необходимо решение именно этой задачи — понять «бидермейер» не только как часть историко-литературного процесса, но и эстетическую систему. Автор монографии пришел к выводу, что предстоит соотнести диахронический и синхронический подход, и сумел это сделать органично и убедительно. Во-первых, своеобразие литературного бидермейера выявляется через его многоаспектное взаимо- и противодействие в отношениях с немецкой классикой (Гёте и Жан-Поль; образ античности; немецкие романтики). Во-вторых, системный уровень эпохи создается интертекстуальным полем репрезентативных художественных произведений.

Интертекст австрийского бидермейера слагают произведения разных жанров, разной тональности; при этом в центр внимания выведены и признанные классики (А. Штифтер), и неизученные в нашей науке имена (прежде всего Силсфилд; но сюда же можно отнести и Ф. Хальма, и М. Зафира, Шрейфогеля). «Все они способствовали формированию специфически «австрийского» художественного мира, хотя на первый взгляд это утверждение может быть воспринято парадоксально...» (с. 2).

Отдельно нужно сказать о Ч. Силсфилде, в книге он всесторонне изучается более обстоятельно, чем другие писатели, что, безусловно, оправданно — это автор практически неведомый русскому читателю и исключительно своеобразный. Жанр исторического романа, созданный им в «переключках» с Купером, В. Скоттом, Шатобрианом, намечает новую зону контактов австрийской литературы, изменяя тем самым привычные представления о «замкнутости» австрийского художественного сознания в XIX веке.

В книге показано: античность, Гёте и Жан-Поль, романтики — полноправные участники «австрийского» диалога со своим временем, с историей. Подчеркнем, что античность рассматривается не в статике, как установленный «факт влияния» и только, а в рецепционных трансформациях (см.: «В произведениях А. Штифтера античность уже превращается из мифотворческой категории в дискурс быта и интерьера», с. 144). И в связях с романтизмом обнаружены глубокие и оригинальные пересечения: восторженность соседствует с иронией (с. 155, поэзия Л. Эйхродта), возникают новые и нежи-

данные параллели, при этом веско аргументированные (см. о «Житейских воззрениях кота Мурра» в стиле бидермейера, с. 168), выявлена структура героя в аспекте типологии (у Новалиса и Штифтера, с. 184—185); очерчена линия «прочтения» Ф. Хальмом романтической проблематики преступления (с. 200). Рецептивные компоненты исследуются на разных компаративных слоях — философском (идея мировой литературы), тематически-мотивном (тема Америки, мотив отречения, света—тьмы), пейзажном (поэтика ландшафтных описаний), композиционно-стилистическом (слово Жан-Поля в полистилистике австрийских текстов).

Австрийский бидермейер, увиденный как интертекст, — без сомнения, новый, очень интересный и научно значимый литературный материал. Автор книги «поворачивает» его разными гранями, создавая тем самым диалоговое пространство взаимоотражений, и в итоге его работы австрийская литература раскрывается как самостоятельная эстетическая традиция — это одно из важнейших достижений автора. Ведь не стоит забывать, что достаточно распространено мнение, согласно которому об австрийской литературе как таковой принято говорить лишь в XX столетии, а в XIX веке ее якобы просто «не было» — были же немногочисленные и не слишком приметные провинциальные австрийские литераторы; подражательные, послушно учившиеся у великих немцев основам писательского мастерства.

В самом начале книги Г. А. Лошакова отмечает: «Темой данной работы является исследование художественной прозы Австрии первой половины XIX века (1815—1848), времени, которое, как представляется автору этой книги, *ознаменовало начало становления самостоятельной и специфически своеобразной литературы*». Совершенно очевидно, что представленное в монографии исследование в полной мере раскрыло и реализовало эту замечательную исходную мысль автора.

Книга имеет высокую научную значимость. Кроме того, она найдет эффективное применение в вузовских курсах по истории литературы, по теории и методологии науки и будет, бесспорно, полезна преподавателям, аспирантам и студентам.

Ю. В. КАМИНСКАЯ

„...DIE KUNST IM UMGANG MIT DER KUNST...“.
ОБ ЭКСПЕРИМЕНТАХ СКВОЗЬ ВРЕМЯ

Klaus Peter Dencker. Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart. Berlin; New York: De Gruyter, 2011. — 969 s.

Объемное издание «Оптическая поэзия. От древнейших письменных знаков к цифральным экспериментам современности» — размером почти в тысячу страниц, с плотной обложкой красно-кирпичного цвета — уже одним своим видом внушает уважение, неуклонно нарастающее в процессе ознакомления с научным трудом. Автором книги стал немецкий культуролог и литературовед Клаус Петер Денкер (род. 1941), известный также как многогранный специалист в области кинематографии и уникальный поэт-эксперименталист.

Художественная деятельность Денкера занимает важнейшие позиции в пограничном пространстве, соединяющем литературу и изобразительные искусства. Частично результаты творческих устремлений поэта отражает не менее внушительный альбом «Визуальная поэзия. 1965—2005», изданный Художественной библиотекой, чрезвычайно значительным культурным учреждением Германии¹. Уже несколько десятилетий Денкера по праву считают одним из немногих немецких продолжателей традиции конкретной и визуальной поэзии, практические и теоретические достижения которых нашли широкое международное признание.

Вопросам, связанным с взаимодействием изобразительных и словесных составляющих культуры, посвящены и многолетние научные усилия Денкера. Еще в 1972 г. он выпустил первую немецкоязычную антологию визуальной поэзии «Текстовые картины. Всемирная визуальная поэзия. От античности к современности»², а также снял первый документальный фильм об этой особенной разновидности литературных экспериментов³. За прошедшие почти четыре десятка

¹ Dencker, Klaus Peter. Visuelle Poesie. 1965—2005 / Hrsg. von der Kunstbibliothek. Staatliche Museen zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz. Weitra. A: Verlag „Bibliothek der Provinz“, 2006.

² Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Köln: DuMont, 1972.

³ Visuelle Poesie. Der Weg vom Gedicht zum Objekt. HR 3, 1972.

лет, отделяющих ранние работы от обширного исследования, представляемого вниманию читателей в этой рецензии, были обнаружены многие новые факты и сделаны бесчисленные дополнительные наблюдения, лишь частично отраженные менее масштабными публикациями Денкера на протяжении предшествующих лет и позволяющие отчетливо систематизировать накопившийся материал. Именно этой необходимой работе посвящена новая монография исследователя и поэта «Оптическая поэзия», цель которой заключена в «приближении к наиболее полному описанию и понятийному определению оптической поэзии»⁴.

С этой целью Денкер разрабатывает представления об оптических текстовых формах, необходимые ему для того, чтобы иметь возможность включить в рассуждения артефакты, возникающие на границах словесного и изобразительного творчества, но не ограничивающиеся пределами художественной литературы. Важной составляющей почти бесконечного множества такого рода текстовых форм становятся произведения оптической поэзии, понимаемой Денкером в самом широком смысле и включающей в себя исторически многообразные результаты взаимодействия литературы с такими искусствами, как живопись, графика, скульптура, архитектура и т. п. Соответственно, к оптической поэзии Денкер относит все, что с легкой руки поэта и литературоведа Сергея Бирюкова (род. 1950) прочно укоренилось в отечественной словесности как «поэзия для глаза»⁵: от древнейших фигурных стихотворений, очертаниями повторяющих предметы материального мира, через поэтические лабиринты и эмблематические единства до образцов современной визуальной поэзии в ее электронных версиях.

Денкер, книга которого снабжена почти тремя тысячами сносок и содержит обширные приложения информационного характера, систематизирует гигантское множество художественного материала. Исследователь детально рассматривает, прежде всего, изменчивость оптической поэзии — не только во времени, позволяя увидеть линии связей, например, между Симеоном Полоцким (1629—1680) и Велимиром Хлебниковым, но и в пространстве, обращаясь и к древнейшим произведениям китайской и индийской культуры, и к творчеству своих западноевропейских современников. При этом Денкеру удается выявить своеобразие художников и поэтов, творивших почти в одно время, прежде всего — немецкоязычных авангардистов от Курта Швиттерса с его непереводаемым «Gesetztes Bildgedicht» (1923) до Пауля Клее с «Небесными знаками над полем» (1924).

⁴ См. об этом: *Klaus Peter Dencker. Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart.* Berlin; New York: De Gruyter, 2011. S. 1.

⁵ *Бирюков Сергей.* Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994. С. 13 и далее.

Поэт и ученый продолжает исследовательскую традицию, начало которой было заложено еще в трудах Людвига Фолькмана (1870—1947), предложившего первую немецкоязычную классификацию поэзии для глаза, опираясь на наследие Гете⁶. Разумеется, сегодняшний взгляд позволяет увидеть многое, что прежде не было столь заметным. Особенно активные и многочисленные попытки создавать произведения на границах литературы и изобразительных искусств многообразием форм отмечают переломные периоды в истории культуры, смены ориентиров и перспектив, переоценки традиционных ценностей, то есть времена, когда несамостоятельность отдельных искусств, напоминая некоторую беспомощность, становилась наиболее очевидной. Таким образом, пути оптической поэзии, представленные в книге Денкера, оказываются ценностью для любого исследователя истории культуры.

Основательный труд станет интересным чтением и для представителей разных наук, и для самих литераторов-эксперименталистов. Как можно заметить при рассматривании экспериментальных работ, отображениями которых изобилует прекрасно иллюстрированное издание, поэзия для глаза — почти всегда метапоэзия. Творчество на границе с изобразительными искусствами является одной из сфер, в которых литература обладает чрезвычайно благоприятными условиями для самонаблюдения как необходимой основы саморефлексии, ведь всякое осмысление себя начинается с осознания своих пределов. Благодаря экспериментальной поэзии словесность изучает пространство отведенных ей границ, пытается выйти за рубежи вербально выразимого и вместе с тем за пределы собственных возможностей. Для всестороннего осмысления этих попыток книга исследователя и поэта Клауса Петера Денкера «Оптическая поэзия. От древнейших письменных знаков к дигитальным экспериментам современности» непременно станет замечательным подспорьем.

⁶ *Volkmann Ludwig*. Bild und Schrift. Das Programm eines ungeschriebenen Buches // Buch und Schrift 4. Leipzig, 1930. S. 9 ff. См. также: *Klaus Peter Denker*. Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart. Berlin; New York: De Gruyter, 2011. S. 17 ff.

Ю. В. КАМИНСКАЯ

ВОСПОМИНАНИЕ О ВСЕОБЩЕЙ ЛИТЕРАТУРЕ

А. И. Жеребин. От Виланда до Кафки: Очерки по истории немецкой литературы. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2012. — 475 с.

Появление книги Алексея Иосифовича Жеребина «От Виланда до Кафки: Очерки по истории немецкой литературы» можно без сомнений отнести к числу особенно заметных книжных событий, произошедших недавно и имеющих чрезвычайно большое научное значение. В обширном труде знатока немецкой и мировой литературы подведены итоги многолетних наблюдений и размышлений, посвященных самым разным писателям, представителям отдаленных друг от друга эпох. А. И. Жеребин пишет о наследии Виланда, Лессинга, Новалиса, Гейне, а также о произведениях Томаса Манна и других писателей XX века, дополняя этот протяженный ряд русскоязычной линией — от Блока и Мейерхольда до Горбачева. Особенно важное место в книге занимают рассуждения о творчестве Франца Кафки как одной из ключевых фигур XX и XXI веков, играющей примечательную роль и в немецкоязычной, и в русскоязычной культуре.

Стремление германиста не ограничивать своих штудий пределами одной страны носит отчетливо программный характер и соответствует принципиальным представлениям ученого о возможностях и перспективах русскоязычной науки. Такой подход детально продуман и отображен А. И. Жеребиным: «Мой призыв писать о немецкой литературе, не “отказываясь от себя”, а, напротив, культивируя свою историческую и национальную “вненаходимость”, отнюдь не означал, что на долю русских специалистов по немецкой литературе остается только компаративистика. Он означал лишь то, что любое явление в литературе Германии нам следует рассматривать в смысловом пространстве русской культуры, в “русской перспективе”»¹.

Очевидные многоплановость и разнородность исследуемого материала также обусловлены размышлениями программного характера, что не вызывает ни малейших сомнений. Ориентированность А. И. Жеребина на то, чтобы подвергнуть тщательному изучению

¹ Жеребин А. И. От Виланда до Кафки: Очерки по истории немецкой литературы. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2012.

максимально широкий спектр произведений, не только вызывает глубокое уважение и восхищение уникальными возможностями автора, но и учит проверять любые гипотезы и теории, опираясь на детальное рассмотрение самых различных произведений.

Если бы книга была написана другим ученым, возможно, при таком многообразии материала она могла бы все же произвести впечатление некоторой дробности взгляда. В случае с книгой А. И. Жеребина такого впечатления у читателя возникнуть не может, поскольку научное повествование дополнительно объединяет выдающаяся, вполне узнаваемая в текстах личность их автора, едва уловимо присутствующего на страницах ровно в той мере, в какой это допустимо в пределах исследовательского труда.

Звучание неповторимого голоса автора-литературоведа встречается в современной российской германистике редко, поскольку на наш сегодняшний слог все отчетливее влияет манера письма, присущая коллегам из немецкоязычных стран, да и чувство меры, необходимое для узнаваемого, личностного научного повествования, присуще лишь немногим. В этом отношении книга А. И. Жеребина умело поддерживает исчезающую традицию увлекательного научного письма, к которой форма очерков подходит наилучшим образом.

Книга «От Виланда до Кафки» вносит значительный вклад в традицию взаимоотношений литературы, литературоведения и философии. Более того, труд А. И. Жеребина не только дополняет новыми страницами известную сегодня историю литературы, но и формирует основу для иной истории, которая еще не была написана, а именно — для истории отечественного литературоведения. Необходимость работы над сохранением знаний о наших предшественниках осознается сегодня с трудом, что можно объяснить разными причинами, достойными отдельного обсуждения. А между тем — уходят из жизни наши старшие коллеги, распадаются школы, забывается многое из того, что стоило бы помнить. Саморефлексия необходима науке, которая стремится считать себя таковой. Именно поэтому многие и многие страницы книги А. И. Жеребина, посвященные изучению истории литературоведения, представляют для современно читателя совершенно особый интерес.

Эти страницы кажутся мне непременно необходимым чтением для любого исследователя, совершенно независимо от его конкретных научных интересов, его увлеченности той или иной эпохой, тем или иным писателем. А. И. Жеребин по крупицам собирает в своей книге материалы, позволяющие представить себе историю российского, в особенности — петербургского, литературоведения. Он цитирует не только работы, но даже записки и мельком сказанные фразы своих, а значит — и наших, учителей. Он пишет историю науки о литературе, с одной стороны, живо и лично, с другой — обнаруживая завораживающую способность обобщить работу нескольких поколений, выявить закономерности и, что очень важно,

те особенности русскоязычной германистики, от которых многие из нас, кажется, с такой легкостью и поспешностью отказались, когда появилась возможность включиться в западноевропейский литературоведческий дискурс.

Вместе с тем книга ни в коей мере не подавляет читателя поучительными наблюдениями, напротив, она побуждает воспринимать размышления, сохраняя значительную свободу. Цитируя М. Бахтина в предваряющих замечаниях: «Творческое понимание не отказывается от себя»², А. И. Жеребин подразумевает, что можно сохранять любовь к дальним, не отказываясь от любви к ближним, то есть можно заниматься немецкой литературой, не отказываясь от культурного фона русской. Для читателя знаменитая фраза Бахтина может стать и воплощением собственной ситуации: А. И. Жеребин пишет так, что нам легко дается «творческое понимание без отказа от себя».

Книга очерков обладает редчайшим свойством, а именно уникальной открытостью. Она позволяет читателю не только следить за авторскими размышлениями, но и свободно «mitdenken» в интересующем его направлении, даже более того — составить себе основательное представление о собственной мыслительной деятельности в процессе чтения. Эту открытость поддерживает удивительный дар А. И. Жеребина, его умение писать о сложном ясно и красиво, чему мы, наверное, все должны бы научиться у предмета наших наблюдений — литературы, воспринимаемой не столько как отечественная и зарубежная, сколько как всеобщая, в том понимании, в котором о ней рассуждали многие наши предшественники, сегодня все более отдаляющиеся от нас во времени.

² Жеребин А. И. От Виланда до Кафки: Очерки по истории немецкой литературы. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2012. С. 9.