

Übergänge, Brüche, Annäherungen

Beiträge zur Geschichte der Literatur im Saarland, in Lothringen, im Elsass, in Luxemburg und Belgien

herausgegeben von
Hermann Gätje und
Sikander Singh



Übergänge, Brüche, Annäherungen

Beiträge zur Geschichte der Literatur im Saarland,
in Lothringen, im Elsass, in Luxemburg und Belgien

illimité

Schriften des Literaturarchivs Saar-Lor-Lux-Elsass
der Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek

Übergänge, Brüche, Annäherungen

Beiträge zur Geschichte der Literatur im Saarland, in Lothringen, im Elsass, in Luxemburg und Belgien

herausgegeben von
Hermann Gätje
und Sikander Singh



universaar | illimité

Inhalt

Vorwort. Übergänge, Brüche, Annäherungen. Zu Fragen der Literaturgeschichtsschreibung in einer Grenzregion Sikander Singh, Saarbrücken	9
Johann Wolfgang Goethe <i>Volkslieder</i> (1771) Sikander Singh, Saarbrücken	19
Therese Huber <i>Die Familie Seldorf</i> (1795/1796) Johannes Birgfeld, Saarbrücken	33
Jacob und Wilhelm Grimm <i>Deutsche Sagen</i> (1816/1818) Holger Ehrhardt, Kassel	51
Georg Büchner Lenz (1835/1836) Hermann Gätje, Saarbrücken	67
»Nous vivions dans une paix profonde au village d'Anstatt, au milieu des Vosges allemandes [...]« Erckmann-Chatrian <i>Madame Thérèse</i> (1863) Hannah Steurer, Saarbrücken	91
Theodor Fontane <i>Kriegsgefangen. Erlebtes 1870</i> (1871) Jana Kittelmann, Halle an der Saale	103
Friedrich Lienhard Oberlin. Roman aus der Revolutionszeit im Elsass (1910) Jasmin Grande, Düsseldorf	117
Hans Arp <i>die wolkenpumpe</i> (1920) Thomas Lischeid, Weingarten	133
René Schickele <i>Das Erbe am Rhein</i> (1925–1931) Anne Kraume, Potsdam	161

Yvan Goll <i>Der Mitropäer</i> (1928)	175
Sikander Singh, Saarbrücken	
Eine Autorin von der Grenze. Adrienne Thomas	187
<i>Die Katrin wird Soldat</i> (1930)	
Michel May, Nancy	
»Man redete auf flämisch über sie«.	199
Fremdheit und kulturelle Grenzen in <i>La Maison du canal</i>	
von Georges Simenon (1933)	
Hans T. Siepe, Düsseldorf	
Arnold Zweig <i>Erziehung vor Verdun</i> (1935)	215
Nelia Dorscheid, Saarbrücken	
Von äußeren und inneren Grenzen:	227
Ernst Moritz Mungenasts <i>Der Zauberer Muzot</i> (1939)	
als historischer Roman über die	
Grenz-Geschichte Lothringens	
Caroline Frank, Saarbrücken	
Quirin Engasser <i>Der Ursächer</i> (1939)	241
Frank-Rutger Hausmann, Freiburg im Breisgau	
Bernd Isemann <i>Gehöft in den Vogesen.</i>	265
<i>Romanhafte Geschichten</i> (1941)	
Jasmin Mayer, Saarbrücken	
Oskar Wöhrlé <i>Das Sundgaubuch</i> (1941)	281
Frank-Rutger Hausmann, Freiburg im Breisgau	
Otto Flake <i>Fortunat</i> (1946)	305
Jörg W. Gronius, Saarbrücken	
Alfred Döblin <i>November 1918. Eine deutsche Revolution.</i>	317
<i>Erster Teil: Bürger und Soldaten 1918</i> (1939)	
Moritz Wagner, Genf	

Gustav Regler	331
<i>Das Ohr des Malchus. Eine Lebensgeschichte (1958)</i>	
Gerhard Schmidt-Henkel (†)	
 »Und ähnelt einer pensionierten Maschine«.	361
Zur erinnerungskulturellen Bedeutung von Boris Pahors frühem Zeugnis des Mordstättengedenkens in Natzweiler-Struthof, <i>Nekropolia</i> (1967)	
Bruno Arich-Gerz, Wuppertal	
 Eine deutsch-französische Lebensgeschichte.	371
Jean Egens autobiografischer Elsass-Roman	
<i>Die Linden von Lautenbach (1979)</i>	
Sophia Victoria Krebs, Saarbrücken	
 Alfred Guldens Grenzregion.	389
Der Roman <i>Die Leidinger Hochzeit (1984)</i>	
Françoise Lartillot, Metz	
 Welch ein ordentlicher Vater!	409
Ludwig Harigs Vater-Roman <i>Ordnung ist das ganze Leben.</i>	
<i>Roman meines Vaters (1986)</i>	
Gerhard Sauder, Saarbrücken	
 Sprachpolitische Träume in traumartigem Erzählen.	437
André Weckmanns Elsass-Roman	
<i>Odile oder das magische Dreieck/La Roue du paon (1986/1988)</i>	
Romana Weiershausen, Saarbrücken	
 Sprache und Identität. Roger Manderscheids	455
Romantrilogie <i>schacko klak, de papagei um käschtebam und feier a flam (1988–1995)</i>	
Irmgard Honnef-Becker, Trier	
 »Haazschmier« und Metzelsuppe: Das Aroma	473
der saarländischen Nachkriegszeit in Ulrike Kolbs	
Roman <i>Schönes Leben (1990)</i>	
Sascha Kiefer, Saarbrücken	

Tomi Ungerer <i>Die Gedanken sind frei.</i>	485
<i>Meine Kindheit im Elsass (1993)</i>	
Thérèse Willer, Straßburg	
Philippe Claudel <i>Le rapport de Brodeck (2007)</i>	499
Der Roman von Philippe Claudel zeigt:	
Vergangenheit ist immer	
Georg Bense, Saarbrücken	
Margret Steckel <i>Servais. Roman einer Familie (2010)</i>	513
Sébastien Thiltges, Saarbrücken	
Temps perdus. La fragmentation temporelle	529
dans <i>lëtzebuerger léiwen (2013)</i> de Nico Helminger	
Ian De Toffoli, Luxemburg	
Verzeichnis der Beiträger	541

Vorwort.

Übergänge, Brüche, Annäherungen.

Zu Fragen der Literaturgeschichtsschreibung in einer Grenzregion

Sikander Singh, Saarbrücken

1.

»Und als ich an die Grenze kam,/ Da fühlt ich ein stärkeres Klopfen/ In meiner Brust, ich glaube sogar / Die Augen begunnen zu tropfen«, bekennt der Reisende in dem Versepos *Deutschland. Ein Wintermärchen*.¹ Das 1844 veröffentlichte Werk des deutsch-französischen Dichters Heinrich Heine erzählt von einer Reise, die im »traurigen Monat November« von Paris über Aachen, Köln, Hagen, Paderborn und Minden nach Hamburg führt.² Der Winterreisende thematisiert zum einen die Zustände in den Staaten des Deutschen Bundes unter der Ägide des österreichischen Staatskanzlers Metternich, zum anderen seine eigene Situation, seine Befindlichkeit als Exilant, der nach langen Jahren der Abwesenheit die Heimat besucht und aus einer Perspektive, in der sich enttäuschte Vaterlandsliebe und das Gefühl von Fremdheit abwechseln, die deutschen Verhältnisse betrachtet.

Der Grenzübertritt, mit dem das Versepos beginnt, hat vor diesem Hintergrund eine programmatiche Bedeutung: Während seine Koffer von »preußischen Douanières« durchsucht werden, denkt der Heimkehrende noch einmal über die widerstreitenden Gefühle in der Heimat und der Fremde nach, über die Erfahrungen, die ein Homme de lettres macht, der mit dem Vaterland nicht nur die Heimat, sondern auch die Sprache verliert – und mit der Sprache seine Leser.³ So legt das *Wintermärchen* auch Zeugnis von einer emotionalen und intellektuellen Alterität ab, die nach dem Grenzübertritt und der Rückkehr in die Heimat umso deutlicher in das Bewusstsein tritt.

Die Funktion, die der Grenze als Staats- und Kulturgrenze in diesem Zusammenhang zukommt, ist in den Betrachtungen Heines deutlich erkennbar, auch wenn die Signifikanz der Grenze als eines politisch wie kulturell prägenden Paradigmas erst seit dem 18. Jahrhundert manifest wird. Insbesondere an der Geschichte des Begriffs ist dieser Prozess ablesbar: So verzeichnet Johann Christoph Adelung in seinem *Grammatisch-kritischen Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* zwar bereits das Wort der Grenze, definiert sie aber zunächst als »das Letzte an einem Dinge, dasjenige, wo ein Ding aufhört, in welchem weitesten Verstande es im Plural am häufigsten ist; die Schranken.« Nach einigen, im Stil des aufgeklärten Jahrhunderts ausführlichen Erläuterungen kommt er schließlich auf die räumliche Dimension des Begriffes: »In engerer Bedeutung, das Ende eines Gebiethes, dasjenige, wo ein Gebieth aufhört [...].«⁴

Vor dem Hintergrund der Vielzahl von kleinen und kleinsten Herrschaften, die das Heilige Römische Reich Deutscher Nation prägten, ist

auffallend, dass Adelung im Rahmen seiner begrifflichen Bestimmungen die Grenze als politische Kategorie zuletzt benennt. Der Reisende des 18. Jahrhunderts musste zwar, wenn er sich auf den Weg von Königsberg nach Aachen machte, zahllose Grenzen überqueren. In dem von dem dynastischen Prinzip bestimmten Alten Reich verschoben sich diese jedoch aufgrund von Erbfällen beständig. Vor allem aber verband sich mit dem Konzept staatlicher Organisation keine ideologische oder weltanschauliche Position, sondern lediglich die Vorstellung eines feudalen Herrschaftsgebietes und Machtanspruches. Insbesondere dieser Aspekt wird in der Erläuterung des Begriffs durch Adelung sichtbar.

In Jacob und Wilhelm Grimms *Deutschem Wörterbuch* wird demgegenüber nach einer einführenden Darstellung der Etymologie des Wortes folgende Definition angeführt:

im eigentlichen sinne bezeichnet grenze die gedachte linie, die zur scheidung von gebieten der erdoberfläche dient; der sprachgebrauch vergröbert vielfach den begriff, indem er ihn überträgt auf die äuszeren merkmale, denen die grenze folgt, z.b. wälle, wasserläufe, gebirgszüge.⁵

Die Wörterbücher von Johann Christoph Adelung und Jacob und Wilhelm Grimm werden nicht nur von jenen fünfzig Jahren geschieden, die zwischen ihrem Erscheinen liegen. In der Geschichte des Begriffs, die sich in den Definitionen der Lexikographen spiegelt, wird der Übergang vom Feudalismus des 18. Jahrhunderts zu der Vorstellung des modernen Nationalstaates, welche die Geschichte seit dem 19. Jahrhundert bestimmt, dokumentiert. Indem das *Deutsche Wörterbuch* von der Grenze als einer »gedachten linie« spricht, verweisen die Sprachforscher darauf, dass Grenzen politische und ökonomische, gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen zwar beeinflussen und wesentlich prägen, aber dennoch nur als Konstrukte zu verstehen sind. Die »scheidung von gebieten der erdoberfläche« beruht lediglich in Ausnahmefällen auf zwingenden Gegebenheiten der Topografie – einem Fluss, einer Meeresküste, einem Gebirgs- oder Höhenzug. Weitaus häufiger markieren Grenzen eine imaginäre Trennung zweier Territorien, die aus historischen Bedingungen entstanden ist oder in spezifischen Machtverhältnissen ihre Begründung findet, weshalb es künstlicher Merkmale und Kennzeichnungen bedarf, diese sichtbar und dauerhaft verifizierbar zu machen.

2.

Im Westen des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, in jenen Regionen, da die deutschen und die französischen Einflüsse einander abwechseln, durchdringen, bekämpfen und – in Wechselspiel und Widerstreit – ebenso eigenständige wie eigenwillige Identitäten hervorgebracht haben, kommt den Diskursen über die Grenze eine besondere Bedeutung zu. Während Herrschaften bis in das 17. und 18. Jahrhundert aus dynastischen oder machtpolitischen Gründen den Lehnsherrn wechselten, entstand in der Folge der Französischen Revolution des Jahres 1789 und der Koalitionskriege eine im Verlauf des 19. Jahrhunderts mit zunehmender Erbitterung geführte Auseinandersetzung um Gebiete und Einflussphären. Diese, von den Ideen des Volkes und der Nation als übergeordnete, identitätsstiftende Paradigmen bestimmten Kämpfe wurden, wie die sogenannten Befreiungskriege der Jahre 1813 bis 1815, der Deutsch-Französische Krieg von 1870/1871, der Erste Weltkrieg und der Zweite Weltkrieg zeigen, einerseits mit Waffengewalt geführt, andererseits jedoch mit den Mitteln der Publizistik und denen der Literatur bestritten.

Wie bereits der römische Historiker Publius Cornelius Tacitus im ersten Kapitel seiner Schrift über Germanien betont, das von den Germanen besiedelte Gebiet besitze »natürliche« Grenzen, indem er hervorhebt, dass Germanien von »Gallien, Rhätien und Pannonien durch den Rhein- und Donaufluss getrennt« werde, so bildete die Frage nach links- bzw. rechtsrheinischen Gebietsansprüchen einen zentralen Aspekt der Auseinandersetzungen zwischen Deutschland und Frankreich im 19. und 20. Jahrhundert.⁶ So verfasste Nikolaus Becker als eine Reaktion auf die von dem Schriftsteller Alphonse de Lamartine in der französischen Deputiertenkammer angestoßene Debatte über den Rhein als deutsch-französische Grenze das berühmte »Rheinlied«: »Sie sollen ihn nicht haben,/ Den freien deutschen Rhein [...].«⁷ Nach seiner Erstveröffentlichung, die am 18. September 1840 in der *Triesterschen Zeitung* erfolgte, fand das Lied durch vielfältige Nachdrucke und Vertonungen weite Verbreitung.

Die Rheinkrise der Jahre 1840/1841 blieb zwar eine diplomatische Auseinandersetzung zwischen der französischen Juli-Monarchie und den Staaten des Deutschen Bundes, die Lieder und Gedichte, die in der Folge entstanden sind, dokumentieren jedoch die Bedeutung, welche der Literatur als einem Instrument im Kampf der politischen Ideen in den 1840er Jahren erwuchs. Der Dichtung kam jedoch nicht nur die Funktion zu, als metaphorisches Signum das Imaginäre des Grenzverlaufs zu bezeichnen.

Ab dem späten 18. Jahrhundert spiegeln sich in den literarischen Werken, die im Spannungsfeld der machtpolitischen Dialektik zwischen Deutschland und Frankreich entstanden sind, auch jene Erfahrungen der Grenze, mit denen die Schriftstellerinnen und Schriftsteller in der täglichen Lebenspraxis konfrontiert waren.

Ausgehend von der Beobachtung, dass die »Grenze zwischen Deutschland und Frankreich« sein »persönliches Schicksal« sei und seinen »Blick an dem Schnittpunkt zweier Völker besonders geschult« habe, denkt der Schriftsteller, Essayist und Übersetzer René Schickele in der Ansprache *Erlebnis der Grenze*, die er im Juni des Jahres 1928 auf der Tagung des Rheinischen Dichterbundes gehalten hat, über Phänomene der Grenze nach.⁸ Wenngleich seine Betrachtungen nicht auf die Grenze als völkerrechtlich-politische Entität beschränkt bleiben, sondern darüber hinaus an diesen Begriff angelehnte, soziale und ökonomische Konzeptualisierungen thematisieren, sind die Konflikte und Fragestellungen, die sich in seiner elsässischen Heimat aus der Konfrontation der kulturellen Traditionen Deutschlands und Frankreichs ergeben, der zentrale Gegenstand seiner Überlegungen. Die Geschichte des schmalen Landes zwischen Vogesen und Rhein, Pfälzerwald und Jura, in der sich seit Jahrhunderten der Konflikt zwischen Deutschland und Frankreich abbildet, wird in der Deutung dieses Schriftstellers, der 1883 in Oberehnheim als Sohn eines elsässischen, deutschsprechenden Weingutbesitzers und einer französischen Mutter geboren wurde und bis zu seiner Emigration unter dem Eindruck der drohenden nationalsozialistischen Machtergreifung im alemannischen Kulturraum lebte, zu einem Exempel für die Chancen und Potentiale eines Europäertums, das die Denkmuster und die nationalstaatlichen Grenzen des 19. Jahrhunderts überwindet:

Nein, das Elsaß ist vor allem der Prüfstein für die Aufrichtigkeit des Verhältnisses zwischen Deutschland und Frankreich, und dann bin ich davon durchdrungen, daß dies Verhältnis entscheidend ist für die Zukunft des Kontinents, und zwar nicht in einer mehr oder minder fernen Zeit, sondern heute und morgen.⁹

Die Idee eines friedlichen Miteinanders der europäischen Völker in der Konsequenz einer deutsch-französischen Aussöhnung, die in Schickeles Rede aus der Erfahrung regionaler Herkunft argumentiert, findet sich auch im Denken Gustav Reglers. In seiner im Jahr 1958 veröffentlichten Autobiografie *Das Ohr des Malchus* erzählt der aus dem saarländischen Merzig

stammende Schriftsteller von Spaziergängen, die ihn in der Nähe seines Geburtsortes, zwischen Hilbringer Wald und Märchengrund, in Begleitung seines Vaters zu der lothringischen Grenze führten. Die programmatisch überformte und literarisch stilisierte Kindheitsbegebenheit hinterfragt das in den Übergängen vom 18. zum 19. Jahrhundert entstandene Konzept des Nationalstaates und dekuvriert auf diese Weise das Normative und Gültige der Grenzziehung und der daraus resultierenden Distinktionen als fiktiv:

Ostern zog er mit uns über die Felder und Hügel und lehrte uns »die wichtige Umgebung« kennen [...]. Wenn wir dann »ganz am Anfang« angelangt waren, wo es keine Geographie mehr gab, lenkte er wohl zur alten viel umstrittenen Grenze zwischen Deutschland und Frankreich hin und ließ uns an bestimmten Stellen Blumen pflücken oder das Fallobst von verschiedenen Bäumen probieren; unvermittelt fragte er uns: »Welcher Apfel ist französisch?« Wir hielten die angebissenen Äpfel still vor unsern Mündern und sahen auf die Baumallee, die aus dem Unendlichen zu kommen schien und sich in das Unendliche fortsetzte. Wir verstanden ihn früh: er glaubte nicht an Grenzen.¹⁰

Die von Reglers Vater anschaulich mit der Kindheitserinnerung vermittelte Einsicht ist einerseits der Kommentar eines Intellektuellen zu den nationalistischen Verwerfungen und ideologischen Konflikten, welche die europäische Geschichte (und seine private Existenz) in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmt haben. Andererseits macht sie verstehbar, inwiefern das Konzept der Grenze ein Konstrukt ist, das aus spezifischen historischen Bedingungen entstanden ist und aus machtpolitischen Erwägungen tradiert wurde.

3.

Das Versepos Heinrich Heines, das Lied von Nikolaus Becker, der Vortrag von René Schickele und das Erinnerungsbuch Gustav Reglers dokumentieren auf je unterschiedliche Weise die Bedeutung der Grenze als literarischer Gegenstand wie als literarisches Motiv. Der Ansatz, trotz divergenter kultureller Identitäten, die Literaturen in Luxemburg und Belgien und entlang der deutsch-französischen Grenze unter einem gemeinsamen

Blickwinkel zu betrachten, gründet vor diesem Hintergrund auf der Beobachtung, dass Werke von Autorinnen und Autoren, die aus diesen Regionen stammen oder dort gelebt haben, aber auch solche Werke, welche diese Regionen zum Schauplatz oder Gegenstand erwählt haben, sich direkt oder indirekt mit Erfahrungen der Grenze und deren Implikationen auseinandergesetzt haben.

Da der Literaturgeschichtsschreibung stets auch der Versuch immanent ist, die Vergangenheit im Sinne jener Traditionslinien zu rekonstruieren, die Relevanz und Signifikanz für die Gegenwart besitzen, verfolgen die vorliegenden Beiträge zur Geschichte der Literatur im Saarland, in Lothringen, im Elsass, in Luxemburg und Belgien auch das Ziel, die Integration der europäischen Nationen, die sich seit den Römischen Verträgen als Friedensprojekt im Rahmen einer wirtschaftlichen und politischen Union vollzieht, durch die Ausarbeitung des Gemeinsamen und Verbindenden in der Literatur zu begleiten. Indem aber Einzelwerke in exemplarischen Lektüren vorgestellt werden, macht der Band zugleich sichtbar, dass das Kontinuum der Literaturgeschichte eine Fiktion der retrospektiven Betrachtung ist, weil Dichtungen stets Einzelphänomene sind. Es wird erkennbar, dass gemeinsame Erfahrungen wie diejenige der Grenze, auch Texte aus unterschiedlichen kulturellen Traditionen, Entstehungskontexten und Gattungsdiskursen im Sinne einer Motivgeschichte miteinander in Beziehung setzen.

Die Auswahl der einunddreißig Werke, die in monografischen Studien vorgestellt und gedeutet werden, ist nicht repräsentativ; gleichwohl spiegeln sich in den Romanen und Erzählungen Übergänge und Brüche der kulturellen Identität im Spannungsfeld divergenter nationaler Einflüsse. Zugleich dokumentiert die historische Perspektive, die durch die Anordnung der Beiträge in der chronologischen Folge des Erscheinens der Werke, mit denen sie sich beschäftigen, sichtbar wird, dass die geistig-gedanklichen Prozesse der Annäherung im literarischen Diskurs ein wesentlicher Baustein der europäischen Idee sind.

Wenn heute, am Beginn des 21. Jahrhunderts die Konflikte und Kämpfe des 20. Jahrhunderts überwunden sind, wenn Belgier, Luxemburger, Franzosen und Deutsche unter dem gemeinsamen europäischen Dach zu einem konstruktiven Miteinander gefunden haben, so dürfen wir zwar dankbar sein für den gemeinsam erreichten Frieden und Wohlstand. Der Blick aber auf die wechselvolle Kulturgeschichte in den Grenzregionen eröffnet Perspektiven für die Zukunft: Indem Grenzen Zonen des Überganges sind, können wir aus der Beschäftigung mit ihrer Kulturgeschichte lernen, wie Europa als politisches, wirtschaftliches und kulturelles Gebilde

weiterentwickelt werden kann. Wenn aus dem Wechselspiel der Kulturen und historischen Überlieferungen im Kleinen so viel Eigenes und Wertvolles erwachsen ist, so kann dies auch für den größeren europäischen Zusammenhang gelten. Die Großregion hat, wenn sie aus dem Bewusstsein vergangener Konflikte und heutiger Probleme gelebt wird, das Potential einer gemeinsamen Zukunft aller Europäer. Vielleicht sogar in dem Sinne, wie Heinrich Heines es im *Vorwort* zu seinem Versepos *Deutschland. Ein Wintermärchen* ironisch und im Hinblick auf den engherzigen deutschen Nationalismus seiner Zeit formuliert hat:

Ich bin der Freund der Franzosen, wie ich der Freund aller Menschen bin, wenn sie vernünftig und gut sind, und weil ich selber nicht so dumm oder so schlecht bin, als daß ich wünschen sollte, daß meine Deutschen und die Franzosen, die beiden auserwählten Völker der Humanität, sich die Hälse brächen [...].¹¹

- 1 Heinrich Heine: Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Hg. von der Klassik Stiftung Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin und Paris 1970f., Bd. II, S. 297.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd., S. 299.
- 4 Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen. Zweyte, vermehrte und verbesserte Ausgabe. Leipzig 1793–1801, Bd. II, Sp. 777.
- 5 Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961, Bd. IX, Sp. 128.
- 6 Die Germania des Tacitus. Uebersetzt und in volksthümlicher, deutschrechtlicher und geographisch-historischer Hinsicht erläutert von F. Bülau, J. Weiske und K. von Leutsch. Leipzig 1828, S. 12.
- 7 Nikolaus Becker: Der deutsche Rhein. In: Christian Petzet: Die Blütezeit der deutschen politischen Lyrik von 1840 bis 1850. Ein Beitrag zur deutschen Literatur- und Nationalgeschichte. München 1903, S. 17f.
- 8 René Schickele: Werke in drei Bänden. Hg. von Hermann Kesten unter Mitarbeit von Anna Schickele. Köln und Berlin 1959, Bd. III, S. 1001.
- 9 Ebd.
- 10 Gustav Regler: Werke. Hg. von Gerhard Schmidt-Henkel [u. a.]. Frankfurt am Main und Basel 1994f., Bd. X, S. 36f.
- 11 Heine: Säkularausgabe (Anm. 1), Bd. II, S. 358.

Johann Wolfgang Goethe
Volkslieder (1771)

Sikander Singh, Saarbrücken

1.

Im August des Jahres 1829 empfing Johann Wolfgang Goethe den polnischen Dichter Adam Mickiewicz. Im Verlauf des Gespräches, das von dessen Freund Anton Edward Odyniec aufgezeichnet wurde, informierte sich der Geheime Rat über Themen und Entwicklungen der Literatur in Polen und erörterte mit seinem Gast die Frage nach deren nationalem Gehalt. »Von da an ging das Gespräch auf die Volkslieder über«, erläutert Odyniec, »und mit lebendigem Interesse fragte Goethe und hörte zu, was Adam und zum Teil auch ich ihm über die Verschiedenheit im Charakter und den Tonweisen unserer provinziellen Gesänge erzählte«.¹ Die sorgsamen Gesprächsaufzeichnungen des Schriftstellers und Übersetzers dokumentieren das auch in den späten Jahren noch intensive Interesse Goethes am Volkslied und seinen verschiedenartigen Ausprägungen.

Mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor war Goethe in Straßburg durch Johann Gottfried Herder auf Volksdichtungen als Zeugnisse des Lebens und der Alltagkultur wie als ästhetisch relevante Artefakte der Nationen aufmerksam gemacht worden. Im August des Jahres 1768 hatte er aufgrund einer Erkrankung sein Studium in Leipzig unterbrochen, um in das elterliche Haus nach Frankfurt am Main zurückzukehren. Er nahm seine juristischen Studien erst 1770 wieder auf, allerdings in Straßburg, wo er im April des Jahres eintraf. Die Beschäftigung mit der Kultur und dem Leben der seit dem 17. Jahrhundert französischen Stadt, die Begegnung mit Professoren und Kommilitonen werden im neunten Buch des zweiten Teils seiner autobiografischen Schrift *Dichtung und Wahrheit* beschrieben. Da dieses Werk jedoch die äußeren Ereignisse des Lebens im Sinne einer Entwicklungsgeschichte des Künstlers deutet und anordnet, hebt Goethe im zehnten Buch die Bedeutung des Zusammentreffens mit Herder hervor. Dieser war in die elsässische Stadt gekommen, um ein Augenleiden behandeln zu lassen – die ein halbes Jahr dauernde Kur blieb jedoch erfolglos. Goethe schreibt über die erste, zufällige Begegnung mit dem fünf Jahre älteren, es sei »das bedeutendste Ereignis, was die wichtigsten Folgen für mich haben sollte«.²

Während er die Umstände der im September 1770 im Gasthof »Zum Geist« stattgefundenen Begegnung ausführlich schildert, findet sich in diesem Kontext keine Darstellung der geschichtsphilosophischen und ästhetischen Gedanken Herders, welche in der Folge des Straßburger Aufenthaltes einen nachhaltigen Einfluss auf sein Denken und Werk ausübten.

Die Vorstellung von der Einheit des Historischen und des Theoretischen, zu der Herder durch die Beschäftigung mit den Schriften Johann Joachim Winckelmanns gelangt war und die er Goethe vermittelte, sowie die Einsicht in die historische Bedingtheit der Dichtung und anderer kulturgeschichtlicher Erscheinungen, die er Johann Georg Hamann zu danken hatte und die wesentlich dazu beigetragen hat, die normative Ästhetik und abstrakte Systembildung des Rationalismus zu hinterfragen und zu überkommen, thematisiert Goethe im Rahmen seiner autobiografischen Schriften erst in der *Italiänischen Reise*. In *Dichtung und Wahrheit* beschränkt er sich auf den Hinweis: »Ich ward mit der Poesie von einer ganz andern Seite, in einem andern Sinne bekannt als bisher, und zwar in einem solchen, der mir sehr zusagte.³

Herder setzte an, die Geschichte der Literatur und Kunst nicht als »bloße Erzählung der Zeitfolge, und der Veränderungen in derselben« zu verstehen und zu beschreiben, sondern fasste Geschichtsschreibung als »einen Versuch eines Lehrgebäudes liefern zu wollen« auf.⁴ Seine Vorstellungen über die Bedeutung des Historischen für die Literaturgeschichte, die in der 1782/1783 erschienenen Abhandlung *Vom Geist der ebräischen Poesie* zur Entfaltung kommt, finden sich bereits in den frühen Schriften *Über die neuere Deutsche Literatur* aus den Jahren 1766/1767 sowie den 1769 veröffentlichten *Kritischen Wäldern*. Die weitreichenden Auswirkungen dieser geschichtsphilosophischen Reflexionen prägen auch Goethes Anschauung der literarischen Erscheinungen seiner Gegenwart, die er nachfolgend in ihrer Historizität zu verstehen und einzuordnen bestrebt ist.⁵ Vor allem aber öffnen sie den Blick auf einen Bereich, der in den ästhetischen Diskursen des aufgeklärten Jahrhunderts in der deutschen Literatur bis dahin nur geringe Beachtung gefunden hatte. Goethe schreibt hierzu in seinen Erinnerungen:

Die hebräische Dichtkunst, welche er [Herder, S. S.] [...] geistreich behandelte, die Volkspoesie, deren Überlieferungen im Elsaß aufzusuchen er uns antrieb, die ältesten Urkunden als Poesie, gaben das Zeugnis, daß die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Privaterteil einiger, feinen, gebildeten Männer. Ich verschlang das alles, und je heftiger ich im Empfangen, desto freigebiger war er im Geben, und wir brachten die interessantesten Stunden zusammen zu. [...] Was die Fülle dieser wenigen Wochen betrifft, welche wir zusammen lebten, kann ich wohl sagen, daß alles, was Herder nachher allmählich ausgeführt hat, im Keim

angedeutet ward, und daß ich dadurch in die glückliche Lage geriet, alles was ich bisher gedacht, gelernt, mir zugeeignet hatte, zu kompletieren, an ein Höheres anzuknüpfen, zu erweitern.⁶

2.

Wenngleich der Inhalt und der Verlauf der Gespräche, die Herder und Goethe zwischen September 1770 und April 1771 führten, weder durch Briefberichte noch durch Tagebuchaufzeichnungen dokumentiert sind, formuliert die Schrift *Ueber Ossian und die Lieder alter Völker*, die Herder zwei Jahre später in der Sammelschrift *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter* veröffentlichte, Gedanken, die er in den vorangegangenen Jahren zur Volksdichtung entwickelt hatte und die wahrscheinlich auch Gegenstand der Unterredungen in Straßburg waren.⁷

Goethe haben die Überlegungen, mit denen Herder ihn im Verlauf jener Wochen und Monate vertraut machte, da der jüngere dem älteren während der chirurgischen Behandlung seiner schmerzhaften Tränenfistel in einem abgedunkelten Zimmer Gesellschaft leistete, nachhaltig beeinflusst. Bereits wenige Wochen nach der Promotion zum Licentiatus Juris, mit der er sein Studium abschloss, übersandte Goethe dem Freund im September 1771 aus Frankfurt eine Handschrift mit zwölf Volksliedern, die er während seines Aufenthaltes im Elsass, dessen Anregungen aufnehmend, gesammelt hatte. Er schreibt:

Dass ich Ihnen geben kann was Sie wünschen, und mehr als Sie vielleicht hoffen, macht mir eine Freude, deren Sie mich so wenig, als eines wahren Enthusiasmus fähig glauben können, nach dem Bilde das Sie Sich einmal von mir haben machen müssen. Genug ich habe noch aus Elsas zwölf Lieder mitgebracht, die ich auf meinen Streiffereyen aus denen Kehlen der ältesten Müttergens aufgehascht habe. Ein Glück! denn ihre Enkel singen alle: ich liebte nur Ismenen. Sie waren Ihnen bestimmt; Ihnen allein bestimmt; so dass ich meinen besten Gesellen keine Abschrift auf's dringendste bitten erlaubt habe. Ich will mich nicht aufhalten, etwas von ihrer Fürtrefflichkeit, noch von dem Unterschiede ihres Wehrtes zusagen. Aber ich habe sie bisher als einen Schatz an meinem Herzen getragen, alle Mädgen die Gnade vor meinen Augen finden wollen, müssen sie lernen und singen [...].⁸

Während der Fahrten und Wanderungen, die Goethe zwischen September 1770 und August 1771 von Straßburg aus durch das Ober- und Unterelsass unternommen hat, muss er die in dem Manuscript verzeichneten Lieder zusammengetragen haben. Da es eher unwahrscheinlich ist, dass die Einheimischen einem durch Dörfer und Weiler wandernden Studenten so offen begegneten, ihm ihre Lieder mitzuteilen und dies zudem mit sprachlichen Problemen verbunden gewesen wäre, bedurfte es eines »Vermittlers oder einer Vermittlerin«, um »die alter Mütterchen zu bewegen, einen Teil ihres Repertoires einem Fremden anzuvertrauen«.⁹ Ob diese Aufgabe im Frühjahr und Sommer des Jahres 1771 Friederike Brion übernommen haben mag und die Sammlungen folglich im Umkreis von Sesenheim erfolgten, muss Vermutung bleiben. Möglicherweise verdankt Goethe einen Teil seiner Lieder auch Wallfahrern, die zum Odilienberg pilgerten, aus dem Elsass stammenden Kommilitonen, »ein oder zwei Texte wohl auch [...] schriftlichen Vorlagen, etwa Fliegenden Blättern«.¹⁰ In jedem Fall aber spiegelt sich in dem an Herder adressierten Schreiben, das Goethe seinem Manuscript beilegt, jene Stilisierung der Sammeltätigkeit als Begegnung mit dem Volk, die, indem sie noch von den Brüdern Grimm hervorgehoben wird, sich als ein langlebiger Topos philologischer Arbeit erweisen sollte.¹¹

Herder, der in diesen Jahren an einem Band mit Volksliedern arbeitete, nahm fünf der ihm von Goethe übersandten Texte in die geplante Sammlung auf. In den *Volksliedern*, die 1778 erschienen, veröffentlichte er schließlich drei der Lieder, die Goethe aus dem Elsass mitgebracht hatte: Neben dem *Lied vom jungen Grafen*, das den Band eröffnete, edierte er das *Lied vom Herrn von Falckenstein* und das *Lied vom eifersüchtigen Knaben*. Die von Herder besorgte Ausgabe dieser drei elsässischen Lieder bildete auch die Grundlage für die Aufnahme der Texte in die Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*, die von Achim von Arnim und Clemens Brentano zwischen 1805 und 1808 in Heidelberg herausgegeben wurde.

Goethe hat jedoch nicht nur Liedtexte verzeichnet. Er brachte aus dem Elsass – im Sinne der Positionen Herders, der die Bedeutung des gesanglichen Vortrages für die Wirkung und Wirksamkeit der Lieder betonte – auch die Melodien mit, die mit den Liedern tradiert wurden. So schreibt er in seinem bereits zitierten Begleitschreiben an Herder: »[...] meine Schwester soll Ihnen die Melodien die wir haben, sind NB die alten Melodien, wie sie Gott erschaffen hat sie soll sie Ihnen abschreiben.«¹² Wenn gleich Herder – und in seiner Nachfolge auch Goethe – Text und Melodie des Volksliedes als eine Einheit betrachteten, fanden die Melodien keine Aufnahme in die Sammlung des Jahres 1778. Auch ist die im Brief

erwähnte Notenschrift durch Cornelia Goethes Hand nicht überliefert, so dass einzig die Beschreibungen der Melodien, die Herder den drei ausgewählten Texten beistellt, von deren Gestalt zeugen.¹³

3.

Das von Goethe zusammengestellte Manuskript ist wohl das älteste schriftliche Zeugnis elsässischer Volkslieder. Die Sammlung ist in zwei Fassungen überliefert. Die ältere Handschrift besteht aus achtundzwanzig in Pergament gebundenen Quartseiten. Sie stammt aus dem Nachlass von Charlotte von Stein und gelangte im Jahr 1878 in den Besitz der Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg. Das Manuskript verzeichnet neun Balladen, von denen zwei unvollständig überliefert sind: Die letzten Verse des *Liedes vom Pfalzgrafen* und die ersten Verse des *Liedes vom eifersüchtigen Knaben* befanden sich wahrscheinlich auf jener Doppelseite, die aus dem Heft herausgetrennt worden ist. Ebenso ist es wahrscheinlich, dass das *Lied vom jungen Grafen* auf dieser verlorenen Doppelseite verzeichnet war. Möglicherweise beinhaltete das Manuskript auch das Lied *Vom plauderhaften Knaben* sowie die *Zugabe*, da beide Texte in der Straßburger Handschrift nicht erhalten sind.¹⁴

Bei der jüngeren Handschrift, die im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar verwahrt wird, handelt es sich um das Exemplar, das Goethe im September 1771 an Herder sandte. Die acht, zu einem Heft im Oktavformat gebundenen Doppelblätter verzeichnen elf umfangreiche Balladen sowie eine, das Manuskript beschließende Zugabe, die heiterer Natur ist. Herders Tochter, Luise Theodora Emilie, hat eigenhändig auf dem Umschlag vermerkt: »Diese Deutsche [sic] Volkslieder hat der Vater von Goethe erhalten, in den 1770ziger Jahren.«¹⁵

Zwar sind über das Vorgehen Goethes keine Zeugnisse überliefert, jedoch deutet der Umstand, dass seine Sammlung ausschließlich strophisch gegliederte Erzähllieder umfasst, auf eine Präferenz für die Gattung. Das zwölfte Lied ist in diesem Zusammenhang eher als eine Art »Draufliedchen« zu verstehen, im Sinne jener Texte, die »im gemeinschaftlichen und geselligen Gesang« des mündlichen Vortrages »auf ernste Lieder« folgten.¹⁶

Und an dem ersten Inhalt der Balladen besteht kein Zweifel: *Das Lied vom Herrn von Falckenstein* erzählt von der Begegnung des adeligen Herrn mit einer schönen Magd. Sie steht in der Nacht einsam am Wegesrand. Heimkehrend spricht er sie an. Auf das Angebot, mit ihm heimzureiten,

reagiert sie mit dem Hinweis auf ihren Liebsten, den er im Turm seiner Burg unschuldig gefangenhält. Nach einer Wechselrede, welche den Text wesentlich strukturiert und solchermaßen den Hauptteil der Ballade bestimmt, erklärt sich der Herr von Falckenstein unter der Bedingung, dieser müsse mit seiner Gefährtin das Land verlassen, bereit, den Gefangenen ziehen zu lassen. Die schöne Magd antwortet daraufhin ebenso stolz wie abweisend:

Wohl aus dem Land da zieh ich nicht,
Hab niemand was gestohlen,
Und wenn ich was hab liegen lahn
So darf ich's wieder holen.¹⁷

In den deutlich ausgearbeiteten Kontrasten von Oben und Unten, Burg und Heide, Herr und Magd, Mann und Frau, Gefangenschaft und Freiheit, Nacht und Tag, erotischem Begehrten und Moral, Schuld und Unschuld, die durch das Dialogische noch betont werden, thematisiert die Ballade nicht nur den Unterschied der Stände, sie formuliert – und in der beschließenden Replik der Magd wird dies besonders deutlich – vor allem eine Kritik an den ungerechten sozialen Verhältnissen, dem »Despotismus des Feudalherrn« und der ihm unterstehenden Gerichtsbarkeit.¹⁸

Ohnehin sind Liebe und Begehrten vor dem Hintergrund der die Lebenswirklichkeit bis in das 18. Jahrhundert bestimmenden, feudalen Gesellschaftsordnung wiederkehrende Themen in allen Balladen der Sammlung, auch wenn »Sozialkritik« nur in wenigen Texten explizit formuliert wird und »meist verhalten« bleibt.¹⁹ Besonders deutlich wird dies in dem *Lied vom jungen Grafen*. Wiederum steht die Gestalt einer Frau aus dem Volke im Zentrum des Textes. Ihrer überdrüssig offeriert ihr der junge Graf einen vergifteten Trank. Sie weigert sich jedoch, den angebotenen Kelch zu leeren, und geht stattdessen in ein Kloster. Von übermütigem Selbstbewusstsein getragen, ruft der Graf ihr nach:

Willst du ietzt in ein Kloster gehn,
Willst Gottes Dienerinn seyn.
So geh in Gottes Nahmen
Deins gleichen giebts noch mehr.²⁰

Dann aber, schlaflos in der Einsamkeit der Nacht, bedrängen ihn Zweifel, er begreift schmerzlich, dass »sein Herz allerliebster Schatz / Ins Kloster

gezogen« ist.²¹ Er lässt sein Pferd satteln, reitet zu ihr, erbittet empfangen zu werden; dies geschieht zwar, aber er muss erkennen, dass seine Besinnung zu spät erfolgt ist und er die geliebte Frau verloren hat. Nun ist er nicht mehr der junge, übermütige Graf, sondern nur noch ein trauriger Knabe:

Der Knab er setzt sich nieder,
Er sass auf einem Stein,
Er weint die hellen Tränen
Brach ihm das Herz entzwey.²²

Das lyrische Ich, das bereits in der Eingangsstrophe seine distanziert-betrachtende Perspektive auf das Geschehen betont hat, fügt noch eine Schlussstrophe an, deren didaktischer Gestus, einem Epimythion gleich, die Lehre aus dieser bildhaften Erzählung zieht:

So solls den stolzen Knaben gehn
Die trachten nach grossem Gut.
Nimm einer ein schwarzbraun Meidelein,
Wie's ihm gefallen thut.²³

Indem das Mädchen aus dem Volk als eine Chiffre für das Reine, das Unschuldige, das Wahrhaftige gedeutet wird, indem der Feudalherr dafür büßen muss, die Macht und Wahrheit der Liebe zu erkennen, thematisiert auch diese Ballade die sozialen Konflikte und ungerechten Verhältnisse der ständischen Ordnung. Zugleich aber spiegelt sich in dem *Lied vom iungen Grafen*, wie auch in den anderen Texten der Sammlung, die Vorstellung von dem Natürlichen und Ursprünglichen, das sich im Volk bewahrt hat. Die sozialkritischen Momente der Balladen sind auch als Ausdruck jener Zivilisationskritik zu deuten, der Herder in der Nachfolge Jean-Jacques Rousseaus durch die Rückbesinnung auf die Volksposie zu begegnen suchte. Der Gedanke des französischen Philosophen, dass die Kultur »den Menschen seiner wahren Natur entfremdet hat«, dass die »Vorzeit und die primitiven Völker« im Gegensatz zur europäischen Zivilisation »noch naturnah waren« wurde dem jungen Goethe wesentlich durch die Straßburger Begegnung mit Herder vermittelt, wie Gonthier-Louis Fink nachgezeichnet hat.²⁴

4.

Zum einen mag die Präferenz für Balladen, die in Goethes Straßburger Sammlung zum Ausdruck kommt, dem Geschmack der Zeit geschuldet gewesen sein. Denn in Anlehnung an Vorbilder aus der englischen und schottischen Literatur fand die Gattung in den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts auch im deutschen Sprachraum Verbreitung.²⁵ Zum anderen dokumentiert sie Goethe Orientierung an den theoretischen Überlegungen Herders, der in der Behandlung von dramatischen Konflikten und Handlungsabläufen ein wesentliches Merkmal volkstümlicher Dichtungen erkannte.²⁶ Nicht zuletzt aber zeigt sich in der Verbindung von Lyrischem, Epischem und Dramatischem die Hinwendung Goethes zur Gattung der Ballade, die auch mit Entwicklungstendenzen seines eigenen literarischen Werkes korrespondiert. So haben formale, inhaltliche und poetologisch-programmatische Elemente des Volksliedes die Konzeption des *Götz von Berlichingen*, des *Ur-Faust* oder des Singspiels *Die Fischerin* aus dem Jahr 1792 ebenso geprägt wie das dichterische Schaffen. Gedichte wie *Das Heidenröslein* oder die im Nachklang an die Begegnung mit Friederike Brion entstandenen lyrischen Stücke sind in ihrer Bildlichkeit und im Hinblick auf die verwandten Stilmittel ebenso auf Vorbilder aus diesem Bereich bezogen wie die balladesken Dichtungen Goethes.²⁷

Zudem hat Goethe in der Folge seiner Begegnung mit Herder bis in die Epoche seines Spätwerkes wiederholt über das Volkslied und seine Bedeutung für die Literatur und das eigene dichterische Schaffen nachgedacht. So liest sich eine jener Sentenzen aus den *Betrachtungen im Sinne der Wanderer*, die im zweiten Buch des Romans *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entzagenden* aus dem Jahr 1829 eingerückt ist, wie ein Kommentar zu dem Einfluss volkstümlicher Werke auf die eigene Dichtungsart: »Eigentlicher Wert der sogenannten Volkslieder ist der, daß ihre Motive unmittelbar von der Natur genommen sind. Dieses Vorteils aber könnte der gebildete Dichter sich auch bedienen, wenn er es verstünde.«²⁸

In seiner Rezension der von Achim von Arnim und Clemens Brentano veröffentlichten Sammlung alter deutscher Lieder *Des Knaben Wunderhorn*, die Goethe im Januar 1806 in der *Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung* publiziert, ist zwar weiterhin erkennbar, dass seine Überlegungen zum Volkslied auf Herders Betrachtungen Bezug nehmen und von diesen ausgehen. Zugleich aber spiegeln sich in dem Text eigene Akzentuierungen. So hat das Sammeln von Zeugnissen der Volkskunst nicht nur eine Funktion für die Literatur, die durch das Beispiel des in den Liedern bewahrten

Natürlichen Kraft und Eigenständigkeit wiederzuerlangen vermag. Goethe beschreibt zugleich einen reziproken Prozess, in dem das Lied, das aus dem Volk stammt, wiederum auf das Volk zurückwirkt, also eine erzieherisch-didaktische Funktion hat. Die im *Wunderhorn* gesammelten Lieder sollen – und hier formuliert Goethe auch eine kritische Invektive gegen den »romantischen Subjektivismus« – nicht nur auf den Einzelnen wirken, sondern auf die Gemeinschaft des Volkes.²⁹ Im Gegensatz zu dem wirkungsästhetisch elitären Anspruch der romantischen Dichter und ergänzend zu seinen frühen Positionen betont Goethe das diesem Bereich der Literatur immanente volksaufklärerische Potential der Volksdichtung:

Würden dann diese Lieder, nach und nach, in ihrem eigenen Ton- und Klangelemente von Ohr zu Ohr, von Mund zu Mund getragen, kehrten sie, allmählich, belebt und verherrlicht, zum Volke zurück, von dem sie zum Teil gewissermaßen ausgegangen: so könnte man sagen, das Büchlein habe seine Bedeutung erfüllt, und könne nun wieder, als geschrieben und gedruckt, verloren gehen, weil es in Leben und Bildung der Nation übergegangen.³⁰

Bemerkenswert ist auch, dass er sich im Kontext seiner wohlwollenden Rezension auch kritisch mit dem Begriff des Volksliedes als solchem auseinandersetzt.³¹ Indem Goethe darlegt, dass die Lieder nur sehr bedingt im Volk entstanden und vom Volk (mündlich) tradiert worden sind und damit die bereits bei Herder angelegte Hypostasierung des Ursprünglichen hinterfragt, distanziert er sich von den Auffassungen Achim von Arnims und Clemens Brentanos, welche die Ideen Herders in die neue Zeit überführten und im Sinne der romantischen Stilisierung der Natur instrumentalisierten.³² Bereits in den Sammlungen Herders diente das Interesse an den Zeugnissen der Volksliteratur nicht der Unterscheidung einer kulturellen Überlieferung von der anderen, der Abgrenzung einer Nation von der anderen, sondern verfolgte das Ziel, sich einem – im Sinne Johann Georg Hamanns – gedachten Ursprung der menschlichen Sprache und Kultur zu nähern. Dieser philosophisch-anthropologische Ansatz aus dem Geist des aufgeklärten 18. Jahrhunderts wird von Goethe im Diskurs des frühen 19. Jahrhunderts fortgeschrieben und weiterentwickelt.

Das Volkslied hat also nicht nur das Denken Goethes im Hinblick auf Möglichkeiten seines eigenen dichterischen Werkes bereichert. Spätestens mit der Rezension der romantischen *Wunderhorn*-Sammlung wird sichtbar, dass er die Volksdichtung auch als einen wesentlichen Bestandteil der

Weltliteratur verstanden hat. »Ich sehe immer mehr, fuhr Goethe fort, daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist, und daß sie überall und zu allen Zeiten in hunderten und aber hunderten von Menschen hervortritt.«, notiert Johann Peter Eckermann unter dem Datum des 31. Januar 1827 eine entsprechende Äußerung. »Einer macht es ein wenig besser als der andere und schwimmt ein wenig länger oben als der andere, das ist alles.« Und weiter. »National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.«³³

Das Studium, das der junge Goethe im Frühling des Jahres 1770 an der Universität Straßburg mit dem Ziel der Promotion aufnahm, war Teil jenes väterlichen Bildungsplanes, der den Frankfurter Patriziersohn nach Paris führen sollte, um seine universitäre Bildung zu vervollkommen. Wenn gleich Goethe nach dem Abschluss seines Studiums nicht in die französische Hauptstadt weiterreiste, die bereits im Jahrhundert der Aufklärung nicht nur die größte Metropole des europäischen Kontinents war, sondern auch das Zentrum des europäischen Geistes, so legte der Aufenthalt in der ehemalig freien Reichsstadt, die seit 1681 zu Frankreich gehörte, den Grundstein für differenzierte Perspektiven auf das in nachfolgenden Jahrzehnten sich ausbildende Konzept der Nation und die daraus erwachsende politische Problematik zwischen Deutschland und Frankreich.

Indem Goethe in seinen späten Jahren die Volksdichtung als Keimzelle jener »Welt-Literatur« auffasst, welche die nationalen Aufspaltungen seiner Zeit zu überwinden vermag, wird eine weitere gedankliche Anregung greifbar, die der Weimarer Dichter der Begegnung mit dem Elsass und seiner Literatur zu danken hat: Obwohl Goethe durch den Einfluss Herders eines deutschen Nationalcharakters inne wurde, obwohl er und seine Kommilitonen einen Nationalstolz entwickelten, diesen historisch wie ästhetisch begründeten und gegenüber den Manifestationen der französischen Kultur konturierten, ist in den Straßburger Diskursen bereits ein Supranationalismus aus dem Bewusstsein des gemeinsamen kulturellen Erbes der Menschheit angelegt.

- 1 Johann Wolfgang von Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hg. von Ernst Beutler. Zürich 1948–1971, Bd. XXIII, S. 618.
- 2 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. von Hendrik Birus [u. a.]. Frankfurt am Main 1987–1999, 1. Abt., Bd. XIV, S. 438f.
- 3 Ebd., S. 445.
- 4 Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Hg. von Martin Bollacher [u. a.]. Frankfurt am Main 1985–2000, Bd. I, S. 311.
- 5 Vgl. hierzu Klaus C. Haase: Goethe und die Anfänge der deutschen Literaturgeschichte. In: Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 27 (1965), S. 231–252.
- 6 Goethe: Sämtliche Werke (Anm. 2), 1. Abt., Bd. XIV, S. 445f.
- 7 Vgl. Ursula Wertheim: Das Volkslied in Theorie und Praxis bei Herder und Goethe. In: dies.: Goethe-Studien. Berlin 1968 [Germanistische Studien], S. 9–35.
- 8 Goethe: Sämtliche Werke (Anm. 2), 2. Abt., Bd. I, S. 239f.
- 9 Gonthier-Louis Fink: Volksdichtung. In: Bernd Witte/Theo Buck/Hans-Dietrich Dahnke / Regine Otto / Peter Schmidt (Hg.): Goethe-Handbuch in vier Bänden. Stuttgart und Weimar 2004. Bd. IV / 2, S. 1007.
- 10 Volkslieder gesammelt von Johann Wolfgang Goethe. Wiedergabe der Weimarer Handschrift mit Transkriptionen und Erläuterungen. Hg. von Hermann Strobach. Weimar 1982, S. 72.
- 11 Vgl. hierzu die auf den 3. Juli 1819 datierte Vorrede zu den *Kinder- und Hausmärchen* von Jacob und Wilhelm Grimm. (*Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage [1837]. Hg. von Heinz Rölleke. Frankfurt am Main 1985, S. 15)
- 12 Goethe: Sämtliche Werke (Anm. 2), 2. Abt., Bd. I, S. 240.
- 13 Vgl. Joseph Müller-Blattau: Goethe, Herder und das elsässische Volkslied. In Goethe-Jahrbuch 89 (1972), S. 189–208.
- 14 Ein Faksimile des Straßburger Handschriften findet sich in: Volkslieder von Goethe im Elsaß gesammelt mit Melodien und Varianten aus Lothringen und dem Faksimiledruck der Straßburger Goethe-Handschrift. Hg. von Louis Pinck. Metz 1932, S. 15–42.
- 15 Volkslieder gesammelt von Johann Wolfgang Goethe (Anm. 10), S. [7]. In dieser Edition findet sich auch ein Faksimile der Weimarer Handschrift (S. [7–40]).
- 16 Ebd., S. 89.
- 17 Goethe: Sämtliche Werke (Anm. 2), 1. Abt., Bd. I, S. 104.
- 18 Fink: Volksdichtung (Anm. 9), S. 1007.
- 19 Ebd.
- 20 Goethe: Sämtliche Werke (Anm. 2), 1. Abt., Bd. I, S. 107.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd.
- 23 Ebd.

- 24** Gonthier-Louis Fink: Goethes Dialog mit Frankreich. In: Volkmar Hansen (Hg.): »Europa, wie Goethe es sah.« Düsseldorf [u. a.] 1999, S. 219–272, hier S. 239.
- 25** Thomas Percy (Hg.): Reliques of Ancient English Poetry. Cosisting of old heroic Ballads, Songs and other Pieces of our earlier Poets (chiefly of the Lyric Kind), together with some few of later date. London 1765. Vgl. hierzu Haucke Friedrich Wagener: Wagner: Das Eindringen von Percy's Reliques in Deutschland. Heidelberg 1897.
- 26** »Diese Hinwendung zur Ballade war zunächst einmal Geschmack und Auffassungsweise der Zeit geschuldet. Sie war durch die beispielgebenden Sammlungen englischer ›ballads‹ vorgeprägt, vor allem aber durch Herders Hinweise auf die Gestaltung von wirklichen Handlungen und Begebenheiten als charakteristisches Merkmal der Lieder des Volkes, wie er sie beschrieb.« (Volkslieder gesammelt von Johann Wolfgang Goethe [Anm. 10], S. 73) Vgl. hierzu auch Johannes Mittenzwei: Goethes Verhältnis zum Volkslied unter besonderer Berücksichtigung der Straßburger Liedersammlung. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena 7 (1957/1958), S. 123–146, hier S. 130f.
- 27** Vgl. Volkslieder gesammelt von Johann Wolfgang Goethe (Anm. 10), S. 73 sowie Michael von Albrecht: Goethe und das Volkslied. In: ders.: Literatur als Brücke. Studien zur Rezeptionsgeschichte und Komparatistik. Hildesheim [u. a.] 2003 [Spudasmata. Studien zur Klassischen Philologie und ihren Grenzgebieten. Bd. 90], S. 263–325, hier S. 288–302.
- 28** Goethe: Sämtliche Werke (Anm. 2), 1. Abt., Bd. X, S. 569.
- 29** Fink: Volksdichtung (Anm. 9), S. 1110.
- 30** Goethe: Sämtliche Werke (Anm. 2), 1. Abt., Bd. XIX, S. 253f.
- 31** Zu Goethes Volksliedbegriff vgl. Albrecht: Goethe und das Volkslied (Anm. 27), S. 275–278.
- 32** Vgl. Goethe: Sämtliche Werke (Anm. 2), 1. Abt., S. 265f.
- 33** Ebd., 2. Abt., Bd. XII, S. 224f.

Therese Huber
Die Familie Seldorf (1795/1796)

Johannes Birgfeld, Saarbrücken

1. Therese Huber

Geboren in Göttingen am 7. Mai 1764 als Tochter des Alphilologen und Altertumsforschers Christian Gottlob Heyne (1729 bis 1812) starb Therese Huber am 15. Juni 1829 in Augsburg als weithin respektierte Schriftstellerin und mehrjährige Redakteurin von Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände*. Zwischen diesen Daten lagen vor allem in den 1790ern sehr bewegte Jahre: 1785 hatte Therese Huber den Naturforscher, Reiseschriftsteller und späteren Revolutionär Georg Forster (1754 bis 1794) geheiratet und war 1788 mit ihm nach Mainz gezogen. Hier lernte sie ihren zweiten Mann Ludwig Ferdinand Huber (1764 bis 1804) kennen, der bald ein enger Freund der Familie war¹ und gemeinsam mit Forster, als Mainz 1792 von den Franzosen erobert wurde, aktiven Anteil an der Gestaltung der Mainzer Republik nahm. Vom 21. Oktober 1792 an befand sich Mainz unter französischer Verwaltung. Bereits im Dezember 1792 floh Therese aus Angst vor einer baldigen Rückkehr des Krieges nach Mainz² mit ihren Kindern nach Straßburg. Dort wollte sie warten, bis Friede würde oder zumindest die Gefahr einer Belagerung der Stadt abgewandt wäre, und zog dann Anfang des Jahres 1793 von Straßburg weiter südlich in das noch zum Heiligen Römischen Reich gehörende und von Preußen verwaltete Neuchâtel sowie ab 1794 in das ebenfalls preußische Dorf Bôle in Neuchâtel's ländlicher Umgebung. Forster folgte ihr nicht, sondern begab sich am 25. März als Abgesandter der Mainzer Republik nach Paris. Er starb, nachdem die Republik Mainz am 23. Juli 1793 hatte kapitulieren müssen, am 10. Januar 1794 in Paris. In Straßburg und Neuchâtel war Huber so zunächst mit ihren Kindern ohne Mann, bis Ludwig Ferdinand Huber, der sie bereits finanziell unterstützte, im Juli 1793 zu ihr stieß.³ Ein Jahr blieb man, ehe im Juni 1794 die Stadt den Umzug des politisch suspekten Paars ins Umland erzwang.⁴

Mit der Niederschrift der *Familie Seldorf*⁵ begann Huber Ende 1793 in Neuchâtel.⁶ Dort und in Bôle entstand im deutsch-französischen Kulturkontakt, wie Huber ihn bereits in Mainz und Straßburg intensiv erlebt hatte, einer der bemerkenswertesten deutschsprachigen Romane des späten 18. Jahrhunderts. Ein Teilvorabdruck erschien 1794 in der *Flora*, der erste Teil des Buches dann unter dem Namen ihres Mannes 1795, der zweite Teil – ebenfalls als Werk von Ludwig Ferdinand Huber ausgegeben – folgte 1796.

2. Zur Entstehung der *Familie Seldorf*

Die Flucht Hubers aus dem revolutionären Mainz nach Straßburg und Neuchâtel bedeutete keineswegs eine Abkoppelung von den politischen Entwicklungen – im Gegenteil: Schon in Straßburg befand sich Huber in engem Kontakt mit politischen Aktivisten, wohnte bei einer politisch stark interessierten Familie, traf in Gesellschaft u. a. den General der französischen Armee, ersten Gatten der späteren Kaisern Josephine und kurzzeitigen Präsidenten der Nationalversammlung, den Vicomte de Beauharnais, sowie »andere Officiere von Rang«, besuchte einen Jakobinerklub.⁷ In Neuchâtel und Umgebung lebte Huber dann in ständiger

Berührung mit den Flüchtlingen, welche täglich durch das Neufchâteler Gebiet [...] zogen. Die Bewohner von Neufchâtel standen in lebhafter Verbindung mit Paris, so daß beständig Nachrichten über die dortigen Vorgänge eintrafen. Und wenn auch Stadt und Umgebung revolutionsfeindlich waren, so drangen doch die verschiedensten Ansichten zu dem Ehepaar. Die Verdächtigen pflegten meist aus Frankreich in die Schweiz zu fliehen; je nach dem Wechsel der Parteien in Paris kamen Monarchisten, Konstitutionelle, Girondisten und Montagnards durch, die sich mit Huber gern und ohne Besorgnis zu unterhalten pflegten.⁸

Seit seiner Ankunft in Neuchâtel im Juli 1793 war zudem Ludwig Ferdinand vielfältig publizistisch aktiv, redigierte nicht zuletzt die von ihm bei Voss in Berlin herausgegebenen *Friedenspräliminarien* (1793 bis 1796), in denen er, neben Texten Forsters, verschiedene Beiträge aus aktuellen französischen Flug- und Zeitschriften abdruckte, die er weitgehend selbst übersetzte – darunter auch Berichte über den Bürgerkrieg in der Vendée.⁹

Das Jahr 1793, an dessen Ende Huber mit der Arbeit an der *Familie Seldorf* beginnt, ist politisch äußerst ereignisreich: Von Neuchâtel aus ›beobachtet‹ Huber am 21. Januar die Hinrichtung Ludwigs XVI., den Bürgerkrieg in der Vendée, am 23. Juli den Fall von Mainz, die Hinrichtung der Revolutionärrinnen Charlotte Corday (17. Juli) und Olympe de Gouges (3. November), den Beginn des Pariser Terrors, die Hinrichtung Marie Antoinettes (16. Oktober), das Verbot aller Frauenclubs (30. Oktober) – und schließlich ihre eigene Verspottung in vielfältigen Flugschriften, die nach dem Fall von Mainz in Deutschland erscheinen: Denn obwohl Huber an der Republik in Mainz nur kurz mitwirkte, wurde sie als ehebrechende Frau des

›Erzrevolutionärs‹ Forster zum Symbol vorgeblicher sittlicher Verworfenheit der Revolutionäre stilisiert.¹⁰ Überhaupt wird in der deutschen Publizistik massiv gegen die politische Aktivität von Frauen polemisiert: Schon 1791 hatte Kotzebues *Der weibliche Jacobiner-Clubb* negativ den Ton vorgeben, und Stücke wie das anonyme *Die Mainzer Klubbisten zu Königstein* von 1793 und *Die Mainzer Illuminaten. Ein tragi-komisches Schauspiel in hundert Aufzügen* aus dem gleichen Jahr folgten ihm in der Diskreditierung weiblich-revolutionären Engagements.

3. Fehlentwicklungen der Lektüre – Legendenbildung des Autorenteams Huber-Huber

Die *Familie Seldorf* wurde lange als Unterhaltungsroman geringen Rangs unter Nutzung der Kulisse der Französischen Revolution rezipiert. Daran allerdings sind in nicht geringem Maß Ludwig Ferdinand und Therese Huber mitschuldig. So hat Huber über ihre (vorgeblieche) Motivation, die *Familie Seldorf* zu schreiben, auf eine Weise Auskunft gegeben, die offenbar für sie den Vorteil besaß, in ihrer auf weibliche Schriftstellerei skeptisch reagierenden Zeit dem Romanprojekt den Anschein zu nehmen, hier wolle eine Frau sich anmaßen, was ihr nicht zustehe. So gibt sie vor, sie sei in Neuchâtel zur Einsicht gekommen, dass es Ludwig Ferdinand nicht gelingen werde, die Familie als freier Publizist hinreichend zu ernähren. Daher habe sie damit begonnen, einen französischen Roman zu übersetzen, sei mit der Art der Arbeit jedoch ebenso unglücklich wie mit dem Handlungsschluss des übersetzten Textes gewesen. Ihre Klage, der Verfasser habe sich mit dem Schluss geirrt, habe Ludwig Ferdinand mit der Frage gekontert, ob sie es besser könne. Als Huber einen Versuch unternahm und bemerkte, dass ihr das literarische Schreiben leicht von der Hand gehe, habe sie begonnen, ihre »Erfahrungen alle in meinen kleinen Romanen« niederzulegen.¹¹

Die Forschung ist dieser öffentlichen Selbstrechtfertigung Hubers oft genug gefolgt und hat die *Familie Seldorf* wiederholt als bloße Gelegenheitsarbeit zum Gelderwerb mit geringem Kunstanspruch eingestuft. Dagegen jedoch wäre zu bedenken, dass Huber bereits früh als Kind damit begann, eigenständige »Aufsätze«¹² und »andere[s] Geschreib«¹³ zu verfassen, dass also die Romanproduktion ab 1793 nicht ohne Vorläufer ist: Huber wird nicht erst jetzt zur Autorin, sondern setzt eine schon früher begonnene Tätigkeit bzw. Autorschaft fort, auch wenn sie sie erst jetzt mit viel Energie betreibt und in Publikationen münden lässt.

Zudem lag in der deutschen Literatur Mitte der 1790er Jahre gar kein bereits etabliertes Muster eines in der Revolutionskulisse spielenden Romans mit einer weiblichen Helden vor, dessen Kopie schnellen Erfolg am Markt und damit finanziellen Gewinn versprochen hätte. Und schließlich war der Name Huber um 1793 kein Erfolgsgarant: Friedrich Ludwig war kein Bestseller, und er wie Huber galten als politisch und moralisch verdächtig.

Spricht also schon hier einiges dagegen, Huber blind glauben zu dürfen, so gilt dies umso mehr bezüglich einer zweiten, noch berühmteren Selbstdeutung der Hubers, dieses Mal aus der Feder Ludwig Ferdinands. Am 18. November 1795 schrieb er an Christian Gottlob Heyne, Hubers Vater, einen Beschwichtigungsbrief u. a. mit folgenden Versicherungen dem Schwiegervater gegenüber:

Therese liest nie eine einzige Zeitung, weder Moniteur noch sonst etwas; sie hat durch ihre mit häuslichen Beschäftigungen ganz angefüllte Existenz sogar eine Art von lustigem Abscheu dagegen [...]. Sie selbst liest gar nicht, auch kein Buch, weil sie im strengsten Sinne keine Zeit dazu hat, und oft wird es ihr nicht so gut, daß ich ihr abends nach acht Uhr beim Stricken vorlesen kann, zumal weil ich sehr oft um diese Zeit die Zeitungen zu lesen habe, die sie sehr selten genug interessieren.¹⁴

Und er ergänzt über Hubers Interesse am Politischen:

So wie mit ihrem Zeitunglesen sieht es mit ihrer politischen Schwärmerie aus. Das lebhafteste Empfindungsinteresse an der Freiheit des Jahrhunderts würde ihr allerdings nur mit dem Leben entrissen werden können; allein dieses Interesse ist von allem Politisieren so entfernt wie vom Hebräischlernen, und alle Lokal- und persönlichen Umstände schränken es in der unschädlichsten Sphäre ein.¹⁵

In diesem Fall muss man Ludwig Ferdinands Aussagen nicht nur skeptisch beurteilen, sie erweisen sich vielmehr bei näherer Betrachtung besonders der *Familie Seldorf* als falsch und bewusst irreführend. Wenn diesen Passagen eine belastbare Auskunft über Hubers Leben in Neuchâtel und Bôle zu entnehmen ist, dann die, dass sich das Ehepaar unter einem außerordentlichen Druck fühlte, seine politische und soziale Konformität nach außen nachzuweisen.¹⁶

4. Der Romanauftakt

Die *Familie Seldorf* darf als Revolutionsroman bezeichnet werden, in dem »[z]wei Ebenen [...] den Aufbau der Romanhandlung« prägen, »vielschichtig differenziert und miteinander verwoben: die Ebene der politischen Geschichte und die der Familien- und Liebesgeschichte«.¹⁷ Diese Einschätzung jedoch bedarf der Präzision, wie bereits die den Roman eröffnenden Abschnitte zeigen, in denen nach und nach alle Protagonisten eingeführt werden:

Bemerkenswert ist etwa, dass die Handlung bereits 1784 einsetzt, dass sie zudem über einen Rückblick auf die Lebensgeschichte des Vaters Seldorf bis in die Zeit des Siebenjährigen Krieges zurückreicht und schon Anfang 1794 ihr Ende findet. Die Französische Revolution, soweit sie geschildert wird, steht damit bei Huber in einem historisch länger gefassten Zusammenhang der Gewalt, der vom Siebenjährigen Krieg über den Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg, in dem Seldorf versehrt wird, bis zum Bürgerkrieg in der Vendée reicht.

Zweitens fällt auf, dass der Roman zwar in Frankreich spielt, kaum aber in Paris: An seinem Beginn zieht die Familie Seldorf bewusst von der Hauptstadt in die Provinz, in der sie ein neues Leben beginnt. Weitgehend verbleibt der Roman auch in dieser Peripherie der politischen Ereignisse, um nur für wenige Monate 1792/1793 in ihr Zentrum nach Paris zu gehen.¹⁸ Wenn die *Familie Seldorf* ein Roman der Revolution ist, dann ist sie einer vor allem über die Auswirkungen politischer Entscheidungen und politischer Gewalt, nicht über politische Entscheidungsprozesse.

Drittens handelt es sich bei der Region, in der sich Seldorf niederlässt, ausgerechnet um die Vendée, in der 1793 ein Aufstand gegen die Revolution losbricht, welcher in kürzester Zeit zu einem Bürgerkrieg aufflammt, in dem Revolution und Konterrevolution sich mit brutaler Gewalt begegnen, ehe am Ende die Revolutionskräfte die Oberhand gewinnen. Vor allem vor dem Hintergrund der Revolutionsdebatten in Deutschland ist die Wahl der Vendée dabei heikel, kämpfen hier doch nicht konservative Adelige gegen revolutionäre Untertanen. Vielmehr wurde das antirevolutionäre Aufbegehren von der Überzeugung der Bevölkerung getragen, Interessen mit dem Adel zu teilen, so dass man sich in der Tat gemeinsam gegen Paris auflehnte. Es wäre folglich genau hier jene Gesellschaft zu vermuten, die die antirevolutionäre Publizistik und Literatur in den 1790er Jahren in Deutschland als Gegenbild zum revolutionären ›Fehlweg‹ entworfen hatte: »Ich erkläre mich für eine Monarchie«, ruft Julie in Kotzebues *Jacobiner-Clubb*

1791 aus, »in welcher der Monarch durch das Band der Liebe mit seinen Unterthanen verbunden ist« – und skizziert damit ebenso das konservative Ideal der Ehe wie der Beziehung zwischen König und Untertan.¹⁹ Wenige Szenen später präzisiert sie:

Ein guter Vater und ein guter König sind einander so ähnlich. Ein Kind, das aus dem väterlichen Hause entläuft, und ein Unterthan, der sich gegen seinen König auflehnt – ach! es kann beiden nimmermehr wohl ergehen.²⁰

Goethe vertrat im *Bürgergeneral* eine ähnliche Auffassung:

In einem Lande, wo der Fürst sich vor niemand verschließt; wo alle Stände billig gegeneinander denken; wo niemand gehindert ist, in seiner Art tätig zu sein; wo nützliche Einsichten und Kenntnisse allgemein verbreitet sind; da werden keine Parteien entstehen.²¹

Huber macht auf den ersten Seiten ihres Romans deutlich, dass sie dessen Schauplatz aufgrund seiner Resonanzen der politischen Debatte bewusst gewählt hat: Die Vendée sei eine Region, so informiert sie den Leser, »wo es Rittergüter, alte Schlösser mit Thürmen und Gräben und allen feudalischen Ehrenzeichen in zahlloser Menge gab«.²² Für die Menschen dort gelte:

Seit vielen Menschenaltern ohne Genuss von sicherm Eigenthum, von Liebe oder Dank, sahen sie fühllos die lächelnde Sonne ihre Fluren bescheinen [...]. Unglücklich fühlten sie sich nicht, denn es fiel ihnen nicht ein, sich mit Glücklicheren zu vergleichen; hätten sie das gekonnt, hätten sie gar sich mit ihren prassenden Herren zu vergleichen gewagt, es wäre schon der erste, gefährliche Schritt zum Erwachen aus ihrer Dumpfheit gewesen. Die seelentröstende Erniedrigung dieser armen Menschen bestand gerade darin, jenes Geschlecht, das sie von allen Ansprüchen der Menschheit ausschloß, für erhabener als sich selbst zu halten.²³

Natürlich hat Huber gewusst, dass das konservative Leitbild vom Regenten als verehrtem Landesvater und den Untertanen als seinen Kindern in der Vendée in einer extremen Variante auftrat. Signifikant ist aber eben gerade, dass Huber die Romanhandlung nicht in irgendeine französische Region verlegt, sondern dezidiert an einen Ort, der überdeutlich in Erinnerung zu

halten vermag, dass Aufklärung und politischer Wandel ein Gebot der Zeit sind, und dass zu einfache Forderungen nach einer Unterwerfung unter die Weisheit des Landesvaters bzw. des regierenden Adels oder der Kirche keine Lösung des Problems bieten:

Die einzige Leidenschaft dieser Menschen war ihre Religion, denn die Drohung mit der Hölle, und das freche Versprechen ihrer Priester, sie mit dem Gott zu versöhnen, aus dessen Barmherzigkeit die Sünder ihren ausschliessenden Handel machten, trieben sie in einem ihnen angemessenen, engen Krais von Furcht und sinnlosem Hinbrüten bei ihren ärmlichen Genüssen umher. Ihre lebendige Gottheit auf Erden mußten ihre Gutsherren seyn, denn ob sie gleich ihre Spur öfter durch Druk und Elend als durch Wohlthat erkannten, so mußten diese blinden Geschöpfe dennoch durch die Wirkung ihrer Allgewalt an sie gefesselt werden.²⁴

Schließlich muss aus den Eingangsseiten auch die dort entworfene Personenkonstellation ins Auge springen: Vater Seldorf wird als ein ebenso überzeugter wie weltfremder Idealist skizziert, einsam und durchaus selbstverliebt:

Dieser Mann hatte früh denken gelernt, er hatte früh seinen Geist bereichert; aber in der Einsamkeit erzogen, hatte er den Menschen nur in seinem eigenen Herzen studiert, und das Ideal, was er hier fand, leitete ihn auf einen Pfad, wo er ohne Gefährten blieb. Nirgends begegnete ihm in der Wirklichkeit die hohe Tugend, nach welcher er strebte.²⁵

Seinen Kindern Theodor und Sara gibt er, auch wenn er sie überall enttäuscht findet, diese weltfernen Ideale weiter: »[Seinen Kindern] pflanzte [er] den reinsten Enthusiasmus für alles Edle und Gute in ihren Herzen, innig verehrten sie in ihm das Vorbild seiner Lehren«.²⁶ Zu seiner Weltansicht gehören zugleich markante Gender-Konzeptionen:

Oft sagte Seldorf zu seinem Sohn: Willst du ein Mann werden, so lerne die Weiber ehren. Nur wenn sie uns beglücken, sind sie liebenswürdig; nur wenn wir sie ehren, können sie uns beglücken. Die Natur setzte die Vollkommenheit beider Geschlechter in der größten gegenseitigen Abhängigkeit, indem sie ihr die größte Verschiedenheit

gab. Der feste, treue, eiserne Mann kann nur der sanftesten Weiblichkeit huldigen; Schwächlinge lieben Amazonen. Damit aber das Weib diesen Zauber ihres Geschlechtes besize, muß ihr Herz kindlich bleiben, wie gebildet auch ihr Verstand sey; und unsre Achtung allein kann das Zutrauen hervorbringen, welches diese Kindlichkeit hält. Fühlt das Weib nicht diesen Lohn seiner Liebenswürdigkeit, so sucht es sich von uns unabhängig zu machen, und dann wird es verächtlich.²⁷

Seldorf und seinen Kindern gegenüber stehen der alte Berthier, ein hochrespektierter und aufrechter Anwalt im Ruhestand, und sein Neffe Roger. Schnell zeigt sich, dass diese beiden vernunftgeleitete Tatmenschen sind, Pragmatiker, die aktiv die Verbesserung der Welt unternehmen. Berthiers Grundsatz lautet dabei:

Lieber Sohn, ein Mensch allein baut kein Haus, es müssen viele daran arbeiten, und der Bursche der die Steine im Schurz herbeischleppt, hat auch ein Verdienst dabei, so gut wie der Baumeister, welcher den sinnreichen Riß angab. [...] Alles schön und am besten machen kann das Menschengeschlecht nie, noch weniger ein einzelner Mensch.²⁸

Die ersten Seiten des Romans lassen mithin sogleich erkennen, dass Huber ihren Text als eine Versuchskonstellation gestaltet, als Bühne eines symbolischen Kampfes zwischen verschiedenen Lebenskonzepten und Auffassungen von der Verbesserung der Welt, zu den Geschlechterverhältnissen und nicht zuletzt: zur politischen Gewalt. Mehrfach charakterisiert Huber schon hier auch Saras und Theodors von der väterlichen Erziehung geprägtes Verhalten dezidiert als schwärmerisch – und macht so nochmals deutlich, dass sie mit ihrer literarischen Konzeption Bezug nimmt auf die virulenten Diskurse der Zeit.

5. Haupthandlungsstränge

Therese Huber hat die *Familie Seldorf* mit einer reichen Handlung gestaltet. Das zunächst wichtigste Ereignis nach dem Umzug der Familie Seldorf aus der Kapitale Paris in die Vendée ist jener Tag im Mai 1791, an dem die Protagonistin Sara Seldorf, des alten Seldorfs Tochter, im Alter von sechzehn

Jahren die Bekanntschaft des auf einem benachbarten Gut lebenden Grafen L macht. Saras Bruder Theodor hat es zu diesem Zeitpunkt bereits nach Paris gezogen, wo er sich an dem von der Französischen Revolution ausgelösten politischen Ringen beteiligen will.

Sara ist hier noch ganz »Jugend und Unschuld«,²⁹ ein Kind,³⁰ das die politischen Vorgänge der Welt weder an sich versteht, noch die Zusammenhänge zwischen ihnen und den Veränderungen in ihrer unmittelbaren Nähe nachvollziehen kann. Sie verliebt sich in den Grafen L und wird bald ein Opfer seiner geschickten Manipulationen und ihrer Unbildung und Naivität – oder, anders formuliert: ihrer vorbildlichen Verkörperung des Weiblichkeit-Ideals des Vaters und der Zeit, das von ihr liebende Empfindsamkeit, Selbstunterwerfung unter den Mann und politisches Desinteresse verlangt:

Die Lage der Sachen, die Gährung unter dem Volk, [...] der Kummer über ihren geliebten Bruder, dessen Briefe immer unverständlicher und seltner wurden: alles führte sie auf einen Weg, der mit jedem Tag enger und abschüssiger wurde, und sie mit jedem Tag unbedingter in L***'s Gewalt lieferte. Sie sah nie eine Ursache, auf ihrer Hut zu seyn, denn nie brachte dieser Mann ihr Herz mit ihrem Verstand in Widerspruch; sie sah in allem seinem Reden und Thun nichts als Muth, Offenheit, Patriotismus, Wunsch alles Gute, und alle guten Bürger zu Einem Endzwek zu vereinigen und zu benuzen. Sie war blos Mädchen, blos fühlendes Geschöpf.³¹

L verführt Sara zum vorehelichen Beischlaf, zeugt mit ihr ein illegitimes Kind, verlässt sie kurzzeitig für Geschäfte in Paris, holt sie dann aber zu sich – nicht als Ehefrau, sondern in einer Pariser Wohnung untergebracht, in der er sie ab und an besucht. Wenige Tage später, beginnend in der Nacht vom 9. auf den 10. August, erlebt Paris den Sturm auf die Tuilerien. Als Sara, die nur weiß, dass L zu den Verteidigern des Königs gehört, erlebt, wie ein anderer Königstreuer in ihre Wohnung fliehend von den Verfolgern hingerichtet wird, greift sie ihr Kind, sucht im Menschenauflauf nach L und findet sogar den heimlichen Gatten.³² Der freilich flieht um sein Leben, erkennt die auf ihn zutretende Sara nicht und verwundet mit einem Schuss sein eigenes Kind tödlich.³³

Fortan überschlagen sich die Ereignisse. Sara findet heraus, dass L verheiratet ist. Nun schlägt sie sich auf die Seite der Revolution, mit einem einzigen Ziel: Rache an L zu nehmen, der sie gleich mehrfach betrogen hat.

Von Mitte August 1792 bis zum 21. Januar 1793³⁴ agiert Sara fortan in Paris als eine kalte Mittäterin des Terrors der Jakobiner.³⁵ Sie hilft, die Septembermorde zu planen, und sie wird später bewusst eine Schaulustige der Hinrichtung des Königs.

Unmittelbar danach erleidet sie einen Nervenzusammenbruch.³⁶ Fünf Monate hatte Sara an politischen Aktionen der Republikaner in Paris teilgenommen, sechs Monate verbringt sie anschließend in einem Zustand weitgehender Umnachtung.³⁷ Erst nach dem Fall von Mainz im Juni 1793 lässt der Wahnsinn von ihr ab, doch Perspektiven für ihr Leben sieht sie nicht: »Sara's Geist war nun geheilt, aber ihr Herz war gebrochen, ihr gesellschaftliches Daseyn zerstört – kein Band fesselte sie mehr an die Menschen«.³⁸

Mit Babet, die Sara gepflegt hat und die nun beschließt, als Soldat verkleidet ihrem revolutionären Gatten in den Krieg in der Vendée zu folgen, reist Sara in ihre Heimat nach Saumur. Doch der Vater ist bereits über Saras Verführung gestorben, nun ist auch Berthier erschlagen, Theodor kämpft für die Royalisten in Paris. So wird Sara in männlicher Verkleidung Soldat, kämpft erfolgreich für die Revolution in der Vendée – und endlich gelingt ihr, wonach sie noch strebt: Sie rächt sich an L: Er hatte Saras Gegner angeführt, war gefallen, wurde von seinen Truppen noch als Leichnam von Schlacht zu Schlacht mitgeführt, und diesen Leichnam zu erobern und zu vernichten gelingt Sara.

Am Ende des Romans sind L, L's Frau, Seldorf, Berthier, Theodor und Saras Kind tot. Die Vendée ist ein Trümmerfeld. Überlebt haben Sara, das ihrer Obhut überantwortete Kind aus L's Ehe, sowie der humpelnde, vom Krieg mit Narben im Gesicht entstellte Roger, der als Soldat auch noch einen Arm verloren hat: Die harmonisierende, utopische Lösung jedoch, die drei Hinterbliebenen der Kämpfe zu einer neuen Familie und so zur Keimzelle einer besseren Welt zu verbinden, verweigert Huber: Sara weist den schon lange in sie verliebten Roger ab.

6. Ergebnisse der literarischen Versuchsanordnung, oder: Die Politische Subjektwerdung der Frau

Mit Blick auf Therese Hubers Roman *Die Familie Seldorf* bleibt so festzuhalten: (A) Er entsteht nach der kurzen und unfreiwillig begonnenen ›Verstrickung‹ Hubers in die Mainzer Republik in Straßburg und schließlich nahe der französischen Grenze im preußischen Neuchâtel und Bôle im

Spannungsfeld deutsch-französischer Interessen aus einer Beobachterposition heraus. Zum Hintergrund gehört zugleich die vielstimmige Polemik gegen Huber als Ehebrecherin, deren Anmaßung, als Frau politisch aktiv sein zu wollen, ja als Frau zum politischen Subjekt zu werden, statt nur Objekt von Politik und Geschichte zu sein, schärfste Verachtung verdiene.

Beide Momente ihrer so vielfältig grenzgängerischen Biografie (Ehescheidung, Mainz, Straßburg, Neuchâtel, Bildungshunger und Schriftstellerei als Frau) – die unfreiwillige Partizipation an politischen Prozessen und die gegen sie vorgetragene Polemik, Frauen hätten keine politischen Mitwirkungsrechte – spiegeln sich im Roman.

(B) Hubers Selbstdeutungen, *Die Familie Seldorf* diene vornehmlich dem bloßen Gelderwerb und sei als unterhaltendes Gelegenheitswerk ohne Anspruch anzusehen, muss als bewusste Irreführung angesehen werden, die dem Selbstschutz Hubers galt. Gleiches gilt für Ludwig Ferdinands Behauptung, Huber habe ob ihrer häuslichen Pflichten weder Zeit noch Interesse am politischen Zeitgeschehen. Ludwig Ferdinands publizistische Arbeiten, vor allem aber die Lage in Neuchâtel erlaubten der fließend Französisch sprechenden Huber eine differenzierte Kenntnis der Verhältnisse in Frankreich, wie sie kaum einem anderen Schriftsteller der Zeit zur Verfügung stand.

Dass Huber diese Kenntnisse in der Tat besaß und in den Roman einfließen ließ, lässt ich leicht zeigen: Hubers Nachzeichnungen des Kriegsverlaufs in der Vendée ebenso wie ihre Ausführungen zur genutzten Kriegstechnik entsprechen geografisch und militärtechnisch bis ins Detail der Wirklichkeit. Darüber hinaus ist ihr Roman zu einem beachtlichen Teil ein Schlüsselroman, da die Figur des Verführers L nur wenig verändert dem Führer der Gegenrevolution in der Vendée, dem Royalisten Louis Marie Joseph Marquis de Lescure (1766 bis 1793) nachgebildet ist. Huber variiert dabei das Leben Lescures dahingehend, dass sie den von seinen Anhängern zum Heiligen der Vendée verkürten, als fromm geltenden Lescure, zum berechnenden Verführer der unschuldigen Sara und zum Mörder am eigenen Kind umgestaltet.³⁹

Bereits diese Bezugnahme auf das Leben Lescures ist auf Seiten der Autorin Huber ein Akt der politischen Subjektwerdung. Er wird in seiner Tragweite noch deutlicher erkennbar, wenn die Veränderungen der Biografie ausgedeutet werden: einmal als symbolischer Vorwurf an Lescure, die ihmhörigen, ›naiven‹ Untertanen verführt und die eigenen Landes-Kinder getötet zu haben; andererseits als literarische Gegenrede zur konservativen

Propaganda, wonach Ordnung, Glück und Moral von der Revolution zerstört, von der Gegenrevolution aber bewahrt werden.

(C) Hubers Konzeption des Verführers L führt zugleich zu dem häufigen Vorwurf, der Roman durchdringe die politischen Verhältnisse und Abläufe der Zeit nicht hinreichend.⁴⁰ In der Tat finden sich im Buch keine abstrakten politischen Debatten. Angesichts von Hubers exzellenten Kenntnissen über alle Aspekte der Revolution, muss darin aber eine bewusste konzeptionelle Entscheidung gesehen werden, nicht ein intellektueller ›Mangel‹.

Mit dem Verzicht auf die Wiedergabe politischer Diskurse korrespondiert die Entscheidung, die Handlung nur kurz in Paris und vornehmlich in der Peripherie der Macht spielen zu lassen. Indem Huber den Fokus auf die Auswirkungen politischen Handelns richtet, wird ihr Roman zur literarischen Infragestellung der Legitimität politischer Prozesse und politischer Gewalt. Dabei fällt Hubers Bilanz bemerkenswert negativ aus: Am Ende ist nicht nur die Landschaft zerstört. Auch eine traditionelle Konzeption des Romans, verschiedene Lebensentwürfe bei der Bewährung in der Welt zu zeigen, führt nicht mehr zum traditionellen Ergebnis, dem von der poetischen und moralischen Gerechtigkeit ins Werk gesetzten Kür eines als Norm gemeinten Lebensmodells: Berthier ist im Roman zweifellos jene Figur, der Hubers Sympathien gehören. Er aber stirbt ebenso wie der Schwärmer Theodor und der Verführer L. Die politische Gewalt hat sich verselbständigt und ist über ihre Zwecke, die die Mittel heiligen sollen, nicht mehr legitimiert.

(D) Zu den konzeptionellen Besonderheiten des Romans gehört schließlich die Einbettung der Romanhandlung in die historische Langperspektive. Besonders eine Szene verdeutlicht, wie sehr Huber ihre Analyse als eine grundsätzliche Reflexion über Legitimität politischer Gewalt und die damit von ihr eng verknüpfte Frage nach dem Sinn geltender Geschlechterrollen angelegt hat. Diese Schlüsselszene des Romans betrifft – als Typus gleichsam zum Antitypus der Abweisung Rogers durch Sara am Romanende – den Bruch zwischen Saras Eltern. Rückblickend wird die Szene entfaltet, als Vater Seldorf aus dem Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg zu seiner Frau zurückkehrt, diese jedoch in den Armen eines anderen vorfindet und nicht bereit, Seldorf für seinen kriegerischen Einsatz für die Freiheit in Übersee zu danken. Sein Engagement sieht sie vielmehr als Fortsetzung des Kalküls, aus dem schon die Ehe geschlossen worden war: nicht aus Liebe Seldorfs zu ihr, sondern mit dem Ziel, ihr bürgerliches Ansehen zu wahren, als ihr heimlicher Liebhaber in einem Duell gestorben war:

Sie richtete sich in die Höhe, ihr brechendes Auge sah mich mit wilder Starrheit an, und sie sprach: Eigennuz und Herrschsucht waren die Quelle deiner Wohlthaten: ich sollte dein Geschöpf seyn, und das Glück, das ich nicht aus deinen Händen nahm, wurde mir zum Verbrechen; deine Sklavin hat dich betrogen, und ihre unendliche Verdammniß bewies dir, daß sie den Werth ihres Herrn kannte.⁴¹

(G) Die Forschung hat Huber eine unproduktive Privatisierung der politischen Prozesse vorgeworfen. In der Szene der Ehekrise der Eltern Seldorf aber zeigt sich, dass ihre ›Privatisierung‹ nichts anderes ist, als die konsequente Ausleuchtung des konservativen Gesellschaftsmodells, wonach das Staatswesen »dem Muster einer patriarchalischen Hausherrschaft« folgt und der »Herrschter als pater familias von Gebiet und Gebietsvolk [...] zugleich der Garant der einzelnen Familienverbände innerhalb seiner Untertanenschaft und Sachwalter des religiös sanktionierten ständischen Ordo« ist.⁴² Konsequenzen hat dieses Modell natürlich auch auf der Ebene der Geschlechterverhältnisse, etwa wenn Seldorf in der Unterweisung seiner Kinder davon spricht, die Vollkommenheit beider Geschlechter läge in der ›größten gegenseitigen Abhängigkeit‹ begründet und damit in der konsequenten Umsetzung der von ihm skizzierten Gender-Ideale.

(H) Hubers Roman ist schließlich auch darin kein Unterhaltungsroman, sondern ein komplexes und vielschichtiges literarisches Experiment, dass er Sara den ganzen Roman hindurch kaum eine Entwicklung vollziehen lässt. Konsequent behauptet die Erzählinstanz, dass Sara trotz aller Verführtheit, trotz aller Gewalt, an der sie beteiligt ist, unschuldig, rein und kindlich verbleibt. Konsequent auch wird Sara als Revolutionärin konzipiert, die die politischen Prozesse in keiner Weise versteht, sondern an ihnen nur aus einer ganz privaten Motivation heraus partizipiert: um Rache an L zu nehmen für den Verrat an ihr und ihrem Kind. Wieder wird hier der politische Prozess moralisiert und privatisiert, und wieder ist hier die Privatisierung und Moralisierung eminent politisch und ein politisches *statement* der Autorin.

Die Familie Seldorf lässt sich weder als Plädoyer für die Bewaffnung der Frau oder ihre direkte, aktive Partizipation am politischen Prozess lesen. Ihr Fokus liegt vielmehr auf der Hervorhebung der Aporien eines Geschlechtermodells, das klare Trennungen zwischen der öffentlichen und der privaten, sowie zwischen der politischen und moralischen Sphäre postuliert, das aber nicht wahrnimmt, dass es solche aus der inneren Logik

des Systems, aus der postulierten wechselseitigen Abhängigkeit beider Sphären heraus nicht geben kann. Darin jedoch liegt im Fall Therese Hubers und ihres Romans *Die Familie Seldorf* der Akt der politischen Subjektwerdung der Frau in den 1790er Jahren: nicht auf der Figurenebene, sondern in der Konzeption des Romans als komplexe Analyse und Hinterfragung der Legitimität politischer Gewalt und propagierter Geschlechterkonzeptionen. Grundlage dieser Analyse war neben Therese Hubers enormer literarischer Begabung ihr in Mainz, Straßburg, Neuchâtel und Bôle zwischen Deutschland und Frankreich verortetes Leben, das ihr offenbar ideale Voraussetzung für einen Schlüssel- und Zeitroman von bemerkenswerter Komplexität und Raffinesse war, der in den 1790er Jahren in der deutschsprachigen Literatur kaum ein Pendant besitzt.

- 1 Huber wohnte ab 1790 gar in Forsters Haus. Vgl. u. a. Barbara Becker-Cantarino: Revolution im Patriarchat: Therese Forster-Huber (1764–1829). In: Ruth-Ellen Boetcher Joeres / Marianne Burkhard (Hg.): *Out of Line/Ausgefallen: The paradox of marginality in the writing of nineteenth-century German women*. Amsterdam 1989, S. 235–253, hier S. 240.
- 2 Die erneute Belagerung von Mainz begann im April 1793 und endete am 23. Juli des Jahres mit der Kapitulation der Stadt und dem Ende der Mainzer Republik.
- 3 Zu den Daten vgl. u. a. Ludwig Geiger: *Therese Huber 1764 bis 1829. Leben und Briefe einer deutschen Frau*. Stuttgart 1901, S. 77–84.
- 4 Vgl. dazu genauer ebd., S. 94.
- 5 Therese Huber: *Die Familie Seldorf. Zwei Teile in einem Band*. Mit einem Nachwort von Magdalene Heuser. Hildesheim [u. a.] 1989.
- 6 Vgl. Magdalene Heuser: Nachwort. In: ebd., Bd. II, S. 347*–389*, hier S. 373*.
- 7 Vgl. dazu Therese Hubers eigene, recht ausführliche Beschreibungen in: Johann Georg Forster's Briefwechsel. Nebst einigen Nachrichten aus seinem Leben. In *zwei Theilen*. Hg. von Therese Huber. Theil 1. Leipzig 1829, S. 106–116, Zitat S. 109.
- 8 Christine Touaillon: *Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts*. Wien / Leipzig 1919, S. 330.
- 9 Genaue bibliografische Angaben dazu gibt Sabine Dorothea Jordan: *Ludwig Ferdinand Huber (1764–1804). His Life and Works*. Stuttgart 1978, S. 196f.
- 10 Stellvertretend sei an *Die Mainzer Klubbisten zu Königstein* erinnert, in deren erstem Aufzug erst breit die angebliche Amoralität von Hubers Liebesleben, dann ihre ›Anmaßung‹ herausgestellt wird, in politischen Debatten öffentlich das Wort zu führen. Vgl. Anonymus: *Die Mainzer Klubbisten zu Königstein. Ein tragi-komisches Schauspiel in einem Aufzuge*. 1793. In: Franz Blei (Hg.): *Deutsche Literatur-Pasquelle*. Leipzig 1907, S. 7–15.
- 11 Zitiert nach Geiger: Therese Huber (Anm. 3), S. 343.
- 12 Vgl. u. a. Heuser: Nachwort (Anm. 6), S. 357*.
- 13 Zitiert nach Geiger: Therese Huber (Anm. 3), S. 6, und Becker-Cantarino: Revolution (Anm. 1), S. 239.
- 14 Zitiert nach Geiger: Therese Huber (Anm. 3), S. 99.
- 15 Zitiert nach ebd., S. 99f.
- 16 Noch 1829 übrigens hält Huber die falsche Fassade aufrecht und schreibt in einem Brief: »Bei einer Frau muß das Romanschreiben immer mit dem Gewissen sehr innig verbunden seyn; weil sie einerseits keine ihrer weiblichen und häuslichen Pflichten über die Feder vernachlässigen darf [...] und daß ich ein häusliches Weib blieb, beweist meine anständige Lage [...] und meine vortrefflichen Kinder«. (Huber: *Die Familie Seldorf* [Anm. 5], S. 348*–349*)
- 17 Heuser: Nachwort (Anm. 6), S. 374*.
- 18 Huber: *Die Familie Seldorf* (Anm. 5), Bd. II, S. 76–230; das sind 154 von 645 Romanseiten.
- 19 August von Kotzebue: *Der weibliche Jacobiner-Club*. Ein politisches Lustspiel in einem Aufzuge. In: ders.: *Theater*. 3. Theil. Prag 1817, S. 133–180, hier S. 148.

- 20** Ebd., S. 163.
- 21** Johann Wolfgang Goethe: Der Bürgergeneral. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe. Bd. 4.1: Wirkungen der Französischen Revolution 1791–1797. Hg. von Reiner Wild. München/Wien 1988, S. 94–130, hier S. 129.
- 22** Huber: Die Familie Seldorf (Anm. 5), Bd. I, S. 8.
- 23** Ebd., S. 10f.
- 24** Ebd., S. 143f.
- 25** Ebd., S. 11f.
- 26** Ebd., S. 22.
- 27** Ebd., S. 25f.
- 28** Ebd., S. 44f.
- 29** Ebd., S. 153. Vgl. die konstante Charakterisierung Saras als unschuldig im Roman bis dahin: »der Kinder unschuldiger Sinn« (ebd., S. 24), »Das reine unschuldige Geschöpf« (ebd., S. 108), »Sara war in einer Spannung, deren nur ihre Unschuld ihr Kinderherz fähig machte« (ebd., S. 129), »Es war die zarteste Weiblichkeit mit der Sorglosigkeit eines Kindes verbunden« (ebd., S. 131) oder, hier mit Blick auf die Abreise Theodors formuliert, von der Sara nichts wußte: »Sara, dich weiß ich unschuldig« (ebd., S. 133).
- 30** Bei der ersten Begegnung des Grafen L. mit Sara fasziniert ihn u. a. »der ernste Eifer, mit welchem sie ihre kindliche Beschäftigung trieb, und die Blumen so denkend und theilnehmend ansah«. (ebd., S. 153)
- 31** Ebd., S. 178f.
- 32** Ebd., Bd. II S. 103.
- 33** Ebd., S. 105.
- 34** Ebd., S. 192.
- 35** Vgl. ebd., S. 149: »[Z]erstört hatte das erlittene Unrecht jedes weiche Gefühl ihrer Seele«.
- 36** Ebd., S. 186.
- 37** Die Krankheit beginnt wenige Tage nach der Hinrichtung des Königs am 21. Januar 1793 (Huber: Die Familie Seldorf [Anm. 5], Bd. II, S. 192f.) und endet zu einem Zeitpunkt, da eben die letzte Abteilung der Mainzer Garnison in Paris eingetroffen ist, also nach der Kapitulation von Mainz am 23. Juli 1793. (vgl. ebd., S. 201f.)
- 38** Ebd., S. 223.
- 39** Vgl. dazu im Detail: Johannes Birgfeld: Krieg und Aufklärung. Studien zum Kriegsdiskurs in der deutschsprachigen Literatur des 18. Jahrhunderts. 2 Bde. Hannover 2012, Bd. II, S. 635–687.
- 40** Vgl. etwa Inge Stephan: Revolution und Konterrevolution. Therese Hubers Roman »Die Familie Seldorf« (1795/96). In: Harro Zimmermann (Hg.): Der deutsche Roman der Spätaufklärung. Fiktion und Wirklichkeit. Heidelberg 1990, S. 171–194, hier S. 183 und S. 193 sowie Michaela Krug: Auf der Suche nach dem eigenen Raum. Topographien des Weiblichen im Roman von Autorinnen um 1800. Würzburg 2004, S. 264f.

41 Huber: Die Familie Seldorf (Anm. 5), Bd. I, S. 256.

42 Hans-Wolf Jäger: Gegen die Revolution. Beobachtungen zur konservativen Dramatik in Deutschland um 1790. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 22 (1978), S. 362–403, hier S. 396.

Jacob und Wilhelm Grimm
Deutsche Sagen (1816/1818)

Holger Ehrhardt, Kassel

Die *Deutschen Sagen* waren nach den *Kinder- und Hausmärchen* (1812/1815) die zweite Grimm'sche Publikation von Volksüberlieferungen. Seit 1806 hatten sie diese »uralte deutsche Volksdichtung« gesammelt,¹ um darin die Spuren eines vergessenen Altertums nachzuweisen, ein Ansatz, der der sogenannten rechtshistorischen Schule ihres akademischen Lehrers Friedrich Carl von Savigny entsprach. Jacob Grimm stellte die juristisch-philologische Analogie 1814, inmitten der Arbeit an beiden Corpora, explizit her: »wir wollen mit unsern Märchen und Sagensammlungen tun wie Epko von Repko ›dies Recht hab ich nicht erdacht, es habens vor Alters auf uns bracht unsere gute Vorfahren‹«.²

Durch die – im elsässischen Trappistenkloster Oelenberg aufgefundene – Urhandschrift der Märchen ist erwiesen, dass für die Brüder Grimm die gattungsmäßige Scheidung der gesammelten Stoffe in Märchen und Sagen 1810 vollzogen war. Im Dezember 1812 erschien der erste Band der *Kinder- und Hausmärchen*, im Januar 1815 der zweite, Ostern 1816 der erste Band *Deutsche Sagen*, Ostern 1818 schließlich der zweite. Der dritte Anmerkungsband zu den Märchen wurde von Wilhelm Grimm ausgearbeitet und erschien 1822. Ein geplanter dritter Band und ein Anmerkungsband zu den Sagen wurden nicht ausgeführt.³ Doch kann Jacob Grimms *Deutsche Mythologie* (1835, zweite Auflage: 1844, dritte Auflage: 1854) cum grano salis als eine Fortsetzung dieser Arbeit angesehen werden.

Das 18. Jahrhundert hatte den Wert der bis dahin in der abendländischen Kulturgeschichte vernachlässigten mündlichen Überlieferung erkannt. Insbesondere Herders Aufwertung des Begriffs Volkspoesie als »schaffender Geist« und »Fundgrube« gegenüber der aufklärerischen Diffamierung als »Ammenmärchen« trug zum Paradigmenwechsel bei. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als die Brüder Grimm ihre Sammlungen begannen, war Mündlichkeit bereits ein wichtiges Indiz für das Alter und die Wahrheit einer Überlieferung. Doch auch die frühe Verbreitung in Büchern galt den Brüdern Grimm als Beweis für das hohe Alter eines Stoffes.⁴

In den *Deutschen Sagen* finden wir neben dem programmatischen Bekenntnis zur Mündlichkeit, das bei den Märchen noch als Alleinstellungsmerkmal gegenüber den Konkurrenzunternehmungen ausgewiesen wurde, den Hinweis auf »schriftliche Quellen in manchen allmählig selten werdenden Büchern des 16. und 15. J.H.«.⁵ Für die gesamte Sammlung lassen sich 91 Sagen aus mündlicher und 494 Sagen aus schriftlicher Überlieferung feststellen.⁶

Im Vorwort zum ersten Band der *Deutschen Sagen* (1816) finden wir die Definition der literarischen Gattung »Sage«, die die von den Brüdern vorgenommene Unterscheidung erklärt:

Das Märchen ist poetischer, die Sage historischer; jenes stehet beinahe nur in sich selber fest, in seiner angeborenen Blüte und Vollendung; die Sage, von einer geringern Mannichfältigkeit der Farbe, hat noch das Besondere, daß sie an etwas Bekanntem und Bewußtem hafte, an einem Ort oder einem durch die Geschichte gesicherten Namen. Aus dieser ihrer Gebundenheit folgt, daß sie nicht, gleich dem Märchen, überall zu Hause seyn könne [...].⁷

Woher aber kamen die Sagen der Brüder Grimm?⁸ Die Aufnahme der einzelnen Texte war von Lektürefunden, unbefriedigenden Kasseler Bibliotheksbeständen, nicht ganz lückenlosen wissenschaftlichen Netzwerken und anderen Zufällen bestimmt. Die im ersten Band vorgenommene landschaftliche Ordnung erschien schon den Grimms selbst bedenklich. Ihnen schwebte als eigentliche Anordnung die »Lage der deutschen Völkerstämme, unbekümmert um unsere politischen Grenzen«⁹ vor.

Im zentral gelegenen Kassel gesammelt, lässt sich für den ersten Band mit 362 Ortssagen folgende Tendenz erkennen:¹⁰ Fast die Hälfte, ungefähr 175 Sagen, stammt aus dem mitteldeutschen Raum: jeweils 26 aus dem Harz und aus Hessen, 21 aus Thüringen, 15 aus Franken, 14 aus Sachsen, 11 aus dem südlichen Niedersachsen, 10 aus der Paderborner Gegend, jeweils 9 aus dem Magdeburgischen und dem Odenwald, 7 jeweils aus dem Anhaltinischen und Westfalen; hinzu kommen noch weitere 22 Sagen aus anderen Gegenden Mitteldeutschlands. Etwa 35 Sagen stammen aus der Schweiz,¹¹ 18 aus Böhmen bzw. Deutschböhmien, 9 jeweils aus Tirol und dem Salzburger Land, 10 aus den anderen Gebieten Österreichs. Mit Ausnahme Böhmens kommen auffällig wenige Sagen aus den Grenzregionen, insgesamt 19 aus dem norddeutschen und pommerschen Raum, 13 aus dem ostdeutschen Raum, 8 aus dem Süddeutschen, davon nur eine aus Bayern,¹² 10 aus mitteldeutschen Grenzgebieten und 20 aus den westdeutschen Gebieten. Fünf Sagen des ersten Bandes sind dem Elsass, eine Lothringen zuordenbar:

- Nr. 17 Das Riesen-Spielzeug.
- Nr. 21 Geroldseck.

- Nr. 70 Das Streichmaß, der Ring und Becher.
- Nr. 222 Der Krötenstuhl.
- Nr. 261 Der Knabe zu Colmar.
- Nr. 279 Die Lichter auf Hellebarden.¹³

Angesichts des zusammenbrechenden napoleonischen Imperiums finden sich etwa ab 1814 Äußerungen von Jacob Grimm, die zeigen, dass er das Elsass gerne unter politischer Verwaltung Deutschlands gesehen hätte. Allerdings zeichnete sich bei den Alliierten im Februar 1814 die Lösung ab, die Grenzen des alten, vorrevolutionären Frankreichs wiederherzustellen. Jacob Grimm lehnte dies entschieden ab, weil »das schöne Elsaß als ein deutsches Land verloren ginge und Schlüsselfestungen wie Strasburg, Hüningen Breisach und Landau dem Feinde blieben.«¹⁴ Stattdessen sollte das Elsass an Österreich gegeben werden, eine politische Lösung, die den jahrhundertealten Habsburger Territorien im Elsass Rechnung trug. Nach der Nachricht von der endgültigen Niederlage der Revolutionsarmee, die er in Dijon vernahm, störte Jacob Grimm nur eines, die »Anerkennung der Integrität des alten Frankreichs.« Denn »so wäre Elsaß aus der Hand gelassen oder man müßte deuten, was besser klar gesagt gewesen wäre. Doch gebe ich dieses Land nicht auf und es wäre Sünde und Schwachheit, wenn es die Fürsten thäten.«¹⁵

Jacob Grimm begründete seine Forderung auf eigene Weise: »Aber die Sprache als Grenze muß durchdringen und lieber ein Stück von französ. Flandern oder Italien den Franzosen bleiben.«¹⁶ Wohl auch aus eigenen Erfahrungen mit französischen Besatzern wurde der Gedanke geboren, dass hier die sprachlich-kulturelle Identität der Maßstab für die politische Neuordnung zu sein habe. Doch schon am 25. April teilte Jacob in einem Brief an Wilhelm Grimm die Ergebnisse des Waffenstillstandes mit und dass das »Elsaß verloren« sei.¹⁷ Die folgende Rückreise von Paris nach Deutschland stand ganz unter diesem Eindruck und Jacob Grimm suchte im Elsass nun vor allem die Zeichen deutscher Kultur festzuhalten. Auf seinem Weg von Lunéville, Saarebourg, Phalsbourg nach Straßburg, habe das Deutsche

bald hinter Blamont die Oberhand, und so durch ein Stück von Lothringen; im Elsaß entschieden. Nicht blos in Sprache, sondern in Kleidern, Manieren und Bauart der Häuser. [...] Überhaupt nach allem was ich sehe und höre scheint mir der Elsaß

und das Volk darin von tüchtigem, kerngutem deutschem Schlag, der sich hier, der langen Zeit ungeachtet, kräftiger und eigenthümlicher erhalten hat, als in Ländern wie Baden, Würtenberg pp.¹⁸

Kurze Zeit später, am 6. August, erschien in Görres' *Rheinischem Merkur* sein Artikel *Die Elsaßer*, der vom gleichen Gedanken getragen war: »was unsere sprache redet, ist unseres leibs und bluts und kann undeutsch heiszen, allein nicht undeutsch werden, so lange ihm dieser lebensathem aus und ein geht.«¹⁹

Schon 1809 waren die Brüder Grimm daran interessiert, Volksüberlieferungen aus dem Elsass zu sammeln. Sie hatten Korrespondenzen erworben, aber Jacob war ratlos, »an wen man sich in Strasburg zu wenden hat, da Oberlin todt ist.«²⁰ Nun, nach der Wiedereingliederung des Elsass nach Frankreich, wurden die Bemühungen forciert, in mündlichen und schriftlichen Überlieferungen Belege für die deutsche Kultur in der Geschichte des Elsass zu finden. Im Juni 1814 schrieb Jacob Grimm mit Bezug auf die Sagen- und Märchensammlung aus Straßburg: »Ich komme mir hier vor, als wenn ich in Göttingen und Frankfurt zu gleicher Zeit wäre und ich möchte sehr gern länger da bleiben und namentlich nach Colmar u. aufs Land reisen können, wo schriftlich und mündlich zu sammeln wäre.«²¹

Ein Jahr später befand er sich als kurhessischer Diplomat in Wien; von hier aus wurde sein »Circular« zur Aufsammlung von Volkspoesie verschickt. Mit Blick auf die zu berücksichtigenden Landschaften schrieb er an Wilhelm Grimm: »für den Elsaß sende ich an Arnold, [Ehrenfried] Stöber und Engelhard in Strasburg.«²² Johann Georg Daniel Arnold über sandte im Juni 1816 lediglich sein Lustspiel *Der Pfingstmontag*.²³ Vom Straßburger Schriftstellerehepaar Christian Moritz Engelhardt (1775 bis 1858) und seiner Frau Charlotte (1781 bis 1864) war jedoch schon im November 1815 die erste elsässische Sage eingegangen:

Notwendig sollte ich Herrn Appelationsrat Ehrmann in Colmar, des ehrwürdigen verstorbenen Dichters Pfeffel Tochtermann eines [Zirkulars] zustellen, auf den letzterer unsere Volkssagen, rein aufgefaßt und als Stoff zu Gedichten gesammelt, vererbt hat. [...] Beiliegend finden Sie eine Elsässische Gebirgssage, die auf einer Spazierfahrt in die besagte Gegen unserem Fuhrmann von den Bauern erzählt wurde. Meine Frau hat sich amusiert dieselbe in Straßburger Deutsch, tous bien qui mal zu versifizieren.²⁴

Wie sich aus einem weiteren Brief Engelhardts vom 14. April 1817 ergibt, handelte es sich dabei und die Sage *Das Riesen-Spielzeug* (Nr. 17): »Mit Vergnügen fand ich in Ihren Volkssagen die Mitteilung der kleinen Nidecker Anekdote, die meine Frau für Sie niederschrieb.«²⁵ Der Quellvermerk »Mündlich von einem Förster« findet sich nicht in den Briefen von Engelhardt. Er wird allerdings bestätigt durch die Neuausgabe von Stöbers *Elsässischen Sagen* (1892/96):

Bei einem Ausfluge nach dem Nidecker Wasserfall im Jahre 1808 hörte sie die Sage von »einem Förster«, wahrscheinlich Förster Brodhag, der aus einer im Breuschthal lange angesessenen Försterfamilie stammte und bekannt war durch seinen Humor und seine Kenntniß von Sagen und Liedern. (Mittheilung von dem Sohne, Herrn Förster Brodhag auf Forsthaus Zinsel bei Hagenau.)²⁶

Mündlichkeit galt den Brüdern Grimm als Ausweis für das Alter eines Stoffes. So unterließen (oder vergaßen?)²⁷ sie einen Hinweis auf eine viel ältere schriftliche Fassung in Georg Rollenhagens *Froschmeuseler* (1595).²⁸ Eine Variante fand sich in Otmars *Volcks-Sagen* (1800), aus denen die Brüder Grimm mehrere Nummern entnommen hatten, auch die ätiologische Sage *Der Mägdesprung* (Nr. 319). Hier werden zwei Abdrücke in einem Fels des Selketals zwischen Ballenstedt und Harzgerode als Abdruck eines Riesenmädchen erklärt, das einen Knecht, der sie verhöhnt, samt Pflug und Pferd in die Höhe hebt.

In der *Deutschen Mythologie* (1835) findet sich eine Reihe weiterer ätiologischer Riesensagen,²⁹ bei denen geologische Formationen meist als von Riesen verlorene Gegenstände erklärt werden. Gelegentlich werden von den Riesen aber auch Dinge aus der Menschenwelt aufgenommen, wobei die Sage vom Riesenmdchen die am weitesten verbreitete ist.³⁰ Und hier in der *Deutschen Mythologie* gibt Jacob Grimm dann, wie Karl Simrock 1838 mitteilte,³¹ die versifizierte Variante von Charlotte Engelhardt wieder:

Im waldschloss dort am wasserfall
sinn d'ritter rise gsinn;
 mol kummts frule hrab ins thal,
unn geht spaziere drinn [...]³²

Das Riesen-Spielzeug regte nicht nur die ursprüngliche Zusenderin zur Verifikation an, die Jacob Grimm als Zeugnis einer Volksüberlieferung auswies,

auch Adelbert von Chamisso wurde 1831 zu seiner berühmten Ballade ange- regt. 1846 schrieb der bayerische Dichter Friedrich GÜLL ein Kinderlied und 1935 der Pforzheimer Schriftsteller Emil Strauß sogar einen Roman.

Als Quelle zur Sage *Geroldseck* (Nr. 21) wurde auf Hans Michael Moscheroschs *Gesichte Philanders von Sittewald / Das ist / Straß-Schrifften. Ander Theil* verwiesen, die den Brüdern Grimm in einer Straßburger Ausgabe von 1665 vorlag.³³

In dem wir nun überzwerchs zurück durch den Wald / auff die Matten kommen / erkante ich mich also bald / daß wir nicht weit / vnd nechst bey GeroltzEck / einem Alten Schloß auff dem Waßgau / wären / von dem man vor Jahren hero viel Abenthewer erzehlen hören: daß nemblich die vralte Teütsche Helden / die Könige / Ariouistus, Arminius, Witichindus / der Hürnin Siegfried vnd viel andere / in demselben Schloß zu gewisser zeit deß Jahrs gesehen werden; welche / wan die Teütsche in den höchsten Nöthen vnd am vndergang sein werden / wider da herauß / vnd mit etlichen alten Teütschen Völckern denselben zu hülff erscheinen solten.³⁴

Moscheroschs Satire richtete sich während des Dreißigjährigen Kriegs an den »Teutsch-gesinnten Leser« und beklagte eine Entfremdung der deutschen Jugend durch die Hinwendung zu »wälsch Kleid / wälsche Geberden / wälsch Wesen / wälschen übelstand [...] vnd das ärgste ist / offt die Frantzosen gar im Hertzen.«³⁵ So stößt der Protagonist seines Buches, Philander von Sittewald, auf die Burg Geroldseck im Wasgau, die als Entrückungsort von vier germanischen bzw. deutschen Helden gilt: des Suevenkönigs und in Caesars *De bello Gallico* als »rex Germanorum« bezeichneten Ariovist, der von 71 v. Chr. bis zu seiner militärischen Niederlage 58 v. Chr. im Elsass herrschte, des Cheruskerfürsten und »Befreier Germaniens«, Arminius, des sächsischen Herzogs Widukind, der gegen die Franken kämpfte, und Siegfrieds des Drachentöters. Bei der Entrückung von gleich vier symbolträchtigen Personen handelt »es sich zweifellos um bewußte barockale Aufschwelling oder gar Erfindung; treten doch gerade diese vier Helden häufig in barocken Dicht- und Romanwerken als Mahner deutscher Vergangenheit und Größe auf«.³⁶ Die Aufnahme dieser Sage und die damit befundene »Treue und Wahrheit«³⁷ konstruiert also einen urdeutschen Mythos im Elsass. Diese Sage findet sich als historisch ältester Beleg chronologisch vor zwei weiteren Entrückungssagen, Nr. 22 (*Kaiser Karl zu Nürnberg*) und Nr. 23 (*Friedrich Rothbart auf dem Kyffhäuser*). Ihre

Echtheit wird auch später nie bezweifelt, denn Jacob Grimm wiederholt sie in seiner *Deutschen Mythologie* in allen drei zu Lebzeiten erschienenen Auflagen (1835, zweite Auflage: 1844, dritte Auflage: 1854), wobei hier nur von »Siegfried und andere[n] helden« die Rede ist.³⁸

In der Rezeption kann sich die Pseudohistorie der barocken Erfindung nicht gegen die wuchtige Bildlichkeit eines durch einen steinernen Tisch wachsenden Bartes durchsetzen und so ist es der Barbarossa-Mythos, der das 19. Jahrhundert – trotz seiner historischen Unschärfe – dominiert. Literarisch tradiert wird er beispielsweise von Friedrich Rückert oder Heinrich Heine in dessen *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844), politisch wird der Mythos im Vorfeld der Gründung des Deutschen Kaiserreichs beispielsweise mit der ikonographischen Gegenüberstellung des Rotbarts und des Weißbarts (Kaiser Wilhelm I.) in der Pfalz zu Goslar instrumentalisiert.

Vielleicht trug die Kanonisierung dieser aller Wahrscheinlichkeit nach erfundenen Barocksage durch die Brüder Grimm dazu bei, dass die von Moschersch beschriebene Burg Geroldseck in der Nähe des elsässischen Ortes Niederstinzel³⁹ im Lauf des 19. Jahrhunderts fälschlich als die gleichnamige Burg zwischen Mauersmünster und Zabern im Schwarzwald angesehen wurde. Der vermeintlich germanische Mythos wurde auf deutschen Boden disloziert, bemerkenswerter Weise auch von August Stöber in seinem *Oberrheinischen Sagenbuch* (1842)⁴⁰ und sogar in seinen *Sagen des Elsasses* (1852).⁴¹

Die Sage *Das Streichmaß, der Ring und Becher* (Nr. 70) röhrt her von den französischen *Mémoires du Maréchal de Bassompierre*, worauf als einzige Quelle verwiesen wird. Es gab mindestens zwei deutsche Übersetzungen, die die Grimms jedoch nicht zur Kenntnis nahmen: Eberhard Werner Happels *Gröste Denkwürdigkeiten der Welt Oder so genannte Relationes Curiosae* [...] (5 Bände, Hamburg 1684) bzw. Justus Kaufmann von Bornbergs *Historische Vergnügung der blühenden Jugend* (Frankfurt 1713). Wohl aber hat Jacob Grimm, wie der Eintrag in seinem Handexemplar zeigt, bemerkt, dass diese Sage aus den Memoiren Bassompierres auch Eingang in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* fand.⁴²

Ob der französischen Quelle wird der Leser in der Grimmschen Version zu Beginn historisch-politisch orientiert: »Im Herzogthum Lothringen, als es noch lange zu Deutschland gehörte, herrschte zwischen Nanzig und Luenstadt (*Lunéville*) der letzte Graf von Orgewiler.«⁴³ Die Sage wird somit als »deutsch« requirierte, was sich in der Transformation vom Comte d'Orgeuillier zum Grafen von Orgewiler und der Übersetzung Bassompierre

als Bassenstein zeigt. Allerdings werden deutsche Bezeichnungen und Namen mit ihrer französischen Entsprechung ebenfalls erläutert.

Die Sage *Der Krötenstuhl* (Nr. 222) stammt aus dem 1796 erschienenen Buch *Die Brautschau oder der Kuß des Schreckens auf der Burg Nothweiler. Ein Mährlein aus den Vogesischen Gebirgen* (Magdeburg 1796). In der Grimmschen Version beginnt die Sage mit den Worten: »Auf Nothweiler, einer elsäßischen Burg im Wasgau, lebte vor alten Zeiten die schöne Tochter eines Herzogs [...].«⁴⁴ Für ihre Eitelkeit wird sie verwünscht und muss auf einem Felsen hausen, wo sie wöchentlich abwechselnd als Kröte, als Schlange oder in ihrer natürlichen Gestalt erscheint. Sie kann erlöst werden, wenn sie unter bestimmten Bedingungen jeweils als Schreckgestalt geküsst wird. Die Besonderheit dieser Sage besteht darin, wie Stöber in seinem Aufsatz *Ueber die sogenannten Gespensterthiere im Elsaß* mitteilt, dass »die Bedingungen, an welche sich die Erlösung knüpft« hier *nicht* unbekannt sind.⁴⁵ In der *Deutschen Mythologie* weist Jacob Grimm auf weitere Überlieferungen hin, in denen das Erlösen durch das Küssen in »grausenhafter gestalt« erschwert wird: »im gedicht von Lancelot kommt dies küssen an den mund des drachen vor, der sich hernach in ein schönes weib verwandelt.«⁴⁶

August Stöber versuchte 1850 vergeblich die Burg zu lokalisieren,⁴⁷ in seinen *Sagen des Elsasses* (1851) gelang ihm dies schließlich und der Text wurde erweitert: »Auf dem Schlosse Nothweiler oder Wegelburg«.⁴⁸ Kurioserweise bestanden also auch hier – wie bei der Sage vom Geroldseck, trotz der politischen Funktionalisierung dieser regionalen Zeugnisse durchaus Unsicherheiten über den wirklichen Ort der beiden Sagen.

Die nächste elsässische Sage im ersten Band ist *Der Knabe zu Colmar* (Nr. 261). Es bleibt offen, ob sie vom Appellationsrat Friedrich Ehrmann, dem Schwiegersohn des Dichters Gottlieb Konrad Pfeffel, dem das »Cirkular« zugegangen war, mitgeteilt wurde, oder ob Jacob Grimm seinen im Brief vom 21. Juni 1814 an Wilhelm angekündigten Plan verwirklicht hatte, »nach Colmar u. aufs Land [zu] reisen ..., wo schriftlich und mündlich zu sammeln wäre.«⁴⁹ Ein Knabe weigert sich, in Pfeffels Garten über eine bestimmte Stelle zu gehen, an der eine Leiche vergraben liege. Eine heimliche Ausgrabung bestätigt die Angaben des Knaben, der nun über die Stelle zu gehen vermag. Eine zweite Variante dieser Sage lieferte Georg Friedrich Kolb in den *Rheinischen Horen*.⁵⁰ In Stöbers *Sagen des Elsasses* wurden beide Varianten mitgeteilt.

Die letzte Sage aus dem Elsass *Die Lichter auf Hellebarden* (Nr. 279) spielt auf dem »uralten hanauischen Schloß Lichtenberg auf einem hohen Felsen

im Unterelsaß«, auf dessen Dächern, Spitzen und Hellebarden man blaue Lichter leuchten sehe.⁵¹ Es besteht eine historische Beziehung zur Landgrafschaft Hessen-Kassel, denn die im Unterelsass gelegene Grafschaft Hanau-Lichtenberg entstand im 15. Jahrhundert aus Teilen der Grafschaft Hanau und der Herrschaft Lichtenberg und fiel im 18. Jahrhundert an Hessen-Darmstadt und Hessen-Kassel. Indem eine ähnliche Sage aus der Gegend von Kirchhain in Oberhessen hinzugefügt wurde, wurde eine Verbindung von politischer Geschichte und Sagenwelt hergestellt.

Der zweite Band der *Deutschen Sagen* enthält historische Sagen, die sich, so das Vorwort, »unmittelbar an die wirkliche Geschichte schließen.«⁵² In Bezug auf die Abgrenzung – nämlich die nicht aufgenommenen Sagen – wird bemerkt, dass darunter die »späteren fränkischen und schon mehr französischen Sagen von Loher und Maller, Hugschapler und Wilhelm dem Heiligen« fallen.⁵³ Zur fränkischen Sage selbst schrieben die Brüder Grimm, sie sei weniger zu loben, sie habe »etwas von dem düsteren, tobenden Geiste dieses Volkes.«⁵⁴ Dennoch wurden einige Sagen von Karl dem Großen in die Sammlung aufgenommen.⁵⁵

Zwei Sagen stammen aus Johann Twingers von Königshofen *Elsäffischer Chronik*, die Sage von *Sanct Arbogast* (Nr. 432),⁵⁶ der als Freund des französischen Königs Dagobert geschildert wird, und *Dagobert und Sanct Florentius* (Nr. 433), worin die Wundertaten des schottischen Florentinus beschrieben werden, der sich in Niederhaslach (Haselo) im Elsass niedergelassen hatte und als Nachfolger Arbogasts Bischof von Straßburg wurde.

Bei den anderen Sagen des zweiten Bandes sind die elsässisch-lothringschen Bezüge zufälliger und nebensächlicher, hier bekräftigt höchstens ihre Einbettung in die historischen deutschen Zusammenhänge die kulturelle Zuordnungstendenz des ersten Bandes.

Beispielsweise spielt die Sage *Des Remigs Theil vom Wasichenwald* (Nr. 424) im Titel auf die Vogesen an, von denen der heilige Remigius, der Bischof von Reims, ein großes Stück für seine Kirche erkaufte und wo er einige Weiler errichtet hat. In *Der kühne Kurzbold* (Nr. 465) wird der Tod des Herzogs Giselbert von Lothringen beschrieben, in der *Der Knoblauchskönig* (Nr. 485) die Krönung des Herzogs Hermann von Lothringen (Luxemburg) zum Gegenkönig. Ein Ritter aus dem lothringischen Metz und seine Frau stehen im Mittelpunkt der Sage *Der Mann im Pflug* (Nr. 531), einer Kreuzfahrergeschichte. In *Loherangrins Ende in Lothringen* (Nr. 537) wird der Name Lothringens damit erklärt, dass Loherangrin aus Brabant nach Lyzaborie (Luxemburg) reiste und dort ermordet wurde. »Das Land, vorher Lyzaborie genannt, nahm von ihm den Namen *Lotharingen* an.«⁵⁷

Eine Ausnahme im zweiten Band ist die Sage von *Carl Ynach, Salvius Brabon und Frau Schwan* (Nr. 533), weil hier wiederum die sprachliche Identität einer Sagenfigur thematisiert wird. Carl, der Sohn des Königs Gottfried von Tongern, wurde von der Burg Megen an der Maas verbannt und bereist Italien. Auf der Rückreise wird er von seiner Frau gefragt, wie der Schwan »in seiner Landessprache heiße? In deutscher Sprache, antwortete er, heißt man ihn Swana.«⁵⁸ Ebenjener »deutschsprechende« Carl Ynach fällt im weiteren Verlauf der Sage neben dem Germanenkönig Ariovist im Krieg gegen die Römer. Diese getreu nach der Quelle übersetzte Sage gemahnt wiederum an einen deutschen Mythos, mit deutscher Sprache sogar, die wiederum mit dem Suevenkönig Ariovist in Verbindung gebracht wird.

Die *Deutschen Sagen* stehen, wie am Beispiel der elsässischen Beiträge gezeigt werden konnte, in einem engen Zusammenhang mit den politischen Auffassungen der Brüder Grimm in den Jahren um 1815, wonach sich die politische Neuordnung Europas an den Sprach- und Kulturgrenzen orientieren solle. Weitere Werke und Lebensdokumente zeigen, dass sich an diesen Auffassungen im Lauf ihres Lebens kaum etwas änderte. 1831 war es Jacob Grimm in einem Brief aus Kehl an seine Schwägerin Dorothea Grimm eine Notiz wert, dass er in Straßburg »jedermann deutsch sprechen« hörte.⁵⁹ Und noch 1848 bemerkte er in seiner *Geschichte der deutschen Sprache*, dass ihm angelegen sei, »für die westlichste ausdehnung des suevischen oder alamannischen volks richtigen massstab zu gewinnen.« Folge man der heutigen Sprache, sei einsichtig, »dass die alemannische mundart keineswegs durch den Rhein abgeschnitten werde, sondern sich über den strom aus Schwaben in den Elsass strecke.«⁶⁰

Als Ehrenfried Stöbers Sohn August 1851 seine Sammlung elsässischer Sagen Jacob Grimm widmete, schrieb dieser in seinem Dankesbrief, welche Erwartungen er gehegt hatte:

ich hätte eine grössere zahl mündlich aufgenommener sagen erwartet, und gerade schon aus dem Sundgau und Oberelsass, gegenüber, die Sie wahrscheinlich allenthalben mit dem fuss betreten haben. Denn alle noch jetzt erforschbaren überlieferungen sind reicher und naturwüchsiger als die aus büchern zu schöpfenden, deren verf. weit andere zwecke hatten. [...] Hoffentlich bringen Sie aus andern teilen des Elsasses noch viel dergleichen, ich würde gern an den Vogesen und an der lothringischen grenze spüren.⁶¹

Der Briefwechsel mit August Stöber setzte sich fort bis kurz vor dem Tod Jacob Grimms. Mehrfach bedankten sich die Brüder für dessen Arbeit: Deutschland müsse ihm dankbar sein und bleiben, für die Sammlung von »material für unser alterthum [...] auf einem ergibigen, reichen boden«,⁶² schrieb Jacob und Wilhelm Grimm sprach von den großen Verdiensten »zur erhaltung der natürlichen bande, mit welchen der Elsass und Deutschland zusammen hängen.«⁶³ Die Brüder Grimm begriffen August Stöber nicht nur als ihren Nachfolger, der die elsässischen Sagen um ein Vielfaches vermehrt hatte, sondern auch in dem Sinne, dass er das Gedächtnis an die deutsche Kultur im Elsass wachhielt.

- 1 Deutsche Sagen. Hg. von den Brüdern Grimm. 2 Bde. Berlin 1816/1818, hier Bd. II, S. VI.
- 2 Briefe der Brüder Grimm an Savigny. Hg. von Ingeborg Schnack und Wilhelm Schoof. Berlin und Bielefeld 1953, S. 174.
- 3 Vgl. Briefe der Brüder Grimm. Hg. von Hans Gürtler und Albert Leitzmann. Jena 1923, S. 283.
- 4 Vgl. Briefe der Brüder Grimm an Savigny (Anm. 2), S. 171.
- 5 Deutsche Sagen (Anm 1), Bd. I, S. XX.
- 6 Fritz Erfurth: Die »Deutschen Sagen« der Brüder Grimm. Ein Beitrag zu ihrer Entstehungsgeschichte, unter besonderer Berücksichtigung des westfälischen Anteils. Phil. Diss. Universität Münster 1939, S. 103.
- 7 Deutsche Sagen (Anm 1), Bd. I, S. Vf.
- 8 Erfurth hat dies nur für die mündlich gesammelten Sagen getan und dabei die Herkunftsorte zu Grunde gelegt. Im vorliegenden Beitrag stehen die in den Sagen erwähnten Orte im Mittelpunkt.
- 9 Deutsche Sagen (Anm 1), Bd. I, S. XVIf.
- 10 Bei etwa 35 Sagen des ersten Bandes lassen sich die Orte nicht ohne weiteres identifizieren. Einige wenige Sagenorte liegen in Livland, der Krain und Italien. Die Zählung gibt eine grobe Tendenz und beansprucht keine numerische Genauigkeit. Der Orientierung halber wurde nach heutigen Regionen eingeteilt.
- 11 Barbara Kindermann-Bieri: Heterogene Quellen – homogene Sagen. Philologische Studien zu den Grimmschen Prinzipien der Quellenbearbeitung untersucht anhand des Schweizer Anteils an den »Deutschen Sagen«. Marburg 1987, S. 34.
- 12 Zu den Bemühungen der Brüder Grimm um bayerische Sagen vgl. Erfurth: Die »Deutschen Sagen« (Anm 6), S. 45.
- 13 Die Nummerierung der Sagen bezieht sich in diesem Beitrag auf die erste Auflage.
- 14 Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm. Kritische Ausgabe in Einzelbänden. Bd. 1.1: Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm (Text). Hg. von Heinz Rölleke. Stuttgart 2001, S. 284.
- 15 Ebd., S. 312.
- 16 Ebd., S. 315.
- 17 Ebd., S. 329.
- 18 Ebd., S. 355–357.
- 19 Jacob Grimm [Anonym]: Die Elsaßer. In: Rheinischer Merkur, Nr. 98 vom 6. August 1814. Zitiert nach ders.: Kleinere Schriften. Gütersloh 1890, Bd. VIII, S. 397–402, hier S. 400.
- 20 Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm (Anm. 14), S. 176.
- 21 Ebd., S. 356.
- 22 Ebd., S. 419.
- 23 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nachl. Grimm 664, Bl. 3–4. Für die Mitteilung des Briefes bin ich Herrn Philip Kraut (Berlin) zu besonderem Dank verpflichtet. Zum Exemplar in der Grimm-Bibliothek vgl. Ludwig Denecke / Irmgard Teitge: Die Bibliothek der Brüder Grimm. Annotiertes Verzeichnis des festgestellten Bestandes. Stuttgart 1989, Nr. 1858.

24 Zitiert nach Erfurth: Die »Deutschen Sagen« (Anm. 6), S. 39.

25 Ebd.

26 Die Sagen des Elsasses, getreu nach der Volksüberlieferung, den Chroniken und andern gedruckten und handschriftlichen Quellen, gesammelt von August Stöber. Neue Ausgabe von Curt Mündel. Straßburg 1896, Bd. II, S. 299.

27 Rollenhagens Buch befand sich in der Bibliothek der Brüder Grimm (Denecke/Teitge: Die Bibliothek der Brüder Grimm [Anm. 23], Nr. 2976). Jacob Grimm hat den *Froschmeuseler* schon um 1808 gelesen. Der Titel zum ersten der *Kinder- und Hausmärchen* (*Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*) stammt nämlich aus der Vorrede zu Rollenhagens Buch.

28 Ebd., 2. Buch, Kap. 14: Würd on zweifel kommen ins land / Ein unüberwindlich gigant,/ Der mit dem kopf die wolken reicht,/ Der keiner macht aus furcht entweicht,/ Der alles vieh und menschen freß/ Und ihr land gar allein beseß;/ Wie die hünen, die großen leut,/ Getan hetten für dieser zeit,/ Welcher tochter baur, pferd und wagen/Hett im schurztuch mit heim getragen,/ Ihrer mutter für würm gezeigt,/ Damit sie spielen wolt zur freud.

29 Jacob Grimm: Deutsche Mythologie. Göttingen 1835, Bd. I, S. 443–445.

30 Vgl. ebd., S. 446.

31 Vgl. dazu Karl Simrock: Das malerische und romantische Rheinland. Leipzig 1838, S. 77.

32 Grimm: Deutsche Mythologie (Anm. 29), S. 446.

33 Denecke/Teitge: Die Bibliothek der Brüder Grimm (Anm. 23), Nr. 3007.

34 Hanß Michael Moschersch: Gesichte Philanders von Sittewald/Das ist/Straff-Schrifften. Ander Theil. Straßburg 1665, S. 32f.

35 Ebd., S. 13.

36 Wolfgang Stammler: Bergentrückt. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hg. von Hanns Bächtold-Stäubli. Berlin und Leipzig 1927, Bd. I, Sp. 1056–1071, hier Sp. 1059.

37 Deutsche Sagen (Anm. 1), Bd. I [Vorrede], S. X.

38 Grimm: Deutsche Mythologie (Anm. 29), S. 907.

39 Moschersch trat 1635 seinen Dienst als fürstlich croy'scher Vogt im elsässischen Finstingen (heute Fénetrange) an, das etwa drei Kilometer entfernt von der Burg Geroldseck liegt. Vgl. Heinrich Schlosser: Johann Michael Moschersch und die Burg Geroldseck im Wasgau. Straßburg 1893, S. 75.

40 August Stöber: Oberrheinisches Sagenbuch. Straßburg 1843, S. 564.

41 August Stöber: Sagen des Elsasses. St. Gallen 1852, S. 239. Zu weiteren Beispielen vgl. Schlosser: Johann Michael Moschersch (Anm. 39), S. 15. Jacob Grimm vermerkte in seinem Handexemplar der *Deutschen Sagen* neben dem Wort »Wasgau«: »Breisgau? dies ein andres«.

42 Vgl. Die Horen 2 (1795), S. 27f. Siehe hierzu Reinhold Steig: Goethe und die Brüder Grimm. Berlin 1892, S. 121f.

43 Deutsche Sagen (Anm 1), Bd. I, S. 89.

44 Ebd., S. 304.

45 August Stöber: Ueber die sogenannten Gespensterthiere im Elsaß. In: Alsatia. Jahrbuch für elsässische Geschichte, Sage, Alterthumskunde, Sitte, Sprache und Kunst 1850, S. 34–68, hier S. 63.

46 Grimm: Deutsche Mythologie (Anm. 29), S. 922.

47 »Ich habe die Lage dieser Burg vergeblich gesucht; sollte nicht eine Namensverwechslung begangen worden sein; eine ähnliche Sage kommt übrigens im Jägerthal vor, sie ist von G. Mühl poetisch behandelt worden. (Stöber: Ueber die sogenannten Gespensterthiere im Elsaß [Anm. 45], S. 63).

48 Die Sagen des Elsasses, nach der Volksüberlieferung und den Chroniken neu gesammelt und dargestellt von August Stöber. St. Gallen 1851, S. 346.

49 Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm (Anm. 14), S. 356.

50 Vgl. Georg Friedrich Kolb: Rheinische Horen. Taschenbuch für 1830. Speyer 1830, S. 259.

51 Deutsche Sagen (Anm. 1), Bd. I, S. 368.

52 Ebd., Bd. II, [Vorrede], S. III.

53 Ebd., S. XIII.

54 Ebd., S. VII.

55 Vgl. ebd., S. XIII.

56 Die Alteste Teutsche so wol Allgemeine als inbesonderheit Elsassische und Straßburgische Chronicke. Von Jacob von Königshoven Priestern in Straßburg Von Anfang der Welt biß ins Jahr nach Christi Geburth MCCC LXXXVI beschrieben. Anjetzo zum ersten mal heraus und mit Historischen Anmerkungen in Truck gegeben von D. Johann Schiltz. Straßburg 1698, S. 234f.

57 Deutsche Sagen (Anm 1), Bd. II, S. 311.

58 Ebd., S. 287. Im Original von Jehan le Maire: Illustrations de Gaule (Paris 1548, Lib. 3, S. 21): »il respondit qu'on le nomoit Svvane en lagne Thioyse [...].«

59 Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm (Anm. 14), S. 505.

60 Jacob Grimm. Geschichte der deutschen Sprache. Leipzig 1848, S. 495.

61 Martin Ernst (Hg.): Briefe von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm an August Stöber. In: Anzeiger für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur 12 (1886), S. 107–117, hier S. 107f.

62 Ebd., S. 112.

63 Ebd., S. 117.

Georg Büchner
Lenz (1835/1836)

Hermann Gätje, Saarbrücken

Als sich das Gerücht verbreitete, daß *Romarino* durch Straßburg reisen würde, eröffneten die Studenten sogleich eine Subscription und beschlossen, ihm mit einer schwarzen Fahne entgegenzuziehen. [...] So ziehen wir in die Stadt, begleitet von einer ungeheuren Volksmenge unter Absingung der Marseillaise und der Carmagnole; überall erschallt der Ruf: Vive la liberté! vive Romarino! à bas les ministres! à bas le juste milieu! Die Stadt selbst illuminiert, an den Fenstern schwenken die Damen ihre Tücher, und Romarino wird im Triumph bis zum Gasthof gezogen, wo ihm unser Fahnenträger die Fahne mit dem Wunsch überreicht, daß diese Trauerfahne sich bald in Polens Freiheitsfahne verwandeln möge. Darauf erscheint Romarino auf dem Balkon, dankt, man ruft Vivat! – und die Comödie ist fertig.¹

So schildert Georg Büchner den Empfang des napoleonischen Generals Girolamo Ramorino – Büchner schreibt Romarino – am 4. Dezember 1831 in Straßburg. Dieser hatte die Polen bei ihrem vergeblichen Aufstand gegen die russische Herrschaft unterstützt. Der achtzehnjährige Büchner war Anfang November zum Studium der Medizin von Darmstadt nach Straßburg gezogen; damit begann zugleich die zentrale Schaffenszeit des Schriftstellers und politischen Aktivisten Georg Büchner, die mit seinem frühen Tod im Februar 1837 endete. Von diesen gut fünf Jahren lebte Büchner rund dreieinhalb Jahre in der elsässischen Metropole, die ihm eine »zweite Vaterstadt« wurde.² Es überrascht daher, dass der in der germanistischen Forschung viel behandelte Büchner unter der Perspektive einer regionalen Literaturgeschichtsschreibung des Elsasses relativ wenig Beachtung gefunden hat. Man kann annehmen, dass seine Präsenz in der von französischem wie deutschem Denkstil geprägten Region sein Schaffen nachhaltig geprägt hat und in seinem Werk ihren Niederschlag gefunden hat. Der Beitrag möchte Büchner unter diesem Fokus betrachten und einige Aspekte herausarbeiten, die sein Verhältnis zum Elsass betreffen: sowohl im Hinblick auf spezifisch diese Region betreffende Einflüsse auf sein Werk als auch auf seine (geringe) Nachwirkung auf die elsässische Literatur von 1870 bis in die Gegenwart. Im Mittelpunkt steht dabei die Erzählung *Lenz*, die 1839 posthum veröffentlicht wurde und markierte Bezüge zum Elsass aufweist.³ Vieles an diesem Text lässt sich auf Büchners persönliche Beziehungen und Erlebnisse im Elsass sowie seine Auseinandersetzung mit dessen Geschichte und Geografie rekurren. Er verweist im *Lenz* mit der Verarbeitung der Liebesgeschichte von Goethe und der Sesenheimer

Pfarrerstochter Friederike Brion auf eine reale Begebenheit, die in ihrer mythenhaften Verklärung als ein Identifikationsmuster das kulturelle (Selbst-)Bild des Elsasses mitgeprägt hat.

Der oben zitierte, erste überlieferte Brief Büchners aus Straßburg beschreibt anschaulich die damalige Stimmung in der Stadt und antizipiert zugleich in vielem sein künftiges Schaffen. In ihm deuten sich seine wortreiche politische Emphase und Begeisterungsfähigkeit an, die er jedoch immer wieder mit nüchternen, lakonischen Einschüben zu brechen bzw. zu relativieren versteht (»die Comödie ist fertig«). Diese Widersprüchlichkeit, die in Büchners Werk als kunstvoll gestaltete Ambivalenz und Stilvielfalt ihren Ausdruck findet, ist ein wesentliches Charakteristikum des Autors. Es lassen sich dabei in der Deutung Analogien zur Lage des Elsasses zwischen Deutschland und Frankreich herstellen. Das kann man anhand von Textstellen des *Lenz* und persönlichen Zeugnissen aufzeigen.

Straßburg und das Elsass bildeten schon damals die Schnittstelle zwischen deutscher und französischer Kultur und Denktradition. Einerseits stand die Stadt unter dem Einfluss der Ideen der Französischen Revolution, andererseits wurde von vielen noch die ursprünglich deutsche Tradition gewahrt. Da es zur damaligen Zeit noch keine französischsprachige Schulpflicht gab, hielt sich die deutsche Sprache vor allem in den ländlichen Regionen des Elsasses. In Büchners schriftstellerischem Werk fließen diese beiden Traditionen zusammen. Das Drama *Dantons Tod* ist eine Auseinandersetzung mit den Idealen der Revolution von 1789, sein Aufenthalt in Straßburg und seine Erfahrungen dort haben das Werk inspiriert. Die Stadt stand damals unter dem Eindruck der Juli-Revolution von 1830 und es herrschte ein liberales politisches Klima. In der Erzählung *Lenz* zeigt sich der Zusammenfluss von deutschen und französischen Einflüssen im Unterschied zu dem Revolutionsdrama indirekt. Der Text ist maßgeblich von der Spannung zwischen rational-analytischer Wirklichkeitsdarstellung, die einem französisch geprägten Denkstil zugeordnet wird, und der eher dem Deutschen zugewiesenen idealistisch-romantischen, gefühlsbetonten Art bestimmt.

Die Erzählung fand sich in Büchners Nachlass und gilt als unvollendetes Fragment. Die Originalhandschrift des Autors ist verloren, als einziger authentischer Textzeuge gilt die 1839 von Karl Gutzkow herausgegebene Erstveröffentlichung.⁴ Diese beruht auf einer (ebenfalls verschollenen) Abschrift der Originalhandschrift aus Büchners Nachlass, die von seiner Verlobten Wilhelmine Jaeglé angefertigt wurde. Von daher sind textkritische Analysen immer mit einer gewissen Unsicherheit behaftet, nicht nur im

Hinblick auf Details, sondern auch auf zentrale Bauformen des Texts. Es ist z. B. nicht völlig gesichert, ob die Textabfolge dem Plan Büchners entspricht, denn »Indizien sprechen dafür, daß Jaeglé an Gutzkow kein einheitliches Fragment, sondern tatsächlich einzelne ›Bruchstücke‹ gesandt hatte, die dieser erst zu einem ›Fragment‹ vereinte.«⁵

Die Erzählung greift tatsächliche Ereignisse auf und thematisiert den Aufenthalt des Sturm-und-Drang Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz bei dem Geistlichen und Philanthropen Johann Friedrich Oberlin in Waldershof bzw. Waldbach im elsässischen Steintal vom 20. Januar bis zum 8. Februar 1778.⁶ Die Erzählung beruht auf dem Studium zahlreicher Quellen, wobei ein Bericht von Oberlin über diese Zeit in Struktur und Handlung als Hypotext bzw. Prätext fungiert.⁷ Büchner hat dabei ganze Passagen wörtlich übernommen. An einigen Stellen greift er von Oberlin nur kurz erwähnte Ereignisse auf und stilisiert sie literarisch. Anfang und Schluss der Erzählung entsprechen der Vorlage, wobei umstritten ist, ob der erhaltenen, an Oberlins Ausführungen orientierte Text nur als Passage einer weiter gefassten Lenz-Erzählung gedacht war. Büchner transformiert den Bericht Oberlins und gestaltet literarisch den sich zunehmend verschlechternden psychischen Zustand Lenz', der sich sukzessiv in heftigere melancholische Wahnzustände steigert, die mit Momenten der Läuterung und Beruhigung abwechseln. Lenz' Stimmungen pendeln zwischen Niedergeschlagenheit und Begeisterung. Als (scheinbare) äußere Ursache erscheint Lenz' unglückliche Liebe zu Goethes verlassener Freundin Friederike Brion. Er steigert sich in die fixe Idee, diese sei gestorben. Der Mediziner Büchner fasst erzählerisch ein Krankheitsbild, das man heute mit dem Begriff Schizophrenie beschreiben würde. Zunehmend verschlechtert sich Lenz' Zustand und angesichts der immer größer werdenden Suizidgefahr lässt Oberlin ihn in Begleitung nach Straßburg reisen, da er glaubt, die Situation nicht mehr bewältigen zu können. Am Schluss wird ein völlig apathischer Lenz geschildert: »[E]r fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen; sein Dasein war ihm eine notwendige Last, – – So lebte er hin.«⁸

Der Text ist sehr vielschichtig, er bietet mehrere Lese- und Deutungsebenen an. Er kann zunächst in seinem Verhältnis zum tatsächlichen Hergang der Ereignisse betrachtet werden, des Weiteren enthält er zahlreiche autobiografische Verweise. Vieles deutet darauf hin, dass Büchner in die Lenz-Figur seiner Erzählung, der nicht mit dem historischen gleichgesetzt werden kann, eigene Stimmungslagen und -haltungen (überspitzt) spiegelt. Dies gilt m. E. besonders für die größeren Komplexe der Erzählung, in denen Büchner vom Hypotext Oberlins abweicht, z. B. das Kunstgespräch

zwischen Lenz und dem Zürcher Philosophen und Mediziner Christoph Kaufmann. Auf Anregung dieses Freundes weilt Lenz bei Oberlin, und während seines Aufenthalts trifft dieser mit seiner Verlobten zu einem Besuch im Steintal ein. Aus der bei Oberlin erwähnten tatsächlichen Begegnung gestaltet Büchner einen für die Zeit exemplarischen ästhetischen Disput. Kaufmann repräsentiert eine idealistische Kunstposition, während Lenz zum Sprachrohr für Büchners Credo wird, dass die Aufgabe der Literatur die Darstellung der Wirklichkeit sei, jenseits von idealistischer oder romantischer Verklärung. Dies korrespondiert eng mit einem anderen originär von Büchner stammenden Textelement, den Landschaftsbeschreibungen und -schilderungen. Diese sind in der Oberlinschen Vorlage nicht enthalten; in ihnen zeigt sich signifikant der perspektivische Unterschied zwischen den beiden Texten.

Die Diegese der Erzählung ist zwar auf Lenz intern fokalisiert – die marginalen Ausnahmen sind m. E. der von Büchner noch nicht abgeschlossenen perspektivistischen Transformation von Oberlins Bericht geschuldet –, doch zugleich evoziert der sachliche, realistische Stil eine Distanz zwischen Erzähler und Protagonisten, auf affektuelle, mimetische Erzählelemente wie die erlebte Rede wird verzichtet. Von Leidenschaft und Pathos geprägt ist hingegen die wörtliche Rede im Kunstgespräch zwischen Lenz und Kaufmann. Während Kaufmann darin den idealistischen Standpunkt vertritt, gibt Lenz ein glühendes Plädoyer für eine Kunst, deren Aufgabe die Darstellung der Wirklichkeit sei. In diese Rede projiziert Büchner zweifellos seinen eigenen Kunstbegriff. Es mag vielleicht ein Grund für die bis heute andauernde Faszination sein, die der *Lenz* ausstrahlt, dass Büchner in die Erzählung die literarischen Strömungen seiner Zeit einfließen lässt und zugleich solche des späteren 19. Jahrhunderts antizipiert. Im *Lenz* werden der Sturm und Drang, die Weimarer Klassik und die Romantik gleichermaßen adaptiert und konterkariert. Vertreter des Naturalismus, des Impressionismus und des Expressionismus haben auf den Text rekurriert und in ihm ein Vorbild gesehen. Büchner selbst lässt sich nicht auf eine Stilrichtung festlegen. Der Text reflektiert in seinen variablen Ausdrucksformen diametrale Denk- und Empfindungsweisen. Die Widersprüchlichkeit und der Wahnsinn Lenz' spiegeln übersteigert die Bipolarität und Gespaltenheit Büchners, was die zahlreichen autobiografischen Analogien signalisieren.

Ausgehend von den Landschaftsbeschreibungen lassen sich diese wesentlichen Elemente wie auch die Entstehungsumstände des Texts beleuchten und in Beziehung zum Elsass setzen. Die Erzählung erscheint besonders im Hinblick auf die Naturdarstellungen innovativ und für nachfolgende

Generationen paradigmatisch. Diese stehen in engem Zusammenhang mit dem Elsass, wie Zeugnisse aus der Entstehungszeit bekräftigen. Auch wenn Naturschilderungen die Seelenzustände des Protagonisten allegorisieren und auf einer abstrakten Ebene die Wahrnehmung der Natur reflektieren, bezieht der Text sich doch auf eine konkrete Landschaft. Die Darstellungen beruhen auf Büchners Wanderungen in den Vogesen. Deshalb kann die Inszenierung der Landschaft im *Lenz* nicht ohne Berücksichtigung seiner persönlichen Wahrnehmung derselben gedeutet werden.

Aus Büchners persönlichen Beziehungen in Straßburg ergeben sich zahlreiche Berührungspunkte zum Stoff der Erzählung *Lenz*. Er wohnte seit Beginn des Studiums im November 1831 bei dem Theologen Johann Jakob Jaeglé. Vermittelt hatte diese Unterkunft der Straßburger Theologe Edouard Reuss, ein Cousin von Büchners Mutter, die elsässische Wurzeln hatte. Jaeglé hatte die Trauerrede auf Oberlin gehalten. Büchner und Jaeglés Tochter Wilhelmine – Minna genannt – verliebten sich, und verlobten sich schon bald, zunächst heimlich. Über Reuss und Jaeglé lernte Büchner die Brüder August und Adolph Stöber kennen, er wurde durch sie Dauergast der Studentenverbindung Eugenia. Deren Vater, Daniel Ehrenfried Stöber, hatte 1831 eine Oberlin-Biografie veröffentlicht.

Die Brüder Stöber gehören zu den bekanntesten elsässischen Literaten des 19. Jahrhunderts und sind bis heute für ihre Sammlungen elsässischer Sagen sowie regionalgeschichtliche Studien bekannt. Ihre lokale Bedeutung ist mit der der Brüder Grimm auf nationaler Ebene vergleichbar.⁹ In mehreren Briefen berichtet Büchner von gemeinsamen Wanderungen mit den Stöbers. Daraus geht hervor, wie signifikant die Erfahrung der Schönheit der Vogesenlandschaft mit den Beziehungen zu ihnen verknüpft ist. Der durch das Studium bedingte Abschied von Straßburg Ende 1833 fiel Büchner sehr schwer. Aus den erhaltenen Briefen geht sehr deutlich die Assoziation von Landschaftserlebnis und Gemütszustand bzw. -natur hervor. An August Stöber schreibt er, noch aus Darmstadt:

Du magst entscheiden ob die Erinnerung an 2 glückliche Jahre, und die Sehnsucht nach all dem, was sie glücklich machte oder ob die widrigen Verhältnisse unter denen ich hier lebe, mich in die unglückselige Stimmung setzen. Ich glaube s'ist beides. Manchmal fühle ich ein wahres Heimweh nach Euren Bergen. Hier ist Alles so eng und klein. Natur und Menschen, die kleinlichsten Umgebungen, denen ich auch keinen Augenblick Interesse abgewinnen kann.¹⁰

Noch prägnanter ist Büchners erster Brief an seine Verlobte aus seinem neuen Studienort Gießen. Auch dieser verweist indirekt auf seine konkrete Affinität zur elsässischen Landschaft sowie die gedankliche Verflechtung dieser mit der geliebten Minna. Die Verknüpfung von Gemütszustand und Landschaftsempfinden, ein zentrales Moment des *Lenz*, wird in diesem Brief deutlich. Die Wahrnehmung der Schönheit der Landschaft ist nicht statisch konstant, es sind die persönlichen Umstände, die die Empfindung der Natur maßgeblich beeinflussen und auch variieren lassen können:

Hier ist kein Berg, wo die Aussicht frei sei. Hügel hinter Hügel und breite Täler, eine hohe Mittelmäßigkeit in Allem; ich kann mich nicht an diese Natur gewöhnen, und die Stadt ist abscheulich. Bei uns ist Frühling, ich kann Deinen Veilchenstrauß immer ersetzen, er ist unsterblich wie der Lama. Lieb Kind, was macht denn die gute Stadt Straßburg, es geht dort allerlei vor, und Du sagst kein Wort davon. Je baisse les petites mains, en goûtant les souvenirs doux de Strasbourg. – [...]

Seit ich über die Rheinbrücke ging, bin ich wie in mir vernichtet, ein einzelnes Gefühl taucht nicht in mir auf. Ich bin ein Automat; die Seele ist mir genommen.¹¹

Dieses von der Forschung »Fatalismusbrief« genannte Schreiben wird als zentrale Aussage Büchners über seine Lebensphilosophie gedeutet. In dem von melancholischer Stimmung getragenen Brief erscheinen Straßburg und indirekt die elsässische Landschaft als Sehnsuchtsorte.

Der Brief lässt sich als Antizipation vieler Elemente der *Lenz*-Erzählung deuten: Schwermut, die Trennung von der Geliebten, der Konnex von Landschaftserlebnis und Gemütszustand. Mit der eigentlichen Erzählung *Lenz* begann Büchner erst während seines zweiten Straßburg-Aufenthalts. Aufgrund seiner politischen Aktivitäten, speziell der Flugschrift *Der Hessische Landbote*, wurde er polizeilich verfolgt, und setzte sich im März 1835 nach Straßburg ab. Neben seinem Studium widmete er sich in dieser Zeit auch schriftstellerischer Arbeit sowie zwei Übersetzungen von Stücken Victor Hugos, die ihm Karl Gutzkow vermittelt hatte.

Der Autor und Redakteur Karl Gutzkow war Büchners literarischer Förderer und politischer Weggefährte, er fungierte 1835 bei der Publikation von *Dantons Tod* in der Zeitschrift *Phönix* als Herausgeber. In einem Brief von Gutzkow an Büchner findet sich die erste überlieferte Erwähnung der Arbeit am *Lenz*-Stoff: »Ihre Novelle *Lenz* soll jedenfalls, weil Straßburg

dazu anregt, den gestrandeten Poeten zum Vorwurf haben?«¹² Straßburg war eines der Zentren des Sturm und Drang. Im Oktober 1835 schreibt Büchner an seine Familie in Darmstadt:

Ich habe mir hier allerlei Notizen über einen Freund Goethe's, einen unglücklichen Poeten Namens *Lenz* verschafft, der sich gleichzeitig mit Goethe hier aufhielt und halb verrückt wurde. Ich denke darüber einen Aufsatz in der deutschen Revue erscheinen zu lassen.¹³

Die *Deutsche Revue* war ein seit Sommer 1835 geplantes Zeitschriftenprojekt Gutzkows, aufgrund von politischen Verböten konnte jedoch nicht einmal die in Druck befindliche erste Nummer erscheinen. Diese Äußerung Büchners wirft die Frage auf, ob er neben der Erzählung auch einen expositiven Text über Lenz verfassen wollte.

Eine maßgebliche Rolle bei der Entstehung des *Lenz* spielen die Brüder August und Adolph Stöber. Sie haben sich im Rahmen ihrer regionalgeschichtlichen Studien intensiv mit Lenz beschäftigt und Dokumente gesammelt. Seit Anfang der 1830er Jahre haben die beiden Lenziana in Zeitschriften publiziert. August Stöber veröffentlichte 1842 eine umfassende Dokumentation über Lenz' Aufenthalt im Elsass, die z. T. frühere Publikationen aufnimmt und als dokumentarisches Komplement zu Büchners literarischer Gestaltung gelesen werden kann. Darin erwähnt er auch Büchner kurz in einer Fußnote und verweist darauf, dass er ihm die Quellen zur Verfügung stellte:

Dieser in *Erwinia* 1839, S. 6 u. ff., mitgetheilte Aufsatz [Oberlins Aufzeichnungen, H. G.] bildet die Grundlage der leider Fragment gebliebenen Novelle »Lenz« meines Freundes *Georg Büchner*. Er trug sich schon in Straßburg lange Zeit mit dem Gedanken Lenz zum Helden einer Novelle zu machen, und ich gab ihm zu diesem Stoffe alles, was ich an Handschriften besaß. Das Fragment ist abgedruckt im *Telegramm* 1839, Nummer 5 u. ff.¹⁴

Neben dem Bericht Oberlins handelt es sich um Briefe von Lenz sowie verschiedene Dokumente. Büchner zog auch die Passagen über Lenz in Goethes *Dichtung und Wahrheit* heran.¹⁵

Maßgeblichen Anteil an Büchners Schreibmotivation zum *Lenz* hat seine innere Affinität zu der Region Elsass, die psychologisch im Zusammenhang mit der innigen Liebesbeziehung zu Wilhelmine steht. Das politische

Klima war in Frankreich zudem wesentlich freier, nach der 1830er Revolution war die Restauration der Bourbonenmonarchie beendet. Seine Neigung zur Landschaft des Elsasses hat Büchner in mehreren Briefen zum Ausdruck gebracht, wobei sich im Hinblick auf den *Lenz* diskutieren lässt, ob er die Schönheit der Landschaft sui generis oder aus den positiven persönlichen Erfahrungen in Straßburg heraus empfindet. Dies ist insofern von Belang, als Lenz' Wahrnehmung der Landschaft immer an seinen Gemütszustand gekoppelt ist.

Die Erzählung schildert, wie die Landschaft auf Lenz' Psyche wirkt. Die Naturbeschreibung korrespondiert mit seinem Seelenzustand und bedient sich anthropomorpher Wendungen, doch bleibt sie immer realistisch, es wird nicht in romantischer Manier eine Bedrohlichkeit verstärkend in sie hineinstilisiert.

[W]enn der Sturm das Gewölk abwärts trieb und einen lichtblauen See hineinriß, und dann der Wind verhallte und tief unten aus den Schluchten, aus den Wipfeln der Tannen wie ein Wiegenlied oder Glockengeläute heraufsummte, und am tiefen Blau ein leises Rot hinaufklomm, und kleine Wölkchen auf silbernen Flügeln durchzogen und alle Berggipfel scharf und fest, weit über das Land hin glänzten und blitzten, riß es ihm in der Brust, er stand, keuchend, den Leib vorwärts gebogen, Augen und Mund weit offen, er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen, Alles in sich fassen, er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe tat; [...] Aber es waren nur Augenblicke, und dann erhob er sich nüchtern, fest, ruhig als wäre ein Schattenspiel vor ihm vorübergezogen, er wußte von nichts mehr.¹⁶

Die Bilder und Vergleiche haben eher verdeutlichenden als verdichtenden Charakter und fokussieren auf Lenz' Wahrnehmung der Realität. Büchner gestaltet keine übersteigerte oder gar fiktive Kunstslandschaft, die anthropomorph auf das Innere des Protagonisten und das Erzählziel zugeschnitten ist, sondern er erfasst die Natur des Steintals realistisch.¹⁷ Dieser Blickwinkel korrespondiert mit den oben angeführten Briefäußerungen. Das Bemerkenswerte an der Darstellungsweise im *Lenz* ist, dass romantische Topoi der Naturwahrnehmung und ihres Einflusses auf das Gemüt erscheinen, zugleich aber eine in ihrer Exaktheit ins Naturalistische gehende Beschreibung impliziert ist. Das Verhältnis von Lenz zur Landschaft ist ein dialektisches: sie wirkt auf Lenz, zugleich entsteht in ihm eine subjektive

Deutung und Sicht der Landschaft. Büchner versteht es, diese Differenz erzählerisch pointiert zu gestalten.

Da seine persönliche Erfahrung des Elsasses maßgeblich durch seine Unternehmungen mit den Brüdern Stöber geprägt ist und im *Lenz* die Natur und das Wandern eine hervorgehobene Rolle einnehmen, erscheint eine vergleichende Betrachtung der Landschaftsdarstellungen und ihrer Funktion bei Stöbers und Büchner von Interesse. Büchner äußert sich in einem Brief über die 1835 von den Brüdern Stöber veröffentlichten *Alsa-Bilder*, die in lyrische Form gefasste elsässische Sagen enthalten.¹⁸

Sie erhalten hiermit ein Bändchen Gedichte von meinem Freunde Stöber. Die Sagen sind schön, aber ich bin kein Verehrer der Manier à la Schwab und Uhland und der Partei, die immer rückwärts ins Mittelalter greift, weil sie in der Gegenwart keinen Platz ausfüllen kann. Doch ist mir das Büchlein lieb; sollten Sie nichts Günstiges darüber zu sagen wissen, so bitte ich Sie, lieber zu schweigen. Ich habe mich ganz hier in das Land hineingelegt; die Vogesen sind ein Gebirg, das ich liebe wie eine Mutter, ich kenne jede Bergspitze und jedes Tal und die alten Sagen sind so originell und heimlich und die beiden Stöber sind alte Freunde, mit denen ich zum Erstenmal das Gebirg durchstrich. Adolph hat unstreitig Talent, auch wird Ihnen sein Name durch den Musenalmanach bekannt sein. August steht ihm nach, doch ist er gewandt in der Sprache.¹⁹

Die Schönheit der elsässischen Natur wird in den *Alsa-Bildern* zu einem integralen Bestandteil der positiven Identifikation mit der Heimat stilisiert. Im Vorwort zu einem Sagenbuch von 1858, das in Prosa gehalten ist und nach einer wissenschaftlich fundierten Anordnung (nach dem Muster der Brüder Grimm) nach Orten gegliedert ist, betont August Stöber rückblickend »das poetische Interesse« der *Alsa-Bilder* von 1835. Er verweist in diesem Kontext auf die Bedeutung der Landschaftswahrnehmung: »Es freute meinen heimatlichen Sinn an oft durchwanderte Thäler, oft überschrittene Bergspitzen [...].«²⁰

Da Büchner das Bändchen während der Entstehungsphase des *Lenz* rezipiert hat, stellt sich die Frage nach intertextuellen Bezügen oder Verweisen. Der Brief ist sehr aufschlussreich. Auch wenn Büchner zum Ausdruck bringt, dass er literarisch nicht den spätmantischen Stil »à la Schwab« schätzt, so lassen sich gleichzeitig Affinitäten zu dem von dieser Schule geprägten Naturempfinden erkennen. In der ästhetischen Wahrnehmung

der Landschaft unterschied Büchner sich möglicherweise kaum von den Stöbers, vielmehr ist seine Art, sie künstlerisch zum Ausdruck zu bringen, eine diametral andere.

Die Texte der *Alsa-Bilder* sind in Reimformen gebundene Sagen, haben etwas Balladenhaftes und lehnen sich auch an das Volkslied in der Nachfolge Herders an. Wie es charakteristisch ist für Sagen, werden Heilige, der Teufel oder Feen als Auslöser von Naturzuständen und -ereignissen personifiziert. Büchner deutet in seinem Schreiben Distanz zu dieser Darstellungsweise an; seine Literarisierung des Elsasses im *Lenz* orientiert sich entsprechend an anderen Paradigmen. Speziell zu einer Passage des *Lenz* finden sich thematische Berührungspunkte in den *Alsa-Bildern*, die eine exemplarische kontrastive Betrachtung ermöglichen. Es ist eine Passage, die Büchner ausgehend von einer kurzen Erwähnung in Oberlins Bericht literarisch gestaltet hat.²¹

Auf einer Wanderung gelangt Lenz in eine Hütte, in der ein krankes Mädchen liegt. Dort begegnet er einem Mann, der dem Kind Kräuter in die Hand legt und versucht, es zu beruhigen. »Die Leute erzählten Lenzen, der Mann sei vor langer Zeit in die Gegend gekommen, er sehe das Wasser unter der Erde und könne Geister beschwören, und man wallfahre zu ihm.«²² Tage später hört Lenz vom Tod eines Kindes, er geht zu dem Haus und versucht vergeblich mit Gottesbeschwörungen, das Kind wiederzubeleben.²³ Die Stellen spielen auf den romantischen Wunderglauben sowie den seinerzeit in Mode gekommenen Mesmerismus bzw. Magnetismus an.²⁴ Büchner konterkariert den volkstümlichen, religiösen Mystizismus, zugleich spielt er auf die Frage der Theodizee an. In den *Alsa-Bildern* finden sich bei dem Text »Die Odilienquelle« markante Parallelen zu dieser Passage des *Lenz*.

Zu Sankt Odilie n's Kloster zieht

Ein frommer Pilgersmann:
Für's arme, kranke Töchterlein
Die Heil'ge helfen kann.

Umnachtet ist des Sehens Quell,
Des Auges lichter Stern,
Drum wandert er getrosten Sinn's,
Trägt Hitz' und Mühen gern.

Sie [Sankt Odilie] schlägt an graue Felsenwand,
Und hebt den Blick hinan –
Da hat mit segensreicher Fluth
Ein Quell sich aufgethan.

Den Pilger weckt vom Todesschlaf
Der Wellen Silberklang,
Er bückt sich nieder schnell und stillt
Des heißen Durstes Drang.

Auch aus dem Heimathaus, zur Stund',
Ein lauter Jubel bricht:
Dem Töchterlein strahlt frisch und hell
Des blauen Auges Licht.²⁵

Der Text weist Analogien zum *Lenz* auf, doch kehrt Büchner den Topos der göttlichen Wunderheilung um. Während Sankt Odilie »an graue Felswand« schlägt,²⁶ und sich ein Quell auftut, bleibt Lenz' Ruf an Gott ungehört: »Stehe auf und wandle! Aber die Wände hallten ihm nüchtern den Ton nach, daß es zu spotten schien, und die Leiche blieb kalt.«²⁷ Die Tochter des Pilgers hingegen »strahlt frisch und hell«. Der Pilger »bückt sich nieder schnell und stillt / Des heißen Durstes Drang«, Lenz »stürzte [...] halb wahnsinnig nieder, dann jagte es ihn auf, hinaus in's Gebirg.«²⁸

Die in Verse gefassten Sagen der *Alsa-Bilder* weisen eine Verwandtschaft zu Volksliedern und Volksballaden auf. Straßburg als Stätte der Begegnung von Goethe und Herder 1770 gilt als ein Ort, der besonders eng mit dem Aufbruch der deutschen Volksliedbewegung verbunden ist. Der Aufenthalt in Sesenheim und die Beziehung zu Friedricke Brion haben maßgeblichen Anteil an Goethes Inspiration zur Sammlung von Volksliedern aus dem Elsass und Lothringen. Wie sehr Büchner die Volkslieder geschätzt hat, kommt ergreifend in einem seiner letzten Briefe an die Verlobte Minna Jaeglé zum Ausdruck, als er schon von Krankheit gezeichnet ist.

Lernst Du bis Ostern die Volkslieder singen, wenn's Dich nicht angreift? Man hört keine Stimme; das Volk singt nicht, und Du weißt, wie ich die Frauenzimmer lieb habe, die in einer Sorge oder einem Concerfe einige Töne totschreien oder winseln. Ich komme dem Volk und dem Mittelalter immer näher, jeden Tag wird mir's heller

– – und gelt, Du singst die Lieder? Ich bekomme halb das Heimweh,
wenn ich mir eine Melodie summe.²⁹

Auch wenn Büchner hier nicht konkret von elsässischen Volksliedern spricht, evoziert der Kontext, dass der regionale Bezug angesichts seiner Beziehung zu Minna und ihrer Verflechtung mit dem Elsass eine Rolle spielt. Und das »Heimweh« bezieht sich gewiss auf Straßburg. Büchner hatte die Stadt im Oktober 1836 verlassen und in Zürich eine Dozentur angetreten.

In die Handlung des *Lenz* ist der Gesang von Volksliedern eingeflochten, was originär auf Büchner zurückgeht, denn in dem Quellentext von Oberlin findet sich nichts Entsprechendes.³⁰ Die Kernsätze von Büchners ästhetischem Programm, das er in Lenz' Ausführungen im Kunstgespräch mit Kaufmann transponiert, nehmen explizit auf die Volkslieder Bezug:

Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen. Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen. Übrigens begegne es uns nur selten, in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Göthe manchmal entgegen.³¹

Der Gedanke des Volkslieds ist eng mit dem Begriff der Nation verbunden, der ebenfalls von Herder aufgeworfen und abgehandelt wurde. In dem bereits oben zitierten Brief an Gutzkow mit Verweis auf die *Alsa-Bilder* greift Büchner die Frage nach der nationalen Identität des Elsasses auf:

Die Sache ist nicht ohne Bedeutung für das Elsaß, sie ist einer von den seltnen Versuchen, die noch manche Elsässer machen, um die deutsche Nationalität Frankreich gegenüber zu wahren und wenigstens das geistige Band zwischen ihnen und dem Vaterland nicht reißen zu lassen. Es wäre traurig, wenn das Münster einmal ganz auf fremdem Boden stünde. Die Absicht, welche zum Teil das Büchlein erstehen ließ, würde sehr gefördert werden, wenn das Unternehmen in Deutschland Anerkennung fände und von der Seite empfehle ich es Ihnen besonders.³²

Das symbolisch beladene Straßburger Münster wird in den *Alsa-Bildern* der Brüder Stöber zum Bollwerk für die deutsche Tradition und Nationalität des Elsasses. Es sind Verse wie diese, auf die Büchner anspielt:³³

Der graue Wächter hört sie gerne,
Das Münster, an der Alsa Strand;
Es schaut umher nach blauer Ferne
Und steht verklärt im Steingewand.

Die jungen, bunten, flücht'gen Bilder,
Die kennt der graue Wächter nicht:
Drum wird sein Blick stets freier, milder,
Wenn altes Lied durchs Rheinthal bricht.

Fest wurzelt er in deutschem Grunde,
Dem deutschen Geist und Sinn vertraut,
Und wahrt in des Alsaten Munde
Auf ewig deutschen Wortes Laut.³⁴

»Wenn einst der Geist der dich gegründet,
Du Tempelhaus, du deutsches Haus!
Aus dieses Landes Gauen schwindet,
Dann rege dich mit Sturmgesgraus!«³⁵

Man muss Büchners Ausführungen wie auch die Gedichte der Stöbers im Kontext ihrer Entstehungszeit deuten. Angesichts der folgenden deutsch-französischen wie auch elsässischen Geschichte klingen solche Verse aus heutiger Perspektive chauvinistischer, als sie zu ihrer Zeit gemeint waren. Dies liegt auch daran, dass sie den Ton späterer Propagandatexte antizipieren bzw. in den auf ihre Zeit folgenden Konflikten als solche verwendet wurden.

Aus den Äußerungen geht allerdings hervor, dass sich die deutsche Sprache und Kultur im Elsass durch französischen Einfluss und administrative Maßnahmen zunehmend bedroht sah. Die Brüder August und Adolph Stöber werden jedoch als loyale französische Staatsbürger beschrieben:

Der Nationaldiskurs ist dabei aufgeteilt in einen kulturellen Bereich, der für Deutschland steht: »Meine Leier ist deutsch, sie klinget von deutschen Gesängen« – so lautet eine Zeile aus dem Gedicht *Wie*

ich's meine von Daniel Ehrenfried Stoeber, und in einen politischen Bereich, der für Frankreich steht: »Liebend den gallischen Hahn, treu ist, französisch mein Schwert« – so lautet die nächste Zeile im selben Gedicht. In dieser Haltung folgten ihm seine Söhne in den *Alsa-Bildern* und zahlreichen weiteren Publikationen.³⁶

Daniel Ehrenfried Stöbers Gedichtzeile lehnt sich an ein Napoleon I. zugeschriebenes Zitat an: »Laissez les parler leur jargon, pourvu qu'ils sabrent à la Française.«³⁷ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts sprach man in der Region noch überwiegend Deutsch bzw. den Dialekt. Im Verlauf des Jahrhunderts, das gekennzeichnet ist von zunehmenden nationalistischen Bestrebungen in den europäischen Ländern, setzte sukzessive die Zurückdrängung der deutschen Sprache im Elsass ein. Gleichzeitig entwickelte sich jener Gegensatz, der später zu der sogenannten »Deutsch-französischen Erbfeindschaft« stilisiert wurde. Das Elsass in seiner Zwischenlage wurde zunehmend zum Zankapfel und zum konkreten Schauplatz chauvinistischer Auseinandersetzungen. Während der Befreiungskriege setzten bereits erste patriotische Ressentiments gegen Frankreich ein, die sich im Zuge der Rheinkrise 1840 verschärften, und seit dem Krieg von 1870/1871 in eine propagandistisch-ideologisierte Feindschaft sowie die nachfolgenden Weltkriege führten. Das Elsass wechselte mehrmals die Staatszugehörigkeit, es war in seiner Bevölkerung gespalten und sah sich von außen fremdbestimmt.

Büchners persönliche Beziehungen und seine Briefe geben aufschlussreiche Einblicke in das Elsass in den 1830er Jahren. Von deutsch-französischen Ressentiments, wie sie sich in späteren Zeiten in persönlichen Feindschaften, Familienzwisten oder verbotenen Liebesbeziehungen manifestierten, ist bei ihm noch keine Rede.

Die Frage der elsässischen Nationalität ist für den Lenz eigentlich überhaupt nicht von Belang, doch spielt sie im Hinblick auf die Nachwirkung der Erzählung eine umso bedeutendere Rolle. Da die Beziehung Goethes zu Friederike Brion in späteren Jahren im nationalen Diskurs hinsichtlich des Deutschtums des Elsasses mythisch überhöht ausgestaltet wurde, beeinflusst dies die Rezeption von Büchners Erzählung hinsichtlich ihrer Referenzen zum Elsass maßgeblich. Büchners Verweis auf das sogenannte Sesenheimer Idyll aus der Perspektive des psychisch kranken und unglücklich in Friederike verliebten Lenz steht in völligem Gegensatz zu dem im 19. Jahrhundert zunehmenden Kult um Friederike Brion. Die Behandlung der Goethe-Friederike-Episode hat maßgeblich mit dazu beigetragen,

dass Büchners *Lenz* in den folgenden Jahren in der Traditionsbildung des Elsasses und seiner Literatur vernachlässigt geblieben ist.

Betrachtet man summarisch regionale Literaturgeschichten oder Anthologien aus dem Elsass von 1870 bis in die Gegenwart, fällt auf, dass Büchner darin relativ wenig vertreten ist.³⁸ Er wird zwar vereinzelt in regionalgeschichtlichen Betrachtungen erwähnt, doch fokussiert sich die Betrachtung auf die lokalgeschichtlichen Bezüge der Erzählung *Lenz* hinsichtlich Oberlin und Friederike Brion.³⁹

Goethes Jahre im Elsass und seine Beziehung mit Friederike sind besonders in der Reichslandzeit von 1871 bis 1918 Gegenstand zahlreicher Schriften, die die Liebesgeschichte sinnbildlich zur Festigung der Bindung zwischen Deutschland und dem Elsass glorifizieren.⁴⁰ Solche Darstellungen weisen Analogien zu dem von Klaus Theweleit in seinem *Pocahontas Komplex* beschriebenen Kulturmuster auf, dass Kolonisatoren sich mit den Königstöchtern vereinigen, deren Väter entmachten – und sie dann wieder verlassen.⁴¹ Angesichts der bisweilen recht dominanten und bevormundenden Haltung der Administration des Deutschen Reiches gegenüber den Elsässern in dieser Zeit erscheint die Parallele plausibel. Der elsässische Autor Friedrich Lienhard macht in einem Vortrag von 1920, nach dem »Verlust« des Elsasses an Frankreich, Goethe und seine Beziehung zu Friederike zu einem zentralen Topos im Zuge seiner Herausstellung der Zugehörigkeit des Elsasses zu Deutschland:

In jedem Lebensabschnitt pflegte den werdenden Dichter eine Muse zu begleiten: diese »Friderica Elisabetha Brionin«, wie sie sich einmal als Göttel unter einer Taufurkunde feierlich unterzeichnet [...] war seine elsässische Muse. Und zwar keine Städterin [...] sondern ein Landmädchen, in dem sich die beseelte Kultur des Pfarrhauses mit der gesunden Natürlichkeit unseres elsässischen Dorflebens auf das lieblichste vereinigt. In scherzender Verkleidung naht er ihr und greift auch nachher noch einmal zu seiner beliebten neckischen Maskerade; aber die Stärke des Erlebnisses wird bald mächtiger als alle Rokoko-Tändelei. Und nun bricht die Wahrhaftigkeit und Unmittelbarkeit des Gefühls zum erstenmal im jungen Dichter heraus – »Es schlug mein Herz; geschwind zu Pferde! Und fort! wild, wie ein Held zur Schlacht« – und endet mit leidvollem Abschied.

So ist jenes Gesamtgefühl, das Goethe in das Wort »Deutschheit« zusammenfaßt, innigst verbunden mit einer Erneuerung seiner ganzen Herzenswelt.⁴²

Bemerkenswert ist, dass Lienhard in seinem Roman *Oberlin* (1910) eine zu Büchners *Lenz* konträre innere Entwicklung seiner Hauptfigur gestaltet. Sein Protagonist begibt sich ebenso wie Lenz in einer persönlichen Krise ins Steintal, doch gewinnt er durch den Aufenthalt in Oberlins Haus wieder Kraft, Stärke und Orientierung. Die Zeit dort gibt ihm den entscheidenden Impuls für den richtigen Lebensweg.⁴³

Auch der im Gegensatz zu Lienhard um politischen Ausgleich und Vermittlung bemühte René Schickele greift den Goethe-Friederike-Stoff in seinem Essay *Das ewige Elsäff* (entstanden 1927), seinem zentralen Text zur elsässischen Problematik, auf und deutet ihn pathetisch in seinem Sinne:

Ich weiß wohl, warum dem jungen Goethe das Wort >deutsch< aufstieß, um die eigene große Ergiffenheit zu bezeichnen, die ihn, der als flinker Alexandriner und Anakreontiker hergekommen war, gerade in Straßburg befiel. Das Deutsche wurde ihm klar durch den Kontrast mit dem Französischen, den er im täglichen Leben vor sich hatte, eine Friederike erschien ihm deutscher als seine Frankfurter Freundinnen, weil ihm Gretchen in der Diaspora lebendiger, stärker, zarter, klarer, heller erschien, als im ungemischten Licht einer deutschen Landschaft. Wie hat sie noch der alte Goethe gesehn? In frischer Lebendigkeit über die Wiese laufend, lachend und selbstbewußt, den Ton eines deutschen Volksliedes auf den Lippen, welsche Lebensart in den Bewegungen.⁴⁴

In dem Essay greift Schickele auf die für das Elsass identitätsstiftende Tradition Gottfrieds von Straßburg und Goethes zurück, Lenz und Büchner werden nicht erwähnt.

Der im Elsass aufgewachsene Otto Flake hat im Kriegsjahr 1917 anlässlich der von Wilhelm Hauserstein herausgegebenen *Gesammelten Werke Georg Büchners* einen Artikel über Georg Büchner geschrieben. Es ist im hiesigen Kontext bezeichnend, dass er dabei nicht auf Büchners speziellen Bezug zum Elsass eingeht. Er verweist jedoch auf einer höheren Ebene auf den Einfluss der französischen Kultur bei Büchner und schreibt ihm eine maßgebliche geistige Rolle in einem zukünftigen Deutschland zu:

Nichts von Rationalismus, alles Schöpfung aus dem Absoluten und Zeitlosen, fern der gesellschaftlichen Orientierung, die man im französischen Drama des neunzehnten Jahrhunderts findet. Und doch ist ein französischer Einschlag da, der einen Hessen zu einem Jakobiner macht, das heißt zu einem Menschen, der in der Irrationalität des Lebens die Fahne der tödlichen Unentwegtheit aufpflanzt. [...]

Sein Leben brach bei dem grandiosen Wahnsinnsfragment des »Lenz« ab, aber man muß sehen können, daß jener Zusammenhang mit dem Volk ihn hätte erlösen und weiterführen können und daß er eine singuläre Erscheinung eines deutschen Künstlerpolitikers geworden wäre, die einzige noch denkbare neben dem großen Positivisten Bismarck, dessen Antipode er gewesen wäre. Ich glaube eben deswegen, daß er unsre Zukunft befruchten wird, denn die Ethik, die unsre Kunst braucht, wird zur Politik führen [...].⁴⁵

Flake, der in essayistischer Form zahlreiche Beiträge, regionalgeschichtliche Bücher und Reiseführer zum Elsass veröffentlicht hat, erwähnt in diesen Schriften häufig Goethes Aufenthalt in Straßburg und die entsprechenden Lokalitäten. Büchner spielt in diesem Kontext bei ihm keine Rolle, auch nicht in einem Text über das Steintal, obwohl dessen Anfang an den der Lenz-Erzählung erinnert und die Landschaftsbeschreibung Flakes bemerkenswerte Parallelen zu Büchner aufweist.

Von Straßburg gelangt man mit Bahn und Auto bis Hohwald, dann zu Fuß nach dem Hochfeld, das über die Tausendmetergrenze reicht. Der Wind treibt die Wolken vom Atlantik her, und der Wind ist hier oben gern Sturm. Nebelfetzen hängen in den letzten Tannen, der größere Teil der Kuppe ist kahl [...] Nachts vernimmt man Töne, als jagt der wilde Jäger über den Kamm, [...] Aber am nächsten Morgen kann es sein, daß beim Abstieg zum Steintal das große Panorama sich öffnet [...].⁴⁶

Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, [...] Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, aber Alles so dicht, und dann dampfte der Nebel herauf [...] Nur manchmal, wenn der Sturm das Gewölk in die Täler warf, [...] in Tönen, als wollten sie in ihrem wilden Jubel die Erde

besingen, [...] Es war finster geworden, [...] Es war, als ginge ihm was nach, [...] als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm.⁴⁷

Es bleibt offen, ob Flake, möglicherweise unbewusst, Büchners *Lenz* adaptiert hat oder ob die Ähnlichkeit auf Büchners exakt realistischer Darstellungskraft gründet. Doch fällt eine Konstante auf: Über Generationen, politisch-soziale Veränderungen und literarische Strömungen hinweg haben stilistisch und weltanschaulich so unterschiedliche Autoren wie Büchner, Lienhard, Schickele oder Flake die Schönheit der elsässischen Landschaft akzentuiert, um ihre Identifikation mit der Region zum Ausdruck zu bringen. Und hierin spiegelt sich die bis heute latente Nachwirkung der Brüder Stöber, die als herausragende regionale Vertreter der Romantik diesen Topos in seinem konkreten Bezug für das Elsass initiiert haben.

- 1 An die Familie, aus Straßburg nach Darmstadt, nach dem 4. Dezember 1831. In: Georg Büchner: Briefe von und an Georg Büchner 1831–1837. In: ders.: Schriften, Briefe, Dokumente. Hg. von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann. Frankfurt am Main 2006 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch. Bd. 13/2), S. 353–467, hier S. 357f.
- 2 An Edouard Reuss, aus Darmstadt nach Straßburg, 20. August 1832. In: Büchner: Briefe (Anm. 1), S. 359.
- 3 Georg Büchner: Lenz. In: Georg Büchner: Dichtungen. Hg. von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann. Frankfurt am Main 2006 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch. Band 13/1), S. 223–250.
- 4 Zur Textüberlieferung vgl. Büchner: Dichtungen (Anm. 3), S. 791–798., Georg Büchner: »Lenz«. Hg. von Burghard Dedner und Hubert Gersch unter Mitarbeit von Eva-Maria Vering und Werner Weiland (Georg Büchner: Sämtliche Werke und Schriften. Marburger Ausgabe. Bd. V). Darmstadt 2001, S. 166–198.
- 5 Ebd., S. 179.
- 6 Zum historischen Oberlin vgl. den ersten Teil des Beitrags von Jasmin Grande in diesem Band. Der Ort heißt heute Waldersbach, Büchner schreibt Waldbach. Bis ins 19. Jahrhundert wurden noch beide Namensformen gebraucht. (Büchner: Dichtungen [Anm. 3], S. 819)
- 7 [Johann Friedrich Oberlin]: Herr L.....[enz]. In: Büchner: »Lenz« Marburger Ausgabe (Anm. 4), S. 230–241.
- 8 Büchner: Lenz (Anm. 3), S. 250.
- 9 Vgl. zu den Brüdern Stöber den Beitrag von Holger Ehrhardt in diesem Band.
- 10 An August Stöber, aus Darmstadt nach Oberbronn, 9. Dezember 1833. In: Büchner: Briefe (Anm. 1), S. 375.
- 11 An Wilhelmine Jaeglé, aus Gießen nach Straßburg, Mitte / Ende Januar 1834. In: ebd., S. 377f.
- 12 Von Karl Gutzkow, aus Mannheim nach Straßburg, 12. Mai 1835. In: ebd., S. 405.
- 13 An die Familie, aus Straßburg nach Darmstadt, Oktober 1835. In: ebd., S. 418f.
- 14 Der Dichter Lenz und Friedericke von Seesenheim. Aus Briefen und gleichzeitigen Quellen; nebst Gedichten und Anderm von Lenz und Goethe. Hg. von August Stöber. Basel 1842, S. 11.
- 15 Zu den von Büchner genutzten Quellen vgl. Büchner: Dichtungen (Anm. 3), S. 809f. sowie Büchner: »Lenz« Marburger Ausgabe (Anm. 4), S. 205–209 und S. 213–368.
- 16 Büchner: Lenz (Anm. 3), S. 225f.
- 17 Vgl. zu diesen Ausführungen Arnd Beise: Georg Büchner und die Romantik. In: Ariane Martin / Isabelle Stauffer (Hg.): Georg Büchner und das 19. Jahrhundert. Bielefeld 2012 [Forum Vormärz Forschung, Vormärz-Studien XXII], S. 215–229, hier S. 223. Beise verweist auf die Ähnlichkeit zwischen Lenz und Ludwig Tiecks Kunstmärchen *Der Runenberg* hinsichtlich der Parallelisierung von Landschaftserlebnis und psychischem Zustand. Allerdings zeigen sich m. E. im *Runenberg* gleichermaßen die signifikanten Unterschiede. Tieck gestaltet eine fiktive Landschaft, die auf seine allegorische Darstellungsabsicht hin konstruiert ist. Während bei Büchner die Natur in keiner Weise

anthropomorph handelnd auf Lenz einwirkt, wird der Wahnsinn von Tiecks Protagonisten Christian durch sie respektive eine »Alrunenwurzel« (Ludwig Tieck: Der Runenberg. In: ders. (Hg.): Phantasus. Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen. Erster Band. Berlin 1812, S. 239–272, hier S. 241), die er versehentlich herausreißt, verursacht. Tiecks Erzählung enthält zahlreiche symbolbeladene phantastische Fügungen, Figuren und Gegenstände wie einen mysteriösen Fremden, eine Waldfrau oder eine magische Tafel. Die Innenschau des Protagonisten ist bei Tieck in der Sprache deutlich breiter und empathischer angelegt als bei Büchner.

18 August und Adolph Stöber: Alsa-Bilder. Vaterländische Sagen und Geschichten, mit Anmerkungen. Straßburg 1835. Auf dem Deckblatt ist als Erscheinungsjahr 1835 angegeben, in der Titelseite 1836. Das Buch erschien im November 1835. Die Brüder fungieren für das Gesamtwerk gemeinsam als Verfasser, im Inhaltsverzeichnis (ebd., S. 107–109) ist aufgeführt, welcher von beiden jeweils den Text geschrieben hat.

19 An Karl Gutzkow, aus Straßburg nach Frankfurt am Main, nach Mitte November 1835. In: Büchner: Briefe (Anm. 1), S. 420.

20 August Stöber: Die Sagen des Elsasses, zum ersten Male getreu nach der Volksüberlieferung, den Chroniken und anderen gedruckten und handschriftlichen Quellen, gesammelt und erläutert. Zweite Ausgabe. St. Gallen 1858. [Reprint: Lindlar 1979], S. IX.

21 [Oberlin]: Herr L.....[enz] (Anm. 7), S. 232: »Ich erfuhr ferner, daß Herr L. nach vorhergegangenen Eintägigem Fasten, Bestreichen des Gesichtes mit Asche, Begehrung eines alten Sackes, den 3. Hornung ein zu Fouday verstorbene Kind, so eben Friederike hieß, aufwecken wollte, welches ihm aber fehlgeschlagen.« [Die unterschiedlichen Schrifttypen der Quelle wurden vereinheitlicht, H. G.]

22 Büchner: Lenz (Anm. 3), S. 239.

23 Es bleibt unklar, ob es sich um dasselbe Kind handelt, möglicherweise ist dies darauf zurückzuführen, dass Büchner den Text noch nicht abgeschlossen hat.

24 Vgl. auch Büchner: Lenz (Anm. 3), S. 232: »Oberlin sprach noch von den Leuten im Gebirge, von Mädchen, die das Wasser und Metall unter der Erde fühlten, von Männern, die auf manchen Berg Höhen angefaßt würden und mit einem Geiste rängen, [...].«

25 August Stöber: Die Odilienquelle. In: August und Adolph Stöber: Alsa-Bilder (Anm. 18), S. 27f.

26 Vgl. dazu auch Büchner: Lenz (Anm. 3), S. 239. Während der Begegnung Lenz' mit dem als Wunderheiler charakterisierten Mann bei dem kranken Kind in der Hütte heißt es: »[R]ote Strahlen schossen durch den grauen Morgenhimme in das dämmernde Tal, das im weißen Rauch lag und funkelte<n> am grauen Gestein [...].«

27 Büchner: Lenz (Anm. 3), S. 242.

28 Ebd.

29 An Wilhelmine Jaeglé, aus Zürich nach Straßburg, 20. Januar 1837. In: Büchner: Briefe (Anm. 1), S. 464.

30 Büchner: Lenz (Anm. 3), S. 240. Lenz hört, wie eine Magd in Oberlins Haus die Volksliedzeilen »Auf dieser Welt hab' ich kein Freud. / Ich hab mein Schatz und der ist weit.« singt, und das erweckt

in ihm den Gedanken an Friederike. Vgl. dazu Gustav A. Müller: Urkundliche Forschungen zu Goethes Sesenheimer Idylle und Friederikens Jugendgeschichte. Auf Grund des Sesenheimer Gemeindearchivs. Bühl (Baden) 1894, S. 121–137 (Dritte Beilage. Friederikes »Elsässer Lieder.«). Müller druckt hier einige Volkslieder ab, die er von Gewährsleuten in Sesenheim ermittelt habe, und von denen er annimmt, dass es Lieder seien, die Friederike Brion gesungen habe. Bemerkenswert ist, dass sich darunter (als Gewährsmann ist der Sesenheimer Gastwirt und Gemeinderat Wilhelm Gilig angegeben) das im *Lenz* mit seinen ersten beiden Zeilen zitierte Volkslied »Auf dieser Welt hab' ich kein Freud. / Ich hab ein Schatz und der ist weit.« befindet, das auch in der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* enthalten ist (bei Büchner heißt es in der zweiten Zeile »mein« statt »ein«). Das Indiz für einen direkten Bezug dieses Liedes zu Friederike Brion ist insofern bemerkenswert, weil Büchner textdramaturgisch mit diesem Lied Friederike in die Erzählung einführt. Möglicherweise hatte Büchner auch einen Hinweis auf einen unmittelbaren Berührungs punkt dieses Liedes zu Friederike Brion.

31 Büchner: *Lenz* (Anm. 3), S. 234.

32 An Karl Gutzkow, nach Mitte November 1835, aus Straßburg nach Frankfurt am Main. In: Büchner: Briefe (Anm. 1), S. 420.

33 Zu Büchners Verhältnis zum Straßburger Münster wie zu Fragen des Nationaldiskurses zu seiner Zeit vgl. die ausführliche Darstellung von Ariane Martin: Georg Büchner und das Straßburger Münster. In: Ariane Martin/Isabelle Stauffer (Hg.): Georg Büchner und das 19. Jahrhundert. Bielefeld 2012 [Forum Vormärz Forschung, Vormärz-Studien XXII], S. 121–141.

34 August Stöber: Auf dem Straßburger Münster. In: August und Adolph Stöber: Alsa-Bilder (Anm. 18), S. 3f, hier S. 4.

35 August Stöber: Münsterbeschwörung. In: August und Adolph Stöber: Alsa-Bilder (Anm. 18), S. 78–80, hier S. 79.

36 Martin: Georg Büchner und das Straßburger Münster (Anm. 33), S. 128f.

37 http://wingersheim.67.free.fr/Alsace/41_langue.htm (abgerufen am 28. Juli 2015).

38 Diese Diagnose beruht auf einer repräsentativen Durchsicht der im Literaturarchiv Saar-Lor-Lux-Elsass befindlichen Anthologien und Literaturgeschichten aus bzw. über das Elsass und der Lektüre Elsässer Autorinnen und Autoren im Hinblick auf markierte und indirekte Intertextualitäten zu Büchners *Lenz*.

39 Z. B. Jean Dentinger: 200 Jahre Kultur am Oberrhein. Literatur im Elsass. Dichter und Denker des Elsass. Mundolsheim und Basel 1977, S. 201f.

40 Vgl. dazu J.[ohann] Froitzheim: Friederike von Sesenheim. Nach geschichtlichen Quellen. Gotha 1893. Froitzheims Studie erregte seinerzeit Empörung, u. a. gab er vor, Beweise für ein uneheliches Kind aus der Beziehung zwischen Goethe und Friederike Brion gefunden zu haben. Im Vorwort seiner Studie verweist er auf die Funktion der Goethe-Friederike-Beziehung im patriotischen Diskurs: »Wahrlich, nicht auf den sittlichen Ruf einzelner Personen, sondern auf den Opfermut unserer bei Weißenburg und Wörth gefallenen Krieger und unsere nationale Vergangenheit gründet sich unser gutes Recht auf Elsaß-Lothringen.« (S. IV)

- 41** Klaus Theweleit: Der Pocahontas Komplex. Bd. II. CA: Buch der Königstöchter. Von Göttermännern und Menschenfrauen. Mythenbildung vorhomerisch, amerikanisch. Frankfurt am Main und Basel 2013.
- 42** Friedrich Lienhard: Goethes Elsaß. Festvortrag, gehalten am 29. Mai 1920 auf der Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft zu Weimar. In: ders.: Wege nach Weimar. Beiträge zur Erneuerung des Idealismus. Sechster Band: Goethe. 10. Auflage. Stuttgart 1923, S. 39–67, hier S. 42.
- 43** Vgl. den Beitrag von Jasmin Grande in diesem Band.
- 44** René Schickele: Das ewige Elsaß. In: ders.: Werke in drei Bänden. Dritter Band. Hg. von Hermann Kesten unter Mitarbeit von Anna Schickele. Köln und Berlin 1959, S. 589–620, hier S. 593.
- 45** Otto Flake: Büchner (1917). In: ders.: Die Verurteilung des Sokrates. Biographische Essays aus sechs Jahrzehnten. Hg. von Fredy Gröbli-Schaub und Rolf Hochhuth. Heidelberg 1970 [Veröffentlichung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt. Vierundvierzigste Veröffentlichung], S. 282–284, hier S. 284. (Erstveröffentlichung unter dem Titel *Mehr Büchner* in: Die Neue Rundschau 28 (1917), S. 142–144)
- 46** Otto Flake: Deutsche Landschaften: Das Steintal im Elsaß (1943). In: ders.: Ein Leben am Oberrhein. Essays und Reiseskizzen aus dem Elsaß und aus Baden. Hg. von Michael Farin. Frankfurt am Main 1987, S. 290–292, hier S. 290. (Erstveröffentlichung in: Frankfurter Zeitung vom 16. Juni 1943, Berichte und Bilder, S. 4)
- 47** Büchner: Lenz (Anm. 3), S. 225f.

**»Nous vivions dans une paix
profonde au village d'Anstatt, au
milieu des Vosges allemandes [...]«¹**
Erckmann-Chatrian
Madame Thérèse (1863)

Hannah Steurer, Saarbrücken

Für das Schaffen des Autorenduos Émile Erckmann und Alexandre Chatrian ist die Herkunft aus einer Region mit deutsch-französischer Doppelidentität, dem elsässisch-lothringischen Grenzraum, von zentraler Bedeutung, bildet ihre Heimat um die Stadt Phalsbourg doch den Handlungsrahmen für einen Großteil ihrer Werke. Auch *Madame Thérèse* (1863) aus dem Zyklus der *Romans nationaux* ist nicht allein eine »machine à persuasion«,² die den Leser für die Ideale der Revolution begeistern soll, sondern ebenso Teil eines Diskurses der Grenzregion: Im fiktiven und zunächst deutschen Anstatt lebt der zehnjährige Ich-Erzähler Fritzel mit seinem Onkel, dem Dorfarzt Jacob Wagner, und der Dienerin Lisbeth in einer dörflichen Idylle, die durch einen Kampf zwischen österreichischen und französischen Truppen im Zuge des Ersten Koalitionskrieges zerbricht. Aus dem Chaos des zerstörten Dorfs rettet Jacob die verletzte französische Marketenderin Thérèse und pflegt sie gesund. Nachdem sie ihn und einen Großteil der Dorfbewohner zu ihren republikanischen Idealen bekehrt hat, flieht Jacob, mittlerweile als Jakobiner angeklagt, mit ihr zu den Revolutionstruppen nach Pirmasens. Seine Rückkehr in die französisch gewordene Heimat nach dem Sieg der Revolutionäre wird zum Triumphzug, in dem das politische Glück sich in der Hochzeit von Jacob und Thérèse mit dem privaten verbindet.

Seine Erstveröffentlichung erlebt *Madame Thérèse* zwischen dem 9. Juni und dem 4. Juli 1863 in fünfzehn Folgen im Feuilleton des Pariser *Journal des débats*, das wie der Roman selbst zurückweist auf die Revolution³ und Geburtsstätte sowohl des Feuilletons als auch des Feuilletonromans – auch Eugène Sue veröffentlicht 1842/1843 die *Mystères de Paris* im *Journal des débats* – ist.⁴ Über das Massenmedium Zeitung erreicht *Madame Thérèse* auch ein Massenpublikum, in dessen Erwartungshorizont der Text als Populärroman sich einschreibt: Erckmann-Chatrian entsprechen dem Wunsch nach Spannung, Abenteuer, einem guten Ende und einer gewissen Vorhersehbarkeit der Handlung. Entscheidendes Strukturmerkmal ist so das Prinzip der zum Klischee übersteigerten Gegensätze. So führt das Incipit den Leser in eine Landidylle (»Nous vivions dans une paix profonde au village d'Anstatt [...]«⁵), bevölkert von typenhaften Idealpersonen wie dem Erzähler Fritzel, »blond, rose et frais comme un chérubin«,⁶ und seinem Onkel Jacob als gütigem Menschenretter, deren erste Gegenwelt die Verwüstung des Dorfs durch den Kampf der Truppen ist.⁷ Eine zweite Gegenwelt findet sich in der im Text nicht genannten, vor dem Hintergrund der Erstveröffentlichung in einer Pariser Zeitung als Folie aber stets manifesten Großstadt Paris. Auch das Personengefüge ist geprägt von

einem Gegensatz, demjenigen zwischen Gut und Böse; denn die Inszenierung einer Figur erlaubt dem Leser eine unwiderrufliche Zuordnung zu einer der beiden Seiten. So sind die Ideale der Revolution lange vor der endgültigen Bekehrung⁸ in Jacobs Charakter – und seinem sprechenden Namen – angelegt. Von Thérèse lange vor der Neuorientierung als »républicain«⁹ bezeichnet und im ersten Romankapitel mit »théories sur la fraternité universelle«¹⁰ beschäftigt, verbindet ihn der Wunsch nach Gerechtigkeit untrennbar mit der Französin als Prototyp der guten Revolutionärin. Das Interesse an sozialen Fragestellungen ist zugleich ebenfalls Gattungscharakteristikum für den Feuilletonroman des 19. Jahrhunderts – auch Sue räumt den Problemen des Pariser Proletariats eine zentrale Position ein und das Massenpublikum des Populärromans ist mit den Grundzügen der demokratischen und republikanischen Ideen vertraut.¹¹ Seiner Erwartungshaltung entsprechen darüber hinaus die Integration von Handlungsmotiven des Abenteuerromans, z.B. Thérèses Mut und die – selbstverständlich nachts, bei schwierigen Witterungsbedingungen und auf einem Schlitten erfolgende – Flucht mit Jacob, sowie die Liebesintrige mit der Hochzeit am Ende des Romans, in der, so bereits Zola, »la victoire [...] toujours la victoire du bien« ist.¹²

Die erste Veröffentlichung des Gesamttextes erfolgt ebenfalls im Jahr 1863 im Verlag Pierre-Jules Hetzels als Teil der *Bibliothèque d'éducation et de récréation*, deren impliziter Leser ein jugendlicher Leser ist: Die Reihe versammelt zahlreiche Werke der Jugendliteratur, darunter auch diejenigen Jules Vernes, wie *Madame Thérèse* von Édouard Riou illustriert. Die Publikation in Hetzels Reihe führt zu einer Multiplikation der Leser und einer Adressierung sowohl an ein erwachsenes als auch ein jugendliches Publikum. Für den kindlichen Leser eröffnet sich der Lektürezugang vor allem durch die narrative Grundstruktur, ist doch über weite Teile des Textes der Erzähler der zehnjährige Fritzel als kindliche Identifikationsfigur. Er spielt im Dorf, verübt Streiche, fährt Schlitten und hat in Thérèses Hund Scipio einen tierischen Gefährten mit menschlichen Zügen.¹³ Der kindlichen Lebenswelt fremde Ereignisse und Unterhaltungen, etwa Teile der Diskussionen Jacobs mit Thérèse und den Dorfbewohnern, erschließen sich auch Fritzel nicht vollständig. Und schließlich befriedigt auch die geringe Komplexität der Handlungsstruktur mit der klaren Einteilung in Gut und Böse nicht nur die Bedürfnisse eines erwachsenen Massenpublikums, sondern zugleich diejenigen eines jungen Lesers.

Im Organisationsprinzip der Gegensätze rekuriert die Textstruktur auch auf die bereits im Incipit präsente Tradition des Märchens. In ihrer

Vollkommenheit ist nämlich die Anfangssituation, in der jede der Figuren einen festen Platz im dörflichen Mikrokosmos besitzt, eine der Zeit enthobene und märchenhafte Konstellation:

Nous vivions dans une paix profonde au village d'Anstatt au milieu des Vosges allemandes, mon oncle le Dr Jacob Wagner, sa vieille servante Lisbeth et moi. [...] J'approchais de mes dix ans [...] Il me semble encore être dans notre chambre basse, le plafond rayé de poutres enfumées. Je vois, à gauche, la petite porte de l'allée et l'armoire de chêne; à droite, l'alcôve fermée d'un rideau de serge verte; au fond, l'entrée de la cuisine, près du poêle de fonte aux grosses moulures [...] les deux petites fenêtres qui regardent à travers les feuilles de vigne sur la place de la Fontaine [...] Tout cela je le vois, sans oublier notre Lisbeth, une bonne vieille, souriante et ridée, en casaquin et jupe de toile bleue, qui file dans un coin; ni le chat Roller, qui rêve, assis sur sa queue, derrière le fourneau [...] Oh! le bon temps! comme tout était calme, paisible autour de nous!¹⁴

Und der Roman konstituiert sich aus Elementen, die den Funktionen eines Märchens nach Propp entsprechen:¹⁵ Der kindliche (und damit schwache) Held wird durch das plötzliche Auftreten eines Konflikts, der Zerstörung des Dorfes, aus seiner heilen Welt gerissen. Auf dem Weg der Konfliktlösung begegnen Fritzel, Jacob und Thérèse Helfern, z. B. dem Maulwurf-fänger Mauser und dem »génie d'Anstatt« Koffel,¹⁶ und Gegnern wie dem Dorfbewohner Karolus Richter. Am Ende etablieren sie ein neues Glück: »et dès lors petit Jean eut un père, et moi j'eus une bonne mère«.¹⁷ Auch Scipio gehört, weil er Fritzel Ansehen im Dorf verschafft und zugleich als Bindeglied zwischen Thérèse und ihrem abwesenden Bruder, Petit Jean, fungiert, zu den Helfern. Indem seine von Petit Jean erlernten Tricks¹⁸ und seine Reaktion auf Stimmungen im Hause Jacobs¹⁹ ihm eine scheinbar menschliche Intelligenz verleihen, stellt er zudem eine Reminiscenz an das merveilleux, das Wunderbare als zentrales Gattungscharakteristikums des Märchens dar.

Wie einem Märchen ist *Madame Thérèse* außerdem ein im Titel der *Bibliothèque d'éducation et de récréation* schon enthaltener Erziehungsauftrag inhärent: die Übermittlung der Revolutionsideale. Fritzel, allein auf Grund seines Alters für die Schülerrolle prädestiniert, wird im Incipit als Lernernder vorgestellt, der vom Onkel²⁰ und später von Thérèse Französischunterricht erhält: »tu prendras les leçons de Mme Thérèse; tu tâcheras d'en

profiter, car les bonnes occasions de s'instruire sont rares, bien rares«.²¹ Dass Jacob Bildung als eines der höchsten Erziehungsgüter ansieht, weist voraus auf die Relevanz der Bildung innerhalb der revolutionären Ideale, formuliert von Koffel anlässlich eines Streitgesprächs mit Richter: »Voilà pourquoi ces Républicains se battent [...]; ils veulent que leurs fils reçoivent de l'instruction aussi bien que les nobles. C'est le manque d'instruction qui fait la mauvaise conduite et la misère«.²² Fritzels Lernprozess und seine Reifung auf dem Weg zum Erwachsenen vollziehen sich aber nicht allein im eigentlichen Unterricht; vielmehr erlebt er das dörfliche Gefüge als »Lebensschule«. Die Einteilung der Personen in Gut und Böse erlaubt Erckmann-Chatrian dabei die Zuweisung der Lehrerrollen; denn nur die Guten sind in der Lage, die »bonne doctrine« zu verkünden.²³ Als eine der Lehrerfiguren nutzt Jacob die Erfahrungen, die Fritzel bei seinen Erkundungen im verwüsteten Dorf macht (»une bonne instruction«²⁴), um seinem Neffen – und mit ihm dem Leser – seine eigenen Ideale weiterzugeben: »Regarde, et souviens toi! ... Oui, voilà la guerre [...] c'est tout ce qu'il y a de plus abominable sur la terre«.²⁵ Und Fritzel erweist sich als empfänglicher Schüler: »j'écoutais, retenant chacune de ses paroles et les gravant dans ma mémoire«.²⁶

Die Präsenz eines didaktischen Diskurses innerhalb des Romans ist zudem der besonderen narrativen Struktur geschuldet: Die Perspektive des zehnjährigen Fritzels bringt eine Einheit des Ortes hervor, weil die von ihm durchlebten Ereignisse sich wie auf einer Bühne innerhalb des dörflichen Rahmens abspielen²⁷ und er alles andere – z. B. die Erlebnisse Jacobs und Thérèses von der Flucht bis zur Rückkehr nach Anstatt – nur aus Briefen und Berichten erfährt. Mehrfach gelangt er als Zuhörer in einer zur mise en abyme der Narration führende Situation des (didaktischen) Erzählens oder Vorlesens, die die Lektüre des Textes selbst vorwegnimmt²⁸ und als Inszenierung von Mündlichkeit auch die Folie des Märchendiskurses aufscheinen lässt.²⁹ Onkel Jacobs Position als Vertreter der dörflichen Bildungselite verschafft seinem Haus nämlich den Status eines Ortes der Diskussion, wo bei der Lektüre der Zeitung und anderer Werke auch politische Ideen besprochen werden.³⁰ So beschreibt Fritzel das häusliche Idyll einer abendlichen Erzählung, die in eine Diskussion über die Revolutionsideale – und damit in die Weitergabe einer politischen Botschaft – münden wird:

Toujours cette scène sera présente à mon esprit; le silence profond de la chambre, le tic-tac de l'horloge, le bruissement du feu, la chandelle comme une étoile au milieu de nous; en face de moi, l'oncle

dans son coin grisâtre, Scipio à mes pieds, puis le mauser, courbé sur le livre des prédictions [...].³¹

Fritzel ist hier und in anderen Situationen des Erzählers kein vollwertiger Teilnehmer der Konversation; vielmehr bleibt er stets der Rolle des lauschenden Kindes verhaftet.³² Gerade weil er den anderen Anwesenden im Gespräch nicht ebenbürtig ist, wird ihm die Diskussion zur Schlüsselszene einer Bildungserfahrung, die den Roman in einen Bildungsroman transformiert:

De toutes les choses lointaines [...], celle-ci surtout est restée dans ma mémoire, car cette nuit-là nous vîmes quelle femme nous avions sauvée, et nous comprîmes aussi quelle était cette race de Français qui se levait en foule pour convertir le monde«.³³

Fritzel, mit ihm aber auch die anderen Dorfbewohner, werden in der nächtlichen Erzählsituation zum revolutionären Bekennen, Kernstück der didaktischen Botschaft des Romans, bekehrt. In der Bekehrung durch Thérèse und der gleichzeitigen Wertevermittlung an seinen Neffen macht Jacob, Schüler und Lehrer zugleich, den Roman zu einem Bildungsroman mit doppelter Perspektive.³⁴ In der spezifischen Konstellation der mise en abyme der Narration kommt es so zu einer Multiplikation der Zuhörer: Im Moment ihres Stattfindens wird die Konversation von den Teilnehmern selbst und von Fritzel – Jules Vallès nennt ihn »l'enfant qui écoute« – gehört.³⁵ Sich in einer Schwellenposition zwischen Teilnehmer und Beobachter befindend nimmt er alle Inhalte durch den Filter des kindlichen Blicks wahr. Jacob ist Empfänger von Thérèses Botschaft und Sender der Botschaft für Fritzel. Dieser wiederum hört im Moment der Narration des Romans, wenn er die Geschichte seiner Kindheit erzählt, die Gespräche zum zweiten Mal, nun im Rückblick des Erwachsenen auf das vergangene kindliche Ich und »toutes les choses lointaines«. Aus der Verschränkung beider Blicke resultiert eine Verdopplung von Fritzels Identität: In der Inszenierung der Distanz zwischen erlebendem und dem erzählendem Ich³⁶ oszilliert sein Blick zwischen dem eines Kindes und eines Erwachsenen. Und der Dopplung entspricht ein Wechsel zwischen Schüler- und Lehrerrolle. Im Blick auf das Geschehen durch die Augen des Kindes ist der Leser Schüler und Empfänger einer didaktischen Botschaft durch Fritzels Lehrer Jacob und Thérèse. Im kommentierenden Rückblick auf die Kindheit wird ihm auf einer zweiten Stufe auch der Erzähler Fritzel selbst zum

Lehrer und didaktischen Vermittler im Rahmen der »politique-fiction«.³⁷ Gemeinsam mit den Protagonisten erlebt er Schritt für Schritt eine ›Konversion‹ zu den Revolutionsidealen.³⁸

Die didaktische Botschaft verwandelt den Text in einen politischen Text, einen Revolutions- und »philanthropischen Sozialroman[en]«,³⁹ der die Entwicklung des Genres bis zu Zolas *Germinal* erahnen lässt. Darin ist der sozialpolitische Diskurs immer verwoben mit dem Diskurs des Populärromans, der Familienidylle, der gemeinsamen Lektüre innerhalb der dörflichen Gemeinschaft.

Die Spannung zwischen beiden Polen ist auch der Titelfigur Thérèse immanent. Einerseits ist sie die Inkarnation der Revolution, die nicht nur eine Kette mit einem Abbild der Marianne trägt⁴⁰, sondern in ihrem Mut selbst zur Marianne wird: Nach dem Tod ihres Vaters, des Bataillonschefs, ist es ihr und Petit Jean zu verdanken, dass das Bataillon sich nicht gänzlich aufgibt. Sie verfolgt auch nach ihrer Verwundung die Ziele der Revolution und bekehrt die Dorfbewohner wie zu einer neuen Revolution zu ihrem »catéchisme républicain«.⁴¹ Andererseits wird Thérèse, anfangs Revolutionärin wider Willen, durch die Revolution aus einem beschaulichen Leben gerissen: »si l'on m'avait dit dans ce temps-là qu'un jour je marcherais avec des soldats, [...] je n'aurais pu croire, car je n'aimais que les simples devoirs de la famille«.⁴²

Im Ursprung entspricht die Figur einem klassischen Frauenbild und ist über den Großteil des Romans hinweg keine handelnde Person, sondern die verwundete Frau, die von Jacob als männlichem Retter gepflegt wird und später die Funktion der Hausfrau »[qui] n'avait pas son égale pour les travaux de l'aiguille« übernimmt.⁴³ Der Begabung für Handarbeiten wohnt gleichzeitig jedoch eine erneute Anspielung auf die Revolution inne, avanciert Thérèse doch zum Vorbild für die Frauen von Anstatt, »chose [...] qui prouve combien les grandes révolutions répandent la lumière«.⁴⁴ Ihre Doppelidentität als traditionelle Frau und Revolutionärin spiegelt sich letztlich im Titel *Madame Thérèse* wider:⁴⁵ Die Benennung *Madame* ist Ausdruck des Respekts gegenüber der mutigen Kämpferin,⁴⁶ verortet sie in der zivilen Welt aber in einer klassischen Frauenrolle und lässt ihr Handeln als revolutionäre citoyenne unerwähnt. Jacobs Faszination für Thérèse geht gerade aus der Spannung zwischen beiden Polen ihres Charakters hervor: »vous n'êtes pas seulement la femme qui lève le drapeau d'entre les morts, vous êtes encore la femme qui pleure, et voilà pourquoi je vous estime«.⁴⁷ Aus der Faszination entwickelt sich seine Liebe, die in die endgültige Zusammenführung des deutsch-französischen Paars mündet.

Wie aber schreibt sich nun der Roman genau in einen deutsch-französischen Diskurs der Grenzregion ein? Auf Erckmann-Chatrians Herkunft verweist bereits der Ort Anstatt, der deutlich Züge der realen Heimat Phalsbourg trägt und ein elsässisch-lothringisches Lokalkolorit in den Text einföhrt.⁴⁸ Anstatt befindet sich, so der erste Satz des Romans, »au milieu des Vosges allemandes«,⁴⁹ also mutmaßlich in Elsass-Lothringen und damit in Frankreich.⁵⁰ Gleichzeitig macht der Erzähler allerdings Angaben zur geografischen Lage – sieben Meilen von Kaiserslautern, acht von Pirmasens und fünf von Landau entfernt⁵¹ –, die das Dorf in der Pfalz und in Deutschland verorten. Aus der Unvereinbarkeit beider Informationen heraus erwächst eine Ortsbestimmung in einer fiktiven deutsch-französischen, die politischen Grenzen transgredierenden Region. In Korrespondenz mit der geografischen Lage des Orts changiert die Identität des Dorfs zwischen zwei Nationen. Die Gegenwart von Fritzels Kindheit im deutschen Anstatt ist umrahmt von einer französischen Vergangenheit und Zukunft: »le bruit commençait à se répandre que nous allions redevenir Français, que nous avions été Français quinze cents ans auparavant«.⁵² Als Brückenort zwischen Deutschland und Frankreich bringt das Dorf Kultur und Länder überbrückende Beziehungen zwischen einzelnen Figuren hervor, konkretisiert in drei deutsch-französischen Protagonistenpaaren:⁵³ An erster Stelle stehen sicherlich Jacob und Thérèse als Liebespaar. Im Kampf gegen die preußischen Truppen entwickeln sie sich am Ende des Romans zu einem deutsch-französischen Heldenduo. Parallel zur Annäherung zwischen Thérèse und Jacob vollzieht sich diejenige zwischen Fritzel und Scipio als zweitem deutsch-französischen Freundespaar. Scipio repräsentiert außerdem den mit den Revolutionstruppen weitergezogenen jüngeren Bruder Thérèses, Petit Jean. Er hat den Hund zum Maskottchen des Bataillons gemacht. In zahlreichen Vergleichen zwischen den beiden Jungen⁵⁴ nimmt Thérèse eine Freundschaft vorweg, die in der Schlusszene tatsächlich entsteht und ein drittes deutsch-französisches Paar hervorbringt. Bereits die Einzelfigur Fritzel fungiert zudem als Symbol einer Verbindung zwischen beiden Bereichen: Als handelnde Figur, als erlebendes kindliches Ich wächst er in einer deutschsprachigen Umgebung mit dem Einfluss des Französischen auf. Sein Onkel Jacob unterrichtet ihn ja »à lire en français«,⁵⁵ bemüht sich also um eine im weitesten Sinne interkulturelle Erziehung. Die erworbenen Fremdsprachenkenntnisse bilden am Ende die Basis für die Kommunikation mit Petit Jean: » – Il [i.e. Fritzel] me plaît, crie petit Jean, il a l'air bon enfant. – Toi, tu me plais aussi, lui dis-je, tout fier de parler en français«.⁵⁶ Die Entstehung der Freundschaft scheint an

die Überwindung der Sprachbarriere geknüpft, so dass Fritzel zum Botschafter für das Fremdsprachenlernen in der Grenzregion avant la lettre wird. Der Brückenschlag zwischen Deutschland und Frankreich bestimmt auf einer zweiten Ebene Fritzels gesamte Sprecherhaltung als Erzähler. Die Ursprungssprache nämlich, in der das Kind Fritzel als erlebendes Ich die Ereignisse der Handlung erfahren hat, ist das Deutsche. Erst wenn der erwachsene Fritzel als erzählendes Ich über das Vergangene berichtet, findet ein Wechsel zur französischen Sprache als Sprache der Erzählung statt. Auf diese Weise liegt dem Diskurs ein fiktiver, sich innerhalb der Figur Fritzel abspielender Prozess des Sprachtransfers zu Grunde. Fiktionsintern übernimmt er die Rolle eines Übersetzers, eines Sprach- und damit einhergehend eines Kulturmittlers zwischen Deutschland und Frankreich. Seine Übersetzungs- und Mittlungsfunktion prädestiniert ihn als Bewohner einer Grenzregion und Protagonisten eines Textes mit deutsch-französischer Identität.

- 1 Erckmann-Chatrian: Madame Thérèse. In: dies.: *Contes et romans nationaux et populaires*. Bd. VI. Paris 1988, S. 3–200.
- 2 Wiesław Mateusz Malinowski: »Madame Thérèse« d'Erckmann-Chatrian ou la machine à persuasion. Sur quelques procédés du roman à thèse. In: *Studia romanica posnaniensia* 11 (1985), S. 43–51, hier S. 43.
- 3 Das *Journal des débats* wird 1789 gegründet, um darin die Sitzungen der Nationalversammlung zu dokumentieren.
- 4 Vgl. zur Entstehung des Feuilletons im *Journal des débats* Wilmont Haacke: Publizistik. Elemente und Probleme. Essen 1962, S. 76f.
- 5 Erckmann-Chatrian: Madame Thérèse (Anm. 1), S. 3.
- 6 Ebd.
- 7 In der Ausführlichkeit und Detailtreue der Beschreibung wird der Einfluss des Realismus sichtbar. Die Zerstörung eines idyllischen Alltagslebens findet sich auch in anderen Romanen von Erckmann-Chatrian wieder, vgl. dazu: Louis Schoumacker: Erckmann-Chatrian. Étude biographique et critique d'après des documents inédits. Paris 1933, S. 124. In der Grundkonstellation sieht Schoumacker eine Mischung zweier Genres als Kennzeichen der Romane begründet: »De là les deux genres d'Erckmann-Chatrian: guerrier et historique, rustique et idyllique« (ebd.).
- 8 Nach mehreren Etappen der Annäherung an die Revolutionsideale gesteht er Thérèse schließlich »que les Républicains avaient raison de se défendre, que leur cause était juste, qu'il le voyait maintenant« (Erckmann-Chatrian: Madame Thérèse [Anm. 1], S. 167). Die Etappen der Annäherung beschreibt auch Malinowski. (Malinowski: »Madame Thérèse« [Anm. 2])
- 9 Erckmann-Chatrian: Madame Thérèse (Anm. 1), S. 108. Auch Jacobs Verteidigungsrede, als ihn die Dorfbewohner nach der Rettung der Französin Thérèse kritisieren, ist Ausdruck eines republikanischen Ideals (vgl. ebd., S. 63).
- 10 Ebd., S. 4.
- 11 Vgl. Malinowski: »Madame Thérèse d'Erckmann-Chatrian ou la machine à persuasion. Sur quelques procédés du roman à thèse«. (Malinowski: »Madame Thérèse« [Anm. 2], S. 50)
- 12 Émile Zola: Erckmann-Chatrian. In: ders.: *Œuvres complètes*. Bd. XL: Mes haines. Paris 1928, S. 141–156, hier S. 144. Zola, der ansonsten sehr kritisch mit Erckmann-Chatrians Werk umgeht, sieht in *Madame Thérèse* »le chef-d'œuvre de la seconde manière d'Erckmann-Chatrian« (ebd., S. 152) und bemerkt: »Tout me plaît dans *Madame Thérèse*« (ebd., S. 153).
- 13 Vgl. Erckmann-Chatrian: Madame Thérèse (Anm. 1), S. 71.
- 14 Ebd., S. 3f.
- 15 Vgl. dazu Vladimir Propp: Morphologie du conte. Aus dem Russischen ins Französische von Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov und Claude Kahn. Paris 1970. Zu den 31 Funktionen vgl. vor allem Kapitel III »Fonction des personnages«, S. 35–80.
- 16 Erckmann-Chatrian: Madame Thérèse (Anm. 1), S. 6.
- 17 Ebd., S. 200.
- 18 Vgl. dazu ebd., S. 86.

- 19** So entspricht die Laune des Hundes dem Gesundheitszustand Thérèses, vgl. ebd., S. 67.
- 20** »pour m'apprendre à lire en français« (ebd., S. 3).
- 21** Ebd., S. 148f.
- 22** Ebd., S. 117.
- 23** Horst Wagner: La Révolution française vue par deux auteurs lorrains: Erckmann-Chatrian. In: Jochen Schlobach / Maciej Żurowski (Hg.): Révolution et littérature. La Révolution française de 1789 dans les littératures allemande, française et polonaise. Warschau 1992, S. 189–199, hier S. 193. Vgl. dazu auch Malinowski: »Madame Thérèse« (Anm. 2), S. 44f.
- 24** Erckmann-Chatrian: Madame Thérèse (Anm. 1), S. 58.
- 25** Ebd., S. 45f. Vgl. zum Bildungsideal des Autorendous auch das Kapitel VI. »L'instruction du peuple« in Schoumacker: Erckmann-Chatrian (Anm. 7), S. 357–370.
- 26** Erckmann-Chatrian: Madame Thérèse (Anm. 1), S. 47.
- 27** Neben dem großen Erfolg der Romanveröffentlichung ist wohl auch diese der theatralen Tradition entnommene Ortseinheit ein Grund für die Entstehung einer Theaterfassung: Alexandre Chatrian arbeitet den Roman zum Stück *Madame Thérèse. Pièce historique et militaire en 5 actes* um, das seine Uraufführung 1882 im Théâtre du Châtelet erlebt.
- 28** Vgl. Schoumacker: Erckmann-Chatrian (Anm. 7), S. 388. Auf die Häufigkeit der »scènes de discussion« weist auch Malinowski hin (Malinowski: »Madame Thérèse« [Anm. 2], S. 45). Zola bezeichnet sie als »tableaux d'intérieur« (Zola: Erckmann-Chatrian [Anm. 12], S. 153).
- 29** Vgl. hierzu z. B. das Frontispiz von Clouzier zur Erstausgabe von Charles Perraults *Contes de ma mère l'oye*. Zur Beschreibung des Frontispiz vgl. z. B.: Marc Soriano: Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires. Paris 1968, S. 318f.
- 30** »[...] les lundis et les vendredis l'oncle recevait la *Gazette de Francfort*, et ces jours-là les réunions étaient plus nombreuses à la maison« (Erckmann-Chatrian: Madame Thérèse [Anm. 1], S. 10).
- 31** Ebd., S. 94.
- 32** Vgl. dazu z. B. ebd., S. 94, 111 und 133. Im Übrigen ist in dieser Szene auch Thérèse nicht von Beginn an Erzählerin und Vermittlerin ihrer Ideale, sondern zunächst eine scheinbar schlafende Zuhörerin des Gesprächs: »C'est vous, monsieur, le docteur, dit-elle aussitôt; depuis une heure j'écoute les prédictions du mauser, j'ai tout entendu« (ebd., S. 100). Zur Fritzels Beobachterrolle vgl. auch Malinowski: »Madame Thérèse« (Anm. 2), S. 44.
- 33** Erckmann-Chatrian: Madame Thérèse (Anm. 1), S. 101.
- 34** Vgl. Wagner: La Révolution française (Anm. 23), S. 195.
- 35** Jules Vallès: Les Romans nouveaux. In: ders.: Œuvres. Bd. I: 1857–1870. Hg. von Roger Bellet. Paris 1975 [Bibliothèque de la Pléiade], S. 330–335, hier S. 331; ursprünglich erschienen in *Le Progrès de Lyon* vom 28. Februar 1864.
- 36** Henri Hatzfeld bezeichnet ihn auf Grund der Distanz als »ancien enfant« (Henri Hatzfeld: Erckmann-Chatrian et la culture populaire. In: Esprit 31 [1963], S. 320–331, hier S. 328).
- 37** Wagner: La Révolution française (Anm. 23), S. 196.
- 38** Vgl. Malinowski: »Madame Thérèse« (Anm. 2), S. 48.

39 Hans-Jörg Neuschäfer/Dorothee Fritz-El Ahmad/Klaus-Peter Walter: Der französische Feuilletonroman. Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung. Darmstadt 1986 [Impulse der Forschung 47], S. 277.

40 Vgl. Erckmann-Chatrian: *Madame Thérèse* (Anm. 1), S. 101.

41 Malinowski: »*Madame Thérèse*« (Anm. 2), S. 46. Thérèse fasst ihre revolutionären Prinzipien wie folgt zusammen: »Ce n'est pas pour le roi de Prusse, ni pour l'empereur d'Allemagne que nous marchons, c'est pour l'abolition des priviléges de toute sorte, pour la liberté, pour la justice, pour les droits de l'homme!« (Erckmann-Chatrian: *Madame Thérèse* [Anm. 1], S. 103).

42 Ebd., S. 146.

43 Ebd., S. 158.

44 Ebd., S. 158. Vgl. dazu auch Wagner: *La Révolution française* (Anm. 23), S. 194.

45 Auch Vallès verweist auf diese Doppelidentität (vgl. Vallès: *Les Romans nouveaux* [Anm. 35], S. 331).

46 Vgl. Wagner: *La Révolution française* (Anm. 23), S. 192.

47 Erckmann-Chatrian: *Madame Thérèse* (Anm. 1), S. 137f.

48 Vallès kritisiert Erckmann-Chatrians starke Bezugnahme auf die Heimatregion: »Pourquoi s'emprisonner dans ce carrikk et rester toujours Alsacien? [...] Il est temps que M. Erckmann-Chatrian quitte sa pipe de porcelaine et laisse ses sabots« (Vallès: *Les Romans nouveaux* [Anm. 35], S. 333).

49 Erckmann-Chatrian: *Madame Thérèse* (Anm. 1), S. 3.

50 Dazu passt auch die Beschreibung der Architektur, vgl. dazu Schoumacker: Erckmann-Chatrian (Anm. 7), S. 296.

51 Vgl. Erckmann-Chatrian: *Madame Thérèse* (Anm. 1), S. 19.

52 Ebd., S. 194.

53 Zu den Paaren vgl. vor allem auch Wagner: *La Révolution française* (Anm. 23), S. 195.

54 Vgl. dazu Erckmann-Chatrian: *Madame Thérèse* (Anm. 1), S. 109 und 142.

55 Ebd., S. 3.

56 Ebd., S. 198.

Theodor Fontane

Kriegsgefangen. Erlebtes 1870 (1871)

Jana Kittelmann, Halle an der Saale

In einem Brief Theodor Fontanes an den Verleger Rudolf von Decker vom 8. August 1870, wenige Wochen nach Beginn des Deutsch-Französischen Krieges am 19. Juli, heißt es:

Hochzuverehrender Herr v. Decker
Gestern in die flaggende, siegestrunkene Hauptstadt zurückgekehrt,
beeile ich mich, Ihre geehrte Zuschrift, für die ich herzlich danke, zu
beantworten.
Es erging mir wie Ihnen; ich hatte das Gefühl: nun ist es auf Lebens-
zeit an Siegen und Siegesbeschreibung genug. Es hat anders kommen
sollen; alles steht ein drittes Mal im Felde, so denn auch wir.¹

Dem Brief vorausgegangen war Deckers Angebot für ein »drittes, hoffentlich letztes Kriegsbuch«, das er nach *Der Schleswig-Holsteinische Krieg im Jahre 1864* und *Der deutsche Krieg von 1866* bei Fontane in Auftrag gab.² Die Berichterstattung über den Krieg gegen Frankreich, den Fontane im selben Brief und im Gegensatz zur allgemeinen Jubelstimmung als »traurigen Konflikt« bezeichnet, sollte wie im Falle der vorhergehenden Kriegsbücher mit einer Reise zu den Kriegsschauplätzen, diesmal zu den »französischen Schlachtfeldern« verbunden sein.³ Am 28. September 1870 bricht Fontane auf, nicht ahnend, dass am Ende der Reise kein ›herkömmlicher‹ Kriegsbericht, sondern einer seiner eindrucksvollsten autobiografischen Texte stehen wird: *Kriegsgefangen*.

Fontane will nach Paris und reist zunächst über Mannheim, Nancy und Toul. »Die ganze Reise, wenn es so fort geht, ist im höchsten Maße lehrreich, interessant und geradezu erhebend«, schreibt er seiner Frau Emilie.⁴ Die in diesem Zeitraum entstandenen Briefe an Emilie Fontane zeigen, dass Fontane weniger als Kriegstourist und schaulustiger Hurrapatriot, sondern als Beobachter reist, dem – wie Hettche bemerkt – eine »ganz unkriegerische, vielmehr im Kulturellen wurzelnde Affinität [...] zu Frankreich« eigen ist.⁵ Fontanes Interesse an der französischen Kultur und Historie wird ihm freilich zum Verhängnis. Entgegen den Warnungen seiner Begleiter reist er die deutschen Linien überschreitend ins »Jeanne d'Arc-Land«,⁶ nach Domrémy, dem Geburtsort von *La Pucelle*.⁷ Der Eindruck von Domrémy, das Fontane »trotz hellen Sonnenscheins« als »düster« und »unheimlich« beschreibt,⁸ entpuppt sich als charakteristisch für den weiteren Verlauf der Reise. Bei der Besichtigung des Denkmals von Jeanne d'Arc, »eine[r] wohlgemeinte[n], aber schwache[n] Arbeit« des von Fontane nicht genannten Bildhauers Eugéne Paul, passiert es:⁹ Fontane wird »zu

Füßen der Jungfrau« als vermeintlich preußischer Spion verhaftet.¹⁰ In der ironischen Distanz der Erinnerung mutet die Szenerie fast witzig an: Der mit einem »spanischen Rohr« an der Statue herum klopfende Fontane bekommt von den Herren, die ihn kurz darauf festnehmen, auf die Frage, aus welchem Material diese sei, die »ziemlich höflich[e] Antwort« »aus Bronze«.¹¹ Zur Diskussion »weitere[r] kunsthistorische[r] Fragen« kommt es jedoch nicht.¹² Die Situation, die zunächst »nicht gerade viel Bedrohliches« hat, wird heikel.¹³ Man verlangt Fontanes Papiere, entdeckt bei der weiteren Durchsuchung in einem Wirtshaus, dass er bewaffnet ist und bringt ihn mit Zwischenstationen in Neufchâteau und Langres schließlich nach Besançon, wo ihm die Füsilierung droht. In *Kriegsgefangen* schildert er seinen angstvollen Gang durch Neufchâteau, wo sich die Kunde von seiner Verhaftung »in allen Schichten der Bevölkerung verbreitet« hat, mit einer Anspielung auf die schottische Adlige Mary Hamilton, die als Hofdame in Russland auf dem Schafott starb: »Mary Hamilton schritt auf einen Hügel zu, um dort zu sterben. Wohin schritt ich?«¹⁴ Was in der literarischen Nachbearbeitung erklärt wird, ist nichts anderes als die panische Angst vor der standrechtlichen Erschießung. Doch Fontane hat Glück. Er wird vom Verdacht der Spionage freigesprochen. Da er jedoch bei seiner Verhaftung unberichtigterweise eine Rotkreuzbinde und einen Revolver bei sich getragen und »militärische Augen« hat – schließlich reist er als Kriegsberichterstatter –,¹⁵ wird er auf der Insel Oléron im Atlantik inhaftiert und erst durch den Einsatz seiner Berliner Freunde, insbesondere Moritz Lazarus,¹⁶ der sich an höchster Stelle für den Inhaftierten einsetzt, freigelassen.¹⁷

Die rasche Veröffentlichung von *Kriegsgefangen* als Vorabdruck in der *Vossischen Zeitung* vom 25. Dezember 1870 bis 26. Februar 1871 und anschließend im Verlag von Decker kommt zustande, weil Fontane bereits während seiner Gefangenschaft mit der Arbeit beginnt.¹⁸ Am 10. November berichtet er Emilie: »Meine Erlebnisse hab ich angefangen aufzuschreiben; mit der Hälfte bin ich ziemlich fertig.«¹⁹ An Decker schreibt er am 26. Oktober noch aus Besançon: »Ich fürchte nicht, daß das neue Kriegsbuch in seinem Erscheinen durch meine Verhaftung erheblich hinausgeschoben wird. Ich werde in Roche-Sur-Yon fleißig arbeiten.«²⁰ Die Gefangenschaft setzt bei Fontane, der ohnehin mit der Absicht gereist war, ein Kriegsbuch zu verfassen, Schreibimpulse frei. Sigrid Weigel hat in ihrer Studie über Gefängnisliteratur den Wunsch nach Selbstvergewisserung und Identitätswahrung als »leitmotivisch« beschrieben.²¹ Das gilt auch für Fontane, nicht zuletzt weil die »Berührung mit geistig Ebenbürtigem« abrupt endet.²² Allerdings schreibt Fontane nicht nur gegen die eigene Krise, gegen die

19

Yatou, Côte d'Olon
Depart: Charente inférieure
10. November 1870.
(Sudi)
Goliosta Son.

Seitens der Franzosen sehr wohlwollend. Ich habe ein
Schiff nach Paris übernommen und auf dem Dampfer
auf dem Landweg hierher gekommen. Der Empfang
seitens des Commandanten war sehr
freundlich und wohlwollend. Ich habe ein
Offizierszimmer bezogen, durch Regen
der Strom laufend hat Dampfer
durch Gott, Gott ist sehr wunderschön,
von Herrn Pfeifer, einem Freunde in Kün
stern. Ruhiges und in Ruhe. Hier
wurde mich im Rahmen der Etappe
die das reichen derselben gelagerten
Lodger eingezogen.

Theodor Fontane an Emilie Fontane, Île d'Oleron, 10. November 1870,

Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Sign. GSA 96, 731.

Fontane weist hier unter anderem auf die freundliche Behandlung durch die Franzosen hin:

»Der Empfang seitens des Commandanten war sehr freundlich und wohlwollend.«

»Phrase«, das »Geschwätz« und die »Trivialität« an.²³ Zum Verfassen von privaten Briefen gesellt sich der Wunsch eines schriftlichen Festhaltens der Erlebnisse für die literarische Öffentlichkeit. Angst, Verzweiflung und Langeweile schlagen in eine kreative und überaus rege schriftliche Produktion um, die Fontane geschickt zu nutzen weiß: *Kriegsgefangen* besticht (noch heute) durch seine Unmittelbarkeit und zeitliche Nähe zu den Ereignissen sowie die poetische Inszenierung und ästhetische Durchformung des Erlebten, durch eine literarische Perspektive, die noch während der Gefangenschaft und nicht erst in der erinnernden Rückschau einsetzt.

Im Gegensatz zu den anderen Kriegsbüchern Fontanes ist *Kriegsgefangen* (kurzzeitig) Erfolg vergönnt:²⁴ obwohl oder gerade weil die Unterschiede des Textes im Vergleich mit anderen Kriegsbeschreibungen der Zeit ins Auge fallen.²⁵ Schon die fehlende Opulenz überrascht. Fontane sprach sich ausdrücklich für ein »Wegbleiben der Bilder« und gegen das »beständige Auftauchen von drei, vier Kerlen, die mal einen Helm, mal einen Federhut tragen« aus.²⁶ Neben der schlichten Ausstattung unterscheidet sich Fontanes Buch zudem durch die fehlende völkisch-nationale Färbung²⁷ von Publikationen wie Berthold Auerbachs *Wieder Unser*,²⁸ Felix Dahns und Gustav Freytags *Erinnerungen* oder Wilhelm Müllers opulenter *Illustrierte Geschichte des deutsch-französischen Krieges*. *Kriegsgefangen* ist in die vier Teile »Ins alte romantische Land«,²⁹ »Comme Officier Supérieur«, »Ile d'Oléron« und »Frei« gegliedert. Dagegen tragen die Kapitel in Auerbachs Schrift *Wieder Unser*, die den Verfasser zu einem der meist gehassten Deutschen in Frankreich machte,³⁰ Namen wie »Kriegskunde«, »Was will der Franzos? Was will der Deutsche?« oder »Antwort eines Deutschen an den Franzosen Victor Hugo«. Ähnlichen Ton schlägt Gustav Freytag an, der sich auf den »Landstraßen Frankreichs im Gedränge der Männer, Rosse und Wagen« an die »Einbrüche« seiner »germanischen Vorfahren in das römische Gallien« erinnert fühlt.³¹ Felix Dahn träumt gar davon, in »französische Kugeln hinein zu rennen« und sich dem »Gottesgericht Odhins« zu stellen.³² Der Todessehnsucht Dahns und dem aggressiven Geschrei von der Übermacht der germanischen Rasse steht Fontanes tiefe romantische Sehnsucht nach Frankreich gegenüber, die der Gefangenschaft zum Trotz gestillt wird. Als maßgeblich erweisen sich dabei das »poetische Interesse« an Frankreich sowie Verständnis für den Kriegsgegner.³³ Als ein Mitgefangener beim Marsch durch Marennes die *Wacht am Rhein* anstimmen will,³⁴ beschreibt Fontane, der nichts »contre la France« empfindet,³⁵ das als »größte Dummheit«,³⁶ nicht nur wegen der damit einhergehenden Gefahr, sondern auch wegen des fehlenden Einfühlungsvermögens.³⁷

Nach den mit dem »Schrecknis«³⁸ der Verhaftung einhergehenden Verstörungen und »Irration[en]«³⁹ bewegt sich der Verfasser – wie Köhn treffend bemerkt – im dritten und vierten Teil des Buches in einem »Milieu der Beruhigung und Sammlung«,⁴⁰ das es ihm ermöglicht in einer Zeit des Krieges und massenhaften Sterbens intime, zarte und individuelle Porträts, pittoreske Landschaftsbilder und historische Skizzen zu entwerfen und damit nicht zuletzt auf eine Dämpfung der Schrecken des Krieges hinzuwirken.⁴¹ Fontane erscheint hier ganz als Autor der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, auf deren Geburtsstunde er bei seinem Abschied von Oléron verweist. Ein letzter Blick auf die Insel erinnert ihn an Linlithgow, das Schloss »drin Maria Stuart geboren wurde«,⁴² und dessen Besuch ihn zu den *Wanderungen* inspirierte. Wie in den Reportagen, die ihn berühmt machten, bringt er nun in *Kriegsgefangen* Historie, Landschaft und Menschen in einem poetischen Zusammenspiel zusammen. Insbesondere die bildliche Verklärung der malerischen Landschaft, die ihn an Ruydsael und Lorrain erinnert, steht in der Tradition der *Wanderungen*. Die »Licht- und Farbenwunder« des Meeres, die der Erzähler nicht müde wird zu beschreiben,⁴³ bescheren ihm dabei die »schönsten und poetischsten Stunden meiner Oléron-Tage«⁴⁴ und können gleichsam ihre Anklänge an William Turner, den Fontane in seinen *Briefen aus Manchester* eingehend würdigte, nicht verbergen.

Kriegsgefangen und die Eindringlichkeit, Individualität und Stimmigkeit der hier entworfenen Szenerien leben von der Perspektive des Ich-Erzählers, der als Gefangener und nicht – wie Auerbach oder Dahn – als Sieger erzählt. Fontane kreiert eine eigene Poesie der Gefangenschaft, die für den Text grundlegend ist. Die zahlreichen Verse u. a. von Storm, Goethe und Lenau, die Fontane jedem Kapitel voranstellt, sowie die intertextuellen Verweise auf Werke Shakespeares verstärken diesen poetischen Charakter der Gefangenschaft. Aus der ersehnten romantischen Reise wird eine romantische Gefangenschaft und keine »haarsträubende Räubergeschichte mit Hungerturm und Kettengerassel«.⁴⁵ Mit der Freilassung und dem damit einhergehenden Erwachen aus der »romantischen Träumerei« versiegen Kreativität und Schreiblust augenblicklich. So heißt es von der Rückreise nach Genf über den Erzähler:⁴⁶

Das Auge ist tot; die Landschaft spricht nicht zu ihm; die Bilder fallen auf die Netzhaut, aber der Nerv, der uns das Bild zum Bewußtsein bringen soll, versagt seinen Dienst. Und wie keine Bilder zu uns sprechen, so sprechen auch keine Gedanken *in uns*.⁴⁷

Ausgehend vom Sujet der Gefangenschaft bewegt sich Fontane mit seinen Schilderungen in der Tradition des Abenteuerromans. Spannend, voller Wendungen, rasant, pointiert und äußerst kurzweilig fügen sich die Stationen der Gefangenschaft zu einem großen romantischen »Abenteuer«,⁴⁸ das einige Zeitgenossen noch Jahre später »athemlos, aufs tieffste gefesselt« zurücklässt.⁴⁹ Anlässlich der zweiten Auflage heißt es in den *Grenzboten*: »Von der gesamten poetischen Literatur, die der letzte große Krieg hervorgerufen hat, dürfte kaum ein andres Buch so tief wirken, wie diese Prosa.«⁵⁰ Die Begeisterung des Rezensenten Moritz Necker, der zugleich bemängelt, dass das Buch der »Mehrzahl des Volkes so gut wie unbekannt geblieben« sei,⁵¹ überrascht insofern, da Fontane keinen »große[n] Krieg« schildert. Vielmehr wird das Militärische fast gänzlich ausgeblendet: »Die bloße Verherrlichung des Militärischen, ohne sittlichen Inhalt und großen Zweck ist widerlich«,⁵² schreibt Fontane anlässlich der Lektüre von *La Grande Armée*, einer Darstellung der Napoleonischen Feldzüge, die er in der Gefangenschaft liest und die bei ihm den Wandel des eigenen Schreibens von der »Kriegshistorik zur Erzählprosa und zur Autobiographik« befördert:⁵³ »»Solche Bücher«, sagt' ich mir, »schreibst Du selbst. Sind sie *ebenso*, so taugen sie nichts. [...]«⁵⁴ Diese Selbstreflexionen bedingen, dass der Krieg, dass militärische Kampfhandlungen buchstäblich vor den Gefängnismauern bleiben. Von einem Gefecht zwischen französischen und preußischen Truppen am 23. Oktober bei Chatillon hört Fontane nur »den Donner der Kanonen [...] von dem Tisch unseres Gefängnisses aus«. Die »Lichtstreifen fliegender Granaten« sind lediglich am »schwarzgrauen Regenhimmel« zu sehen.⁵⁵ In Gray, auf dem Weg nach Besançon, erinnert den Erzähler eine Truppe von französischen Soldaten an »Wallensteins Lager«.⁵⁶ Fontane inszeniert die Szenerie als »Bild«,⁵⁷ als Farbspektakel und Historiengemälde im Stile Lejeunes oder Wests. Das eigentliche Kriegsgeschehen wird allein durch Dritte in der Nacherzählung vermittelt. In drei Kapiteln von »Ile d'Oléron« lässt Fontane Militärs zu Wort kommen. Ähnlich wie in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und Wilhelm Hauffs *Wirthaus im Spessart* finden sich die Gefangenen zur »Plauderstunde« zusammen und erzählen vom Krieg.⁵⁸ Kurz tauchen dabei Elend, Leid, Krankheit und Tod auf der Insel auf. Diese Kapitel sind die einzigen Szenen, bei denen man von einer kollektiven Wahrnehmung und Erfahrung des Krieges reden könnte. Ansonsten wendet sich der Erzähler von der Masse, dem Monumentalen, dem Kollektiv ab und widmet sich ausschließlich den »Privaterlebnisse[n]«.⁵⁹ Erstaunlich offen zeigt sich Fontane bei der Schilderung eigener Gefühle. In Gueret verfasst er das Gedicht *O trübe diese Tage nicht*

und denkt dabei an die »großen klugen Augen meines Lieblings«,⁶⁰ seine zehnjährige Tochter Mete. Ähnlich einfühlsam geht er mit der »Schildderung einzelner Persönlichkeiten« vor,⁶¹ die ihm während der Gefangenschaft begegnen. Der Vermassung und Stereotypisierung des Krieges, der wie Roehnert bemerkt, als »ich- und lebensfeindliche Gewalt«⁶² erscheint, stellt er den Einzelnen, den individuellen Charakter entgegen. Liebevoll wird vom jungen Louis erzählt, dem Sohn des Gefängnisdirektors von Langres, der Fontane Gesellschaft leistet und ihm zu einem »wunderbare[n] Leben« im Gefängnis verhilft.⁶³ Gemeinsam lesen sie Verse von Matthias Claudius und schießen mit Schrotkörnern auf »Papierscheibe[n] an der Wand«.⁶⁴ Der »Greffier von Neufchâteau« erscheint gar als das sympathische und »leibhaftige Ebenbild« von Fontanes Vater, der am gleichen Tag, »am 5. Oktober; vor drei Jahren, fast um dieselbe Stunde« gestorben war.⁶⁵ Der Erzähler spielt hier mit dem vor allem in der Romantik beliebten Motiv des Doppelgängers, das noch eine psychologische Note bekommt, in dem der »Bewacher« dem französisch-stämmigen Vater wie aus dem Gesicht geschnitten ist. Überhaupt wird die Mehrzahl der Wärter als freundlich, »zu vorkommend und höflich« beschrieben. Kein »Haß oder Hohn« schlägt dem Erzähler entgegen.⁶⁶ Die Ungleichheit zwischen der poetischen Verarbeitung der Erlebnisse und den unmittelbaren Eindrücken in den Briefen tritt hier offen hervor. Geschockt berichtet Fontane seiner Frau: »Meine Situation beschreibe ich dir nicht, der Hohn des Volkes ist furchtbar«.⁶⁷ In *Kriegsgefangen* lobt er den »humane[n] Zug« der französischen Beamten.⁶⁸ Die französischen Mitgefangenen erscheinen als »liebenswürdig, gutherzig, neidlos«, wenngleich sich der Erzähler von deren Stolz auf »die Ruhmesgeschichte ihres Landes« im Laufe der Zeit ein wenig strapaziert fühlt.⁶⁹ Zahlreiche Szenen der freundschaftlichen Annäherung, ja der Verbrüderung finden sich in *Kriegsgefangen*. So sitzen der Gefängnisdirektor von Vignaud, dessen »sorgliche Pflege« Fontane »vielleicht vor einer ernstlichen Krankheit bewahrt« hat,⁷⁰ und der Dichter »friedfertig« zusammen und erzählen von ihren Söhnen: »der seine in Paris, der meine davor«.⁷¹ Auf der Rückreise besucht ihn Fontane noch einmal: »ein jeder gut-national und doch gute Freunde mitten im Kriege.«⁷² In der Kirche der Insel Oléron finden »Freund und Feind« ebenfalls zueinander.⁷³ Letztendlich erhält Fontane von den Franzosen gar das, was ihm in der Heimat bis dato verwehrt blieb: »Lorbeer auf [der] Stirn«,⁷⁴ Anerkennung als Schriftsteller und Historiker: »in Oléron zum ›historien prusienne‹ kreiert, gewann ich erst Fassung wieder in dem Gedanken, daß die *Fremde* ihren Mann erkennt und der Heimat (die nie recht 'ran will) die großen Fingerzeige gibt.«⁷⁵

Solche Sätze zeigen, dass *Kriegsgefangen* alles andere als ein »Nebenprodukt« der Kriegsbücher ist.⁷⁶ Vielmehr offenbart es sich als Schlüsseltext für das Verständnis der schriftstellerischen Entwicklung Fontanes. Noch in der Tradition des Reiseschriftstellers und (Kriegs-)Journalisten stehend, leuchtet in einzelnen, aber starken Sequenzen bereits der große Romancier auf, der 1878 seinen ersten Roman *Vor dem Sturm* veröffentlichen wird und dem weitere folgen. Fontane erfuhr in Frankreich nicht nur Anerkennung, er hat sich hier selbst als Schriftsteller erkannt. Überspitzt formuliert, ist *Kriegsgefangen* nichts anderes als die Geburtsstunde des Romanautors. Konkrete Szenen wie das Gebet im Gefängnis von Langres, das jenem von Lewin Vitzewitz,⁷⁷ der gleichsam in französische Gefangenschaft gerät, erstaunlich ähnelt, ausgereifte Charakterstudien, die ironische Distanz zum Erzählten, der typische »Fontane-Ton«⁷⁸ und vor allem die Gespräche des Erzählers mit seinem Burschen Rasumofsky, die ganz als »Fontanesche Romandialog[e]« daherkommen,⁷⁹ deuten darauf hin, was der Dichter selbst rückblickend bestätigt hat:

Ich sehe klar ein daß ich eigentlich erst bei dem 70er Kriegsbuche und dann beim Schreiben meines Romans [*Vor dem Sturm*] ein Schriftsteller geworden bin d. h. ein Mann, der sein Metier als eine Kunst betreibt, als eine Kunst, deren Anforderungen er kennt. Dies letztre ist das Entscheidende.⁸⁰

- 1 Theodor Fontane an Rudolf von Decker, Berlin, 8. August 1870. In: Theodor Fontane: Briefe an den Verleger Rudolf von Decker. Hg. von Walter Hettche. Heidelberg 1988, S. 156.
- 2 Ebd.
- 3 Fontane an Decker, Berlin, 11. September 1870. In: Fontane: Briefe an Decker (Anm. 1), S. 159.
- 4 Theodor Fontane an Emilie Fontane, Blainville, 1. Oktober 1870. In: Emilie und Theodor Fontane: Der Ehebriefwechsel. Hg. von Gotthart Erler. Berlin 1998, Bd. II, S. 514.
- 5 Walter Hettche: Einführung. In: Fontane: Briefe an Decker (Anm. 1), S. 16.
- 6 Theodor Fontane: Kriegsgefangen. In: ders.: Werke, Schriften und Briefe. Hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. Abt. 3, Bd. IV: Autobiographisches. Hg. von Walter Keitel. München 1973, S. 541–691, hier S. 543.
- 7 Vgl. zu den Ereignissen: Roland Berbig: Fontane Chronik. Berlin [u. a.] 2010, Bd. II, S. 1645–1686 und Helmuth Nürnberger: Fontanes Welt. Eine Biographie des Schriftstellers. München 2007, S. 412–426. Die Forschungslage zu Fontanes *Kriegsgefangen*, das lange Zeit im Schatten der großen Romane stand, ist überschaubar. Verwendet wurden hier: Christian Grawe: Von Krieg und Kriegsgeschrei: Fontanes Kriegsdarstellungen im Kontext. In: Otfried Keiler (Hg.): Theodor Fontane im literarischen Leben seiner Zeit. Potsdam 1986, S. 67–106; Lothar Köhn: Zwei Zivilisten im Krieg. Bismarck und Fontane 1870/71. In: Elrud Ibusch/Ferdinand van Ingen (Hg.): Literatur und politische Aktualität. Amsterdam 1993, S. 409–423; John Osborne: Theodor Fontane: Vor den Romanen. Krieg und Kunst. Göttingen 1999, S. 127–140; Rainer Kipper: Formen literarischer Erinnerung an den Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71. In: Helmut Berding [u. a.] (Hg.): Krieg und Erinnerung. Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert. Göttingen 2000, S. 18–37; Jan Roehnert: Jeanne d'Arc in Domrémy – Fontane auf Oléron. Selbstbehauptung in Fontanes *Kriegsgefangen*. In: Fontane Blätter 91 (2011), S. 39–62.
- 8 Fontane: Kriegsgefangen (Anm. 6), S. 546.
- 9 Ebd., S. 547.
- 10 Fontane an Hermann Kletke, Besançon, 25. Oktober 1870. In: Theodor Fontane: Werke, Schriften und Briefe. Hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. Abt. 4, Bd. II, München 1979, S. 344.
- 11 Fontane: Kriegsgefangen (Anm. 6), S. 547.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd., S. 555.
- 15 Ebd., S. 588.
- 16 Lazarus war mit dem französischen Kriegsminister Cremieux bekannt und setzte sich bei diesem für Fontanes Freilassung ein. Vgl. das Kapitel »Fontane Kriegsgefangen« in: Moritz Lazarus: Lebenserinnerungen. Bearb. von Nahida Lazarus und Alfred Leicht. Berlin 1906, S. 536–559. Lazarus schreibt in einem hier zitierten Brief über Fontane: »Wie als Mensch, so ist er als Dichter und Schriftsteller rein und fein, zart und innig. Zu seiner Charakteristik habe ich leider noch das eine zuzufügen, daß seine Gesundheit schwächlich, seine Konstitution zart und verwöhnt ist.« (ebd., S. 539)

- 17** Unter anderem setzte sich auch Bismarck beim amerikanischen Gesandten Elihu B. Washburne für Fontane ein. Der Brief ist abgedruckt in: Fontane: Briefe an Decker (Anm. 1), S. 164. Fontane wird das Buch seinen »Freunden dankbar« widmen. Dass er es nicht allein Lazarus widmet, der ihn wohl tatsächlich aus der zuweilen lebensbedrohlichen Lage gerettet hat, wird von Lazarus' Frau mit den bitteren Worten kommentiert: »Das Gefühl für Freundschaft und Dankbarkeit war eben Fontanes Stärke nicht! [...] Wie nahe lag es, ihm [Lazarus] das Buch zu widmen! Gefühlt hat Lazarus gewiß den Mangel an dankbarer Gesinnung.« (Lazarus: Lebenserinnerungen [Anm. 16], S. 554)
- 18** Fontane an Decker, 13. Dezember 1870: Der Vossin [...] hab ich die ersten 10 Kapitel zugesagt; als *Buch* gehört das Ganze Ihnen. Der Druck kann vielleicht mit Neujahr beginnen, oder noch 8 Tage früher. Denn lange zögern darf man damit nicht; das Eisen muß geschmiedet werden, so lange es noch warm ist.« (Fontane: Briefe an Decker [Anm. 1], S. 176)
- 19** Fontane an Emilie Fontane, 10. November 1870. In: Fontane: Ehebriefwechsel (Anm. 4), S. 540.
- 20** Fontane: Briefe an Decker (Anm. 1), S. 162f.
- 21** Sigrid Weigel: »Und selbst im Kerker frei...!« Schreiben im Gefängnis. Marburg an der Lahn 1982, S. 7.
- 22** Fontane: Kriegsgefangen (Anm. 6), S. 586.
- 23** Ebd.
- 24** Vgl. Fontane im Tagebuch von 1871: »Meine Gefangenschaft hat mich zu einer Sehenswürdigkeit (Rhinozeros), zu einem nine days wonder gemacht; die ›Gartenlaube‹ ist sogar drei Tage lang entschlossen mich, mit Text und Holzschnitt, unter die berühmten Zeitgenossen aufzunehmen, besinnt sich aber schließlich eines Beßren, da sie erfährt, daß alle meine Glieder heil geblieben sind.« (Fontane: Werke, Schriften und Briefe [Anm. 8], Abt. 3, Bd. III, S. 1112)
- 25** Vgl. dazu Kipper: Formen literarischer Erinnerung (Anm. 7). Kipper geht neben Fontane auf Dahn und Freytag ein.
- 26** Fontane an Decker, Berlin, 8. August 1870. In: Fontane: Briefe an Decker (Anm. 1), S. 156.
- 27** In *Kriegsgefangen* ist zwar davon die Rede, dass der Erzähler »Völkerpsychologie und vergleichende Stamm- und Racenforschung« (Fontane: Kriegsgefangen [Anm. 6], S. 637) betreibe. Allerdings äußert sich Fontane – anders als im Roman *Vor dem Sturm* – ironisch über die »Weltherrschaftsqualität der germanischen Rasse« (ebd.), mit der er seine Zuhörer langweilt.
- 28** Vgl. zu Auerbach: Jana Kittelmann: »Das ist der deutsche Wald«. Raum der Natur als Raum der Nation im Werk Berthold Auerbachs. In: Roland Berbig / Dirk Götsche (Hg.): Metropole, Provinz, Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus. Berlin 2013, S. 123–145.
- 29** Nürnberger verweist darauf, dass es sich hier um ein Zitat aus Wielands *Oberon* handelt. Vgl. Nürnberger: Fontanes Welt (Anm. 7), S. 423.
- 30** Eine zeitgenössische französische Zeichnung zeigt Auerbach gemeinsam mit Napoleon und Courbet in der Hölle. Diese Abneigung gründete nicht zuletzt auf solchen Sätzen Auerbachs: »Diese Großmäuligkeit der Franzosen, hinter der sich noch dazu die Länderraubsucht versteckt, muß den Schlag bekommen, den sie verdient. Das Blut, das nicht mehr als Schamröthe über eigene

Verkommenheit ist Gesicht steigen will, muss verspritzt werden.« (Berthold Auerbach: Wieder Unser. Gedenkblätter zur Geschichte dieser Tage. Stuttgart 1871, S. 28)

31 Gustav Freytag: Erinnerungen aus meinem Leben. Leipzig 1887. (Zitiert nach Kipper: Formen literarischer Erinnerung [Anm. 7], S. 23)

32 Felix Dahn: Erinnerungen. Viertes Buch: Würzburg – Sedan – Königsberg (1863 – 1888). 1. Abth. (1863–1870), Leipzig 1894, S. 467.

33 Fontane: Kriegsgefangen (Anm. 6), S. 600.

34 Ebd., S. 617.

35 Ebd., S. 673.

36 Ebd., S. 617.

37 Fontane verlangte auch seinen Lesern Verständnis für Frankreich ab. Davon zeugen u. a. die vielen, nicht übersetzten französischen Passagen.

38 Fontane: Kriegsgefangen (Anm. 6), S. 590.

39 Köhn: Bismarck und Fontane (Anm. 7), S. 416.

40 Ebd.

41 Von einer Dämpfung des Krieges spricht auch Köhn (ebd., S. 415).

42 Fontane: Kriegsgefangen (Anm. 6), S. 683.

43 Ebd., S. 633.

44 Ebd., S. 632.

45 Fontane an Decker, 13. Dezember 1870. In dem Brief spricht Fontane von einem »Idyll«, das er den Lesern bietet. Vgl. Fontane: Briefe an Decker (Anm. 1), S. 176.

46 Osborne: Krieg und Kunst (Anm. 7), S. 138.

47 Fontane: Kriegsgefangen (Anm. 6), S. 688.

48 Fontane an Decker, 13. Dezember 1870. In: Fontane: Briefe an Decker (Anm. 1), S. 176.

49 M. N. [d. i. Moritz Necker]: Neues und altes von Theodor Fontane. In: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst 51/1 (1892), S. 175–181, hier S. 176.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Fontane: Kriegsgefangen (Anm. 6), S. 603.

53 Walter Hettche: Einführung. In: Fontane: Briefe an Decker (Anm. 1), S. 12.

54 Fontane: Kriegsgefangen (Anm. 6), S. 603.

55 Ebd., S. 580.

56 Ebd., S. 568.

57 Ebd.

58 Ebd., S. 648. Fontane liest im Sommer 1870, kurz nach Ausbruch des Krieges, Goethe: »In diesen Nöthen flieh ich zum alten Göthen und lese [...] die ›Wahlverwandtschaften‹. Ich bewundre es und finde es tief langweilig.« Fontane an Karl Zöllner, 23. Juli 1870. In: Fontane: Werke, Schriften und Briefe (Anm. 6), Abt. 4, Bd. II, S. 325.

59 Fontane an Emilie Fontane, 13. November 1870. In: Fontane: Ehebriefwechsel (Anm. 4), Bd. II, S. 543.

- 60** Fontane: Kriegsgefangen (Anm. 6), S. 606.
- 61** Ebd., S. 572.
- 62** Roehnert: Fontanes Kriegsgefangen (Anm. 7), S. 53.
- 63** Fontane: Kriegsgefangen (Anm. 6), S. 561.
- 64** Ebd., S. 562.
- 65** Ebd., S. 552.
- 66** Ebd., S. 568.
- 67** Fontane an Emilie Fontane, 6. Oktober 1870. In: Fontane: Ehebriefwechsel (Anm. 4), Bd. II, S. 521.
- 68** Fontane: Kriegsgefangen (Anm. 6), S. 612.
- 69** Ebd., S. 583.
- 70** Ebd., S. 686.
- 71** Ebd., S. 614.
- 72** Ebd., S. 686.
- 73** Ebd., S. 663.
- 74** Ebd., S. 676.
- 75** Ebd.
- 76** Osborne: Krieg und Kunst (Anm. 7), S. 127.
- 77** Fontane: Kriegsgefangen (Anm. 6), S. 560. Hauptfigur des Romans *Vor dem Sturm*. Das Gebet Lewins findet sich in Band 4, Kapitel 22. Vgl. zum Gebet Fontanes und Lewins: Gustav Radbruch: Theodor Fontane. Skepsis und Glaube. In: ders.: Literatur- und kunsthistorische Schriften [Gesamtausgabe, Bd. 5]. Bearb. v. Hermann Klenner. Heidelberg 1997, S. 291–334, hier S. 300.
- 78** Thomas Mann: Der alte Fontane. In: Werke – Briefe – Tagebücher: Essays I. Hg. von Heinrich Detering unter Mitarb. von Stephan Stachorski. Frankfurt am Main 2002, S. 245–274, hier S. 260.
- 79** Ebd.
- 80** Fontane an Emilie Fontane, 17. August 1882. In: Fontane: Ehebriefwechsel (Anm. 4), Bd. III, S. 279.

Friedrich Lienhard
Oberlin. Roman aus der
Revolutionszeit im Elsass (1910)

Jasmin Grande, Düsseldorf

1. Oberlin – die realen und literaturgeschichtlichen Hintergründe

Der evangelische Pfarrer Jean Frédéric Oberlin, 1740 in Straßburg geboren und 1826 an seinem Wirkort Waldersbach gestorben, war neunundfünfzig Jahre lang Pfarrer im Steintal in den Vogesen. Der Radius seiner Tätigkeiten für die Menschen und die Region umfasst die Verbesserung der Infrastruktur, die Durchsetzung der französischen Hochsprache, die Übernahme neuer Techniken in der Landwirtschaft und Erschließung neuer Erwerbszweige, die Einrichtung von Strickschulen und die Entwicklung erster Kindergärten.¹ Oberlin prägte mit seinem Wirken nicht nur die Menschen, sondern auch die Region nachhaltig.

Dies sowie der Genesungsaufenthalt von Jakob Lenz 1778 in Waldersbach bei Oberlin ließ ihn zum Gegenstand der Literatur werden. So schrieb Georg Büchner auf der Grundlage von Oberlins Notizen über Lenz' Aufenthalt seine gleichnamige Erzählung.² Eine weitere literarische Bearbeitung des Oberlin-Stoffes legte der ebenfalls im Elsass geborene Schriftsteller, Kulturmacher und Dramaturg Friedrich Lienhard 1910 vor: *Oberlin. Roman aus der Revolutionszeit*.

2. Zum Roman von Friedrich Lienhard

Lienhard stellt seiner Bearbeitung des Oberlin-Stoffes ein Vorwort voran, das Auskunft über die Hintergründe und inhaltlichen Schwerpunkte des Textes gibt. So kennzeichnet die Titelmatrix »Oberlin« weniger den Hauptcharakter des Buches, sondern »das innere Ziel«³ des Romans. Im Zentrum steht die Geschichte des ebenfalls im Elsass geborenen Viktor Hartmann sowie dessen Weg vom Hauslehrer auf Birkenweier, einem Landschlösschen im oberen Elsass, zum Studenten in Jena, zum Soldat der französischen Revolution, zum Gast im Hause Oberlins und zum Bürger nach der Revolution. Eingeteilt ist der Roman in drei Bücher mit jeweils sieben Kapiteln, die das schon in der Titelmatrix enthaltene Stichwortformat für die Ausrichtung nach einem inneren Ziel weiterschreiben. Jedes der drei Bücher ist mit einem Ortsnamen überschrieben, so dass die Handlung in jeweils einem spezifischen Raum verortet ist. Das erste Buch ist mit »Birkenweier« betitelt und zeichnet eine idyllische Anfangssituation, in der der junge Hauslehrer Hartmann unter den Einflüssen der Revolution sich noch recht unsicher in ein Spannungsverhältnis zur Gesellschaft bringt. Am Ende steht sein Aufbruch zum Studium nach Jena. Idyllisch

mutet das noch ganz im Geiste des Bürgertums des 19. Jahrhunderts gezeigte Gut Birkenweier an, auch hier nicht zuletzt der Begriff des »Wei(h)ers«, der ein stillstehendes Gewässer, einen atmosphärisch-schönen Landschaftsraum anklingen lässt. Als zweiter titelgebender Ort ist Straßburg genannt, hier Schauplatz der Revolution. Von der Beendigung des Studiums, dem Eintritt Hartmanns in die republikanische Armee, über die Verteidigung Straßburgs bis hin zu den Abläufen der Revolution vor Ort erstreckt sich der zweite Teil. Besonderen Raum nimmt die Darstellung der pervertierten Revolutionsideen ein, die Massenhinrichtungen auf der Guillotine und die Verleumdungen in einer korrumptierten Gesellschaft. Am Ende steht der Verlust des Vaters, der ein Opfer der revolutionären Umtriebe wird und die Entscheidung des inzwischen gereiften Viktor Hartmanns »Vom Grenzland ins Hochland« (letzte Kapitelüberschrift des zweiten Buches) zu Oberlin ins Steintal zu gehen. Dementsprechend ist der dritte titelgebende Ort das Steintal, eine Art paradiesischer Zielort – »Hochland« – unter der Obhut und dem ausführlich beschriebenen Leben Oberlins, an dem die Wunden wieder heilen, die Freunde von einst zusammenfinden. Der Roman schließt in Birkenweier, erneut in einem geselligen Gefüge wie zu Beginn. Hartmann ist inzwischen bürgerlich verheiratet, Vater und Lehrer an der Zentralschule; das Schlussbild prägt eine ruhige, heitere Stimmung. Lienhard versäumt nicht, nochmal seinen geozentrischen Ordnungsbegriff hervorzuheben:

»Wenn mich jemand fragt,« sprach der junge Professor Hartmann, »wo mein Geist die Freiheit und meine Seele den Frieden gefunden, so antworte ich: im Saaletal und im Steintal. Dort Wissenschaft, Philosophie und Kunst – hier Religion und Herzenstiefe. Nichts von beiden möcht' ich missen. Oh, daß wir dem Wunder des Lebens gegenüber elastisch und aufnahmekräftig bleiben möchten! Im Zusammenblitzen, Austauschen und Wechselwirken besteht das Geheimnis.«⁴

Das schriftliche Werk Friedrich Lienhards ist umfangreich, die 1924 bis 1926 – noch zu Lebzeiten Lienhards – erschienene Edition der *Gesammelten Werke in drei Reihen* umfasst fünfzehn Bände und verzeichnet Lyrik und Dramatik, *Erzählende Werke und Gedankliche Werke*. Lienhards Schwerpunkte lagen, so lassen seine autobiografischen Aufzeichnungen *Jugendjahre* vermuten, in den dramatischen, lyrischen und programmatischen Schriften. Die Vielfalt des literarischen Schaffens kennzeichnet auch Lienhards

Oberlin, in dem er hier neben erläuternden Passagen, Dialogen und wenigen lyrischen Zitaten in der Textsorte variiert. Wilhelm Kühlmann hat auf die intertextuellen und realhistorischen Bezüge im Roman am Beispiel des Dichters Gottlieb Konrad Pfeffel hingewiesen.⁵ Er ist als väterlicher Mentor Hartmanns nicht nur eine Ergänzung zu *Oberlin*, sondern steht auch für eine als ideal verstandene Verknüpfung von Literatur, Gesellschaft und Bildungsbegriff im Roman. Dementsprechend begegnet Pfeffel dem Leser sowohl im ersten Buch »Birkenweier« als auch im Schlusskapitel des dritten Buches, das wiederum in Birkenweier angesiedelt ist. Als »traditionell geschriebenes Erzählwerk« bezeichnet Kühlmann den Roman Lienhards und ordnet ihn damit zugleich im Kontext der Moderne-Bestrebungen um neue Formen und Inhalte jenseits der Erneuerungsbestrebungen, die sich um die Form bemühten, ein. Entsprechend antiquiert wirkt Lienhards *Oberlin* im Vergleich zu Erzählwerken zeitgenössischer Autoren wie Rainer Maria Rilke, Carl Einstein, Thomas Mann oder auch Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia. Gleichwohl hebt Kühlmann den Erkenntniswert des Romans in Bezug auf den historischen Pfeffel-Kreis hervor und betont die Relevanz der deutsch-französischen Herkunft Lienhards im Roman:

Ins Romanhafte und Halb-Dokumentarische transponiert werden in diesem traditionell geschriebenen Erzählwerk so wie im Oeuvre Lienhards insgesamt Momente und Motive eines lebenslangen Zwiespalts zwischen dem historischen und identifikatorischen Bewußtsein eines geborenen, sich zu seiner Heimat bekennenden Elsässers und den aktuellen mentalen Strömungen seiner reichsdeutschen, von Berlin und Weimar dominierten Wahlheimat bzw. intellektuellen Existenz.⁶

3. Welches »Kulturbild«? Lienhards »Roman aus der Revolutionszeit im Elsass«⁷

Mit seinem *Oberlin*-Roman möchte Lienhard ein »Kulturbild« schaffen, wie er in seinem kurzen Vorwort ausweist. Geht man von früheren Schriften Lienhards aus, so lässt sich vermuten, dass dieses »Kulturbild« als Entwurf mit zukunftsweisender Absicht in völkisch-nationaler Ausrichtung verstanden werden kann. So stellt Lienhard schon 1900 fest:

Ich bekenne offen, daß ich, obwohl »geborener Franzose«, die Einwirkungen französischer Litteratur auf deutsches Dichten und Schaffen grundsätzlich für ungünstig halte. Die Vorzüge der französischen Poesie sind formalistischer und geselliger Natur, der Wesensart der französischen Nation und des gallischen Esprit entsprechend; sie ist entweder rhetorisch oder geistreich; das »Interessante«, sei es in Sprache, sei es in Dialog, sei es in Stoff und gewandter Behandlung der Fabel, ist immer Gesichtspunkt. Ich halte überhaupt vom Wert des Franzosentums für unser tieferes Seelenleben nicht viel. Was hat diese Verstandes- und Formen-Nation der Menschheitsseele Tiefe und Großes gesagt auf unserem Wege durchs Weltall?⁸

Dieser Feststellung folgt die formale Gestaltung des *Oberlin*-Stoffes, die vom durchgängig allwissenden Erzähler über die ausführliche Erklärung der Personen bis zu den situativen und historischen Erläuterungen im 19. Jahrhundert angesiedelt ist. Auch wenn sich die Positionen mit Beginn des Ersten Weltkriegs bei Lienhard verhärteten, so bezieht er, will man dem von 1914 bis 1917 entstandenen *Jugendjahren* Glauben schenken, die sich aus Zitaten aus früheren Tagebüchern und Briefen zusammensetzen, schon früher eine klare Position.⁹ Damit trifft er den Tenor seiner Zeit, in der z. B. Carl Vinnens »Protest deutscher Künstler« von 1911, der u. a. gegen den Einfluss der französischen Kunst auf die deutschen Kunstmuseen polemisiert, von einer Vielzahl von Künstlern unterschrieben wird. In Köln führt 1912 die Ausstellung einer Vielzahl von Werken französischer Künstler auf der legendären Sonderbundausstellung zu massiven Reaktionen in der Presse, derweil Vincent van Gogh kurzerhand als Germane eingeordnet wird. Insofern erstaunt es, wenn sich Lienhard in seinem Vorwort zum *Oberlin* gemäßiger als noch 1900 positioniert:

Der Verfasser ist Elsässer; da sein Geburtsjahr vor 1870 fällt, so ist er sogar »geborener Franzose«, obschon unsere unterelsässische Ecke, die ehemalige Grafschaft Hanau-Lichtenberg, von französischer Zivilisation nur wenig Verwandlungen erfahren hat. Demnach kennt er Land und Leute aus eigener Anschauung und Blutsverwandtschaft. Er will gegen keine der beiden Nationen unbillig sein und keine Konfession verletzen. Seine Welt- und Kunstanschauung wurzelt im deutschen Geistes- und Gemütsleben [...].¹⁰

Auch Châtellier gesteht dem Autor im *Oberlin* noch einen gemäßigten Tenor zu:

Trotz der bezeichnenden Zuordnung der Politik zu Frankreich, der »Ideen und Ideale« zu Deutschland und der darin sich äußernden Präferenzen des Autors, wird im Geist des immer wieder beschworenen seelischen Hochlands Versöhnung gepredigt [...].¹¹

Nichtsdestoweniger stellt Châtellier fest, dass »Lienhards wichtigstes Werk [...] den Schlüssel für die meist nur implizit gegenwärtigen politischen und sozialen Vorstellungen des Verfassers am Vorabend des Ersten Weltkriegs« liefert.¹² Wenngleich die Titelmatrix »das innere Ziel« des Romans darstellt, so dominiert doch in weiten Teilen des Textes die Auseinandersetzung um die Französische Revolution und das Elsass als »Grenzland« darin die Struktur. Erst im letzten Teil tritt Oberlin selbst auf und wird zum handlungstragenden Inhalt. Zeigt sich also im *Oberlin* ein gemäßigterer, ein kulturverbindender Lienhard als noch zur Jahrhundertwende?

1915 hatte Lienhard, Barbara Beßlich machte hierauf nochmal aufmerksam,¹³ seine Jugendliebe Maria Elisabeth Zentz geheiratet, er war damals bereits fünfzig Jahre alt, sie siebenundvierzig, und an seinen neuen Wirkungsort Weimar mitgenommen. Diese stammte aber aus einer der französischen Seite zugewandten Familie aus dem Elsass und brachte somit gegenläufige Tendenzen zu Lienhards deutsch-nationaler Position mit ein. Dies mag, will man von dieser biografischen Seite her den Text betrachten, das Maß an Gegensätzlichkeit schon im zitierten Vorwort erklären. So sind es ganz offensichtlich zwei gegenübergesetzte Positionen, die Lienhard für seinen Roman fruchtbar macht: sein französischer Pass und seine deutsche Identität. »Der Verfasser [...] ist sogar ›geborener Franzose‹«, stellt Lienhard fest und ergänzt »obschon unsere unterelsässische Ecke [...] von französischer Zivilisation nur wenig Verwandlungen erfahren hat.« Was hier zunächst als Zugeständnis an beide Staaten anklingt und als versöhnender Tenor verstanden werden könnte, ist aber tatsächlich doch vielmehr eine Legitimierungsstrategie für eine antifranzösische Haltung. Dementsprechend wird dem französischen Pass ein ›Wir‹ gegenübergestellt – »unsere unterelsässische Ecke« –, das gegenüber der Formalität der französischen Zuordnung die Deutungshoheit übernimmt. Eine ähnliche, scheinbare Dualität konstruiert Lienhard auch im Roman. So lässt er z. B. Viktor Hartmann sagen:

Wir Elsässer wurzeln mit unsrer Stammesart, unsrer Volkssprache, unsrer besten Bildung im deutschen Geistes- und Gemütsleben. Aber staatlich gehören wir zu Frankreich. Ich habe für diese Nation mein Blut vergossen und gedenke ihrer Verfassung treu zu bleiben; denn ich möchte unser Grenzland nicht zwischen Österreich, Preußen oder einem Emigrantenführer zerrissen sehen. Und doch sind unsre besten Kräfte drüben in Deutschland; ich habe dort Freunde, ich habe dort Führer und große Männer und Meister gefunden.¹⁴

Die Konzessionen nach Frankreich sind klar: sie dienen dem Erhalt der deutschen Identität. Die Zuordnung zu Frankreich bleibt auch im Roman eine Formalität, die für erzählerischen Reiz sorgt, z. B. in der amourösen Initiation Hartmanns durch die dem französischen Adel entstammende Marquise de Mably. Ganz ähnlich werden auch die Erfahrungen Hartmanns als Soldat der Revolution als Übergangs-, als Lehrmoment gekennzeichnet: »Viktor war in die Wirbel des französischen Kriegsfeuers mitgerissen, wie einst in die Wirbel der französischen Marquise.«¹⁵ Hartmann selbst führt seine Zielorientierung und das französische Schlachtfeld als Übergangsphase im nächtlichen Gespräch mit dem Freund Albert auf dem Schlachtfeld aus:

Die heroisch durchgeführten Maximen der Pflicht ohne Wenn und Aber – du hast recht, das bestimmt mich. Wenn ich aber einmal dessen wert bin, so wird mich Gott ganz von selber aus diesen Niederungen herausholen und auf die Berge stellen, wo ich Menschen zur Würde ihres Menschentums erziehen darf.¹⁶

Hartmanns religiöse Sendung übernimmt auch, als er als Invalid nach Straßburg zum Sterbebett seines Vaters zurückkommt:

Er trat vor das erhabene Münster. Mit seelischen Organen erfaßte er die Symphonie der Jahrhunderte.

Die gewaltige Lichtrose über dem mittleren Portal bildet das Herz des Münsters; aber auf dem Gipfel des wolkenragenden Gebäudes, das von Stangen und Zacken umflogen ist und trotz aller Massigkeit den leichten Lichtgestalten überall Durchlaß gewährt, erhebt sich das Kreuz.¹⁷

Die Überschreibung der religiösen Symbole des Münsters durch die Jakobiner fungiert schließlich auch als Korrektiv, mit dem Hartmann sein Soldatensein abschließt und sich von den Revolutionsereignissen distanziert:

Der braunrote Stein flammte in einem violetten Abendlicht, als der bleiche Krieger davorstand. Auch an diesem Riesenwerk hatte das Geziefer der Revolution herumgeknabbert. Die Steinfiguren der Könige und Heiligen waren zertrümmert oder der Köpfe beraubt. Quer über die Portale hinweg lief eine breite Tafel mit der Aufschrift: Tempel der Vernunft. Und das Steinkreuz der Spitze – wo war das Kreuz? Eine große rote Blechmütze war über das Kreuz gestülpt. Auch das Münster sollte der Partei dienen; den Ausweg in die Ewigkeit sollte eine Jakobinermütze zusperren. Im verödeten Innern aber, wo sonst in den kraftvollen Farben alter Kirchenfenster Ornate geblitzt und Weihrauchkessel ihre bläulichen Düfte um uralte Kultushandlungen gehüllt hatten, erhob sich ein künstlicher Berg mit revolutionären Symbolen, den Sieg der Bergpartei darstellend.

Der Elsässer betrachtete diese Geschmacklosigkeit ohne jede Erregung. Die Revolution war ihm gleichgültig geworden.¹⁸

Dies wird schließlich zum Übergangsmoment, in dem sich Hartmann für den Weg ins Steintal entscheidet:

Eine geistige Geographie ward ihm offenbar. Was das stürmische Mittelalter eines Walther von der Vogelweide und der Hohenstaufen-Kreuzzüge »Frau Welt« nannte, das trennte sich nun von ihm und trat zurück. Die bleibende Kraft aber wuchs herauf, die sich ehedem in der Kirche sammelte und alle Philosophie und Weisheit umfaßte. Seine Heimat war nicht mehr dieses äußere Elsaß, nicht mehr Politik noch Partei, nicht mehr Frankreich noch Revolution; seine Heimat war das Land der Weisheit und der besonnenen tätigen Liebe. Vorhin am Krankenbett des nunmehr freien Vaters, drüben im heiligen Hain zu Barr – überall, wo Bedürftige zu stärken oder Hilfesflehende zu ermuntern waren, überall, wo Unmündige Erziehung und Wißbegierige Unterricht brauchten, überall, wo ein edles Verlangen Stillung wünschte – – da war seine Heimat.¹⁹

Die Titelmatrix »Oberlin« stellt also gleichsam den Lösungsvorschlag für die Frage nach der nationalen Zuordnung des Protagonisten dar, die im Roman und von Lienhard darüber hinaus in der Differenz von »Grenzland« zu »Hochland« als geistigem, ideellem Ort festgemacht wird.

Ernst Stadler schrieb 1911 in der Zeitschrift *Das Neue Elsaß* eine Rezension zu Lienhards Roman. Das harte Urteil – »mißlungen« – macht Stadler in erster Linie an dem Menschenbild Hartmanns sowie der Ausdifferenzierung des Themenfeldes fest. Nicht die Untersuchung des Menschen, seiner Höhen und Tiefen ist der bildende Impuls für Hartmann und Gegenstand des Romans, sondern die Unterordnung des Menschlichen unter ein religiös-geistiges System. Lienhard zielte auf die christliche Erhebung von außen im Reifungsprozess Hartmanns ab, nicht auf dessen Autonomisierung im Verhältnis zur Gegenwart, wie es die Schriftstellerkollegen seit dem Fin de siècle bewegte. Dies bringt Stadler zu dem Vorwurf der Wirklichkeitsflucht:

Das, was heute unsere Besten immer leidenschaftlicher suchen, immer tiefer begreifen, die Hingabe an alles, alles Irdische, die Befreiung aus wählerischem Geschmäcklertum, die Heiligsprechung jeder Form des Lebens, dieser neue Glaube, diese neue Weltfreudigkeit, sie ist dem Lienhardschen Ideal fremd, das aus den Bedrängnissen und Hoffnungen dieser Zeit auf ein bequemes und von philosophisch-moralischen Maximen umschirmtes »Hochland« flüchtet.²⁰

Es ist die mangelnde Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, die Stadler kritisiert. Doch genau die Unzulänglichkeit des Handlungangebotes, das Lienhard konstruiert und das seinen Abschluss in der immer wieder mit dem Adjektiv des »gesunden« umschriebenen Verbindung zwischen Viktor Hartmann und der Bürgerstochter Leonie Frank findet, kennzeichnet die mangelnde Anschlussfähigkeit des Romans an die Gegenwart des 20. Jahrhunderts.

4. Friedrich Lienhard und die Moderne

1887 zog Friedrich Lienhard nach Berlin, das in Straßburg begonnene Studium der Theologie überführte er hier in ein Studium der Philologie und trat in Kontakt zu den Naturalisten und »jüngst-deutschen Poeten«,

insbesondere zu Carl Bleibtreu und dessen Schrift *Revolution der Literatur* (1887).²¹ 1888 antwortete Lienhard Bleibtreu nach einem vorangegangenen Briefwechsel mit einer eigenen literaturprogrammatischen Schrift *Reformation der Literatur* in der Zeitschrift *Die Gesellschaft* und positionierte sich mit einem von Religions-, Reformations- und Naturalismusimpulsen geprägten Literaturbegriff.²² Mit diesen Schritten wurde Friedrich Lienhard Teil der literarischen Moderne. Er betätigt sich nicht zuletzt in den Bereichen, in denen zum Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts die literarische Moderne entdeckt wurde: in programmatischen Schriften und mit Theatertexten.

Mit den aufbrechenden jungen Literaten dieser »Moderne« teilt er die Hinwendung zu einer aus der Idee gestalteten Nation, konstruiert und erschrieben von Dichtern, vermittelt durch einen zeitgemäßen Bildungsbegriff sowie den Wunsch nach Überwindung einer zu sehr in Sicherheit und Bequemlichkeit der bürgerlichen Existenz verharrenden Literatur. Im Einsatz für das Schlagwort Idealismus und in Abgrenzung zum Materialismus, wie er dem Kaiserreich vorgeworfen wurde und u. a. in der unzulänglichen Förderung der Literatur einen Ausdruck fand, waren die jungen Schriftsteller sich einig. Differenzen entfalteten sich allerdings in der Ausarbeitung des Programms, insbesondere in der Konkretisierung des Idealismusbegriffs:

Erhebliche Unterschiede wurden auch innerhalb der Reihen der »jungen« Literatur erkennbar, wenn es darum ging, geschichtliche Mächte zu benennen, die den erneuerten Idealismus tragen sollten. Hier erwiesen sich die unterschiedlichen Optionen der Sache nach als unvereinbar.²³

Einen Beleg für die Nähe und Gleichzeitigkeit der divergenten Positionen bieten die Redakteure der »völkischen, mittelständischen, kulturzentrierten und antidemokratischen« Zeitschrift *Das zwanzigste Jahrhundert*:²⁴ von April 1893 bis Oktober 1894 zeichnet Friedrich Lienhard als Herausgeber, von April 1895 bis März 1896 Heinrich Mann.²⁵

Zwischen Straßburg, Berliner Literaturbeobachtungen und Hauslehrerschaft im Umland Berlins, in Großlichterfelde, entwickelt sich Lienhards räumliches Leben bis 1903. Doch Lienhards Selbstermunterungsversuche, Berlin literarisch einzunehmen – »Auf nach Berlin! Bestürmt wird nun die schwarze Stadt! –, die er in den *Jugendjahren* zitiert, misslingen.²⁶ Teil von Lienhards Überlegungen zur *Vorherrschaft von Berlin* erschienen unter dem

als Appell verstandenen Titel *Los von Berlin*? Sie belegen seine kulturpolitische Distanznahme zur Literaturbewegung der Großstadt. Er konstruiert darin eine bis heute als Gegenpol zum Moderne-Begriff seiner Zeit verstandene Position, die gleichwohl für eine Erneuerung der Literatur und Kultur eintritt, diese aber an völkische und nationale Inhalte knüpft. Seine Kritik an Berlin führt Lienhard vor allem auf eine wirtschaftliche und damit materialistische Vormachtstellung der Hauptstadt zurück und konstruiert die Stadt als einen Schmelztiegel aus zersetzenden Kräften und zugewanderten Bürgern,²⁷ die durch die Erinnerungsfragmente ihrer früheren, ländlicheren Heimat für ihn zum Ansprechpartner für seine Suche nach dem »nationalen Berliner« werden:

Der Berliner Beamte, der Offizier, der Kaufmann, der fortwährend von einer Erneuerung deutscher Kunst und Art aus dem Geist der einzelnen Landschaften heraus reden hört, mag mit einigem Unbehagen sich selber hierbei zur Unthätigkeit verdammt sehen. Er sitzt seit Jahrzehnten wohleingebürgert, seinem Berufe treu, im Berlin oder sonst einer größeren Stadt. Wo ist seine Heimat, seine Landschaft? Gewiß hat er und haben die Meisten allerlei Jugenderinnerungen an Licht und Luft eines kleineren Ortes und Gaues; aber das ist ihnen fern geworden.²⁸

Tatsächlich plädiert Lienhard in seiner Schrift nicht für eine völlige Lösung des Kultur- und Literaturbetriebs von Berlin, sondern für eine »Dezentralisierung«, sprich: Verteilung der wirtschaftlichen und literaturkritischen Mächte auf eine Vielzahl verschiedener Orte. Das Ziel dieser breitflächigen Verteilung, so Lienhard, ist die Herausbildung eines »künstlerisch reichen deutschen Volksgeist[s]«.²⁹

Friedrich Lienhard war, das macht nicht zuletzt seine Streitschrift deutlich, ein Netzwerker und Kulturproduzent. Nach seinem Auszug aus Berlin wendet er sich einem weiteren Ort zu, an dem er seine kulturpolitischen Interessen sofort mit einbringt: Weimar. Hier hatten Harry Graf Kessler unter Hinzuziehung von Henry van de Velde bereits wichtige Impulse gesetzt, um den Ort des »Goldenen« und »Silbernen« Zeitalters als Ort einer modernen künstlerischen Aufbruchsbewegung neu zu beschreiben, nicht zuletzt motivierte der Geist Friedrich Nietzsches zu Weimar. Man plante nun die Errichtung eines neuen Theaters, Louise Dumont war gewonnen, Berlins erste Schauspielerin, deren Intendantenpläne ein offenes Geheimnis in der Szene waren. Auch Lienhard ist an der Planung eines Nationaltheaters

in Weimar beteiligt – allerdings agiert er aus einer anderen Interessensgruppe heraus, den Plänen Dumont-Lindemann-Kessler-Van de Velde praktisch gegenübergestellt.³⁰

Beide Lager machen Front gegen den Wilhelminismus: Kessler und van de Velde werden zu Speerspitzen der ästhetischen Opposition gegen den epigonalen, nationalen Kunst- und Kulturgeschmack des Kaisers; nach ihrem Willen soll Weimar eine internationale Kunst- und Literaturhochburg werden, ein Sub- oder Gegenzentrum zu Berlin, wo Wilhelm II. Hugo von Tschudi wegen des Ankaufs impressionistischer Bilder als Leiter der Nationalgalerie entlässt. Auch die Bartels, Wachler und Lienhard wollen Weimar wieder zur geistigen Hauptstadt Deutschlands machen, wenn auch auf andere Weise: Sie verstehen sich als konservative Erneuerer im Bismarckreich, ihr Kampf gilt einer angeblich rein materialistisch orientierten, sittenlosen Gesellschaft. Von der Kraft der Provinz, dem wahren Deutschland, erhoffen sie das Heil, von der Wiedergewinnung einer deutschen Innerlichkeit, wie sie verstehen, die rechte Medizin gegen die Gefahren des Liberalismus wie des Asphaltenschungels.³¹

Wo für die einen also Erneuerung, Weiterschreibung als Ziel steht, fokussieren die anderen Erhalt der ›Werte‹, Rückbesinnung und Etablierung der bestehenden Strukturen. Lienhard steht ganz vorne in der konservativen Bewegung um ein Nationaltheater.³² Weimar wird nach 1914 zum ständigen Lebensort Lienhards, von hier aus entwickelt er sein geozentrisch organisiertes, völkisch-nationales Weltbild weiter.

Oberlin stellt in dieser Entwicklung tatsächlich noch eine abweichende Position dar, die sich insbesondere am Elsass festmacht. Schon 1900 hatte er die Provinz als maßgeblichen Rückhalt gegen die Großstadt-Moderne geltend gemacht, ein Rückhalt, den auch Viktor Hartmann findet:

Eine Stadt ist eine steinerne Chronik. In ihren Gassen, Gebäuden und Menschen ist die Geschichte von Zeitaltern und Geschlechtern eingegraben. Der Reichsstädter, der zwischen angegraute Giebeln und Grünsantürmen seinem Tagewerk nachgeht, fühlt sich selber als ein Stück Geschichte. Seine Väter haben durch Jahrhunderte an diesem wohlgefügten Zellengebilde mitgebaut. [...] Wohl ist es eng und dumpf in diesen Winkeln und Gassen; aber von den gedeckten

Brücken her, wo jene besonders hohen Festungstürme Wache halten, strömt das starke Doppelwasser der Breusch und Ill herein und spült den Unrat aus vielen Gräben und Kanälen mit hinaus in den unergründlichen Rhein.

Der heimkehrende Viktor empfand an diesem Morgen die Wohligkeit einer fest umgrenzten Heimat.³³

Dieser der Vergangenheit verpflichtete Gegenwartsbezug wird nicht zuletzt in der Beziehung zwischen Viktor und Leonie zur Begründung für den rückwärtsgewandten, traditionsbezogenen Zukunftsentwurf.

- 1 Albert Meier: Oberlin, Johann Friedrich. In: Neue Deutsche Biographie 19 (1999), S. 395f. Onlinefassung: <http://www.deutsche-biographie.de/ppn118589199.html> (zuletzt abgerufen am 3. Juli 2015).
- 2 Vgl. in diesem Band den Beitrag von Hermann Gätje.
- 3 Friedrich Lienhard: Oberlin. Roman aus der Revolutionszeit im Elsaß. Stuttgart 1924. [Friedrich Lienhard. Gesammelte Werke in drei Reihen. Erste Reihe: Erzählende Werke in vier Bänden, hier zweiter Band]
- 4 Lienhard: Oberlin (Anm. 3), S. 432f.
- 5 Wilhelm Kühlmann: Pfeffel und der Pfeffelkreis in der Perspektive eines reichsdeutschen Elsässers. Zu Friedrich Lienhards Erfolgsroman »Oberlin« (1910). Mit einem Abdruck von Ernst Stadlers Rezension (1911). In: Achim Aurnhammer / Wilhelm Kühlmann (Hg.): Gottlieb Konrad Pfeffel (1736–1809). Signaturen der Spätaufklärung am Oberrhein. Freiburg im Breisgau [u. a.] 2010, S. 258–273.
- 6 Ebd., S. 266.
- 7 Ebd., S. 3.
- 8 Fritz Lienhard: Die Vorherrschaft Berlins: Literarische Anregungen. Leipzig und Berlin 1900. [Flugschriften der Heimat, Heft 4], S. 37.
- 9 Friedrich Lienhard: Jugendjahre. Zwölftes Auflage. Stuttgart o. J. [ca. 1920], S. 126. Die Erstausgabe erschien 1917.
- 10 Lienhard: Oberlin (Anm. 3), S. VII.
- 11 Hildegard Châtellier: Friedrich Lienhard. In: Handbuch zur >Völkischen Bewegung< 1871–1918. Hg. von Uwe Puschner / Walter Schmitz / Justus H. Ulbricht. München [u. a.] 1996, S. 114–130, hier S. 126.
- 12 Ebd., S. 125.
- 13 Barbara Beßlich: Von der >Westmark< nach Weimar. Friedrich Lienhards Weltanschauungswanderungen und >Deutschlands europäische Sendung< im Ersten Weltkrieg. In: Franziska Bomski / Hellmut Th. Seemann / Thorsten Valk (Hg.): Ilm-Kakanien. Weimar am Vorabend des Ersten Weltkriegs. Göttingen 2014, S. 39–53, hier S. 41.
- 14 Lienhard: Oberlin (Anm. 3), S. 425f.
- 15 Ebd., S. 261.
- 16 Ebd., S. 289.
- 17 Ebd., S. 301.
- 18 Ebd., S. 301f.
- 19 Friedrich Lienhard: Oberlin. Fünfte Auflage. Stuttgart [1910], S. 322f. Der letzte Satz des zitierten Abschnitts fehlt in der Ausgabe Lienhard: Oberlin (Anm. 3).
- 20 Ernst Stadler: Oberlin. In: Das Neue Elsaß, Jg. 1, Nr. 5, vom 27. Januar 1911, 73–76. Hier wird aus dem Neuabdruck der Rezension zitiert: Kühlmann: Pfeffel (Anm. 5), S. 271.
- 21 Julius Hart: Ein sozialdemokratischer Angriff auf das >jüngste Deutschland<. In: Die Freie Bühne II (1891), S. 915.
- 22 In seinen *Jugendjahren* schreibt Lienhard: »Das war der Ton, mit dem ich von der Religion her in die deutsche Dichtung einzudringen suchte.« (Lienhard: *Jugendjahre* [Anm. 9])

- 23** Udo Köster: Ideale Geschichtsdeutung und literarische Opposition um 1890. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 17/1 (1992), S. 43–65, hier S. 48.
- 24** Ebd., S. 54.
- 25** Frithjof Trapp: Traditionen des Antisemitismus in Deutschland – Die Zeitschrift »Das Zwanzigste Jahrhundert«. In: Exil 22 (2002), H. 2, S. 95–106.
- 26** Lienhard: Jugendjahre (Anm.9).
- 27** Friedrich Lienhard: Die Vorherrschaft Berlins. Litterarische Anregungen, S. 22: »[E]s sammeln sich hier, seit Berlin Weltstadt geworden, eine Menge Interessen und eine Menge minderwertigen Menschentums, das im Trüben zu fischen sucht.«
- 28** Ebd., S. 21.
- 29** Ebd., S. 36.
- 30** Vgl. hierzu u. a. Peter Merseburger: Mythos Weimar. Zwischen Geist und Macht. München 2000; Tamara Barzanay: Harry Graf Kessler und das Theater. Autor – Mäzen – Initiator 1900–1933. Köln [u.a.] 2002; Gertrude Cepel-Kaufmann / Michael Matzigkeit / Winrich Meiszies: Louise Dumont. Eine Kulturgeschichte in Briefen und Lebensdokumenten. Bearbeitet von Jasmin Grande / Nina Heidrich / Karoline Riener. Essen 2013.
- 31** Merseburger: Mythos Weimar (Anm. 30), S. 243. Vgl. hierzu auch Barbara Beßlich: »Der Ortsname Weimar metonymisierte hier nicht mehr nur die literarische Klassik Goethes und Schillers, sondern fungierte als umfassendes kulturelles Codewort und Heilsversprechen für die von der Moderne Gebeutelten. Lienhard gestaltete seine *Wege nach Weimar* zu einem Auszug aus der hoch-industrialisierten Welt des wilhelminischen deutschen Reichs und orientiert sich an einem Neu-Idealismus, der zur Abwehrvokabel gegen die bürokratisierte und technisierte Gegenwart modelliert wird.« (Beßlich: Von der »Westmark« nach Weimar [Anm. 13], S. 39)
- 32** »Herr Lienhard gehörte jedenfalls ganz wesentlich zu den engagiertesten Feinden Ihres Projektes,« schreibt Elisabeth Förster-Nietzsche nach den misslungenen Theaterplanungen an Louise Dumont am 14. April 1904. (Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, SHD 508)
- 33** Lienhard: Oberlin (Anm. 3), S. 198.

Hans Arp
die wolkenpumpe (1920)

Thomas Lischeid, Weingarten

»Mit seiner Dampfmaschine treibt
er Hut um Hut aus einem Hut«
Hans Arp *Der Pyramidenrock, Opus Null* (1924)

1.

»Und ganz zuletzt, wenn man ihr gut zuhört, zeigt diese ver-
rückte Lyrik mit ihrem sinnlosen Mechanismus, ihrer inhaltslosen
Form, ihrem oft automatisch anmutendem Ablauf ins Endlose
noch eine letzte, furchtbare Ähnlichkeit und Bedeutung. Spiegelt
sie nicht den Mechanismus des modernen Lebens, dessen zwang-
läufige, zuckende Bewegungen inmitten eines riesenhaften,
technischen, formalen, methodischen Apparates – eines Riesen-
apparates, dessen Schöpfer zu sein uns keine Freude macht, weil
wir ebensosoehr seine Sklaven sind?«
Hermann Hesse über Arps Gedichte (1925)

die wolkenpumpe: seltsamer Titel für eine Gruppe und Monografie seltsamer Texte. Offenbar ein neuer, wohl noch nie da gewesener Begriff, ein Neologismus. Eine Wortzusammensetzung, bestehend aus zwei bekannten Nomen und beigefügtem bestimmten Artikel, so als ob man das damit Bezeichnete doch kennen müsse. Also nicht irgendeine, sondern »die« Wolkenpumpe. Und als solche Zusammensetzung eigentlich ein Unding: »wolke« und »pumpe«. Soll das etwa heißen: Eine »Pumpe«, die »Wolken« erzeugt? Und dies regelhaft, wie eine Maschine zuckend und stoßhaft, in Massen und gleichsam in Massenproduktion? Wobei das Nomen, das als Grundwort fungiert (Pumpe), ja in der Tat auf den Bereich menschlicher Technik, Maschinerie und Industrie verweist, dasjenige aber, das der näheren Bestimmung fungiert (Wolke), zumindest ursprünglich auf den ganz anderen Bereich der Natur. Kombiniert wird somit etwas, das eigentlich nicht zusammengehört, aber hier vielleicht nicht nur hart aneinander montiert und verzahnt, sondern vielleicht auch vermittelt und irgendwie »versöhnt« werden soll? Und sucht man nach Gemeinsamkeiten zwischen beidem, gewissermaßen als Grundlage und Fundament der angestrebten Kombination, kommen einem am ehesten Ideen und Assoziationen über Vorgänge der Produktion und von Produktionskreisläufen in den Sinn. Eben »Wolken« als Teil bekannter Kreisläufe zwischen Himmel, Erde und Wasser der ewigen Natur, »Pumpen« als Teil der Produktion und

Produktionszyklen moderner Technik, Maschinerie und Industrie. Die »wolkenpumpe« könnte dann vielleicht als Symbol einer Produktionspraxis dienen, in der die existenznotwendigen Kreisläufe von Natur und menschlicher Kultur nicht mehr antagonistisch und zum Schaden zumindest einer Seite gegeneinander arbeiten, sondern ohne die bekannten Brüche, Friktionen und Katastrophen, im Grunde ausgeglichen und harmonisch miteinander verbunden sind. Und: das wichtigste Modell einer solchen Symbiose dürften für den Erfinder und Schöpfer dieses Symbols wohl nicht mehr die bekannten und führenden Praktiken der Politik, Wirtschaft und Kultur mit ihren bekannten Bedrohungspotentialen seit der Industriellen Moderne sein, sondern etwas anderes, die eigene Arbeitspraxis der Literatur und Kunstproduktion nämlich. In deren symbolischer Selbstbeschreibung als avantgardistische »Dichtung« und »Kunst« sich dann Maschinelles, nämlich der »Automatismus« industrieller Dampf- und Fließbandproduktion und ihrer Produktionszyklen mit den Metaphern organischer Natur- und Körperzyklen (Atmung, Blut, Verdauung) zu einer absurdnen, grotesken und bizarren Einheit koppeln können:

Die automatische Dichtung entspringt unmittelbar den Gedärmen und anderen Organen des Dichters, welche dienliche Reserven aufgespeichert haben. [...]. Der Dichter krährt, flucht, seufzt, stottert, jodelt, wie es ihm passt. Seine Gedichte gleichen der Natur: sie lachen, reimen, stinken wie die Natur.¹

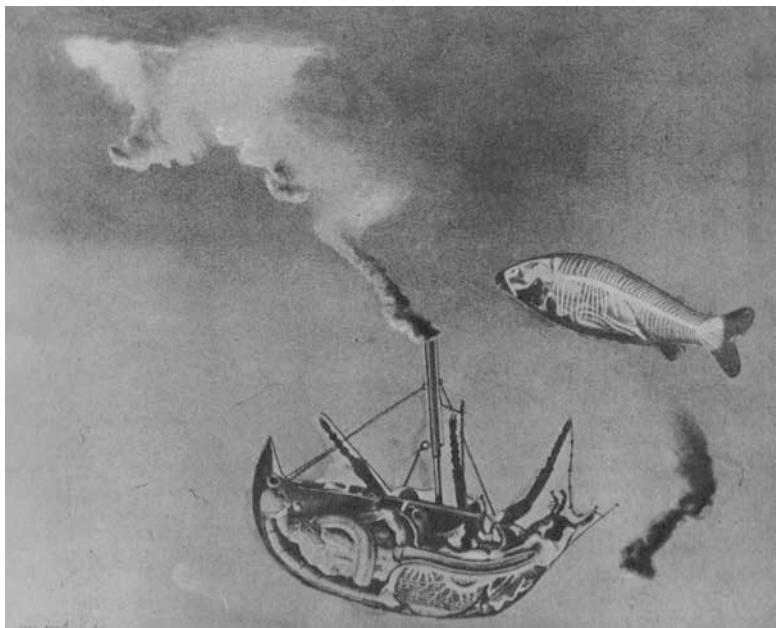
Arps Terminus bezieht sich denn auch in seiner einen Hälfte (»pumpe«) bewusst auf die technische und industrielle Moderne des zeitgenössischen 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Die »wolken-pumpe« ist mithin ein Symbol für bekannte Phänomene wie Dampfmaschine, Dampflokomotive und Dampfschiff als Inbegriff der großen industriellen Take-Off-Phase im 19. Jahrhundert und ihrer gesellschaftlichen Folgen und Resultate: für die rauchenden Wolken-Gebilde moderner Fabrikschlöte der Großindustrie, für die imposante Wolken-Schlösser produzierenden Ideologie- und Illusionsmaschinen der modernen Massenmedien Printpresse und Kinofilm und schließlich für die entsetzliche Feuer-, Brand- und Giftgas-Wolken erzeugende Gräuel- und Schreckensmaschinerie des Ersten Weltkriegs. Allerdings handelt es sich um ein schon auf den ersten Blick erkennbar »schräges« Symbol für alle diese Prozesse der Moderne, das diese allseits bekannten Phänomene zwar konnotativ aufruft, sie aber zugleich in eine ganz andere Richtung verfremdend verschieben will. Denn Arps eigene

›Dampfmaschine‹, ›Dampflokomotive‹ und ›Dampfschiff‹ gelten wie angedeutet einem ganz anderen Bereich sozialer Praxis als denjenigen der zeitgenössischen Politik, Wirtschaft oder Massenmedien. Seine »wolkenpumpe« bildet stattdessen das Zentralsymbol für den genuinen Produktionsbereich des Dichter-Künstlers Arp, bildet das selbstbezügliche Metasymbol für seine eigene Produktionspraxis von Literatur und Kunst. In diesem Sinne bildet seine »wolkenpumpe« nichts anderes als eine ›irre‹ und ›verrückte‹ Maschine, die nichts zu tun haben möchte mit den angepassten und sozialfunktionalen Maschinen der Moderne, sondern sich wie moderne Literatur und Kunst als autonom, individuell-originell, authentisch-selbstreferentiell, ja im Grunde prä- und außer-diskursiv verstehen will. Sie stellt eine bizarre und skurrile Maschine dar, irgendwo zwischen Dampfschiff, Lokomotive und Wolkensegler, selbstgenügsam schwebend-fahrend, mit einem poetischen Steuermann an Bord auf dem traumartigen Weg in die phantastisch entgrenzte Welt von Dichtung und Kunst. In selbstbezüglicher Weise äußert sich diese absurd-groteske Symbiose aus Mensch, Maschine und Natur auch in einzelnen Texten und Textpassagen der wolkenpumpen-Schrift. Und entsprechend der inhaltlichen Rebellion gegen die herrschenden Normen und Normalitäten der Gegenwart verstößt auch schon der äußere Rede-Duktus gegen die Normen und Normalitäten von Denken, Sprache und Schrift. Fehlende Titel, fehlende Interpunktions-, radikale Kleinschreibung, Auflösung und Verfremdung von Syntax und Morphologie, schließlich große semantische und pragmatische Vagheiten und Inkohärenzen zählen zu den schon auf den ersten Blick auffälligen sprachlich-literarischen Hauptkennzeichen der unter dem bezeichneten Titel versammelten Textstücke: »aus karaffen bläst der schwarzgefärzte weltgeist / gleicher windsbeinen ist ausgespannt wie flosse flügel in wasser und luft [...]«, oder auch:

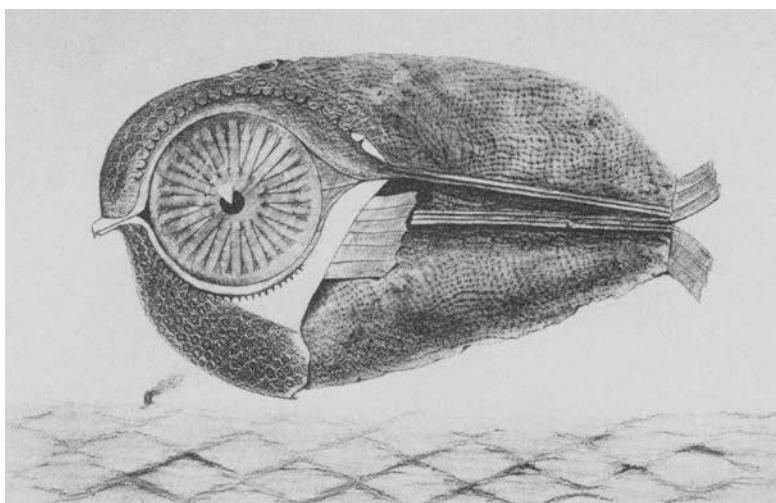
jener gefräste zwerg dessen schiffe mit ihrer tonnage zwei rosen
verdrängen dessen gummibälle ein eigenes leben führen bald klap-
pen sie das eine auge zu bald öffnen sie das andere der unsere
traumsiegel erbricht und die schlagbäume aufhetzt [...]²

Analog zu diesen und anderen Textpassagen der wolkenpumpen-Schrift hat der Dichter-Künstler diese verrückte Maschine nicht nur literarisch beschrieben, sondern gelegentlich auch ins anschauliche und künstlerische Bild gesetzt. So mittels einer kleinen Zeichnung, die er für das Cover

der Kölner Dada-Publikation *Bulletin D* (1919) ein Jahr vor Erstveröffentlichung seiner kleinen Monografie anfertigte und die in stilisierter Weise eben eine wolkenproduzierende Dampfmaschine zeigt.³ Und ein weiteres Beispiel dieser Art, das dann nur ein Jahr später erschienen ist, findet sich in dem Kölner Gemeinschaftswerk Arps mit seinem Freund und Künstlerkollegen Max Ernst. Es handelt sich um die Bild- und Text-Montage *hier ist noch alles in der schwebe ...* (1920), zu der Ernst die Foto-Collage und Arp den begleitenden Text beigesteuert haben. Sie ist Teil eines Arbeits- und Schaffensprojekts der beiden, das sich »FAbrication de TAbleaux GAsométriques GARantis«, kurz »Fatagaga« nannte und sich diesem metaphorischem Namen nach als eine »Fabrik« zur »Produktion von Bildern« verstand, »die Gase messen«. Im einzelnen kam es im Rahmen des Gemeinschaftswerks zur Fabrikation einer kleinen Reihe alpträumartiger Fotocollagen, die parodistisch veränderte Selbstporträts Arps und Ernsts sowie stark verfremdete Ansichten von Kriegsmitteln, Toten und steinwüstenähnlichen Landschaften des Ersten Weltkriegs bieten. So ist betreffende Collage zu einem wichtigen Anteil aus einer vorgängigen Fotografie entstanden, die offenbar Georg Paul Neumanns Bild- und Textband *Deutsches Kriegsflugwesen* von 1917 entnommen wurde und einen »englischen Angriff mit Phosphor-Gasbomben aus Flugzeugen« zeigt.⁴ Ausgeschnitten, auf den Kopf gestellt und geschickt zusammenmontiert mit anderen Fotografie-teilen, die dem verwunderten Betrachter einen skelettierten Fisch und ein bootähnliches Gebilde mit darmähnlichem Inneren präsentieren, ergibt sich der Eindruck einer Art ›Dampfschiff‹, das in einem Niemandsland zwischen Himmel, Erde und Wasser einem undefinierbaren Ziel entgegentuckert (vgl. ähnlich auch Max Ernsts *Der Ausreißer*, 1925/1926). Arps Text unterstützt diesen visuellen Eindruck denn auch verbal durch die Art und Wahl der Worte, die er in umrahmender Weise über und unter das Bild handschriftlich hinzugefügt hat: »hier ist noch alles in der schwebe [...]. der darm dampfer und der skelettisch entschlossen sich zur abfahrt.« Im Kontext der angesprochenen Selbstporträts sowie der anderen kriegskritischen Bild-Text-Collagen verfestigen diese Formulierungen den Eindruck, in dem abgebildeten »darm dampfer« eine konkrete Veranschaulichung von Arps verrücktem Maschinenvehikel namens »wolkenpumpe« annehmen zu können, die eben das literarisch-künstlerische Metasymbol seiner frühen und revolutionären Schaffensperiode in der Epoche »Dadas« und des »Dadaismus« bildet.



Hans Arp und Max Ernst: *hier ist noch alles in der schwebe ...* (1920)



Max Ernst: *Der Ausreißer* (1925/1926)

2.

»Mit welcher Freude ließ ich mich auch durch Zeitungen, diese Brunnenstuben der Dichtkunst, mit poetischem Extrakt speisen.

Die Erfindung einer Art synthetischer Dichtkunst war mir gelungen. Ich habe noch verschiedenerlei Wortzucht und Wortokulierung getrieben und mich gerne von der unheimlichen Bildhaftigkeit und Vieldeutigkeit mancher Worte und Silben verführen lassen.«⁵

Die Produktion bildhafter Mehr- und Vieldeutigkeiten gehört bekanntlich zum Grundkennzeichen moderner Literatur und Kunst, hebt sie grundsätzlich ab von anderen gesellschaftlichen Diskurssystemen des Alltags, der Massenmedien und Wissenschaften, die prinzipiell auf verständliche und handlungsanleitende Eindeutigkeit und Einsinnigkeit ihrer Kommunikationsbausteine zielen. Bei dem Dichter-Künstler Arp kommt nun hinzu, dass der Terminus »wolkenpumpe« nicht nur in dem beschriebenen Sinne mehrdeutig ist, ganz verschiedene gesellschaftliche Wissens- und Handlungsbereiche (Technik, Wirtschaft, Politik, Medien, Literatur, Kunst) zu meinen, sondern auch mehr- und vieldeutig ist hinsichtlich seines Status als Text und der Textgruppe, die mit diesem Begriff innerhalb des Gesamtwerks ihres Autors bezeichnet werden soll und kann. Denn auch wenn im Jahre 1920 eine kleine, selbstständige Schrift unter dem Namen *arp* und mit diesem Titel publiziert worden ist, die dort eine Gedicht- bzw. Textgruppe von rund dreiundzwanzig Texten mit einer Umschlagzeichnung des Autors umschließt, so ist die Frage der damit bezeichneten und zu bezeichnenden Werkgruppe im Gesamtwerk ihres Autors noch keineswegs geklärt. Denn stattdessen ist nämlich *erstens* und *grundsätzlich* davon auszugehen, dass er diesen Terminus – mit und seit seiner Kreation, die sehr wahrscheinlich in die Zeit von Arps frühen Zürcher Dadatagen (1915/1916) fällt – als eine Art Oberbegriff für alle seine literarischen Werke zumindest der 1910er und teils auch der 1920er und späterer Jahre verwendet hat. Andeutungshaft wird dies beispielsweise aus den Erinnerungen seines langjährigen Freundes Max Ernst über ihre erste Begegnung kurz vor dem Ersten Weltkrieg deutlich:

Arp lernte ich 1914 in Köln kennen [...]. Arp las uns seine ersten Gedichte vor, die viel später in der Sammlung »Die Wolkenpumpe« erschienen. Es war großartig, es war der Surrealismus in Vorankündigung.⁶

Zweitens dient der Terminus eben wie gesehen als Name und Titel für die besagte Monografie Arps, von der auch in Ernsts Erinnerung die Rede ist und die als Inbegriff dadaistisch inspirierter Gedichtproduktion mittlerweile zum kanonischen Grundbestand deutscher und internationaler Literaturgeschichtsschreibung aufgestiegen ist, – und zugleich seine wohl sprachlich und literarisch avancierteste und im Sinne seiner »Ohne-Sinn«-Produktion radikalste Publikation abgibt. Und schließlich ist *drittens* zu bemerken, dass er diesen Terminus auch gebrauchte, um damit den Vor- oder Wiederabdruck gewisser Teilmengen aus Gesamtwerk und besagter Monografie zu benennen: sei es in der Züricher »Dada«-Anthologie und *Der Zeltweg von 1918/1919* oder der Kölner *schammade* von 1920, sei es in seinem späten Erinnerungsband *Unsern täglichen Traum* (1955) oder schließlich in seinen werkgeschichtlich zurückblickenden Auswahlsammlungen *wortträume und schwarze sterne* (1953) und *Gesammelte Gedichte* (1963). Der Terminus »Wolkenpumpe« changiert mithin nicht nur zwischen Titelbezeichnung für eine bestimmte Werkmonografie, bestimmte Werkgruppen bzw. dem Gesamtwerk insgesamt, zwischen deren Textmengen durch ständige Prozeduren der Auswahl, Umstellung und nachträglichen Überarbeitung (Ersetzung, Erweiterung, Tilgung) fließende und nie endgültig zu fixierende Identitäten und Grenzen bestehen, sondern zielt offenbar vielmehr auf die Bezeichnung eines bestimmten, gewissermaßen ›dahinter‹ und ›darunter‹ liegenden Grundprinzips von genetischer Struktur und Funktion seiner literarischen und künstlerischen Schaffens- und Produktionsweise.

Textanalytisch ist an der monografischen Wolkenpumpen-Sammlung von 1920 bemerkenswert, aus welchen großen, kleinen und kleinsten Diskursmengen, ja versprengten Diskursspänen und Diskurssplittern sie offensichtlich zusammengesetzt und zusammenmontiert ist. Die Forschung hat immer wieder den relativ großen Anteil klassisch-romantischen Vocabulars und Bildreichtums im Textmaterial betont (von Kinderversen, Volkslied und Märchen bis zu Anleihen an die Kunstlyrik Clemens Brentanos und anderer⁷) wie er zum Beispiel in einer Textpassage auch selbstbezüglich und in Anspielung auf die Brunnen- und Spinnradsymbolik in der Art »Dornröschens«, die zugleich mit dem poetischen Leitsymbol der »pumpe« kombiniert wird, zum Ausdruck kommt: »als hat er in einem fadendünnen dunkeln pumpbrunnen gelegen und hat jedes haar durch ein kubismatisches goldklötzlein gezogen«.⁸ Aber weder hier noch in anderen, mehr für die Zeit nach 1900 ›modern‹ anmutenden Textpassagen wird angestrebt und erfüllt, was bis zur Zäsur der Literatur- und Kunst-Avantgarde (seit 1910)

als Kern des Literarischen Geltung beanspruchen konnte: die konsequente Entwicklung imaginärer Textwelten, bestehend aus einem fiktionalen Ensemble kohärenter Figuren, Situationen, Handlungen und so weiter. Stattdessen begegnet dem Leser in der Mehrzahl der einzelnen Textstücke, die jeweils kaum mehr als eine halbe oder ganze Textseite füllen, ein unsinnig erscheinendes Chaos einzelner Wörter, Sätze und Silben, die wie zufällig-kontingent und im Grunde »Ohne Sinn« (Arp) zusammengewürfelt sind. Symbolisch sind sie mithin nichts anders als der automatische Output einzelner Diskursspäne, Diskurssplitter und Diskurssegmente, die das Ergebnis und Resultat einer selbstgenügsam und wie ein Kaleidoskop in sich drehenden, besser noch: holprig und teils auch deutlich lautmalerisch vor sich her »tuckernden« Textapparatur und Textmaschine namens »dada« darstellen:

neue gigantische kraft seltsamer einfluß eines amerika buches ein feuerstrahl geht durch ihre adern und sie sagen sich endlich was ich gesucht habe jetzt geht es neutra sind auf o die wörter auf ein do und go und die abstracta auf io nebst pablo pablo picasso es handelt sich hier um den gigantismus genannt marsyas oder die wahre schönheit das kleinste werk wiegt tausend kilo und wenn es läuft macht es m dada m dada m dada [...]⁹

Arp hat in diesem Sinne auch betont, dass seine ›un-sinnigen‹, weil gewissermaßen spontan-frei niedergeschriebenen Texte eine gewisse Nähe zu den ebenso spontan-frei formulierten Worten und Sätzen der elementaren mündlichen Sprache und Kultur des Alltags besitzen. Eine Gemeinsamkeit, die sie zudem mit den ebenso spontan-freien Schrifttexten des französischen Surrealismus (Breton, Soupault, Eluard), die in etwa zugleich mit den verwandten Schreibexperimenten Francis Picabias und eben Arps entstanden sind, verbinde:

Viele Gedichte aus der »Wolkenpumpe« sind automatischen Gedichten verwandt. Sie sind wie die surrealistischen, automatischen Gedichte unmittelbar niedergeschrieben, ohne Überlegung und Überarbeitung. Dialektbildung, altertümliche Klänge, Jahrmarktslatein, verwirrende Onomatopoesien und Wortspasmen sind in diesen Gedichten besonders auffallend.¹⁰

Demgegenüber sind die Textpassagen und einzelnen Textstücke, die eine mehr oder weniger inhaltlich kohärente und grammatische kohäsive Struktur und Funktion aufweisen, eindeutig in der Minderzahl. Gleichwohl handelt es sich um wichtige, weil selbstreflexive und metasymbolische Textpassagen, die etwas über das Struktur- und Funktionsgeheimnis ihrer Machart verraten (und die übrigens zum im Vergleich zwischen Originalfassung von 1920 in der Ausgabe letzter Hand, den *Gesammelten Gedichten* von 1963, durch ihre neu gewonnene Eingangstellung ein höheres Gewicht in der Gesamtkomposition erhalten haben). Zum einen handelt sich dabei um Formulierungen, die sich auf den historischen Entstehungskontext der »wolkenpumpen«, die Zeit des Ersten Weltkriegs und Arps Dada-Protest dagegen, beziehen lassen. Alle diese Textsegmente sind von mehr oder weniger apokalyptischen Szenarien geprägt, die als Veto gegen die Gräuel und Schrecken der ungeheuren Kriegsmaschinerie und ihrer ungeheuren Folgen gemeint sind, zum Beispiel:

pup pup pup machen die elektrischen gewitter / und vom astrolabium springt die glasur / mächtige eislandschaften hängen wie riesige silberne quasten in den dunkelgrünen himmel / [...]

jetzt wisst ihr warum der mitternachtsafter mit einem fernrohr im maul in unserem blut zu trommeln anfing / warum die lerchen zigarren rauchten / warum die dochte der pflanzen leuchteten / warum die schwefelberge und schwefelflohe mit lodernden inschriftsbandern flammenwagen voll aschestädten und glimmen-den zundersäulen rauchend aus dem wein emporstiegen / [...]

und:

eitel ist sein scheitel und sinn und tragelt bergen und glanz darin / am morgenroten am kanonboten muß er sterben samt seinem kern und chor und einzelvox / und klopft mit den stimmgabeln an die dürren stollen seiner leiber nachtzizen / und münzt in kleinen kesseln sein blut / und bespritzt mit sternen die eckige nacht / ja wachsgarderobe wettergarbengeläute / [...]¹¹

Zum anderen handelt es sich um Einzeltexte, die sich deutlich auf den technisch-maschinellen Produktions- und Reproduktionskreislauf der zeitgenössisch führenden Massenmedien, insbesondere der politisch und

wirtschaftlich geprägten Printpresse, beziehen, ihn aber wiederum avantgardistisch verfremden. So beispielsweise in der halb parodistischen, halb ernsthaften Selbstpropaganda für die eigene Autorperson und die dadaistische Bewegung insgesamt, die ganz offensichtlich in dem deklamatorisch und ideologisch-ökonomischen Stil und Ton von Werbe- und Reklametexten gehalten ist, von denen schon die zeitgenössische Warenwelt von Politik und Religion, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur mit bestimmt worden ist:

achtung achtung achtung / sensation position hallucination / qualitatsdada / by steegemann hannover / ARP / ARP ist einer der fünf großen dadaistischen päpste / begründer des dadaismus / originaldada / echter spiegelgassedada [...]

und:

an allen enden stehen jetzt dadaisten auf aber es sind im grunde nur vermummte defregger / sie ahmen den zungenschlag und das zungenzucken der wolkenpumpe nach / ein fürchterliches mene tekel zeppelin wird ihnen bereitet werden / und die dadaistische hauskapelle wird / ihnen was blasen / man wird sie den raupen zum fraß hinwerfen / und ihnen bärte an falsche stellen pflanzen / an sternelassos werden sie baumeln / DIE ORIGINALDADAISTEN SIND NUR DIE SPIEGELGASSEDADAISTEN / man hüte sich vor nachahmungen / man verlange in den buchgeschäften nur spiegel-gassedadisten oder wenigstens werke die mit aquadadatinta vom dadaistischen rasputin und spiritus rector tsar tristan genetzt werden sind¹²

Das Textstück »WELTWUNDER« liest sich sodann wie eine Mischung bekannter Werbe- und Anleitungstexte der Tageszeitung: »WELTWUNDER sendet sofort karte hier ist ein teil vom schwein alles 12 teile zusammegsetzt falch aufgeklebt sollen die deutliche seitliche form eines ausschneidebogens ergeben [...].¹³ In seinen späteren Kommentaren hat Arp deutlich gemacht, dass er diese und verwandte Texte, seine sogenannten »arpaden«, als bewusst kontingente Ereignisse eines Reproduktionskreislaufes von sozialen Textprozeduren und Textmengen versteht, deren ›Input‹ aus zufällig ausgewählten Elementen printmedialer Massenmedien und deren ›Output‹ durch wiederum zufällig hinzutretende Eingriffe und

Korrekturen von Setzer und Drucker provoziert und mit bestimmt wird. In dieser späteren Selbstreflexion wird daher auch das bei ihm noch zeitgenössisch vorherrschende Leitsymbol der *wolkenpumpe*, das ja noch an das allgemeine Leitsymbol der ersten großen Industriellen Revolution, die ›Dampfmaschine‹, angeknüpft, ergänzt und ersetzt durch eine Leitmetaphorik, das für die zeitgenössische Phase der nachfolgend zweiten Industrierevolution von elektrifizierter und maschineller Massenproduktion steht: die Symbolik der automatisierten »Fließbandproduktion« (die historisch zuerst in der Nahrungsmittel- und dann in der Autoindustrie entwickelt wurde¹⁴). Signifikant hierfür ist Arps Terminus der »Automatischen Dichtung«, den er in diesem Sinne von den Pariser Surrealisten und ihrem verwandten Schreibkonzept übernommen hat (vgl. Bretons und Soupaults *Die Magnetischen Felder* von 1919 sowie Bretons *Erstes Surrealistisches Manifest* von 1924). Ähnlich wie diese strebte denn auch Arp an, mit der ›Fließbandproduktion‹ seiner »Automatischen Dichtung« den stereotypen Fließband- und Reproduktionscharakter massenmedialer Textproduktion deutlich zu machen und zugleich ins anonym-kollektive und zugleich phantastische Reich der Dichtung und Kunst zu entführen. Und dies eben in der ihr eigenen verrückten und überdrehten Art und Weise seiner dadaistischen Textproduktionsanlage:

Wörter, Schlagworte, Sätze, die ich aus Tageszeitungen und besonders Inseraten wählte, bildeten 1917 das Fundament meiner Gedichte. Öfters bestimmte ich auch mit geschlossenen Augen Wörter und Sätze in den Zeitungen, indem ich sie mit Bleistift anstrich. Das Gedicht »Weltwunder« ist so entstanden. Ich nannte diese Gedichte ›Arpaden‹. Es war die schöne »Dadazeit« [...]. Ich schlang und flocht leicht und improvisierend Wörter und Sätze um die aus der Zeitung gewählten Wörter und Sätze.¹⁵

und:

Die »Wolkenpumpen« sind 1917 in gleicher Absicht entstanden. Ich schrieb diese Gedichte in einer schwer leserlichen Handschrift, damit der Drucker gezwungen werde, seine Phantasie spielen zu lassen und beim Entziffern meines Textes dichterisch mitzuwirken. Diese kollektive Arbeit glückte gut. Verbalhornungen, Zerformungen entstanden, die mich damals bewegten und ergriffen. [...]¹⁶

3.

»ich bin in der natur geboren. ich bin in straßburg geboren.
ich bin in einer wolke geboren. ich bin in einer pumpe geboren.«
Arp Straßburgkonfiguration (1931/1932)

Der Autor der *wolkenpumpe*, geboren als Hans Arp, der sich im Laufe seines Lebens bisweilen auch Jean Arp oder einfach »Arp« bzw. »arp« nannte, wurde am 16. September 1886 im elsässischen Straßburg geboren (im Haus Alter Fischmarkt 52), das bekanntlich seinerzeit zum Deutschen Kaiserreich gehörte. Wie seine Heimatregion, das Elsass, selbst als ein Zwischenreich schon eine wechselvolle Vergangenheit zwischen den Großreichen Deutschland und Frankreich hinter sich hatte und im Laufe des 20. Jahrhunderts noch vor sich haben sollte, so war auch Arps eigene Herkunft und späteres Leben stark von einer bestimmten nationalen und regionalen Bi- bzw. Tripolarität geprägt. Im Elternhaus wurde der deutsche Anteil durch die Familie seines Vaters, des Kieler Zigarrenfabrikanten Jürgen Wilhelm Arp, repräsentiert, während der französische und im engeren elsässische Anteil durch die Mutter, die Sängerin und Pianisten Marie-Joséphine Arp, geb. Koeberle, vertreten wurde. Den familiären und lokalen Vorgaben entsprechend wächst ihr Sohn zwei- bzw. dreisprachig auf: mit dem Vater und in der Schule wird deutsch, mit der Mutter und auf der Straße wird französisch bzw. elsässisch gesprochen. Im analogen Sinn ist seine schriftsprachliche Bildungslektüre doppelt ausgerichtet: auf der eine Seite durch die Lektüre von Werken der deutschen Klassik und Romantik, auf der anderen Seite durch die Aufnahme des französischen Symbolismus und später der frühen französischen Avantgarde. In diesem Sinne unterstrich Arp rückblickend noch 1961, wenige Jahre vor seinem Tod (1966), die Bedeutung des Trias Elsass, Deutschland und Frankreich im integralen Sinne eines »überzeugten Europäers«:

Wie glücklich bin ich, ein Elsässer zu sein und daher stets gewusst zu haben, was für herrliche Länder Frankreich und Deutschland sind, was für herrliche Maler, Dichter, Musiker diese beiden Länder unserer armen verwirrten Erde geschenkt haben.¹⁷

Die mehr-kulturelle und mehrsprachige Zwei- und Drei-Einheit spiegelt sich denn auch in seiner Dichtung insofern wider, als – nach kurzer Startphase im elsässischen Dialekt – das Frühwerk dominant deutschsprachig,

wenn auch immer wieder mit französischen Einsprengseln durchsetzt, ausgerichtet ist (ein Faktum, das beispielhaft auch den *wolkenpumpen*-Texten ablesbar ist), während in der mittleren und späten Phase dem deutsch- ein französischsprachiges Werk von quantitativ und qualitativ gleichrangigem Niveau zur Seite tritt.¹⁸

Seine ersten literarischen Aktivitäten begannen denn auch am heimatlichen Ort früh, seit 1902, als Mitglied des Dichter- und Künstlerkreises »Das jüngste Elsaß« bzw. »Der Stürmer«, dem auch Georg Ritleng, Emil Schneider, Otto Flake, Ernst Stadler sowie Gustave und René Schickele angehörten. In den Elsässer Zeitschriften *Hazweiss* und *Der Stänkerer* werden 1903 die ersten Gedichte des 17-jährigen veröffentlicht, ein Jahr später (1904) schreibt er für die Straßburger Tageszeitung *Der Elsässer* eine Ausstellungskritik über die neue französische Malerei der Jahrhundertwende. Aber auch nach der Übersiedlung 1906 mit Eltern und jüngerem Bruder in die Schweiz (die ja bekanntlich selbst durch ihre deutsch- und romanischsprachigen Anteile bi- bzw. trinational geprägt ist), wird Arp seinem Hin- und Herpendeln zwischen Elsässischem, Deutschem und Französischem treu bleiben. Sei es in Form des Studiums an Kunsthochschulen in Straßburg, Weimar und Paris, sei es durch seine literarisch-künstlerischen Aktivitäten und Reisen zwischen den literarisch-künstlerischen Zentren Deutschlands, Frankreichs und der Schweiz, sei es durch seinen Kontakt und seine Beteiligung an Gruppierungen der zeitgenössischen Avantgarde wie dem »Modernen Werkbund«, dem »Blauen Reiter« und dem »Sturm« in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Gleichermaßen gilt erst Recht für die Phase, in der offensichtlich die Hauptproduktion der *wolkenpumpen*-Texte im engeren Sinn fällt, die Zeit des Ersten Weltkriegs (bzw. der frühen Nachkriegszeit), die zugleich die Zeit der Mitbegründung und Mitwirkung an der zeitgenössisch avanciertesten literarisch-künstlerischen Bewegung dieser Epoche ist: Dada Zürich, Genf und Köln, Dada Berlin und Paris.

Hinzu kommt im Maschinen-Symbol der »wolkenpumpe« ein kulturgeschichtlicher Befund über deutsch-französische Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Denn seine Maschine steht hinsichtlich ihres pejorativ-abwertenden Charakters, den sie den herrschenden Verhältnissen der Moderne im wörtlichen und übertragenen Sinne verleiht, in der Tradition einer Technik- und Maschinensymbolik, wie sie seit der Klassik und Romantik im deutschsprachigen Raum typisch und verbreitet ist. Man denke

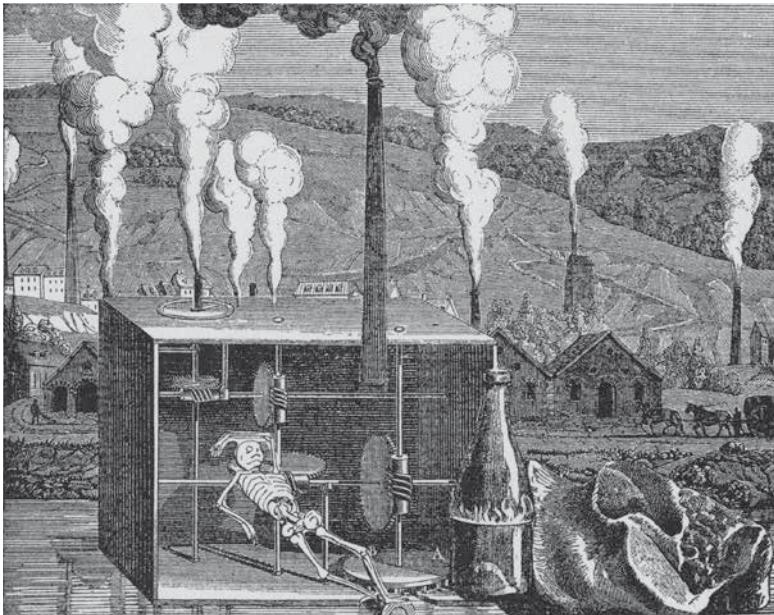
nur an das frühe und berühmte Beispiel aus dem sogenannten »Ältesten Systemprogramm des Deutschen Idealismus« aus der Wendezeit um 1800, Produkt einer denkerischen Gemeinschaftsarbeit Hegels, Hölderlins und Schellings, in der jede Form von Staat und Staatlichkeit metaphorisch als Maschine verteufelt wird:

Die Idee der Menschheit voran – will ich zeigen, daß es keine Idee vom Staat gibt, weil der Staat etwas mechanisches ist, so wenig als es eine Idee von der Maschine gibt. Nur was Gegenstand der Freiheit ist, heist Idee. Wir müssen also auch über den Staat hinaus! – Denn jeder Staat muß freie Menschen als mechanisches Räderwerk behandeln; u(nd) das soll er nicht; also soll er aufhören.¹⁹

In ihren affirmativen und positiven Aspekten kann sich Arp hingegen einer Symbolik anschließen, wie sie im französischen Materialismus des 18. Jahrhunderts, dem französischen Symbolismus des 19. Jahrhunderts und der französischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts ausgebildet hat. In dieser Tradition können Politik, Wirtschaft und Gesellschaft, aber auch Philosophie, Literatur und Kunst als Technik und Maschinen in einem ganz positiven Sinne symbolisiert werden. Zu Arps Zeiten finden sich in diesem eine ganze Reihe von unmittelbaren Vorläufern eines verrückten Maschinendenkens und Entwickler verrückter Apparate und Maschinen: in der Literatur bei Raymond Roussel und Franz Kafka, in der Kunst bei Francis Picabia, Marcel Duchamp und Max Ernst, schließlich in der Philosophie bei Henri Bergson, der Wahrnehmung und Denken des Menschen mit der Apparatur des filmischen Kinematographen gleichgesetzt hat. Alle diese und weitere Tendenzen haben im Lauf des späteren 20. Jahrhunderts wiederum großen Einfluss auf die Theorie der polyfunktionalen und bizarr-grotesken »Wunschmaschinen« bei den französischen Philosophen Gilles Deleuze und Felix Guattari ausgeübt, deren Beschreibung frappierend an Arps schon zitierte und grotesk-verrückte Symbiose von Mensch, Maschine und Natur (Atmung, Blut, Verdauung, Sprache usw.) erinnert:

Es funktioniert überall, bald rastlos, dann wieder mit Unterbrechungen. Es atmet, wärmt, isst. Es scheißt, es fickt. Das Es ... Überall sind es Maschinen von Maschinen, mit ihren Kupplungen und Schaltungen. Angeschlossen eine Organmaschine an eine Quellenmaschine: der Strom, von dieser hervorgebracht, wird von jener unterbrochen. Die Brust ist eine Maschine zur Ehrstellung von

Milch, und mit ihr verkoppelt die Mundmaschine. Der Mund des Appetitlosen hält die Schwebe zwischen einer Eßmaschine, einer Analmaschine, einer Sprechmaschine, einer Atmungsmaschine (Asthma-Anfall). In diesem Sinne ist jeder ein Bastler; einem jeden seine kleine Maschine. [...]²⁰



Max Ernst zu Hans Arps Gedichtband *weißt du schwarzt du* (1930)

4.

»Arp ist eine gutgezogene Bürgerphysiognomie. Hinter dieser Attrappe [...] gehen aber völlig alchimistische Dinge vor. Unter seiner sachkundigen Hand spalten sich die Begebenheiten und verwirrt sich jeder denkbare Vorgang auf die einfachste Weise ... in Tagesträume, in denen Arp zu Hause ist, wie ein Großindustrieller in seinem Büro [...]«
Hans Richter Arp (1924)

Ein bis heute anhaltendes Interesse kann Arps Werk aber nicht nur aufgrund seiner bi- bzw. triregionalen Prägung beanspruchen, sondern natürlich auch aufgrund ihres doppelten intermedialen Status. Denn Arp ist nicht nur ein wichtiger Autor der Literaturgeschichtsschreibung, sondern parallel und gleichgewichtig ein wichtiger Künstler der Kunstgeschichtsschreibung. Er stellt mithin einen Prototyp des modernen »Dichter-Künstlers« im gleichrangig hohen und innerlich tief verbundenen Sinne dar. Und für beide Wissens- und Produktionsbereiche beanspruchte er zugleich die Mitbegründungsfunktion für zwei bzw. drei bedeutende Strömungen der Literatur- und Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts: auf der einen Seite für die Erfindung und Entdeckung der Abstraktion (die er mitunter auch als »Konkrete Dichtung und Kunst« bezeichnete), auf der anderen Seite Dadas und des Surrealismus. Wobei zu beachten ist, dass diese beiden Grundtendenzen, denen häufig ein untereinander gegensätzlicher, wenn nicht antagonistischer Charakter zugesprochen wird, in ihrer Tiefenstruktur eine epochale Gemeinsamkeit eint, nämlich die Orientierung an Grundprinzipien der ›Fläche‹ und ›Flächigkeit‹ ihrer Darstellungsweisen. So formulierte Arp schon 1915 über seine literarischen und künstlerischen Erzeugnisse: »Diese Werke sind Bauten aus Linien, Flächen, Formen und Farben [...].«²¹ Und in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts hat der französische Kunsthistoriker diese epochale Tendenz nach 1900 als »Bild-Satz oder die große Parataxe« bezeichnet, deren Hauptkennzeichen im flächigen Nebeneinanderstellen der Dinge ohne soziale oder thematische Hierarchie liege, gekoppelt mit Merkmalen inter- und transmedialer Konvergenzen, einem nicht-deskriptiven, nicht-narrativen und zugleich anti-mimetischen Duktus, abseits traditioneller Verfahren der Kohärenz und Kohäsionsbildung und mit der Suggestion eines dynamischen Elan vital als Ausdruck unmittelbaren, modern-technischen Lebens: »Nennen wir es die große Parataxe. [...] Zu Zeiten von

Apollinaire, Blaise Cendrars, Boccioni, Schwitters oder Varèse ist es eine Welt, in der alle Geschichten sich in Sätze aufgelöst haben, die sich selbst wiederum in Wörter aufgelöst haben, austauschbar mit den Linien, Pinselstrichen oder ›Dynamismen‹, in die sich der Gegenstand des Bildes aufgelöst hat, oder mit den Intensitäten der Klänge, in denen die Noten der Melodie mit den Sirenen der Schiffe, dem Krach der Autos und dem Knattern der Maschinengewehre verschwimmen«.²² Dieser Gemeinsamkeit der intermedialen Avantgarde war sich offenbar auch Arp bewusst, der diese Tendenz offenbar bruch- und friktionslos über Jahre und Jahrzehnte in seinem Werk und seiner Person verbinden konnte und sich in seinen Erinnerungen auch entsprechend darüber äußerte: »Das Wort und das Bild sind eins. Maler und Dichter gehören zusammen [...]. Die Träumer leben immer [...] mit dem Bild, dem Wort und der Musik [...].«²³ Und alles zusammen und überkreuz, die Interaktion von Literatur, Kunst und Musik sowie die Interaktion von Abstraktion, Dada und Surrealismus spiegeln sich auch in Titel und Text seiner »wolkenpumpen« wider.

Ablesbar ist dies schon an den von Arp selbst überlieferten Deutungen und Kommentaren zu dieser seiner bekanntesten Schrift- und Textsammlung. Auffällig ist bei allen diesen Selbstcharakterisierungen, die in der Regel aus dem Rückblick späterer Jahre und Jahrzehnte der 1930er bis 1950er und 1960er Jahre entstanden sind, dass er die genannten Begriffe von »Dada«, »Surrealismus« und »Abstraktion« in recht eigenwilliger Weise eng führt und geradezu synonym verwendet, wobei seinem hinzugesetztem Ausdruck der »Konkrete Dichtung und Kunst« wiederum die Funktion einer Art Ober- und Teilbegriff zukommt. Die Porträts, die er in diesem Rahmen zugleich von bekannten und befreundeten Dichter- und Künstler-Kollegen der zeitgenössischen Avantgarde gibt, sind in diesem Sinne immer zugleich auch als Selbstporträts zu verstehen. Ganz gleich also, ob er im Zusammenhang mit seinen »wolkenpumpen« über die Dichtung und Bildkunst des russischen Abstrakten Wassily Kandinsky, den er 1912 in München kennenlernte, die Zürcher Mittdadaisten Hugo Ball, Tristan Tzara und Francis Picabia oder über die Pariser Dadaisten und späteren Surrealisten wie André Breton und Paul Eluard, denen er sich dann Mitte der 1920er Jahre in Paris anschloss, schreibt, immer und ganz prinzipiell scheint es seine semantische Begriffswahl darauf abzusehen, den unterschwelligen Eindruck einer fundamentalen Konvergenz und Gemeinsamkeit dieser verschiedenen literarisch-künstlerischen Stilrichtungen erzeugen zu wollen:

Es war die Zeit, da die abstrakte Kunst sich in die konkrete Kunst zu verwandeln begann, das heißt die fortgeschrittensten bildenden Künstler setzten sich nicht mehr vor einen Apfel, eine Gitarre, einen Menschen oder eine Landschaft, um diese in farbige Kreise, Dreiecke Vierecke zu verwandeln und aufzulösen, sondern schufen aus eigenster Lust und eigenstem Leide, aus Linie, Flächen, Formen und Farben, selbständige Gebilde. Kandinsky ist einer der ersten, sicher der erste, der es bewußt unternahm, solche Bilder zu malen und entsprechende Gedichte zu schreiben. [...] In seinem Atelier verschmolzen Wort, Form und Farbe zu nie gehörten, nie gesesehenen Wunderwelten²⁴

Anno Dada wurden im Cabaret Voltaire in Zürich zum ersten Mal Gedichte Kandinskys vorgelesen und mit urweltlichem Gebrüll von den Zuhörern verdankt. Die Dadaisten waren begeisterte Vorkämpfer der konkreten Dichtung. Hugo Ball und Tristan Tzara haben 1916 onomatopoetische Gedichte geschrieben, die wesentlich zur Klärung des konkreten Gedichts beigetragen haben. Mein Gedichtband »Die Wolkenpumpe« enthält zum größten Teil konkrete Dichtung²⁵

und:

Viele Gedichte aus der »Wolkenpumpe« sind automatischen Gedichten verwandt. Sie sind wie die surrealistischen, automatischen Gedichte unmittelbar niedergeschrieben, ohne Überlegung oder Überarbeitung.²⁶

Neben dem Einfluss Balls, Tzaras und Kandinskys hebt Arp aber auch die Bedeutung des spanisch-kubanischen Dichter-Künstlers Francis Picabia für Entstehung und Verständnis der *wolkenpumpen*-Texte hervor. Und dies wiederum im bekannten mehrfachen Sinne: *stilistisch* als Mitbegründer der avantgardistischen Konvergenz von Abstraktion, Dada und Surrealismus, *intermedial* als Kopplung von Bildern und Texten sowie *motivgeschichtlich* als Mitbegründer der literarisch-künstlerischen Maschinen- und Fahrzeug-Symbolik der *wolkenpumpe*:

Francis Picabia ist der Christoph Kolumbus der Kunst. Sein philosophischer Gleichmut, sein schöpferisches Spiel und seine handwerkliche Kaltblütigkeit sind von keinem anderen erreicht worden.

Er steuert sein Schiff ohne Kompaß. Er hat die »konkreten Inseln« entdeckt [...]. Ich lernte Francis Picabia 1917 anlässlich seines Besuches in Zürich kennen. Er kam als Abgesandter der amerikanischen Dadaisten, um seine Kollegen in Zürich zu begrüßen. [...] Er schuf antimechanische Maschinen, Er hatte damals eine grenzenlose Vorliebe für Räder, Schrauben, Motoren, Zylinder, elektrische Leitungen. Er zeichnete und malte mit diesen Dingen zwecklose Maschinen des Unbewußten. Eine ganze Flora solcher Maschinen ließ er aufwuchern. Er schrieb in jener Zeit auch Gedichte, »la fille née sans mère«, welch uns zwangen, feierlich auf dem Kopf zu stehen. In diesen Gedichten gibt es keinen vertrockneten rhetorischen Schwamm mehr, keine schillernde schillersche Phrase, keine Fata-Morganata in einem Büstenhalter.²⁷

Darüber hinaus charakterisiert er Picabia *personal* als Vorbild und Konkurrenten im Sinne der zeitgenössischen Avantgardebewegung, den er mit seinen eigenen »Wolkenpumpen« literarisch-künstlerisch eingeholt und schließlich überflügelt habe:

Die Zeichnungen Picabias zu seinem Buch »Die Tochter ohne Mutter geboren« sind die genau ausgearbeiteten Pläne zu einem Apparat, mit dem man eine Tochter ohne Mutter erzeugen kann. Die Erfindung dieses Apparates ist zweifellos genial. Ich glaube aber, daß meine Entdeckung, die »Wolkenpumpe«, welche Traumwolken aus dem bodenlosen Himmel, aus der bodenlosen Höhe, aus der bodenlosen Tiefe, also aus sich selbst pumpt, wertvollere Früchte als sein Verfahren zeitigen wird.²⁸

Interessant ist in diesem Zusammenhang aber auch zu lesen, um welche Art von Apparat und Maschine es sich bei Picabias Werken konkret handelte und auf welche Weise dieser diese einer poetisch-künstlerischen Umfunktionierung unterwarf:

Wir fanden ihn geschäftig beim Sezieren eines Weckers. Ich musste unwillkürlich an die »Anatomie« Rembrandts im Kunstmuseum von Amsterdam denken. Wahrlich, wir hatten einen großen Schritt vorwärts in das Reich der Abstraktion getan. Erbarmungslos zerlegte er seinen Wecker bis auf die Uhrfeder, die er triumphierend extrahierte. Für einen kurzen Augenblick unterbrach er seine Arbeit,

um uns zu begrüßen. Doch ohne viel Zeit zu verlieren, versah er ein weißes Papier mit den Abdrücken der Rädchen, Federn, Zeiger und andern geheimen Teilen der Uhr. Eifrig schlug er diese Dinge vom Stempelkissen auf das Papier wie ein pflichteifriger Postbeamter, verband diese Stempel miteinander durch Linien und schrieb dazu an verschiedenen Stellen der Zeichnung Worte, Sätze, deren Inhalt seltsam entfernt von unserer mechanisierten dummen Welt ist.²⁹

Wie aus Arps Bericht deutlich wird, handelte es sich um einen einfachen, alltäglichen, mechanischen »Wecker«, also einen Apparat zur Abbildung und Messung von ›Zeit‹ und ›Zeitlichkeit‹, kurz einer Art ›Zeit-Maschine‹. Eine Maschine im Übrigen, die in der spezifischen Art ihrer Abbildung und Darstellung, den zyklisch wandernden Zeigern in dem bekannten Kreisrund von einzelnen Zahlen- und Stundenziffern, »Zeit« als mechanisches gleichmäßig getaktetes Produkt zyklischer Produktions- und Reproduktionsprozesse vollendet zur konkreten Anschauung bringt. Dass dies kein Zufall war, sondern ein Ereignis von höherer Symptomatik für Arps Werk, auch eben der *wolkenpumpe*, hat er in den Kommentaren späterer Jahre immer wieder betont. In einem Gedicht der 1920er Jahre mit dem Titel »Sekundenzeiger« kommt der damit konzeptuell verbundene Impetus, das Ereignis von Zeit und Zeitlichkeit nicht imitatorisch und lediglich abbildhaft wie bei einem »Wecker«, sondern suggestiv direkt und unmittelbar zur Darstellung zu bringen, in der textprägenden Verwendung von Rhythmus und Klang, Grammatik, Semantik und Pragmatik zum Ausdruck:

dass ich als ich
ein und wie ist
das ich als ich
drei und vier ist

das ich als ich
wie viel zeigt sie
dass ich als ich
tikt und takt sie

[...]³⁰

5.

»Es ist unmöglich, vor einem Bild Arps [...] sich wie vor einem Bild Derains oder einem Gedicht von Rilke Zeit zur Sammlung und Stellungnahme zu lassen. [...] *Der Dadaismus versuchte, die Effekte, die das Publikum heute im Film sucht, mit den Mitteln der Malerei (beziehungsweise der Literatur) zu erzeugen.*«
Walter Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1940)³¹

Arps *wolkenpumpe* bildet wie gesehen eine Vehikel-Maschine, die sich vom bekannten Maschinenfuhrpark, wie er die technische und industrielle Moderne seit dem 19. Jahrhundert so wirkungsmächtig prägt, deutlich abheben will. Es ist eine verrückte Maschine der Dichtung und Kunst, im bewussten und stark verfremdenden Gegensatz zu den herrschenden Maschinen der Politik, Wirtschaft und Massenmedien. Und über das bislang Beschriebene hinaus gibt der beschriebene Bezug auf Picabia einen Fingerzeig auf das eigentliche und gewissermaßen geheime Wirkungs- und Funktionszentrum der scheinbar so un-sinnig und absurd erscheinenden *wolkenpumpen*-Texte. Denn im Verständnis Arps handelt es sich hier um Gebilde, die nicht nur inhaltlich gegen die sozialdominannten Maschinen-Mächte von Politik, Wirtschaft und Massenmedien gerichtet sind, sondern auch in ihrer Form die vorherrschende Art literarisch-künstlerischer Darstellungsweise attackieren. Gemeint ist der zeitgenössische Leittyp mehr oder weniger »realgetreuer« und »realistischer« Abbildung und Illusion, den Arp durch eine offenbar prä- und außerdiskursiv gemeinte Suggestion eines authentisch »Direkten« und »Unmittelbaren« ersetzen möchten:

Der Dadaismus hat die schönen Künste überfallen. Er hat die Kunst für einen magischen Stuhlgang erklärt, die Venus von Milo klistiert und ›Laokoon & Söhnen‹ nach tausendjährigem Ringkampf mit der Klapperschlange ermöglicht, endlich auszutreten³²

und:

Wir wollen nicht die Natur nachahmen. Wir wollen nicht abbilden, wir wollen bilden. Wir wollen bilden, wie die Pflanze ihre Frucht bildet, und nicht abbilden. Wir wollen unmittelbar und nicht mittelbar bilden.³³

In ihrem zentralen Kern zielt Arps Vorhaben also darauf, Wahrnehmung, Erfahrung und Reflexion von Wirklichkeit und Zeitlichkeit, von Sein und Zeit in »unmittelbarer« und damit »wesenhafter« Weise im Medium der Literatur und Kunst ›einzufangen‹. Im Vergleich mit der zeitgenössischen Philosophie kommt er damit wohl der theoretischen Position Henri Bergsons und seinem Hauptwerk, der 1907 erschienenen *Schöpferischen Evolution*, am nächsten, insbesondere dessen hier niedergelegten Überlegungen über Wahrnehmung und Denken zeitlicher »Dauer« als ereignishaften Akten des »Werden und Vergehens« (die ja eben auch Hauptbegriffe von Arps eigener Philosophie und Weltanschauung sind). So beschrieb Bergson den Mechanismus des menschlichen »Geistes«, der »schlicht und einfach dem Lauf seiner Erfahrung« folgen würde, in einer Weise, die dem Vorgehen nahekommt, dem sich später der Autor Arp in seiner »Automatischen Dichtung« befleißigen sollte:

Ein solcher Geist sähe Tatsachen auf Tatsachen folgen, Zustände auf Zustände und Dinge auf Dinge. Was er in jedem Moment festhalten würde, wären Dinge, die existieren, Zustände die auftreten, Tatsachen, die sich ereignen. Er würde im Aktuellen leben und, wäre er in der Lage zu urteilen, würde er immer nur die Existenz des Gegenwärtigen behaupten. [...] Was real ist, ist der kontinuierliche Wandel der Form – *die Form ist nur eine von einem Übergang gemachte Momentaufnahme.*³⁴

Und Bergsons Symbole der dynamisch-bewegten »Momentaufnahme« sowie des analogen »Kaleidoskops« machen zugleich deutlich, dass er Denken, Vorstellungsbildung und Sprache mit der bewegten Fotografie, also der Kinematographie des Films als der zeitgenössisch bedeutsamsten und revolutionärsten Medienerfindung, gleichsetzte:

Wahrnehmung, intellektuelle Auffassung und Sprache pflegen im allgemeinen so vorzugehen. Ob es sich darum handelt, das Werden zu denken oder es auszudrücken oder es selbst wahrzunehmen, wir machen je etwas anderes, als eine Art inneren Kinematographen in Gang zu setzen. Man würde also alles Vorangegangene zusammenfassen, wenn man sagte, daß der Mechanismus unseres gewohnten Denkens kinematographischer Natur ist. [...] Jeder unserer Akte zielt auf ein bestimmtes Eingehen unseres Willens in die Realität. Unser Körper befindet sich mit den anderen Körpern in einer

Anordnung, die jener vergleichbar ist, in der sich die einzelnen Glasstücke einer Kaleidoskopfigur befinden. Unsere Aktivität schreitet von Umordnung zu Umordnung, wobei sie zweifellos jedes Mal dem Kaleidoskop einen neuen Stoß versetzt, sich aber für diesen Stoß nicht interessiert und nur die neue Figur sieht. [...] In diesem Sinne könnte man [...] sagen, daß der kinematographische Charakter unserer Erkenntnis der Dinge vom kaleidoskopischen Charakter unserer Anpassung an diese herrührt.³⁵

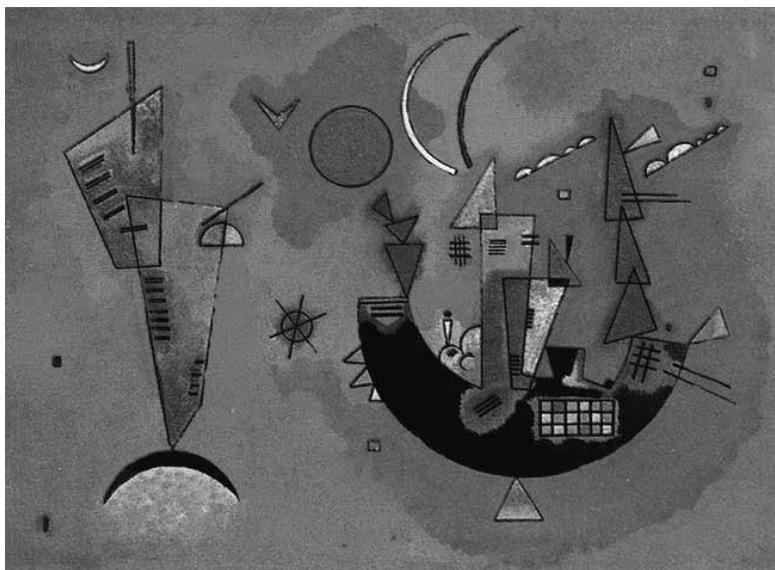
Diesen zeitgenössischen Kon-Text vorausgesetzt lassen sich die Äußerungen Arps über die Erfindung der Filmkunst, soweit sie sich bei ihm eben auch finden (und die in der Forschung bislang kaum zu Kenntnis genommen worden sind), wohl besser verstehen, auch mit Blick auf seine dichterischen und bildkünstlerischen »wolkenpumpen«. Denn was er hier über seine Mitdadaisten und historischen Pioniere des sogenannten »Abstrakten Films« der späten 1910er und frühen 1920er Jahre sagt, passt einfach zu gut zu seinem eigenen literarisch-künstlerischen Konzept insgesamt, als dass diese Parallelen übergangen werden könnten und sollten. Denn im Kern der beschriebenen Schnittmenge, in der er sich mit seinen Freunden und Kollegen Hans Richter und Viking Eggeling sieht, steht nicht weniger als eine Konvergenz von Dichtung mit statischem (Malerei) und eben bewegtem Bild (Film), in der zugleich der epochentypische Weg von der voravantgardistischen Darstellungs- und Bewegungswirkung hin zur dadaistischen Darstellung »wirklicher Bewegung« und schließlich bewegungsloser »Ruhe«. Im Abstrakten Film und seinen zeittypisch stoß- und ruckhaften Bewegungen, von denen bekanntlich das frühe Kino und seine technische Apparatur mitsamt seinen abspulenden Filmbildern geprägt war, sieht er mithin den Willen und das Bewusstsein (den »Geist«) wirken, Zeit, Zeitlichkeit und Sein direkt und unmittelbar zum Ausdruck zu bringen. Bewegungen des Stoßens und Ruckens, die natürlich den symbolischen Stößen und Sprüngen seiner »wolkenpumpen«-Textapparatur und -maschine im Tiefsten analog sind. Und denen gemeinsam ist, von einer Auffassung über Existenz und Zeitlichkeit bestimmt zu sein, die der Philosophie Bergsons sowie der später grundlegend hiervon ausgehenden Theorie über das »Zeit-Kristall« als »Zeit-Bild« des modernen Kinofilms, wie sie Gilles Deleuze im großen filmtheoretischen und filmgeschichtlichen Format herausgearbeitet hat,³⁶ in ihrem Grundimpetus recht nahe kommt:

Hans Richter ist ein Ur-Urenkel der ägyptischen Schreiber. Seine Schriftrollen gehören zu den großen Dokumenten der menschlichen Kunstschrift. [...] Aus diesen Schriftrollen entwickelte sich der abstrakte Film. [...] Die Kunst der Bewegungsillusion ersetzten Hans Richter und Viking Eggeling durch den abstrakten Film. Die wirkliche Bewegung hatte die vorgetäuschte Bewegung abgelöst. Aber bald wurde die Unwirklichkeit des Wirklichen offenbar. Immer reiner wurden die Zeichnungen, die Filme von Richter und Eggeling. Immer mehr entfernten sie sich von Bewegung und wurden Ruhe und Geist.³⁷

Was Arp in seinen späten Erinnerungen über einen weiteren, schon genannten Kronzeugen seiner abstrakt-konkreten Ahngalerie, den Maler und Dichter Wassily Kandinsky, formuliert, lässt sich vor diesem Hintergrund als abschließendes poetisch-theoretisches Fazit hinsichtlich seiner eigenen »wolkenpumpen«-Segler verstehen. Denn das, was er hier über dessen äther-, nebel- und wolkenhaften Gedichte sagt – ihren aufleuchtenden und sofort wieder verschwindenden Wort- und Satzfolgen, die dem Reproduktionszyklus von Werden und Vergehen, Zeitlichkeit und Ewigkeit, Sein und Nichts unmittelbaren Ausdruck verleihen –, erscheint nun leicht mit den Wolken->Stößen< seines eigenen, stärker auch mechanistischen Dichtungskonzepts und ihrem ›aufschließenden‹ und sich sogleich wieder ›auflösenden‹ Grundcharakter verbindbar, ja gut auf sie übertragbar:

Der Gedichtband Kandinskys, »Klänge«, ist eines der außerordentlichen, großen Bücher. [...] Kandinsky hat in diesen Gedichten die seltensten geistigen Versuche unternommen. Er hat aus dem ›reinen Sein‹ nie gehörte Schönheiten in diese Welt beschworen. In diesen Gedichten tauchen Wortfolgen und Satzfolgen auf, wie dies bisher in der Dichtung nie geschehen war. Es weht durch diese Gedichte aus ewig Unergründlichem. Es steigen Schatten auf, gewaltig wie sprechende Berge. Sterne aus Schwefel und wildem Mohn blühen an den Lippen des Himmels. Menschenähnliche Gestalten entkörpern sich zu schalkhaften Nebeln. Erdlasten ziehen sich Ätherschuhe an. Durch die Wortfolgen und Satzfolgen dieser Gedichte wird dem Leser das stete Fließen und Werden der Dinge in Erinnerung gebracht, öfters mit dunklem Humor, und,

was das Besondere an dem konkreten Gedicht ist, nicht lehrhaft nicht didaktisch. In einem Gedicht von Goethe wird der Leser poetisch belehrt, daß der Mensch sterben und werden müsse. Kandinsky hingegen stellt den Leser vor ein sterbendes und werdendes Wortbild, vor eine sterbende und werdende Wortfolge, vor einen sterbenden und werdenden Traum. Wir erleben in diesen Gedichten den Kreislauf, das Werden und Vergehen, die Verwandlung dieser Welt.³⁸



Wassily Kandinsky *Für und Gegen* (ca. 1929)

- 1 Hans Arp: *Unsern täglichen Traum ... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*. Zürich 1955, S. 54.
- 2 arp: *die wolkenpumpe*. Hannover 1920. Nachdruck der Erstausgabe Erlangen und München 1980, ohne Seitenangabe.
- 3 Vgl. Jörgen Schäfer: *Dada Köln, Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und ihre literarischen Zeitschriften*. Wiesbaden 1993, S. 78f.
- 4 Vgl. Adrian Sudhalter: *Fatagaga, Arp, Ernst und das Phantom der Fotografie*. In: *Der Arp ist da! Der Max ist da! 100 Jahre Freundschaft Hans Arp und Max Ernst*. Hg. vom Arp Museum Bahnhof Rolandseck und dem Max Ernst Museum Brühl. Brühl 2014, S. 129–146.
- 5 Hans Arp: *Wegweiser*. In: ders./Sophie Taeuber-Arp: *Zweiklang*. Mit Photos und Original-lithographien. Zürich 1960, 78–82, hier S. 81.
- 6 Vgl. Julia Freiboth und Jürgen Pech: *Biografie Hans Arp, Max Ernst*. In: *Der Arp ist da! Der Max ist da! 100 Jahre Freundschaft Hans Arp und Max Ernst*. Hg. vom Arp Museum Bahnhof Rolandseck und dem Max Ernst Museum Brühl. Brühl 2014, S. 14–128.
- 7 Vgl. Reinhard Döhl: *Das literarische Werk Hans Arps 1903–1930, Zur Poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus*. Stuttgart 1967; Schäfer: *Dada Köln* (Anm. 3); Judith Winkelmann: *Abstraktion als stilbildendes Prinzip in der Lyrik von Hans Arp und Kurt Schwitters*. Frankfurt am Main [u. a.] 1995.
- 8 arp: *die wolkenpumpe* (Anm. 2), ohne Seitenangabe.
- 9 Ebd.
- 10 Arp: *Wegweiser* (Anm. 5), S. 79.
- 11 arp: *die wolkenpumpe* (Anm. 2), ohne Seitenangabe.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd.
- 14 Vgl. z. B. Siegfried Giedion: *Die Herrschaft der Mechanisierung, Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*. Hamburg 1994 (zuerst Oxford 1948).
- 15 Hans Arp: *Gesammelte Gedichte*. Bd. I: *Gedichte 1903–1939*. Zürich 1963, S. 46.
- 16 Arp: *Wegweiser* (Anm. 5), S. 80.
- 17 Vgl. Juliane Dülpers: *Voulez-vous voler avec moi. Eine Studie zur französischsprachigen Dichtung Hans Arps*. Frankfurt am Main 1997, S. 97.
- 18 Vgl. Arp: *Gesammelte Gedichte* (Anm. 15) sowie Jean Arp: *Jours effeuillés. Poèmes, essais, Souvenirs 1920–1963*. Paris 1966.
- 19 Vgl. Jürgen Link: *Die Revolution im System der Kollektivsymbolik, Elemente einer Grammatik interdiskursiver Ereignisse*. In: *Aufklärung. Interdisziplinäre Halbjahreszeitschrift zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte* 1.2 (1986), S. 5–23.
- 20 Gilles Deleuze / Felix Guatarri: *Anti-Ödipus, Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt am Main 1974, S. 7. (Das französische Original ist 1972 erschienen.)
- 21 Arp: *Unsern täglichen Traum* (Anm. 1), 79.
- 22 Jacques Rancière: *Politik der Bilder*. Zürich 2005, S. 55. (Das französische Original ist 2003 erschienen.)

- 23** Arp: *Unsern täglichen Traum* (Anm. 1), S. 26.
- 24** Hans Arp: *Der Dichter Kandinsky*. In: Hans Maria Wingler (Hg.): *Wie sie einander sahen. Moderne Maler im Urteil ihrer Gefährten*. München 1961, S. 89f.
- 25** Ebd.
- 26** Arp: *Wegweiser* (Anm. 5), S. 79. Vgl. Thomas Lischeid: *Minotaurus im Zeitkristall. Die Dichtung Hans Arps und die Malerei des Pariser Surrealismus*. Bielefeld 2012 sowie ders.: *Histoire naturelle, Frottage als Bild, Frottage als Text, Histoire naturelle intermedial*. In: *Der Arp ist da! Der Max ist da! 100 Jahre Freundschaft Hans Arp und Max Ernst*. Hg. vom Arp Museum Bahnhof Rolandseck und dem Max Ernst Museum Brühl. Brühl 2014, S. 147–184.
- 27** Arp: *Unsern täglichen Traum* (Anm. 1), S. 61–63.
- 28** Ebd., S. 27.
- 29** Ebd., S. 62.
- 30** arp: *Sekundenzeiger*. In: G. Zeitschrift für elementare Gestaltung 3 (1924), S. 49.
- 31** Hervorhebung im Original.
- 32** Arp: *Unsern täglichen Traum* (Anm. 1), S. 49f.
- 33** Ebd., S. 79f.
- 34** Henri Bergson: *Schöpferische Evolution*. Hamburg 2013, S. 333 und S. 342. Hervorhebung im Original. (Das französische Original ist 1907 erschienen.)
- 35** Ebd., S. 346f.
- 36** Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main 1989 (Das französische Original ist 1983 erschienen.) und ders.: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main 1991. (Das französische Original ist 1985 erschienen.)
- 37** Arp: *Unsern täglichen Traum* (Anm. 1), S. 69f., vgl. auch S. 55.
- 38** Arp: *Der Dichter Kandinsky* (Anm. 24), S. 89f

René Schickele
Das Erbe am Rhein (1925–1931)

Anne Kraume, Potsdam

Im April 1938 erscheint im Pariser Verlag Fayard ein kleines Bändchen, dessen Untertitel ankündigt, es enthalte bisher »unveröffentlichte« Erinnerungen: *Le Retour – Souvenirs inédits*, so lautet der vollständige Titel des letzten zu Lebzeiten publizierten Buches des elsässischen Schriftstellers René Schickele (1883 bis 1940).¹ *Le Retour* ist ein Werk, dem in Schickeles Gesamtwerk eine Sonderrolle zukommt: Es ist im Exil an der Côte d’Azur entstanden; deshalb ist es nicht nur Schickeles letztes Buch, sondern auch das einzige, das er auf Französisch (und nicht auf Deutsch) geschrieben hat. Darüber hinaus ist das Bändchen mit Blick auf seine Gattungszugehörigkeit und seinen Status schwer klassifizierbar. In den 1959 von Hermann Kesten bei Kiepenheuer & Witsch veröffentlichten *Werken in drei Bänden* erscheint es unter der Rubrik »Essays«, der Untertitel weist es dagegen als autobiografischen Text aus – und in jedem Fall ist der Hinweis durchaus irreführend, die in dem Bändchen enthaltenen Erinnerungen seien »unveröffentlicht«, denn das sind viele von ihnen eben nur im französischen Sprachraum: Auf Deutsch sind ganze Passagen der in *Le Retour* enthaltenen Skizzen zuvor schon publiziert worden, unter anderem in Schickeles kurz vor dem Gang ins Exil publizierten Essaybüchern *Die Grenze* (1932) und *Himmlische Landschaft* (1933).

Wie diese beiden deutschsprachigen Bücher es mit jeweils unterschiedlichen Schwerpunkten tun, so behandelt auch *Le Retour* dasjenige Thema, das zeit seines Lebens für René Schickele und sein schriftstellerisches Werk von besonderer Bedeutung gewesen ist: So sagt der 1883 im deutschen Elsass als Sohn einer französischen Mutter und eines elsässischen Vaters geborene und 1918 dann zum französischen Staatsbürger gewordene Schriftsteller über sich selbst: »Meine Herkunft ist mein Schicksal«,² und die Betonung der schicksalhaften Komponente seiner Abstammung lässt hier bereits erahnen, dass die doppelte Zugehörigkeit des Elsässers zum deutschen und zum französischen Sprach- und Kulturräum offensichtlich in seinen Augen immer mit einer gewissen Problematisierung des eigenen Daseins einhergeht.

Nicht die gesicherte, selbstverständliche und fraglose Existenz, – die zusammengesetzte, übergängliche und fragwürdige, des Fragens würdige Natur, der geistige Grenzfall macht das literarische Genie. Schickele ist Elsässer, er stammt aus dem Grenzlande, wo zwischen Deutschland und Frankreich die europäischen Geschicke immer hin und her schwankten: das bestimmt seine geistige Erscheinung, die Haltung und Stimmung seines reichen, reizvollen

Lebenswerkes, es bestimmt selbst seine persönliche Wirkung, in der seine Deutschsprachigkeit mit dem körperlichen Typus eines französischen Intellektuellen kontrastiert.³

so betont auch Thomas Mann diesen Aspekt im Wesen und in der Biografie des Elsässers Schickele. Dessen Reflexion über die Fragwürdigkeit seiner Abstammung aus dem deutsch-französischen Grenzgebiet, über die damit einhergehenden Prägungen, Fügungen und Zuschreibungen und nicht zuletzt auch über dieses Grenzgebiet selbst findet nun nicht nur in seinen autobiografischen und essayistischen Texten wie *Le Retour* einerseits oder *Die Grenze und Himmelsche Landschaft* andererseits statt, sondern auch in seinen Romanen – und namentlich in der großen Romantrilogie *Das Erbe am Rhein*, die er von 1925 bis 1931 und damit just in den Jahren veröffentlicht, in denen seine Reichweite und auch sein Erfolg als deutscher Schriftsteller am größten sind.⁴

Die Textgeschichte dieses dreiteiligen Romanprojekts ist durchaus komplex, wie Stefan Woltersdorff nachgewiesen hat. So erscheint Ende 1925 eine erste Fassung des ersten Romans der Trilogie unter dem Titel *Ein Erbe am Rhein*. Der Zeitpunkt für die Veröffentlichung dieses Romans ist geschickt gewählt: In den Monaten zwischen Oktober und Dezember 1925 findet im schweizerischen Locarno die Konferenz statt, die mit der deutschen Anerkennung der Westgrenze Deutschlands am Rhein und damit des Verlusts Elsass-Lothringens endet, wie der Versailler Vertrag es vorgesehen hatte. Vor diesem Hintergrund wird Schickes Roman, in dem es unter anderem um genau diese Frage nach der Grenze zwischen Deutschland und Frankreich geht, sehr positiv aufgenommen.⁵ Weil allerdings der Titel *Ein Erbe am Rhein* mit seinem unbestimmten Artikel Missverständnisse provozierte (ist das Substantiv nun als Maskulinum oder als Neutrum zu verstehen?), erscheint der gleiche Roman ein Jahr später unter einem neuen Titel (und in stark überarbeiteter Form): *Maria Capponi* heißt diese zweite Ausgabe des Buches, in welcher der Autor zugleich ankündigt, es handele sich dabei um den ersten Band einer Trilogie, die nun ihrerseits den grammatisch vereindeutigten Titel *Das Erbe am Rhein* tragen soll.

1927 erscheint dieser Ankündigung entsprechend der zweite Band der Trilogie, *Blick auf die Vogesen*. Dieser Roman wird allerdings angesichts des zeitgleich ausgesprochenen französischen Verbots der autonomistischen Presse im Elsass von der Kritik sehr viel reservierter aufgenommen als der erste. Woltersdorff zufolge vermissen die zeitgenössischen Leser und Lese-
rinnen des Buches vor allem eine klare Positionierung des Autors im

Zusammenhang mit der Frage nach der elsässischen Autonomie innerhalb Frankreichs;⁶ die »negative Kritik und die zunehmende Politisierung der Diskussion« führen in der Folge dazu, dass der abschließende dritte Band der Trilogie (*Der Wolf in der Hürde*) nicht bereits 1928, sondern erst Ende 1931 und damit mehr als drei Jahre später als ursprünglich geplant erscheint.⁷ Dieser letzte der drei Romane erfährt dafür aber wieder eine positivere Aufnahme (nicht zuletzt auch aufgrund der Tatsache, dass zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung die kontrovers diskutierten Autonomistenprozesse der Jahre 1927/1928 bereits längere Zeit zurückliegen); allerdings bleibt eine erneute Diskussion der Frage nach Schickeles politischem Standpunkt nicht aus angesichts des in dieser Zeit rasch wachsenden Einflusses der völkischen Presse und der damit einhergehenden Verschärfung des Tons in der Diskussion um die elsässische Frage.⁸

Was dieser kurze Blick in die Textgeschichte bereits vermuten lässt, das bestätigt sich schnell, wenn man Schickeles Trilogie einer eingehenderen Analyse unterzieht: Die drei Romane stellen einerseits eine untrennbare Einheit dar, andererseits weisen sie aber große Unterschiede auf, nicht nur, was ihre inhaltlichen Schwerpunkte, sondern auch, was ihre narrative Anlage angeht. René Schickele erzählt in seinen drei Romanen die Geschichte der (erfundenen) elsässischen Familie von Breuschheim; der zeitliche Schwerpunkt liegt dabei auf seiner eigenen Gegenwart (also dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts), allerdings greift er in Rückblicken durchaus auch bis in die Zeit der napoleonischen Kriege zu Beginn des 19. Jahrhunderts zurück. Protagonist (und teilweise autodiegetischer Erzähler) der Geschichte ist der Reichsfreiherr Claus von Breuschheim, der eine große Zahl von biografischen Daten und Charakterzügen mit dem Autor René Schickele teilt. So ist Claus von Breuschheim wie Schickele selbst ein ständiger Grenzgänger zwischen Deutschland und Frankreich: Der Romanheld ist wie der Autor im deutschen Elsass geboren und in Straßburg zur Schule gegangen; wie dieser hat er sich der aktiven Teilnahme an der Konfrontation zwischen Deutschland und Frankreich im Ersten Weltkrieg teilweise entzogen, indem er in der Schweiz lebte; die nationale Zugehörigkeit von Claus von Breuschheim wechselt nach dem Krieg wie diejenige von René Schickele, und schließlich lebt auch Breuschheim in den zwanziger Jahren (wie Schickele selbst) über längere Zeiträume hinweg auf der anderen, der deutschen, Rheinseite in einem kleinen Dorf am Rand des Schwarzwalds.

Die innere Einheit der Trilogie kommt nicht zuletzt dank der Konzentration auf diesen Protagonisten zu Stande, der die Problematik des

zwischen den zwei großen Nationalstaaten nahezu zerriebenen Elsass immer wieder am eigenen Leib erleben muss. Vor diesem Hintergrund setzen die drei Bände aber durchaus unterschiedliche Schwerpunkte: Im Mittelpunkt des ersten Bandes, *Maria Capponi*, steht die Liebesgeschichte zwischen Claus von Breuschheim und der jungen italienischen Marchesa Maria Capponi. Auch wenn sich die Geschichte zwischen Claus und Maria, die einander schon als Kinder in Venedig kennenlernen, über viele Jahre hinweg entwickelt, liegt der zeitliche Schwerpunkt des Romans doch auf der Erzählgegenwart, also auf der Zeit nach dem Waffenstillstand von 1918, in der das Elsass wieder französisch geworden war und in der Claus von Breuschheim wegen der unklaren und chaotischen Verhältnisse dort auf der deutschen Rheinseite lebt (obwohl er den Franzosen durchaus zugetan ist). Die Liebesgeschichte zwischen Maria und Claus wird von diesem selbst rückblickend erzählt.

Den Anlass und den narrativen Rahmen für diese Erzählung stellt dabei sein Entschluss dar, Maria Capponi einen Brief schreiben und sie zu bitten, zu ihm in seinen badischen Rückzugsort zu kommen (wo er nach dem Tod seiner deutschen Frau Doris allein mit seinem Sohn Jacquot lebt); am Ende des Romans steht ihr Antworttelegramm, das nur das eine Wort »No.« enthält. Nachdem Claus diese Absage empfangen hat, kehrt er deshalb am Ende des Romans auf das Familiengut Breuschheim im Elsass zurück.

Der sich anschließende zweite Teil der Trilogie, *Blick auf die Vogesen*, rückt die historischen Ereignisse der Nachkriegszeit noch deutlicher in den Mittelpunkt. So handelt *Blick auf die Vogesen* vor allem von dem Konflikt, den Claus von Breuschheim in der Folge mit seinem Stiefbruder Ernst auszufechten hat.⁹ Dieser war im Ersten Weltkrieg deutscher Offizier gewesen, wechselt danach aber die Seiten und tritt für nun nicht mehr für die Germanisierung des Elsass, sondern für seine Romanisierung ein. Entsprechend steht er für eine französische Politik der Stärke gegenüber Deutschland – eine Haltung, die unter anderem in seiner Befürwortung der Ruhrbesetzung im Jahr 1923 Ausdruck findet, an der er als nunmehr französischer Offizier teilnimmt. Während Claus von der Notwendigkeit einer gewissen Autonomie des Elsass überzeugt ist, steht Ernst zuerst mit seiner Begeisterung für ein deutsches Elsass und dann später mit seinem Hass auf Deutschland für eine Lebensform, die Stefan Woltersdorff (mit einem Zitat aus dem Roman selbst) als »Entweder-oder-Modell« beschreibt. So erklärt zu Beginn des Romans der Vater des Protagonisten diesem die Position seines Stiefbruders:

Ich muß dir noch das Entweder-Oder klarmachen ... Er hat's mir eing'bleut! Nur als ein ganzer Deutscher oder aber als ein ganzer Franzose soll unsereins dem lieben Gott unter die Auge trete dürfe, jedoch unter keine Umständ als solch ein Zwitter von einem Elsässer. Das ist verbote. Hast g'hört? Verbote!¹⁰

Nach Ernsts Selbstmord ist es in *Der Wolf in der Hürde*, dem dritten Teil der Trilogie, der Karrierepolitiker Silvio Wolf, dem die Rolle von Claus von Breuschheims Gegenpart zukommt. Den historischen Hintergrund stellt hier die sogenannte »crise autonomiste« der späten zwanziger Jahre dar, während der im Elsass erbittert über die Frage nach der Möglichkeit einer elsässischen Autonomie innerhalb Frankreichs gestritten wurde.¹¹ Der ambitionierte Politiker Silvio Wolf nutzt die chaotische Situation skrupellos aus und wird (mit einem durchaus unpräzisen politischen Programm) als Kandidat der Autonomisten zum Abgeordneten gewählt. Nachdem zuvor der zweite Roman der Trilogie, *Blick auf die Vogesen*, die Erzählperspektive gewechselt hatte (dieser zweite Roman war in der dritten Person anstatt aus der Ich-Perspektive von Claus von Breuschheim erzählt), kehrt *Der Wolf in der Hürde* jetzt wieder zu der ursprünglichen autodiegetischen Erzählsituation aus *Maria Capponi* zurück. Diese Perspektive wird allerdings streckenweise aufgeweicht oder auch ganz durchbrochen, etwa für Beschreibungen von Geschehnissen und Entwicklungen, bei denen Claus von Breuschheim überhaupt nicht anwesend ist, oder auch für die Darstellung von Gedanken, Träumen oder längeren inneren Monologen anderer Personen. Insbesondere die Figur des Silvio Wolf wird beispielsweise zum Teil aus der Perspektive der elsässischen Dichterin Aggie Ruf geschildert, die den Politiker liebt und von diesem schließlich ohne Rücksicht geopfert wird. Unabhängig von diesen Perspektivwechseln kommt das abschließende Urteil über den Karrieristen Wolf aber wieder dessen Antagonisten Claus von Breuschheim zu, der sich deutlich von dem bedenkenlosen Parteipolitiker distanziert: »Ja, der Pavillon selbst wurde mir unheimlich. [...] Hauste dort nicht ein Unterteufel, dem die Aufgabe zufiel, das elsässische Leben zu verunstalten? Und ich wußte zu gut, daß er als Bezahlung Menschenopfer verlangte.«¹² Dieser letzte der drei Romane endet mit dem Abschied des Protagonisten aus dem Elsass und seinem Rückzug in sein Haus am Waldrand in Südbaden.

Die kurSORISCHE Zusammenfassung der Handlung lässt hier schon die Vielschichtigkeit und die Komplexität der narrativen Anlage von Schickeles Trilogie erkennen. So hat zwar jeder der Romane sein eigenes Thema und

sein eigenes Personal, aber dennoch schließen die drei Bände zeitlich ohne große Lücken hintereinander an, und sie sind durch Rückblicke und Vorausdeutungen auf das Engste miteinander verzahnt. Der erste Roman beispielsweise endet mit der Beschreibung einer »Wetterkatastrophe«,¹³ nämlich eines plötzlich einsetzenden Tauwetters, bei dem Bäume entwurzelt und Strommasten gekappt werden. Ausgerechnet in diesem Sturm erhält Claus von Breuschheim in seinem südbadischen Haus das Absage-Telegramm von Maria Capponi aus Italien, und er entschließt sich, der Bitte seiner Mutter und seiner Jugendfreundin Viviane nachzukommen und in sein elsässisches Elternhaus zurückzukehren. In der Folge setzt dann der zweite Band mit dem zunächst scheiternden Versuch des Protagonisten ein, tatsächlich die Rheingrenze zu überqueren (man weist ihn dort zunächst zurück, weil seinem Hund die notwendigen Papiere fehlen). Die Beschreibung dieser gescheiterten Grenzüberschreitung gipfelt aber in dem knappen Hinweis des Erzählers: »Die eisige Wetterkatastrophe der vorletzten Nacht, die ganze Wälder entzweibrach, hat das Tal verschont«,¹⁴ und dieser Kommentar stellt natürlich (ohne, dass das eigens thematisiert würde) eine direkte und unmittelbare Kontinuität zwischen dem Ende des ersten Bandes und diesem Anfang des zweiten her.

Jenseits der Frage nach solcherlei erzähltechnischen Bezügen und Anschlüssen zwischen den einzelnen Bänden der Trilogie gründet sich der große narrative Bogen des gesamten Werkes aber insbesondere auf die allen drei Bänden zugrundeliegende Frage nach der elsässischen Problematik, wie sie in der Figur des Protagonisten exemplarisch verkörpert wird. Dabei geht es René Schickele keineswegs ausschließlich darum, die Elsässer in ihrer Gespaltenheit zwischen Deutschland und Frankreich darzustellen. Dieses Problem ist zwar für die narrative Anlage seiner Trilogie nicht unerheblich, wie unter anderem die Entwicklung und das tragische Scheitern des in seinem konsequenteren »Entweder-oder« jeweils radikal einen Teil seiner eigenen Identität ausschließenden Ernst von Breuschheim zeigen. Wichtiger als diese (in diesem besonderen Falle beinahe an Schizophrenie grenzende) Zerrissenheit vieler Elsässer ist für Schickele aber deren angeborene Befähigung zur Vermittlung und zum Ausgleich. Diese positivere Seite des elsässischen Wesens verkörpert in besonderer Weise Claus von Breuschheim, der im Unterschied zu seinem Bruder nicht nur Pazifist ist, sondern auch von Kindheit an einen kosmopolitischen Lebensstil pflegt, der ihm das Denken in engen nationalstaatlichen Kategorien immer schon widersinnig erscheinen lässt.¹⁵ Zwar engagiert sich Claus von Breuschheim zu keinem Zeitpunkt aktiv in den politischen Auseinandersetzungen um

das Wesen und die Zukunft des Elsass, aber er wird dennoch als eine Figur geschildert, die ein klares Bewusstsein für die elsässische Problematik hat, die sein Leben von Kindheit an prägt. Schon als halbwüchsiger Schuljunge diskutiert Claus so mit seinen Freunden das, was er zeit seines Lebens als seine »Idee« bezeichnen wird – nämlich die Vorstellung von einer Wiederherstellung des Reiches Karls des Großen, die das grenzüberschreitende Elsass als Keimzelle für ein friedliches und einiges Europa versteht, das ebenfalls unabhängig von nationalstaatlichen Grenzen funktioniert.¹⁶

Diese »Idee« wird in Schickeles Romanen allerdings an keiner Stelle tatsächlich mit den komplizierten realpolitischen Bedingungen nach dem Ersten Weltkrieg in Relation gesetzt. Sie dient nicht als konkrete Handlungsanweisung, sondern fungiert allenfalls als utopisches Gegenmodell zu den politischen Verwerfungen der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Im Verlauf der drei Romane ist es auf diese Weise immer wieder explizit der engste Umkreis der familiären Besitzung in Breuschheim, von dem ausgehend Claus seine europäische Einheitsidee verwirklichen will: So wird die Familie von Breuschheim nicht nur als direkt in der Nachfolge des von Claus propagierten karlistisch-römischen Reiches stehend beschrieben,¹⁷ sondern der Erzähler der Romane stilisiert sie auch zur bereits realisierten deutsch-französischen Einheit (tatsächlich verfügt die Familie über einen deutschen und einen französischen Zweig). Diese beiden Seiten können nun aber weniger durch abstrakte politische Entwürfe als vielmehr durch die immer wieder aufs Neue vollzogene Grenzüberschreitung zwischen Deutschland und Frankreich ins Gleichgewicht gebracht werden. So lebt Schickeles Protagonist tatsächlich abwechselnd in Südbaden und im Elsass, und er ist überzeugt von der tiefen Verbindung der beiden Regionen links und rechts des Rheins: »Hier ist ebenso Heimat wie dort«,¹⁸ sagt ihm seine Freundin Ada am Ende des dritten Romans über die deutsche Seite des Rheines, und er selbst stellt fest:

Dies Land gehörte nicht mir, ich gehörte ihm. Es war eine große Person von mütterlicher Zauberkraft, ja, stärker noch als die leibliche Mutter, weil sie mit der Gewalt auch jener Mütter zu mir sprach, deren Kinder mir Freunde und Verwandte waren – in dieses Tal, auf diese Berge fiel der Widerschein aller Menschen, die ich verehrte und liebte. In dieses Tal, auf diese Berge mußte ich zurückwandern aus aller Welt, hier stand die Scheune, in die ich jede Ernte fuhr.¹⁹

Die Personifizierung der oberrheinischen Landschaft und ihre Stilisierung als nährende Mutter ist hier bezeichnend, und das umso mehr, als diese Landschaft im Verlauf von Schickeles Trilogie immer deutlicher als deren eigentliche Protagonistin erkennbar wird. In der Tat steht die Harmonie der heimatlichen Landschaft zwischen den Vogesen und dem Schwarzwald, so wie sie Claus von Breuschheim hier wahrnimmt, im Zentrum von Schickeles Überlegungen zu einem fruchtbaren und friedlichen Europa, das sich auf seine gemeinsame Geschichte und Kultur besinnt, anstatt sich in immer neuen Kriegen zu bekämpfen. Nicht umsonst fasst René Schickele diese landschaftliche Harmonie deshalb immer wieder in das Bild des fruchtbaren und blühenden Gartens: »Hier ist der warme, der gehütetste Winkel des alemannischen Gartens.«²⁰ Dabei avanciert der solchermaßen eingehetete und in sich geschlossene Garten auf nur scheinbar paradoxe Art und Weise ausdrücklich zum Muster für eine Aufhebung jeglicher trennender Grenzen:

Wie wär's, ihr Narren, wenn ihr euch zum Bessern kehrtet [...],
wenn ihr erklärtet: das Land zwischen Schwarzwald und Vogesen
ist der gemeinsame Garten, worin deutscher und französischer
Geist ungehindert verkehren, sich einer am andern prüfen und die
gemeinsamen Werke errichten, die neuen Denkmäler Europas –
dies ist der Tempel unseres ewigen Friedens?²¹

Auf diese Weise werden die politischen Schwierigkeiten, auf die Claus von Breuschheim bei der Frage nach der konkreten Realisierung seiner europäischen »Idee« stößt, in dem Bild einer grenzüberschreitenden, einheitlichen und harmonischen Landschaft aufgehoben. Die Landschaft am Oberrhein zeichnet sich durch die Symmetrie auf beiden Seiten des Rheins aus (an beiden Ufern geht die offene Ebene zuerst in mit Reben bewachsene Hügel über, an die sich schließlich die bewaldeten Berge des Schwarzwalds und der Vogesen anschließen), und auch die Fruchtbarkeit der Böden und der Reichtum der Vegetation sind diesseits und jenseits der Grenze vergleichbar. Hier wie dort erlebt Claus von Breuschheim diesen Überschwang der Vegetation insbesondere in seinem eigenen Garten: Die von ihm mit Liebe und Sorgfalt gepflegten Gärten bilden die Harmonie der sie umgebenden Landschaft im Kleinen ab, und er selbst versteht seine Rolle als Gärtner dabei durchaus auch als diejenige eines Schöpfers, der die Ordnung der gesamten Welt *en miniature* reproduziert.²² Schickeles Überlegungen folgen dabei dem Modell einer auf der Selbstähnlichkeit der kleineren und

größeren Gärten gründenden *mise en abyme*, denn ähnlich, wie Breuschheims Gärten die Ordnung der sie umgebenden Landschaft nachbilden, stellt wiederum diese die zu erstrebende Harmonie der Welt im Ganzen vor:

O Heimat! Westen Europas! Dieser Garten bist du, so bist du, wenn du zeigen darfst, wie du bist. Du zeigst dich jedem so, der das Herz hat, dich zu sehn. Jede Linie, alle Nerven der Erde beben in dir, du trägst alle ihre Farben, und über deinem kleinen Garten schwebt der Geist, weither geweht und so klar, wie auf den alten Tafeln die Taube der Verkündigung in der winzigen Kammer Mariä!²³

Dass das dieser Vorstellung von der Ordnung der Welt zugrundeliegende Strukturprinzip dabei durchaus komplex ist, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Schickeles Erzähler so ausdrücklich die Disposition betont, die der Betrachter der Landschaft zu deren Wahrnehmung aufbringen müsse: Nur, wer dafür empfänglich ist (wer »das Herz hat«), kann den durch den Vergleich mit den christlichen Verkündigungsbildern religiös konnotierten Geist Europas wahrnehmen, wie er sich in dem Garten am Oberrhein dann manifestiert, wenn man diesem die Möglichkeit zur freien Entfaltung lässt (»wenn du zeigen darfst, wie du bist«). Und auch diese leise einschränkende Formulierung ist insofern aufschlussreich, als sie deutlich macht, dass der badisch-elsässische Garten nur unter bestimmten Voraussetzungen wirklich seine volle Realisierung als europäischer Mikrokosmos finden kann – dann nämlich, wenn man ihm die Freiheit zur Entfaltung lässt (und wenn diese Freiheit, so könnte man ergänzen, nicht durch politische Grenzen eingeschränkt wird).

Das Bild von der harmonischen Naturlandschaft des badisch-elsässischen Gartens, das Schickele auf diese Weise in seinen drei Romanen (und ganz ähnlich übrigens auch in seinen Essaybüchern aus derselben Zeit und insbesondere in *Himmliche Landschaft*) entwirft,²⁴ wird so zum eigentlichen Zentrum der Trilogie vom *Erbe am Rhein*. Die drei Romane inszenieren zwar immer wieder auch kleinere und größere Fluchten in den Süden Europas (insbesondere nach Venedig und an die Côte d'Azur), und der Erzähler feiert die sich dort bildenden kosmopolitischen Kolonien durchaus euphorisch als arkadische Räume der Kunst, des Lichts, der Freundschaft und der Freiheit, aber letztlich treten die entlang dieser Achse von Norden nach Süden inszenierten Evasionsräume doch hinter dem an der Ost-West-Achse ausgerichteten Garten zwischen Vogesen und Schwarzwald zurück. Wenn René Schickele selbst deshalb 1932 (und damit nur kurze Zeit nach

Abschluss der Arbeit an seiner Trilogie) sein badisches Haus mit Blick auf die Vogesen verlässt, und sich an die Côte d'Azur zurückzieht, dann handelt es sich dabei angesichts seiner französischen Staatsbürgerschaft natürlich nicht im eigentlichen Sinne um einen Gang ins Exil. Dass er das Leben außerhalb seines Gartens am Oberrhein allerdings doch als ein solches empfindet, das wird er in den Jahren bis zu seinem Tod im Januar 1940 noch oft genug formulieren.²⁵ Am Ende seines französischen Erinnerungsbuchs *Le Retour* steht deshalb bezeichnenderweise der Abschied nicht nur von dem heimatlichen Wald, an dessen Rand der Autor seit 1922 mit seiner Familie gelebt, sondern auch der Abschied von dem friedlichen Europa, von dem er in den zurückliegenden Jahren geträumt hatte: »En passant par l'Alsace je distinguai partout les traces de grands travaux de fortification. J'avais l'impression que la terre même se mettait fiévreusement en état de défense. Je n'ai pas revu ma forêt.«²⁶

- 1 Vgl. René Schickele: *Le Retour – Souvenirs inédits*. In: ders.: *Werke in drei Bänden*. Bd. III. Hg. von Hermann Kesten unter Mitarbeit von Anna Schickele. Köln und Berlin 1959, S. 779–833.
- 2 René Schickele: *Autobiographische Notizen*. In: ebd., S. 837–840, hier S. 837.
- 3 Thomas Mann: Zur französischen Ausgabe von René Schickeles »Witwe Bosca«. In: ders./René Schickele: *Jahre des Unmuts (Briefwechsel 1920–1940)*. Hg. von Hans Wysling und Cornelia Bernini. Frankfurt am Main 1992, S. 194. Vgl. zur Beziehung von Thomas Mann und René Schickele auch Joachim W. Storck: *René Schickele und Thomas Mann*. In: Adrien Finck / Alexander Ritter / Maryse Staiber (Hg.): *René Schickele aus neuer Sicht. Beiträge zur deutsch-französischen Kultur*. Hildesheim [u. a.] 1991, S. 189–213.
- 4 1926 wird Schickele beispielsweise (als erster französischer Staatsbürger seit Voltaire) in die Sektion Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste aufgenommen, vgl. Holger Seubert: *Deutsch-französische Verständigung: René Schickele*. München 1993, S. 115.
- 5 Vgl. hierzu und zu den folgenden Ausführungen zur Textgeschichte Stefan Woltersdorff: *Chronik einer Traumlandschaft. Elsässmodelle in Prosatexten von René Schickele (1899–1932)*. Bern [u. a.] 2000, S. 126–133.
- 6 Vgl. auch dazu ebd., S. 130. Vgl. allgemein zur Frage der elsässischen Autonomie auch Christopher J. Fischer: *Alsace to the Alsatians. Visions and Divisions of Alsatian Regionalism 1870–1939*. New York und Oxford 2010.
- 7 Woltersdorff: *Chronik* (Anm. 5), S. 130.
- 8 Vgl. noch einmal ebd., S. 132–133.
- 9 Vgl. zu dem Konflikt zwischen den beiden Brüdern auch Miroslaw Ossowski: Eine europäische Provinz. Die Vision vom geeinigten Europa in René Schickeles elsässischer Trilogie »Das Erbe am Rhein«. In: *Euphorion* 89 (1995), S. 428–437, hier S. 433.
- 10 René Schickele: *Blick auf die Vogesen*. Frankfurt am Main 1983, S. 33. Vgl. dazu auch Woltersdorff: *Chronik* (Anm. 5), S. 370.
- 11 Stefan Woltersdorff weist allerdings darauf hin, dass sich der Roman trotz dieses klar identifizierbaren historischen Hintergrunds nicht genau datieren lässt, vgl. Woltersdorff: *Chronik* (Anm. 5), S. 397. Vgl. zur »crise autonomiste« auch Jean-Paul Grasser: *Une histoire de l'Alsace*. Paris 1998, S. 96–97.
- 12 René Schickele: *Der Wolf in der Hürde*. Frankfurt am Main 1983, S. 209–210.
- 13 René Schickele: *Maria Capponi*. Frankfurt am Main 1983, S. 326.
- 14 Schickele: *Blick auf die Vogesen* (Anm. 10), S. 9.
- 15 Vgl. ebd., S. 200. Hier spricht Claus von Breuschheim ironisch vom »Hochaltar der nationalen Religion«, den die Franzosen nach dem Ersten Weltkrieg im Elsass errichten wollten.
- 16 Vgl. Michel Ertz: *Friedrich Lienhard und René Schickele. Elsässische Literaten zwischen Deutschland und Frankreich*. Hildesheim [u. a.] 1990, S. 303 (hier heißt es ausdrücklich: »Schickele denkt Europa vom Elsass aus«). Vgl. allgemein zu Schickeles Europakonzeption auch Anne Kraume: *Das Europa der Literatur. Schriftsteller blicken auf den Kontinent 1815–1945*. Berlin und New York 2010, S. 212–229 und S. 239–249.

- 17** Nicht umsonst ist Claus von Breuschheim »Reichsfreiherr«, und nicht umsonst betont er schon als Jugendlicher die Herkunft dieses Titels aus dem »alte[n] römische[n] Reich [...] [dem] Reich Karls des Großen« (Schickele: Maria Capponi [Anm. 13], S. 80). Vgl. dazu auch Woltersdorff: Chronik (Anm. 5), S. 357, und Charles Fichter: René Schickele et l'autonomisme alsacien des années 20. In: Adrien Finck / Maryse Staiber (Hg.): Elsässer, Europäer, Pazifist. Studien zu René Schickele. Kehl [u. a.] 1984, S. 126–143, hier S. 134.
- 18** Schickele: Der Wolf (Anm. 12), S. 372.
- 19** Ebd., S. 373.
- 20** Schickele: Maria Capponi (Anm. 13), S. 25.
- 21** Schickele: Blick auf die Vogesen (Anm. 10), S. 304. In *Maria Capponi* wird dieser Garten ausdrücklich auch als »eingehegte Heimat« beschrieben (Schickele: Maria Capponi [Anm. 13], S. 173).
- 22** Vgl. zum Beispiel die Beschreibung des Gartens in Schickele: Der Wolf (Anm. 12), S. 312. Vgl. zu der Parallelisierung des Gärtners mit dem Schöpfer auch Schickele: Maria Capponi (Anm. 13), S. 310 (hier heißt es: »Der kleine Gärtner in mir erkennt den großen und spricht ihm Dank«).
- 23** Ebd., S. 310.
- 24** Vgl. dazu Anne Kraume: Himmlische Landschaft. Garten und Gattung bei René Schickele. In: Kirsten Dickhaut / Ottmar Ette / Frédéric Ogée / Peter Wagner (Hg.): *Der Garten im Fokus kultureller Diskurse des 18. Jahrhunderts*. Trier 2015 [im Druck].
- 25** Er lebe in der Provence »in mehr als einer Weise im Exil«, schreibt er beispielsweise in einem Brief aus dem Jahr 1936 (René Schickele an Svend Borberg am 1. Oktober 1936. In: Schickele: Werke [Anm. 1], Bd. III, S. 1237). Vgl. zu der Frage von Schickeles Exil auch Maryse Staiber: »Ich lebe in mehr als einer Weise im Exil...« René Schickeles Situation in der Exilliteratur (1932–1940). In: Adrien Finck / Alexander Ritter / Maryse Staiber (Hg.): René Schickele aus neuer Sicht. Beiträge zur deutsch-französischen Kultur. Hildesheim [u. a.] 1991, S. 129–141, hier S. 138.
- 26** Schickele: Le Retour (Anm. 1), S. 833. Vgl. zu dieser Passage auch Christian Luckscheiter: Nachwort. In: René Schickele: »Das Wort hat einen neuen Sinn«. Prosa, Lyrik, Essays, Briefe. Hg. von Christian Luckscheiter und Hansgeorg Schmidt-Bergmann im Auftrag der Literarischen Gesellschaft Karlsruhe. Halle an der Saale 2014, S. 133–139, hier S. 138–139.

Yvan Goll
Der Mitropäer (1928)

Sikander Singh, Saarbrücken

Als Sohn einer Griechin und eines maltesischen Reeders auf dem »Ueberseedampfer ›Alighieri‹« geboren, ist Edmund de Tizac in der Schweiz aufgewachsen, wo er zunächst die Schule besucht und nachfolgend an der Universität von Lausanne ein rechtswissenschaftliches Studium aufgenommen hat.¹ Die Mutter hat ihn früh fremder Obhut übergeben, um – nach der Trennung von seinem Vater – einem französischen Diplomaten nach Paris zu folgen, wo sie seither lebt. In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts reist Edmund in der Absicht seine Mutter, die er seit acht oder neun Jahren nicht gesehen hat, zu besuchen, nach Paris. Seinen zehn Jahre jüngeren Halbbruder Edgar, der ebenfalls in der französischen Hauptstadt lebt, hat er bislang noch nicht kennengelernt.

Der schmale, in der Erstauflage des Jahres 1928 nur 243 Oktavseiten umfassende Roman, beginnt mit der Zugfahrt, die Edmund von Basel nach Paris unternimmt, dort angekommen bezieht er ein ihm empfohlenes Hotel im Zentrum der Stadt. Das erste Zusammentreffen mit dem Bruder ist ebenso enttäuschend und ernüchternd wie das Wiedersehen mit der Mutter; dieser begegnet dem Älteren mit dem blasiert-herablassenden Gestus eines großstädtischen Bohemiens, jene ist eine schöne Gesellschaftsdame, hinter deren liebenswürdiger Fassade sich nur mühsam menschliche Kühle, Selbstbezogenheit und Eitelkeit verbergen. Durch Edgar lernt Edmund auch den Schriftsteller Cocherel kennen, der ein satirisches, literarisch wenig verschlüsseltes Portrait Jean Cocteaus und jener künstlerischen Avantgarde ist, in der Yvan Goll während seiner Pariser Jahre verkehrte.²

Die innere Halt- und Orientierungslosigkeit Edmunds, welche durch die distanzierten und wenig emotionalen Beziehungen zu seiner Familie noch verstärkt wird, bildet den Hintergrund für die Wiederbegegnung mit Lola: Die schöne Russin, die er seit vielen Jahren kennt und in die er bereits in der Schweiz unglücklich verliebt war, logiert, mit ihrem unehelichen Sohn, dem Knaben Sergej, und einer Dienerin, der Madame Blechkin, ebenfalls im »Hotel des Grands Hommes«.³ Durch Zufall und zu Edmunds großer Überraschung ist sie auch mit seinem Halbbruder Edgar befreundet; gemeinsam mit dem Russen Anton Antonowitsch Ewersejeff entfaltet sich eine psychologisch komplizierte und erotisch spannungsvolle Beziehung zwischen den vier, im Hinblick auf ihre Herkunft, aber auch aufgrund ihrer charakterlichen Anlagen sehr unterschiedlichen Menschen.

Am Ende muss Edmund erkennen, dass er sich von seinen zwar wahren, aber zugleich hochliegenden Gefühlen hat täuschen lassen und seine Hoffnungen auf Lola vergeblich sind. Die Russin spielt mit allen »drei Jünglingen[n], die Anspruch auf ihr Herz machten« gleichermaßen, denn »sie

liebte keinen«.⁴ Da er in dieser Situation bei seiner Mutter weder Verständnis noch Rückhalt findet, beschließt er Paris mit unbestimmtem Ziel zu verlassen, »es konnte ihn nach Riga, nach Bukarest oder nach Sils Maria führen«.⁵ Während der Abreise begegnet Edmund jedoch am nächtlichen Gare de l'Est einer Unbekannten. Mit ihr bleibt er in der französischen Kapitale, heiratet sie und nimmt eine Stellung als Zeitungsredakteur an. Weder Mutter und Bruder noch Lola erhalten Nachricht von seinem Verbleib oder seinem weiteren Lebensweg.

Dass der zweite Roman des deutsch-französischen Schriftstellers Yvan Goll nur bedingt in der Nachfolge der französischen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts, ihrem ausgeprägten Interesse an der Psychologie der gesellschaftlichen Verfasstheit, den inneren Abgründen der menschlichen Natur und den Spielformen des Begehrens steht, wird bereits durch den Titel des Werkes verdeutlicht. Edmund de Tizac begreift und deutet sich selbst als Mitropäer, »wie er die Mitteleuropäer nannte«.⁶ Der Neologismus, der innerhalb des Textes wiederholt ausgeleuchtet und diskutiert wird, bezeichnet zwar keine nationale Zuschreibung, spiegelt jedoch jene mentalitätsgeschichtliche Charakterisierung, die in den drei männlichen Hauptfiguren angelegt ist, »drei Gesichter Europas. Drei Liebende, drei Revolutionäre.«⁷

Edmund empfindet sich selbst aufgrund seiner schulischen und akademischen Bildung in der Schweiz als Mitropäer, weil er »an deutschen Universitäten gebildet, von deutscher Literatur durchtränkt« ist.⁸ Grundlegend für dieses Selbstverständnis ist der prägende Einfluss der Philosophie des deutschen Idealismus, deren im Diskurs des 19. Jahrhunderts entstandene populäre Verlaufsformen der Roman als wesentlich für die Entwicklung einer solchermaßen spezifisch mitteleuropäischen Denkweise interpretiert:

Mit einem Ideal ist leichter zu leben als ohne. Und es gibt keinen Deutschen ohne ein Ideal. Dazu muss aber schnell hinzugefügt werden, dass Ideal keineswegs nur etwas Abstraktes bedeutet wie »Tugend« oder »Musik«, sondern sich mit gleichem Recht mit irdischen Gütern befasst. So können zwei Ansprüche großer Deutscher als Ideale, das heisst, als Wegweiser, vielleicht sogar als Gesetze in einem Volk gewirkt haben, das von jeher auf Kommandos von oben gehorcht hat, solche Kommandos zu seiner Lebensführung geradezu brauchte: [...]

Der Mitropäer bedarf solcher Richtlinien, weil eben das Sittengesetz in ihm nicht gefestigt ist, weil es für ihn keine innere

Grundwahrheit gibt, sondern lediglich eine geschriebene und vor-schriftsmässige, in der Bibel oder im Bürgerlichen Gesetzbuch oder in einem Klassiker nachzuschlagen.⁹

Vor diesem Hintergrund ist es konsequent, dass der idealistische Edmund sich zu Beginn des Ersten Weltkriegs dem Kreis von Pazifisten um Romain Rolland und Henri Guilbeaux anschließt, die mit ihrer literarischen und publizistischen Arbeit in der neutralen Schweiz für einen Verständigungsfrieden der europäischen Völker eintreten. »Endlich, endlich fand der Enthusiasmus, der in jeder jugendlichen Brust wie ein Naturkraut wächst, geeigneten Boden«, kommentiert der Erzähler, »Edmund fuhr zu Rolland und wurde sein erster Apostel.«¹⁰ Und an anderer Stelle heißt es: »Kurz, Edmund war ein neuer Europäer und Freiheitskämpfer geworden.«¹¹

Demgegenüber zeigen sich in seinem Halbbruder Edgar nicht nur die familiäre Beziehungslosigkeit und Entfremdung, die Edmunds einsames Leben bestimmen. Das Oberflächliche und Leichtlebige, Desillusionierte und Nüchterne das dem Jüngeren eigen ist, wird in dem Roman als ein spezifisch französischer Charakterzug gedeutet: »Der Franzose braucht kein Ideal, denn er ist sein eigenes Ideal, in ihm dauern Rabelais, Descartes und Stendhal weiter. Er ist ein hochgeborener Erbe und braucht sich seine Güter nicht zu erkämpfen.«¹² Die ungleichen Brüder sind somit als Figurationen der deutschen und der französischen Nation angelegt, ihrer jeweiligen kulturellen Eigenarten und Traditionen. Die Unmöglichkeit, zu einem vertrauten (brüderlichen) Miteinander zu finden, ist eine Chiffre für den Widerstreit, die Feindschaft der beiden Völker, welche die Geschichte des europäischen Kontinents in der Folge der Revolution des Jahres 1789 wesentlich bestimmt hat.

Ebensowenig ist der Russe Ewersejef eine Figur, von der das Werk aus psychologischem Interesse erzählt: Er verkörpert vielmehr den Typus des bolschewistischen Revolutionärs, der die Traditionen seiner slawischen Herkunft nicht verleugnet und zugleich durch einen opportunistischen Pragmatismus gekennzeichnet ist.¹³

Indem sich in den drei jungen Männern, die vergeblich um die Gunst Lolas streiten, jene (national-weltanschaulichen) Kräfte abbilden, die den politischen Diskurs im Europa des frühen 20. Jahrhunderts prägen, zeigt sich die konzeptionelle Schwäche des Romans: Yvan Goll rekuriert zwar auf die typisierende Methode in der Nachfolge Jean de La Bruyères, der mit seinen *Caractères* die antike Tradition der Charakterkunde aufnahm und fortführte. Während dessen Betrachtungen über das Wesen des Menschen,

seine Gedanken, Empfindungen und Regungen, Bosheiten und Schwächen jedoch ein ebenso differenziertes wie vielgestaltiges Panorama der französischen Gesellschaft des ausgehenden 17. Jahrhunderts zeichnen, zitiert der *Mitropäer* lediglich jene stereotypen Zuschreibungen, die seit Anne Germaine de Staëls Buch *Über Deutschland* die Wahrnehmung der deutschen und der französischen Nation dominiert haben. Hierzu zählt sowohl das Bild Deutschlands als »*das Vaterland des Denkens*«, das in der Selbstdeutung Edmunds aufscheint als auch der wiederkehrende Rekurs auf die Hypostasierung des Volkes und des Völkischen in der Nachfolge der romantischen Denker:¹⁴ »Das Volk, das Volk, das hatte noch seine Ideale!«¹⁵

Überlagert wird diese Diskursebene von weiteren klischeehaften Vorstellungen: Im Prozess der inneren Auseinandersetzung mit seinem Bruder fragt sich Edmund: »Warum hatte sie [die Mutter, S. S.] ihn in Mitropa erziehen lassen, wo die Aufrichtigkeit den Vorrang hat vor dem Gefühl, wo die Gesundheit vor der Schönheit kommt?«¹⁶ Und sogleich kontrastiert er diese Sicht auf die eigene Person mit einem Verweis auf seinen französischen Halbbruder: »Wie anders war die Erziehung Pariser Kinder, die von Anfang an auf den Umgang mit Menschen abgerichtet wurden, ohne nach dem Sinn der Natur zu fragen!«¹⁷ Die Deutung der mitteleuropäisch-deutschen Kultur als gesund und der westeuropäisch-französischen als krank kulminiert schließlich in einer Betrachtung, deren zentrales Motiv ein Werk der deutschen Literatur zitiert. In den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* reflektiert Rainer Maria Rilke nicht nur das Paris des Fin de siècle, sondern Grunderfahrungen des modernen Daseins.

Bei einem Spitalbesuch ist es nicht der Kranke, da ist es der Gesunde, der sich schämt. Er schämt sich seiner zu lauten Stimme, seines zu frischen Atems, seiner Glieder, unter denen der Stuhl kracht: denn die Gesundheit ist baurisch und brutal. Das durchschaute Edmund jetzt. Er hatte sich in Paris geschämt, dass er Ideale hatte und vielleicht an Gott glaubte [...].¹⁸

Der intertextuelle Rekurs auf den 1910 veröffentlichten Roman betont zugleich einen weiteren Aspekt des Werkes: *Der Mitropäer* ist auch eine literarische Reflexion über die Verfasstheit des Menschen in der Moderne. Gleich dem armen, dänischen Dichter, von dem Rilke erzählt, ist Edmund ein Flaneur auf den Boulevards von Paris, ein Zuschauer des Lebens in der großen Stadt, der in der Fremde der eigenen Verfremdung inne wird. »Warum schlendre ich wie ein Fremder daher?«, fragt er sich.¹⁹

Bereits das Eingangskapitel thematisiert mit der Zugfahrt, die den Reisenden einen bitteren »Geschmack von Kohle und Ozon« auf den Lippen bereitet und solchermaßen die Implikationen der Bewegung und Schnelligkeit als Paradigmen der technischen Moderne diskutiert,²⁰ mit dem zwar unvereinbaren aber doch gleichzeitigen Nebeneinander verschiedener Lebenswege, die einander kreuzen, um sich bei der Ankunft am Gare de l'Est im Treiben der Menge auf den Bahnsteigen wieder zu verlieren, mit dem Zufälligen, dem Sinnlosen und scheinbar Bedeutungsvollen, das Edmund auf dem Weg zu seinem Hotel, als ein »Regisseur eines eigenen Films« beobachtet,²¹ jene Seins erfahrung des Menschen in der Großstadt, die seit Louis-Sébastien Merciers *Tableau de Paris* (1781 bis 1788), Heinrich Heines *Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben* (1854) und Walter Benjamins *Passagen-Werk* (1927 bis 1940) zu einer Chiffre für das Bewusstsein der Moderne geworden ist. »Paris ist vielleicht keine wirkliche Stadt, sondern eine Art Atlantis?«, kommentiert der Erzähler im ersten Kapitel die befremdeten Gedanken und Gefühle Edmunds.²² Und im fünfzehnten Kapitel – da ist dieser bereits vielen Menschen begegnet, hat manches zu verstehen versucht und sich doch wieder ratlos abwenden müssen – stellt er sich selbst die Frage: »Ist das Paris? Das aus allen kleinen Provinzen, von allen Erdteilen und Ozeaninseln die Menschen anzieht wie ein hellrosa schimmernder Leuchtturm die Falter der geistigen Nacht?«²³

Paris, das »eine Wüste« ist, wie der Erzähler im letzten Satz des Romans konstatiert, ist jedoch nicht nur als Stadt paradigmatisch für die Erfahrungen von Vereinsamung und Anonymität, Entfremdung und technischem Fortschritt.²⁴ Die Tanzlokale und Bars, die Salons und Soireen, die Edmund besucht, die Menschen, mit denen er in wechselnden Gesellschaften zusammentrifft, zeichnen das Portrait einer verlorenen Generation, die nach dem Ende des alten Europa in den Schlachten des Ersten Weltkrieges, während der ökonomischen Krisen und der unüberschaubar gewordenen Prozesse gesellschaftlichen Wandels den Glauben an die Ideale der Väter verloren hat.²⁵ Eine Generation, welche die »Nachhut« bildet, »hinter dem jahrhundertelangen Heerzug der europäischen Ritter«, weshalb sie wie Leute leben, »die nichts mehr zu verlieren haben«, wie »die Vogelfreien aus dem Mittelalter«.²⁶

Edmund ist jedoch nicht nur Beobachter und Chronist dieser Erscheinungen. Das Ende des Krieges mit dem Waffenstillstand von Compiègne und dem Friedensvertrag von Versailles, der nichts anderes bedeutet als die Fortschreibung nationaler Chauvinismen, der vergebliche, gemeinsam mit den Schweizer Pazifisten geführte Meinungskampf für die europäische

Idee und den Völkerbund haben auch ihn resignieren lassen. »Die ganze Epoche war verpfuscht. Ein schmutziger Blut- und Tintenfleck in der Weltgeschichte«, kommentiert der Roman die desillusionierte Haltung seiner Zeitgenossen. »Es war nichts Grosses mehr zu wollen, kein Ruhm mehr herauszuholen.«²⁷ Und wenig später heißt es über Edmund, diesen von der Wirklichkeit enttäuschten Idealisten und seine Generation:

Aber diese Epoche war eine der grässlichsten in der Weltgeschichte. Die ungeheure Blutüberschwemmung des Weltkrieges hatte sämtliche Wege des Geistes, Landstrassen der Kultur, Kanäle der seelischen Vertiefung verwischt und zerstört. Ein Oedland der Seele war Europa. Jeglicher Glaube war verloren: der Glaube an einen Gott, der Glaube an die Liebe, und selbst der Glaube an die Erde.²⁸

Yvan Golls Roman ist dennoch nicht als Zeugnis jenes pessimistischen Nihilismus zu lesen, den Gertrude Stein mit dem Begriff der »Lost Generation« bezeichnet hat. Edmund dokumentiert zwar solche Tendenzen und Strömungen, er stellt jedoch dieser Seinserfahrung ein Wort Johann Wolfgang von Goethes entgegen, das er in einem »»Zitatenschatz«« gefunden hat, »den er immer so fromm bei sich führte, wie eine Engländerin die Bibel«, wie der Erzähler ironisch kommentiert. Dort liest er: »Der Zweck des Lebens ist das Leben selbst.«²⁹ Der Gedanke kehrt leitmotivisch wieder und gewinnt in der Anschauung des täglichen Lebens eine für den Protagonisten bestimmende, lebenspraktische Signifikanz.

Wie beneidete er in diesem Augenblick die einfachen Menschen, die da an ihm vorübergingen, einem erreichbaren »Zweck des Lebens« entgegengingen, und nicht gleich dem ganzen ungreifbaren »Leben«! Seine und seiner Generation Tragik lag wohl darin, zu Vieles und zu Hohes gewollt zu haben.³⁰

Im achtzehnten und letzten Kapitel begegnet er schließlich am nächtlichen Bahnhof einer einsamen Frau, »beinahe ungeschminkt, mit in der Mittel gescheiteltem Haar«, sie »war ziemlich stark gebaut, hatte aber so viel Schmerz in den Zügen, dass sie eher zart und zerbrechlich anmutete«.³¹ Während Edmund zunächst unentschlossen bleibt, auch weil er ihre Erscheinung nicht einzuordnen vermag, spricht sie ihn an, jedoch nicht zögernd, mit einer Frage, sondern mit dem Ausruf: »Nach Cythera, Monsieur!«³² Und so lässt er die große Stadt und die großen Fragen, die

Ideale und Hoffnungen, sogar die eigene Lebensgeschichte und die diese bestimmende Identität zurück, wählt ein »Pseudonym« und folgt dieser Frau in ein Leben, das nicht nach einem übergeordneten Sinn strebt, sondern auf sich selbst als Glück und Erfüllung verweist.³³

Das emotional-überladene Schlussbild des Romans, das – weil es auf das Bewusstsein der Moderne mit einem regressiven Rekurs reagiert – nicht überzeugt, erschließt jedoch die mythologische Diskursebene des Werkes. »Cythera« ist als jene Insel, wo die Liebesgöttin Aphrodite aus dem Schaum des Meeres geboren wurde und an Land stieg, eine Chiffre für die Liebe und deren glückliche Erfüllung, die den an der Zeit gescheiterten Edmund erwartet. Die unbekannte Frau, die »ihm Mutter, Geliebte und Kind« ist, wird so zu einer Gegenfigur zu der verlockenden, aber unerreichbaren Lola.³⁴ Das Ende des Romans deutet somit auch die schöne Russin, die »Abenteurerin«, als eine Figuration der antiken Liebesgöttin, die seit dem Mittelalter zu einer Allegorie der verbotenen, sinnlichen Genüsse geworden ist.³⁵

Im intertextuellen Rekurs auf die mythologische Gestalt der Frau Venus, nimmt der Text solchermaßen auf die Tannhäuser-Legende und die Kontrafaktur des Venusberges als einer Chiffre für das (sündig-lasterhafte) Paris Bezug, die Heinrich Heine in seiner die Schrift *Elementargeister* beschließenden Ballade geschaffen hat und die als Motiv auch in der Oper von Richard Wagner aufscheint.³⁶ Das Verführerische und Lasterhafte der Göttin, das in Heines Dichtung aus dem Jahres 1836 einem grotesk ironischen Bild biederer Hausfraulichkeit gewichen ist, spiegelt sich bereits während des ersten Wiedersehens mit Lola in Paris. Edmund betritt ihr Hotelzimmer, wo er zwar eine »blasse, müde und viel schöner gewordene« Frau antrifft, zugleich aber quillt ihr Haar »in gequälten Windungen um Hals und Stirn.« Und weiter heißt es: »Sie drückte den struwlichen Kopf des noch schlafenden kleinen Sergej an ihre Brust. Links, am Fenster, sass Madame Blechkin auf einem Koffer und stopfte Strümpfe [...].«³⁷ Und am Ende des Romans, nachdem die Russin eine Stellung bei der sowjetischen Gesandtschaft in Paris angenommen hat, thematisiert der Erzähler die für Edmund unvereinbare Differenz zwischen der nüchternen Wirklichkeit dieser Frau und seinen Imaginationen:

Lola dem schönen, wilden, bittern Spiel der Liebe mehr oder weniger entzogen, Lola wieder ein Mensch, der nicht krank ist, und nicht frivol, in keiner Weise mehr schwach, ein Mensch, der auf kleine,

reale Dinge seinen Geist richtet, auf Geschäftspapiere, Vertragsakten oder diplomatische Berichte: o Verrat!³⁸

Während Lola einerseits durch den intertextuellen Rekurs dekonstruiert wird, figuriert sie andererseits als ein Sinnbild der widerstreitenden, letztlich unvereinbaren Tendenzen der Epoche. In diesem Sinne erzählt das dreizehnte Kapitel von einem armenischen Bildhauer, der »eine Statue nach ihr gemacht« hat, um sie als »Göttin der Freiheit« in »einer Ausstellung in Venedig« zu präsentieren.³⁹ Das idealisierende Bildnis der Geliebten wird für Edmund zum Anlass, erneut über die eigene Haltung zu den Entwicklungen seiner Zeit nachzudenken:

Und nun, was war aus Lola geworden? Genau dasselbe, was aus ganz Europa geworden, und was aus allen wird, die einmal in einem allzu heissen Schmerz geglüht haben: sie sind Bäume, strotzend von Farbe und Kraft, aber die süßen, schweren Früchte, die sie tragen müssten, sind in einer kalten Frühlingsnacht schon zur Erde gesunken, und es bleibt nichts anderes mehr zu tun, als in Schönheit auf den Oktober zu warten. Und man hat nichts mehr zu verlieren. Und man lässt sich gehen, bis Blatt um Blatt sich löst.⁴⁰

Indem Edmund am Ende des Romans den »Venusberg« Paris nicht verlässt, aber von Lola-Venus Abschied nimmt (»Der heute zum erstenmal nicht mehr Liebende.«⁴¹), verweist die Zitatstruktur auf die Kontrafaktur des Erlösungsmotivs der Tannhäuser-Legende in Heines Ballade. Die »Rettungsmöglichkeit seiner Persönlichkeit« liegt nicht in der Anerkenntnis und Auseinandersetzung mit den heterogen-widersprüchlichen Strömungen des modernen Bewusstseins, sondern in der Flucht, in der Besinnung auf das nur mehr Individuelle.⁴² »Aber es gehörte schon die ganze Illusionskraft des Mitropäers dazu«, bemerkt der Erzähler das Individuelle mit dem Allgemeinen ironisch parallelsetzend, um »auf den Endsieg des Lebens so fest zu vertrauen wie auf den der Mittelmächte im Weltkrieg«.⁴³

Weil Yvan Goll in Saint-Dié in den Vogesen als Sohn eines elsässischen Vaters und einer lothringischen Mutter geboren worden ist, weil er in Metz aufwuchs, in Straßburg studierte, weil sich in seinen lothringisch-elsässischen Jahren deutsche und französische Einflüsse mischten, aber auch weil er einer jüdischen Familie entstammte, sind Alterität, Fremd- und Heimatlosigkeit wiederkehrende Themen seiner Texte. Er sei, bemerkt er in einer

biografischen Notiz aus dem Jahr 1920 »durch Schicksal Jude, durch Zufall in Frankreich geboren, durch ein Stempelpapier als Deutscher bezeichnet«.⁴⁴ Die Weltkriege haben diesen Erfahrungshorizont schmerhaft vertieft, indem er 1914 in die Schweiz emigrierte, wo er sich pazifistischen Intellektuellen anschloss, mit Romain Rolland, Stefan Zweig, James Joyce, Hans Arp befreundet war, und indem er am Anfang des Zweiten Weltkrieges die französische Hauptstadt verließ, um nach New York zu flüchten, ist er auch ein Schriftsteller des Exils.⁴⁵

Der *Mitropäer* ist zwar auch ein Werk, das von der wechselvollen Lebensgeschichte des Autors grundiert wird, primär aber bezeugt der Roman als literarisches Dokument der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts, jener Zwischenkriegszeit, die Goll in Berlin und Paris im Spannungsfeld der deutschen und der französischen Avantgarde verbrachte, die Verfasstheit und die enttäuschte Sehnsucht einer Generation, die »einmal geglaubt hatten, die Menschheit näherte sich der Erfüllung. Denn mit welchem Hochmut waren sie nicht aufgewachsen, mit dem Hochmut des siegreichen Fortschritts.«⁴⁶

- 1** Iwan Goll: *Der Mitropäer*. Roman. Basel [u. a.] o. J., S. 24.
- 2** Vgl. Thomas Spring: Nachwort. In: Yvan Goll: *Der Mitropäer*. Roman. Berlin 1992, S. 161–165.
- 3** Goll: *Der Mitropäer* (Anm. 1), S. 60.
- 4** Ebd., S. 137 und S. 163.
- 5** Ebd., S. 240.
- 6** Ebd., S. 132. Der Begriff ist abgeleitet von dem Akronym »Mitropa« für die im Jahr 1916 gegründete »Mitteleuropäische Schlafwagen- und Speisewagen Aktiengesellschaft«.
- 7** Ebd., S. 133.
- 8** Ebd., S. 123.
- 9** Ebd., S. 123f.
- 10** Ebd., S. 27.
- 11** Ebd., S. 28.
- 12** Ebd., S. 126.
- 13** Vgl. hierzu Edward Reichel: Yvan Goll als Romancier – in Frankreich und Deutschland. Ein weißer Fleck der Germanistik und Romanistik: Seine Paris-Berlin-Trilogie. In: Henning Krauß (Hg.): Offene Gefüge. Literatursystem und Lebenswirklichkeit. Festschrift für Fritz Nies zum 60. Geburtstag. Tübingen 1994, S. 471–487, hier S. 482f.
- 14** Anne Germaine de Staël: Über Deutschland. Hg. von Monika Bosse. Frankfurt am Main 1985, S. 16. Vgl. hierzu Viktor Žmegač: Deutschlandbilder von der Romantik bis zur Gegenwart. In: Neohelicon 32 (2005), S. 343–355.
- 15** Goll: *Der Mitropäer* (Anm. 1), S. 227.
- 16** Ebd., S. 159.
- 17** Ebd.
- 18** Ebd., S. 177.
- 19** Ebd., S. 10.
- 20** Ebd., S. 5.
- 21** Ebd., S. 12.
- 22** Ebd.
- 23** Ebd., S. 176.
- 24** Ebd., S. 243. Vgl. hierzu Heike Schmidt: Topographien des Scheiterns. Die Stadt als Raum der Grenzerfahrung bei Yvan Goll, Michel Butor und Cees Nooteboom. In: Dorothea Lauterbach / Uwe Spörl / Uli Wunderlich (Hg.): Grenzsituationen. Wahrnehmung, Bedeutung und Gestaltung in der neueren Literatur. Göttingen 2002, S. 268–281, hier S. 271.
- 25** »Die Handlung besteht nun darin, daß Edmund die Pariser Stadtlandschaft durchstreift [...] und sich dabei vor allem in zwei gesellschaftlichen Milieus bewegt, in der künstlerischen Avantgarde um den Dichter Cocherel (=Cocteau) und in der russischen Emigration. Seine Suche nach überzeugenden kulturellen Werten bleibt indes ergebnislos, immer wieder konstatiert er die Leere, Müdigkeit und Dekadenz [...].« (Reichel: Yvan Goll [Anm. 13], S. 479f.)
- 185** **26** Goll: *Der Mitropäer* (Anm. 1), S. 189.

27 Ebd., S. 217.

28 Ebd., S. 225.

29 Ebd., S. 166f. Der Gedanke entstammt einem Brief Goethes an Johann Heinrich Meyer vom 8. Februar 1796. (Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887–1919, 4. Abt., Bd. XI, S. 22)

30 Goll: Der Mitropäer (Anm. 1), S. 216f.

31 Ebd., S. 241.

32 Ebd., S. 242.

33 Ebd., S. 243.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 63.

36 Heinrich Heine: Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Hg. von der Klassik Stiftung Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin und Paris 1970f., Bd. IX, S. 126–136.

37 Goll: Der Mitropäer (Anm. 1), S. 65.

38 Ebd., S. 194f.

39 Ebd., S. 145.

40 Ebd., S. 146.

41 Ebd., S. 218.

42 Ebd., S. 149.

43 Ebd., S. 187f.

44 Kurt Pinthus (Hg.): Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Reinbek bei Hamburg 1959, S. 341.

45 Vgl. Reichel: Yvan Goll (Anm. 13), S. 472 sowie Gertraude Wilhelm: Goll, Yvan. In: Neue Deutsche Biographie 6 (1964), S. 624.

46 Goll: Der Mitropäer (Anm. 1), S. 148.

**Eine Autorin von der Grenze.
Adrienne Thomas
*Die Katrin wird Soldat (1930)***

Michel May, Nancy

Adrienne Thomas wurde am 24. Juni 1897 als Hertha Strauch im lothringschen Saint-Avold geboren. Ihre Eltern, die jüdischen Kaufleute Isidor und Anna Strauch, hatten sich im August 1896 mit ihrer ersten Tochter Alice, aus Berlin kommend, in der Garnisonsstadt niedergelassen, wo sie ein Wäsche- und Kurzwarengeschäft mit dem Namen »Filiale Knopf« betrieben. Dieser Laden war im Besitz des Bruders Heinrich Strauch, der in Metz seit 1891 in der Rue du Petit-Paris ein ebensolches Geschäft führte.

Die Familie bezog das Haus Homburgerstraße 31, heute Rue Poincaré, gegenüber dem Brunnen, »den das Wahrzeichen unserer Stadt schmückte, das doppelbalkige Lothringer Kreuz, das Kreuz Jeanne d'Arcs, der Lothringerin.«¹ Besitzer des Hauses war Monsieur Ehrmann, ein ehemaliger Koch, mit dem Hertha Französisch lernte.

Eines Tages brachte Isidor Strauch einen Phonographen mit und spielte darauf die Marseillaise ab, obwohl die französische Nationalhymne im Reichsland eigentlich verboten war. Monsieur Ehrmann trat in das Zimmer ein und hörte den Klängen der Hymne zu. Nachdem er dem Vater der Autorin seinen stummen Dank ausgedrückt hatte, verließ er das Zimmer wieder. Als man nach seinem Ableben Monsieur Ehrmanns Sarg aus dem Haus trug, spielte Isidor Strauch ihm zu Ehren abermals die Marseillaise ab.

Eine weitere Geschichte über den alten Koch erzählt die Schriftstellerin in *Da und dort*, einem 1950 erschienenen Sammelband, der zweieundzwanzig Texte beinhaltet. Hier trägt der Koch zwar den Namen Lefèvre, doch wichtiger und interessanter ist seine Charakterisierung:

Nie sprach Monsieur Lefèvre über Politik. In den vielen Zinshäusern, die er besaß, wohnten auch deutsche Mieter, sogar Militärs. Zu allen war er höflich und liebenswürdig, alle saßen bei ihm zu Tisch. Nie hat man aber ein deutsches Wort von ihm gehört, und obwohl sich ihm unwillkürlich einiges der deutschen Sprache eingräßt haben mußte, gab er vor, nicht einmal ja und nein auseinanderhalten zu können.²

Einige Zeit vor seinem Tod besucht Adrienne Monsieur Lefèvre. Seine Tochter schenkt ihr eine Tasse der legendären heißen Schokolade ihres Vaters ein. Zur gleichen Zeit trifft ein Ulan ein. Er ist ein Untermieter von Monsieur Lefèvre und will ihn um die Erlaubnis bitten, in seiner Wohnung einige Reparaturen vorzunehmen. Während der Ulan wartet, bis Monsieur Lefèvre seinen Mittagsschlaf beendet, bietet ihm seine Tochter etwas von der Sole à la Marigny an, die sie auf einer Ecke des Herds

warmgestellt hat. Während sie Wein holt, beginnt der Gast in der Zwischenzeit zu essen. Er wirft auch einen Blick in die Kanne, in der sich eine zweite Tasse Schokolade befindet, schenkt sich ein wenig von dieser in das für den Wein vorgesehene Glas ein, und trinkt davon. Dazu bemerkt die Autorin:

Ich mochte den Mann nicht. Nur zu oft konnte man sehen, wie er auf der Straße seine Kinder verprügelte, oder man hörte aus den offenen Fenstern der Wohnung sein Gebrüll oder das Weinen seiner Frau. Mir war nicht behaglich in dieser Gesellschaft, sonst würde ich wohl gelacht haben, daß da einer zum Essen Schokolade trank.³

Monsieur Lefèvre, der soeben erwacht ist, tritt genau in diesem Augenblick in das Zimmer:

Eine furchtbare Veränderung geht plötzlich in Monsieur Lefèvres Gesicht vor. [...] Endlich stöhnt der alte Mann mehr als er spricht: »Zu Sole à la Marigny Schokolade – zu meiner Sole!« Mit zwei Schritten ist er an der Tür, reißt sie auf und sagt zu dem verständnislos Dreinschauenden so laut und so fest, wie ich ihn nie habe reden hören: »Allez vous en! On admet pas des cochons ici!« Monsieur Lefèvre zitterte noch am ganzen Körper, als der Mann, der natürlich nichts begriff als die Geste, schon gegangen war. »Fort mit euch!« erhob er seine Stimme wie zu einem Fluch gegen die geschlossene Tür, »fort mit euch allen, Ihr Wilden, Ihr Barbaren! Fort, und dahin zurück, wo ihr hergekommen seid! Da könnt ihr Schokolade trinken, wozu ihr immer wollt, meinewegen zu Languste und Austern! Aber nicht in meinem Haus! Nicht in unserem Land! Fort! Fort!«⁴

Hertha lebte nur sieben Jahre in St. Avold, da die Familie Strauch im Juni 1904 nach Metz übersiedelte. Hier, wo der Vater in das Geschäft seines Bruders eintrat, wohnte die Familie zunächst in der Königsstraße Nr. 2, die für die Bürger von Metz immer noch die Rue Royale war. 1908 zog die Familie Strauch in die Neustadt, wie die Deutschen das Viertel um den Bahnhof nannten, in das Haus Karolingerstraße Nr. 11, heute Ecke Rue Charlemagne-Rue Gambetta. Die Strauchs waren zwar nicht vermögend, erfreuten sich jedoch eines gewissen Wohlstands. Sie hielten Hauspersonal und eine Gouvernante für die Töchter, die Musik und Tanz studierten, wie es in der guten Gesellschaft von Metz üblich war. Hertha war eine

begabte Schülerin. In der Stadt verlebte sie eine sorglose Jugend, ging auf der Römerstraße, heute die Rue Serpenoise, auf der Esplanade oder am Ufer der Mosel, »dem schönsten Tal der Welt«, spazieren. Im Winter fuhr sie auf den vereisten Moselufern Schlittschuh. Sie besuchte das Gymnasium in Montigny.

Ihre Schulzeit verarbeitet sie in *Die Katrin wird Soldat*, wo wir unter anderem folgendes über Katrins Nachbarskinder Francine und Mimi Lechauvin und ihrem Umgang mit einer Offizierstochter nachlesen können:

Irmgard Wernicke wollte schrecklich gern auch mit Francine und Mimi Freundschaft schließen. Francine ist die Beste in unserer Klasse. Aber die geht mit keiner Preußin. Ihr Vater ist Lothringer Arzt, ihre Mutter ist Pariserin, und wir dürfen dort nie ein Wort Deutsch reden. Mir sind diese Geschichten sehr egal. Ich lasse mir bloß von den Preußinnen nichts gefallen, die uns erstens beibringen wollen, wie deutsch Lothringen eigentlich ist – wie französisch es ist, können sie natürlich nicht wissen, weil sie dazu erst französisch sprechen können müßten – und zweitens sich aufspielen, als wären sie unsere Vorgesetzten. Zuerst schneiden sie die Lothringerinnen und dann uns Jüdinnen noch einmal extra.⁵

Die Nähe der Autorin zu den Elsässern und Lothringern und die damit einhergehende kritische Haltung gegenüber den Preußen geht auch aus der Aufgliederung des Romans hervor: *Zwischen Schangel und Wackes*, der Titel des zweiten Teils bezieht sich direkt auf die sogenannte Zaberner Affäre. Diese nahm im November 1913 ihren Anfang, als die Lokalpresse berichtete, dass ein junger Leutnant, der Baron Günther von Forstner, die elsässischen Rekruten in der Garnisonsstadt als Wackes beschimpft hatte. Die Abgeordneten des Reichslandes wandten sich an die Reichsregierung. Am 3. Dezember trat in Berlin der Reichstag zusammen, um über die Affäre zu beraten. Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg tadelte einerseits das Verhalten Forstners als grobe »Ungehörigkeit«, sprach aber andererseits der Armee das Recht, ja die Pflicht zu, ihre Autorität gegen Angriffe aus der Bevölkerung zu schützen.

Ende Januar 1914 zog der zivile Statthalter in Straßburg, der für eine Politik der Aussöhnung in Elsass-Lothringen eintrat, die Konsequenzen und trat zurück. An seine Stelle rückte der preußische Innenminister Hans von Dallwitz. Letztendlich ging es nicht mehr um das Fehlverhalten eines jungen Leutnants. Vielmehr handelte es sich um eine Grundsatzfrage, die

an den Kern der wilhelminischen Verfassungsordnung rührte: die Dominanz der militärischen über die zivilen Gewalten.⁶

Die Zabern-Affäre thematisiert Adrienne Thomas erst anlässlich des Besuchs des Kaisers am 11. Mai 1914:

Mir zu Ehren läutet sogar die Mutte, und zu meiner Begrüßung ist auch der Heilige Daniel heute erschienen. Vielleicht hat die Zaberner Affäre seinen Besuch in Metz inspiriert, und es sind ihm ein paar Taktlosigkeiten eingefallen, die zu sagen in dieser Angelegenheit noch vergessen wurden. Es regnet, ist trüb und kalt. Und ebenso frostig empfangen ihn diesmal die »Reichslände«. Zwar die Behörden tun alles, das Gegenteil glauben zu machen. Aber die Straßen sind leer. Eine Gruppe der längst aufgelösten und längst wieder anders zusammengeschlossenen »Lorraine Sportive« sah ich in der Nähe des Maréchal-Ney-Denkmales. Einer tippte einem andern auf die Stirn und sagte »Toi tu as un tatütatah!« – Es war sehr drollig, aber sicher eine gefährliche Majestätsbeleidigung.⁷

Schon aus dem Eintrag vom 23. Januar 1914 geht hervor, wieso die Metzer den Kaiser als »Heiligen Daniel« bezeichnen:

Als man nämlich am Portal der Kathedrale den Daniel renovierte, gab man ihm die unverkennbaren Züge des Kaisers. Jedermann lacht darüber; aber Seine Majestät nimmt es als ihm gebührende Ehrung.⁸

In ihrem Roman beschreibt Adrienne Thomas auch das Lehrpersonal, zum Beispiel Fräulein Stockmar:

Von [...] unserer gefürchteten ultrapreußischen Geschichtslehrerin kann ich höchstens erfahren, daß alles Preußische vorbildlich gut sei, während alles andere höchstens eine frostige Anerkennung verdient. Ich glaube, diese Ostpreußin kommt sich auf dem Katheder einer lothringischen Schule etwa so vor wie Friedrich der Große, als er – unter Zuhilfenahme seines Krückstocks – die Pommern zu der Kartoffelpflanzung bekehrte.⁹

In ihren Memoiren fällt die Beschreibung der Lehrerin, die dort übrigens Marie Meyer heißt, weniger überzeichnet aus:

»Sie geht mit uns um, wie Friedrich der Große, als er die Pommern zwang, Kartoffeln anzupflanzen«, meinte meine Freundin Henny kopfschüttelnd. – Ostpreußische Beamtentochter, streng, hart, wenngleich gradlinig und gerecht, verkörperte sie gewiß bestes Preußen-tum, und das war genau das, was bei uns nicht ankam.¹⁰

Im gleichen Text beschreibt sie auch ihren Ordinarius und vergleicht seine Haltung mit jener der unbeliebten Geschichtslehrerin:

Es war möglich, daß er, der Elsäßer, hoffte, die »Reichslande« würden in nicht zu langer Zeit wieder an Frankreich zurückfallen. Manche seiner Äußerungen ließen das durchblicken. Indessen war er fair genug zuzugeben, es sei chic von den Siegern Elsaß-Lothringen im Genuß seiner eigenen Gesetzgebung zu belassen. [...] Lucien Müller wies uns gelegentlich auf diese Großzügigkeit Deutschlands hin. [...] Unsern Ordinarius Lucian Müller, den Elsäßer, auf der einen Seite, auf der anderen Marie Meyer, die Ostpreußin, und über der Klasse den Niederschlag ihrer divergierenden Anschauungen – so wuchsen wir auf. Kinder, die an der Grenze leben, sind wahrscheinlich hellhöriger als andere, man nahm unwillkürlich Partei oder aber man versuchte beide Seiten zu verstehn. Deshalb wird man später nicht gedankenlos an den Problemen der Zeit vorbeieghn, wird nicht so leicht erfaßt von jener gefährlichen Gleichgültigkeit, die mit einem »was geht es mich an?« über die Probleme unserer Zeit hinwegsieht. Hat man erst einmal angefangen, beide Seiten zu verstehn, so kann man ein lupenreiner Nationalist kaum noch werden.¹¹

1914, als der Erste Weltkrieg beginnt, ist Hertha siebzehn Jahre alt. Aus den vorangehenden Zeilen geht hervor, wieso sie zwischen der Vaterlandliebe und ihren frankophilen Gefühlen hin und her gerissen ist. Daher will sie sich auch nützlich machen und sich für humanitäre Zwecke engagieren. In den ersten Kriegswochen verpflichtet sie sich als Rotkreuzhelferin im Hauptbahnhof von Metz. Dort lernt sie die Schrecken des Krieges kennen. Im März 1916 kehrt die Familie Strauch nach Berlin zurück, weil die Mutter die Stimmung in der lothringischen Stadt nicht mehr aushält; Metz ist wegen der Frontnähe unmittelbar von den Auswirkungen des Krieges betroffen.

In Berlin heiratet Hertha Strauch am 29. Oktober 1921 den aus Neustettin bei Potsdam stammenden Zahnarzt Arthur Lesser. Das Paar zieht nach Magdeburg, wo Lesser eine Praxis unterhält. Doch ihre lothringische

Vergangenheit und die Bilder aus dem Krieg lassen ihr keine Ruhe, so entschließt sie sich, aus ihren Erinnerungen einen Roman zu gestalten.

Sie verbringt ein Jahr mit der Arbeit – aus den persönlich gefärbten Tagebuchaufzeichnungen entsteht ein literarischer Text. Das Manuskript wird jedoch vom Ullstein-Verlag und von einem halben Dutzend weiterer Verlage abgelehnt. Das Lektorat des Ullstein-Verlags ändert seine Einschätzung dank eines literarischen Wettbewerbes und der Vermittlung des englischen Verlages Harper Brothers & Heinemann. Ihr Tagebuch aus den Jahren des Ersten Weltkriegs trägt bereits pazifistische Züge, wie aus den folgenden Zeilen hervorgeht:

Wie ist es möglich, daß sich Menschen gegenseitig so zerfleischen? Menschen! Und was der Krieg alles mit sich bringt! Ich las heute in der Zeitung von der Totenstadt Nisch, wo die Pest herrscht. Furchtbar! Das Herz tat mir weh, indem ich das las. Unsere Feinde – nein, unsre Mitmenschen. Und das stand im B.T. [Berliner Tageblatt] so ausführlich breit, fast wie triumphierend. O pfui! Soll denn im Kriege der Rest alles Idealen auch noch verschwinden? Wie wenig hat man schon in Friedenszeiten die Nächstenliebe geübt? Wie viele nahmen den Mund damit voll, setzten nochmals schmückendes Beiwort »christlich« hinzu u. – ja, es ist eigentlich ein ganz nettes Wort »christliche Nächstenliebe!« Plärrt eurem Gott und eurem Christus damit die Ohren voll, baut Kirchen, geht singen u. lauft in Prozessionen mit, stiftet Wachskerzen u. behängt eure Heiligen mit buntem Flitter und Tand! Und dann geht und zerfleischt euch gegenseitig, Christen u. Juden, freut euch, wenn sich tausende unter den Krallen der Pest winden, jubelt und läutet die Glocken, wenn tausende in den masurischen Sümpfen im Schlamm erstickten – und dann tretet blutbefleckt vor euren Gott.¹²

Die pazifistischen Tendenzen, die im Tagebuch hervortreten, werden im Roman verstärkt. So gibt Adrienne Thomas zu bedenken, dass die Anstrengungen und Opfer, die der Krieg den Menschen abverlangt, falsch sind. Zugleich deckt sie die wahren Ziele des Krieges auf: den Kampf um die politische wie ökonomische Vorherrschaft auf dem europäischen Kontinent und den von diesem abhängigen Kolonialgebieten.

niemand auf den Gedanken, einen Feldzug gegen die Armut zu rüsten? Mein Gott, wer möchte sich in einen Krieg einlassen, in dem nichts zu gewinnen ist, keine Hochöfen, keine stolzen Festungen, kein Geld und kein Land?¹³

Hier greift Adrienne Thomas einen Gedanken auf, die mit einer Idee Wladimir Iljitsch Lenins korrespondiert. Dieser erklärt in seinem 1917 erschienenen Werk *Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus*, dass es keine gleichlaufende Entwicklung der Unternehmen, der Trusts, der Industriebranchen und der Länder gibt. Folglich wird auch die Aufteilung der Welt unter den führenden kapitalistischen Nationen, welche bereits zum Ende des 19. Jahrhunderts abgeschlossen war, im Hinblick auf eine Neuverteilung, die dem jeweiligen Kräftelehrlnis entspricht, wieder in Frage gestellt. Dies könnte als Beleg dafür angesehen werden, dass die Autorin kommunistischen Tendenzen nahestand. Doch ein Auszug aus ihren 1972 niedergeschriebenen, doch bis heute unveröffentlichten Memoiren erlaubt, ihre politische Haltung zu beschreiben. 1931 hält sich Adrienne Thomas gemeinsam mit Freunden in Genf auf, wo der Völkerbund tagt. Durch Frederick Voigt, Korrespondent des *Manchester Guardian* und Ehemann ihrer englischen Übersetzerin, bekommt Adrienne Thomas die Gelegenheit, sich mit Karl Radek, dem Vertreter der Kommunistischen Internationale, zu unterhalten.

»Ich kenne die ›Katrín‹« sagte Radek statt jeder Begrüßung und ohne seine Pfeife aus dem Mund zu nehmen. »Und natürlich mögen Sie sie nicht.« vermutete ich.

»Das kann man so ohne weiteres nicht sagen.« entgegnete er und setzte sich zu uns, »es spricht vieles für das Buch; aber man weiß trotzdem nicht, worauf es hinaus will.« »Und ich dachte, das sei unverkennbar: nie wieder Krieg.« »Das genügt nicht. Mit diesem nie-wieder-Krieg macht ihr euch's zu leicht. Man muß doch wenigstens die Frage stellen, woher Kriege kommen, wo der Keim liegt –« »Ach? Ich war siebzehn Jahre, als ich die Kriegstagebücher schrieb. Und Sie glauben, damals hätte mir das, worüber sich die Welt noch heute den Kopf zerbricht, einfallen müssen?« »Das meine ich nicht. Aber man kann auch als junger Mensch versuchen, den Dingen bis an die soziologischen Wurzeln nachzugehen. Und davon ist in ihrem Buch keine Rede. Es ist keine Linie. Man erkennt keine richtige Gesinnung.«

»Wenn Sie glauben, daß ihre Gesinnung die richtige ist, dann allerdings hat ›die Katrin‹ die falsche. Für Sie.« griff hier Frederick Voigt ein.¹⁴

Zu einem dezidiert pazifistischen Roman wurde das Tagebuch auch unter dem Eindruck des aufkommenden Nationalsozialismus ausgestaltet:

Ich mußte wenigstens dieses eine Jahr geben für die, nach denen die Kriegsmaschine eines Tages wieder greifen konnte. Schon marschierte man wieder durch die Straßen Berlins. Schon gab es wieder militärische Feiern und Paraden, schon schlug man sich.¹⁵

Zu der Zeit als *Die Katrin wird Soldat* bei den Éditions Stock mit einem Vorwort von Jean Giraudoux in französischer Sprache erscheint, fällt es in Deutschland der Bücherverbrennung anheim.

Auf der Flucht vor den Nationalsozialisten trifft Adrienne Thomas im September 1940 in den Vereinigten Staaten von Amerika ein. Im Dezember 1940 gibt sie der jüdischen Monatszeitschrift *Aufbau* ein Interview. Nachdem diese 1934 von deutschsprachigen Emigranten gegründet wurde, avancierte sie zum wichtigsten Organ jüdischer und anderer europäischer Emigranten. In dem Artikel von Kurt Hellmer mit dem Titel *Eine Frau von der Grenze* ist folgendes zu lesen:

Adrienne Thomas ist ein Mensch von der Grenze. In diesem zweiten Weltkrieg stehen sich jedoch nicht rassistisch und sprachlich verschiedene Völker gegenüber, sondern Theorien. Unterdrückung, Barbarei, Diktatur auf der einen Seite; Freiheit, Demokratie, Menschenrechte auf der anderen. Von diesem Blickpunkt aus frage ich Adrienne Thomas, wie sie über den heutigen Krieg denkt.

»Ich glaube nicht an Barbarei. Ich glaube vielmehr, dass England diesen Krieg gewinnen muss, um die Welt wieder auf ihre ethische Norm zurückzubringen: die Menschenrechte. Frankreich hat der Welt diese Idee geschenkt. Ihre selbstverständliche Grossartigkeit lebt, auch wenn sie in Frankreich und in fast ganz Europa zertreten ist. Das Herz Amerikas und sein freier aufwärtsstrebender Geist bewahren diese Idee der Menschenrechte als ein kostbares Gut auf; und in hoffentlich naher Zeit sollen dessen auch wieder jene teilhaftig werden, die es der Welt geschenkt haben.«.

So spricht der Mensch von der Grenze, der die Schildwachen nicht anerkennt und nur das eine grosse Ziel sieht: die Menschenrechte für den Einzelnen und die Gesamtheit.¹⁶

Bedenkt man, dass Adrienne Thomas im Spannungsfeld zweier Kulturen, bezieht man die jüdische mit ein, sogar dreier Kulturen aufgewachsen ist, so kann man ihr lebenslanges Engagement gegen den Totalitarismus und für die Demokratie verstehen. So gesehen, ist es auch kein Zufall, dass sie in Amerika die Sekretärin der »Free World Association« wird. Diese wurde von Louis Dolivet gegründet als ein Sammelbecken der wichtigsten, vor dem Faschismus geflohenen demokratischen Persönlichkeiten aus aller Welt. Sie gibt von 1941 bis 1946 auch die Monatszeitschrift *Free World* heraus, in der sich Dolivet, gemeinsam mit Thomas und Klaus Mann, Franz Werfel, Stefan Zweig und zahlreichen anderen Mitstreitern, für eine bessere Nachkriegswelt einsetzt.

Ein Echo der Debatten und Diskussionen innerhalb von *Free World* findet sich in *Ein Fenster am East River* wieder. Die Protagonistin des Werkes, Anna Martinek, nimmt an der »United Nations Interscholastic Conference« teil. Die ebenfalls anwesenden Jungen und Mädchen im Alter von fünfzehn bis siebzehn Jahren kommen aus den verschiedenen Schulen New Yorks und vertreten die Interessen der Länder aus fünf Kontinenten:

Der Kongress hatte, ebenso wie die imaginären Delegierten, eine imaginäre Zeit: die Zeit nach dem siegreich beendeten zweiten Weltkrieg. Die »Delegierte« Frankreichs äußerte, die erste Aufgabe der Nachkriegszeit sei, Deutschland und Italien »Demokratie« zu lehren. Der »Delegierte« Uruguays meldete sich und gab der »Französin« eine Abfuhr: »Wollen wir nicht logisch bleiben? ›Demokratie‹ ist ein oft mißbrauchtes Wort. Es wäre besser, die demokratischen Prinzipien anzuführen, die die Grundlage jeder demokratischen Regierungsform sein sollten: die vier Freiheiten der Atlantic-Charta.« [...]

Nachdem bereits die interessantesten Mandatare der fünf Weltteile zu Wort gekommen waren, meldete sich ein großer, breitschultriger junger Mann. [...]

Der »Amerikaner« lacht mit und gibt dann erst seinen Ansichten Ausdruck: »Mein Land befürwortet eine Weltpolizei; aber –«, hier setzte die junge Stimme sekundenlang aus, um so weise und verantwortungsbewußt fortzufahren, als wäre sie die Stimme des

Weltgewissens: »Aber wir müssen darauf achten, daß sie nicht zur Weltdiktatur führt!«¹⁷

Für den französischen Historiker Philippe Ariès ist das 20. Jahrhundert durch »eine monströse Invasion des Menschen durch die Geschichte« gekennzeichnet.¹⁸ Auch über das noch junge Leben von Adrienne Thomas bricht die Geschichte herein. Dies macht der Bruch zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Romans *Die Katrin wird Soldat* deutlich. Auch in späteren Werken der Schriftstellerin wird »eine monströse Invasion des Menschen durch die Geschichte« thematisiert. In *Reisen Sie ab, Mademoiselle!* bricht die Geschichte zuerst 1938 in der Form des sogenannten Anschlusses Österreichs an das Deutsche Reich und danach abermals in der Form des Zweiten Weltkrieges über das Leben der Helden herein: die junge Französin Nicole Pineau, deren alleinerziehende Mutter als Haushälterin bei der jüdischen, assimilierten, großbürgerlichen Familie arbeitet. In *Ein Fenster am East River* muss die zwanzigjährige Anna Martinek, die einer tschechischen Industriellenfamilie entstammt, ihre Heimat nach dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht verlassen. In dieser Weise sind auch die späteren Werke von Adrienne Thomas schon im Kern ihres Erstlingswerks enthalten und spiegeln die Herkunft der Autorin im lothringischen Grenzland.

- 1 Adrienne Thomas: Da und dort. Wien 1950, S. 17.
- 2 Ebd., S. 17f.
- 3 Ebd., S. 25f.
- 4 Ebd., S. 26f.
- 5 Adrienne Thomas: Die Katrin wird Soldat. Berlin 1930, S. 22.
- 6 Siehe hierzu Pierre Vonau: L'affaire de Saverne 1913: drame et comédie. Saverne 1993 [Pays d'Alsace 162].
- 7 Thomas: Die Katrin (Anm. 5), S. 114f..
- 8 Ebd., S. 100.
- 9 Ebd., S. 52.
- 10 Unveröffentlichtes Manuskript aus dem Nachlass von Adrienne Thomas. (Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien: Memoiren [Manuskript 1], Signatur: 181 /W10, S. 18)
- 11 Ebd., S. 19f.
- 12 Adrienne Thomas, Aufzeichnungen aus dem Ersten Weltkrieg. Ein Tagebuch. Köln 2004, S. 32.
- 13 Thomas, Die Katrin (Anm. 5), S. 166.
- 14 Unveröffentlichtes Manuskript aus dem Nachlass von Adrienne Thomas. (Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien: Gästebuch Signatur: 181 /W10 – S. 8 / A)
- 15 Adrienne Thomas: Reisen Sie ab, Mademoiselle! Hamburg 1982, S. III.
- 16 Kurt Hellmer: Eine Frau von der Grenze. Gespräch mit Adrienne Thomas. In: Aufbau 6 (1942), Nr. 52, S. 12.
- 17 Adrienne Thomas: Ein Fenster am East-River. Wien und Salzburg 1947, S. 288–291.
- 18 Im Original: »une monstrueuse invasion de l'homme par l'Histoire.« (Philippe Ariès: L'engagement de l'homme moderne dans l'histoire [1948]. In: ders.: Le Temps de l'histoire. Monaco 1954, S. 61–87, hier S. 64)

**»Man redete auf flämisch über sie«.
Fremdheit und kulturelle
Grenzen in *La Maison du canal*
von Georges Simenon (1933)**

Hans T. Siepe, Düsseldorf

»Je suis toujours belge
parce que je ne crois pas aux nationalités.«
Georges Simenon¹

Simenon, der zu den am meisten übersetzten und gelesenen Autoren des vergangenen Jahrhunderts zählt,² hat die Handlungen seiner Romane vor allem in Frankreich angesiedelt. Von Belgien, seinem Heimatland, ist wenig die Rede in den insgesamt 192 mit seinem Namen gekennzeichneten Romanen, doch in *La Maison du canal* von 1933 ist das Geschehen ganz in der Provinz Limburg verortet.³

Dessen Handlung, bei der es um Landschaften, Leidenschaft, Liebschaften, psychische Eigenschaften und körperliche Erfahrungen sowie materielle Hinterlassenschaften geht, lässt sich zunächst einmal folgendermaßen zusammenfassen: Die 16-jährige Edmée ist Waise. Nach dem Tod der Mutter bei ihrer Geburt starb vor wenigen Tagen auch ihr Vater, ein Brüsseler Arzt. Daraufhin schickte sie ihr Vormund zu Verwandten in die fremde flämische Provinz, der Familie Van Elst, bei denen sie fortan leben soll. Diese bewohnen ein einsames Gehöft in einem von vielen kleinen Schleusenkanälen durchzogenen Polder-Gebiet in der Nähe eines Schiffskanals bei Neeroeteren, und bei ihrer Ankunft auf dem düsteren Bauernhof ist gerade auch der Onkel verstorben. Nun übernimmt ihr Cousin, der 21-jährige Fred, das Haus mit seinen bewässerten Ländereien, in dem außer ihm seine in sich gekehrte Mutter, der 19-jährige Bruder Jef, die 17-jährige Schwester Mia und drei jüngere Geschwister leben. Der nächste Verwandte ist Onkel Louis, ein Zigarrenfabrikant aus dem nahen Maeseyck.

Edmée hat große Mühe, sich in der fremden Umgebung einzuleben. Sie spricht kein Flämisch, nur die drei älteren Geschwister verstehen und sprechen etwas Französisch. Das verbitterte Stadtkind beteiligt sich nicht an Hausarbeiten oder sonstigen Tätigkeiten, mit denen es sich nützlich machen könnte. Ihre Cousinen bewundern sie unverhohlen für ihre Stadtmode, ihre Grazie und die makellose Haut. Bald schon gewinnt das Mädchen Macht über ihren Cousin Jef. Sie geht wiederholt mit ihm auf Eichhörnchenjagd und schaut ihm erregt zu, wie er die Tiere enthäutet, aus deren Fellen er einen Mantel nähen soll. In einem Strudel der Gefühle verkündet sie ihm, die Rivalität mit dem Bruder Fred anstachelnd, dass der Mann, der sie einst heiraten wolle, in der Lage sein müsse, wirklich zu töten und dabei seinen Kopf zu riskieren. Jef, der ihr immer mehr hörig wird, stiehlt für sie, auf ihren Wunsch hin, die Edelsteine des kirchlichen

Messbechers, die sich allerdings als wertlose Nachbildungen herausstellen. Mit geschmolzenen Teilen des von der Kirchturmspitze gestohlenen Blitzableiters beginnt er, ein Kästchen mit ihrem Namen zu gestalten.

Der ältere Bruder Fred hingegen zeigt anfänglich kein Interesse für seine Cousine. Er flirtet mit der Bäckerstochter aus der Nachbarschaft und hat Gerüchten zufolge eine Geliebte in Hasselt. Doch irgendwann beginnt auch er sich für das Mädchen zu interessieren, das ganz anders ist als alle Frauen, die er kennt, und macht mehrfach grobe Annäherungsversuche. Schließlich wird ein kleiner Junge mit roter Wollmütze Augenzeuge einer versuchten Vergewaltigung im Wald. Wütend schleudert Fred den Jungen zu Boden, wo er mit dem Kopf aufschlägt und tot liegenbleibt. Edmée, Fred und der hinzugekommene Jef vereinbaren, über die Tat zu schweigen und versenken die Leiche des Jungen in einem der angelegten Zuflusskanäle.

Schuldgefühle wegen des toten Jungen und ihre erwachende Sexualität bringen Edmées Gefühlsleben in Aufruhr. In der winterlichen Kälte zieht sie sich eine Bronchitis zu, die nicht ausheilen will. Onkel Louis stellt das Mädchen einem Arzt vor, der eine leichte Tuberkulose diagnostiziert. Edmée nützt die Gelegenheit, in der Stadt ihren Cousin Fred in einem Bistrot aufzuspüren. Die daraufhin durchgeführte Buchprüfung durch Onkel Louis legt offen, dass sein Neffe Geld des Hofes unterschlägt, um seine regelmäßigen Ausflüge zu Frauen nach Hasselt, nach Brüssel oder Lüttich zu finanzieren. Einzig Edmée versteht die Ausbruchssehnsucht ihres Cousins, und als die rote Wollmütze des kleinen Jungen im Kanal auftaucht, wächst in ihr das Unbehagen in der fremden Umgebung immer mehr. Fred, den sie anfangs verachtet hatte und der weiß, dass ihm wegen Unterschlagung ein Prozess droht und er den Hof wird verlassen müssen, schlägt vor, mit ihr in eine Stadt ziehen, Brüssel oder Antwerpen, und sie zu heiraten. Obwohl Edmée von Mia einmal zugetragen wurde, dass Jef sie töten werde, wenn sie seinen Bruder heirate, gibt sie diesem vor der versammelten Familie ihr »Ja«.

Zwei Jahre später wird der Untersuchungsrichter Coosemans in Antwerpen zu einem Mordfall gerufen. Die Tote ist Edmée Van Elst, deren Ehemann Fred inzwischen als Sekretär bei einer Schifffahrtsgesellschaft arbeitet. Der Täter wird schnell gefunden. Es ist Jef, der mitsamt der restlichen Familie Van Elst den väterlichen Hof aufgeben musste und nun von der Produktion und dem Verkauf von Süßwaren lebt. Er lässt sich widerstandslos festnehmen. Am Tatort findet man vier Edelsteine, ein Schmuckkästchen und einen roten Wolfzettel. Auf die Frage des Staatsanwalts, warum er seine Schwägerin vergewaltigt und erdrosselt habe, fragt er zurück, was

dieser denn an seiner Stelle getan hätte. In der folgenden Nacht nimmt sich Jef das Leben.⁴

Man kann festhalten, dass es in diesem Roman um Grenzbegegnungen geht, die von einem familiären und auch kulturellen Schock geprägt sind; vor allem aber doch um die »Innenansicht eines Mädchens an der Schwelle zum Erwachsensein, einer jungen Frau, die sich, ihre Persönlichkeit, ihren Körper und ihren Einfluss neu entdeckt und behaupten will«, um persönliche Verhaltensweisen und auch Grenzüberschreitungen.⁵ So thematisieren die Erörterungen zu diesem Roman zumeist die Eigensinnigkeit und das seltsame Verhalten Edmées, ihre hysterische Neurose, ihren Egoismus, ihre Überheblichkeit, ihre seltsamen sexuellen und morbiden Triebe, oder das Beziehungsgeflecht auf dem Hof, die Fatalität einer physischen Degeneration (der Vater hatte Syphilis) und den Zerfall des Familienclans, bei dem Edmée Zeugin und auch Katalysator ist.⁶ Gleichzeitig geht es aber – über die persönlichen Konfrontationen mit dem Fremden und der eigenen Ungewissheit in einer pubertierenden Phase hinaus – um regionale und kulturelle Grenzen, die einerseits mit dem Autor zu tun haben, andererseits einen thematischen Strang im Horizont kollektiver Zuschreibungen darstellen.

Simenon und Flandern

Für *La Maison du canal*, 1933 in Frankreich verfasst (in Marsilly nahe bei La Rochelle), wählte Georges Simenon einen Handlungsort, der ihm wohl vertraut war: die Provinz Limburg, die Gegend um das Dorf Neeroeteren, an einem Kanal gelegen unweit von Hasselt und nahe der belgisch-niederländischen Grenze. Aus dieser Gegend stammte nämlich die Familie seiner Mutter, und im flämischen Neeroeteren selbst war der im wallonischen Liège aufgewachsene Autor des Öfteren gewesen, bevor er dann 1921 nach Paris ging und vom Journalisten zum Schriftsteller wurde,⁷ der nach den ersten Maigret-Romanen mit *Les Fiançailles de M. Hire*, *Le Coup de lune* und *La Maison du canal* nun ernsthafte Romane, sogenannte »romans durs«, zu schreiben begann.⁸ *La Maison du canal* soll Simenon dann stets auch als seinen ersten wirklichen Roman bezeichnet haben.⁹

Neben diesem biografischen Hintergrund einer Zuordnung Simenons zum flämischen Limburg von Seiten der mütterlichen Familie ist auch die Herkunft der väterlichen Familie eben aus dieser Gegend festzuhalten:¹⁰ »Alle Simenons bis zu Georges' Großvater Chrétien (Christiaan) waren in flämischen Dörfern geboren und aufgewachsen und hatten flämisch

gesprochen«.¹¹ So kann man in Anlehnung an die ausführlichen genealogischen Untersuchungen von Mathieu Ritten festhalten,¹² dass der wallonische Autor Simenon – auch wenn er dies erst in späten Jahren erfuhr und nur kaum in sich aufnahm – auch väterlicherseits von flämischen Elementen geprägt war; dass er – zugespitzt formuliert – »durch und durch Flame [war], und sein Land war das flämische Limburg«;¹³ weniger pointiert ließe sich sagen, dass die Familie Simenon trotz flämischer Wurzeln mehr von einem wallonischen Selbstverständnis geprägt war.

Was haben biografische Erfahrungen und ein solcher genealogischer Hintergrund nun mit diesem Roman zu tun? Zunächst einmal wenig, da *La Maison du canal* zumeist auch jenseits der Biografie des frankophonen Autors rezipiert wurde. Biografische Hintergründe (dass er das Haus am Kanal kannte und eventuell auch Familienmitglieder in dem Roman transponiert erscheinen) müssen nicht unbedingt zu dessen Lektüre und Erschließung beitragen.¹⁴ Andererseits ist diese Prägung Simenons aber doch nicht belanglos für die Entstehung des Textes, und in den Spannungsfeldern des Romans gehört auch eine jeweilige Zuordnung zu heterogenen Bereichen wie Flämisch und Französisch (macht man die hier thematisierte Differenz von unterschiedlicher Herkunft und identitären Zuordnung zu Flandern oder Brüssel / Wallonien einmal an den Sprachen fest) zum Themenkomplex des Romans.

Anders als die Anderen

Mit dem ersten Satz des Romans ist schon vieles gesagt: »Dans le flot de voyageurs qui coulait par saccades vers la sortie, elle était la seule à ne pas se presser.«¹⁵ Edmée verhält sich anders als die anderen Reisenden, das einzelne Stadtmädchen anders als die Kollektivität der Leute vom Land, und die Arzttochter aus Brüssel wird sich auch weiterhin anders verhalten als die bäuerlichen Mitglieder der Familie Van Elst in Neroeteren, einem abgelegenen Ort am Rande. Zugleich wird hier auch eine Bewegung festgehalten, die einer im Titel *La Maison du canal* eigentlich evozierten Statik entgegentritt, denn mit der Ankunft Edmées in dem Haus am Kanal gerät auch das dortige Leben in seiner bisherigen Eintönigkeit in Bewegung.

Auch in der weiteren Folge des Romananfangs wird die Differenz sogleich markiert. So ist die schwarze Kleidung, welche Edmée trägt, anders als die (in einem tradierten Anschauungsmuster) als üblich festgehaltene schwarze Kleidung der anderen Reisenden:

[...] ils étaient presque tous en noir, comme Edmée. Était-ce un hasard? Le remarquait-elle parce qu'elle était en grand deuil? Et le noir n'est-il pas l'uniforme des gens de campagnes?¹⁶

Ein erster Hinweis auch auf eine andere Sprache und ein anderes Sprechen folgt dann wenig später, wenn von den mitreisenden Bäuerinnen gesagt wird: »elles parlaient flamand à voix très haute, comme parlent toujours les Flamands«.¹⁷ Hier wird deutlich ein Stereotyp artikuliert in der Blickweise von Edmée aus Brüssel und weniger aus der Perspektive eines Erzählers oder Autors: die Flamen sind immer so, »toujours«.¹⁸ Der Schaffner wendet sich dann an Edmée »en flamand«, die ihn nicht versteht, ihm nur das Geld für die Fahrkarte hinhält und lediglich den Zielort nennt: »L'employé prononça encore deux phrases, mais elle détourna la tête«.¹⁹ Eine Abwendung von der Welt, in die sie nun geraten wird, wird sie auch weiterhin charakterisieren.

In Neroeteren angekommen sieht sie dann auf der gegenüberliegenden Straßenseite ein Ladenschild »en flamand«. Jef, der sie mit dem Pferdekarren abholt, treibt das Pferd an mit einem »mot flamand«, bevor dann auch das Sprachenproblem explizit benannt wird:

- Est-ce que vous parlez flamand?
- Non.
- C'est dommage ...
- Il se tut pendant plusieurs minutes.
- ... parce que ma mère et mes deux plus jeunes sœurs ne connaissent pas le français.²⁰

Zwei unterschiedliche Sprachen zwischen Edmée und der Familie Van Elst weisen zunächst allgemein auf die Differenz von Brüssel/Wallonien und Flandern hin, weiterhin dann auch auf eine Diglossie innerhalb des flämischen Teils zum Handlungszeitpunkt des Romans, denn die beiden Cousins Fred und Jef sowie auch Cousine Mia sprechen im Alltag Flämisch, können aber auch Französisch.²¹ So kann Edmée, die nur französisch spricht, im engeren Bereich allein mit diesen drei Familienmitgliedern direkt kommunizieren, die ihr gelegentlich auch aus dem Flämischen übersetzen, sowie mit Onkel Louis von außerhalb. Dabei ist sie oft in Situationen, in denen sie nichts versteht und andererseits auch nichts verstehen soll: »On parla d'elle en flamand«,²² man setzt sich seinerseits auch

von ihr ab. Solche Sprachgrenzen werden im weiteren Verlauf des Romans immer wieder betont, und die Verständigungsprobleme weisen von Beginn an darauf hin, dass man sich weiterhin fremd bleiben wird.²³

Edmée erscheint den Cousins und Cousinen wie ein »être exceptionnel«,²⁴ ein fremdes Wesen, eine Ausnahme von der eigenen Regel, und auch das Portrait ihrer Mutter unter Edmées Gepäckstücken führt zu der Feststellung ihres Andersseins:

Elle était belle!

Elle était surtout différente de ceux qui étaient là! Comme Edmée!

Un visage très fin, un cou long, flexible.²⁵

Edmée selbst will ihrerseits auch anders sein als die anderen: »[...] il y eut un sourire sur les lèvres d'Edmée. Il avait donc remarqué qu'elle était différente des autres?«²⁶ und dieses Anderssein ist insgesamt auch situiert in der Differenz von Stadt und Land, von Brüssel und Flandern: »Elle n'avait pas mis le manteau confectionné à Neeroeteren, mais son manteau à elle, son manteau de Bruxelles, et l'oncle l'avait approuvée. Donc il sentait la différence!«²⁷ Das Verhalten der Tante dem fremden Familienmitglied gegenüber ist zwiespältig, von vorgegebenem Wohlwollen und doch von Misstrauen geprägt:

La tante regarda Edmée comme elle l'avait toujours regardée, avec une curiosité qui voulait être bienveillante, mais qui ne faisait que vouloir. Au fond, il y avait surtout en elle la méfiance d'une femelle pour une femelle d'une autre race.²⁸

So ist eine grundsätzliche Differenz zwischen unterschiedlichen Bevölkerungssteilen festgemacht, und neben allen persönlichen Problemen bestimmen interkulturelle Probleme den Roman.

Worin ist nun Edmée anders, worin sind die Anderen anders? Im Rahmen einer Fragestellung nach Zuschreibungen und Anschauungsmustern interessiert hier mehr als das individuelle Anderssein des stolzen und überheblichen Stadtkinds die Frage, wie ihm die fremde bäuerliche Welt in einer monotonen Gegend Flanderns erscheint, in die sie hineingerät.

Aus ihrer Perspektive ist die ganze Familie, deren Oberhaupt an der Syphilis gestorben ist (wie sie mit den Medizinbüchern ihres Vaters festzustellen meint), degeneriert, und Jef gegenüber äußert sie sich entsprechend:

– Cela ne m'étonnerait pas que l'oncle soit mort de la syphilis.

– Mon père était docteur ...

Jef tourna vers elle un visage ahuri.

– De la quoi?

– De la syphilis! En somme, vous êtes tous des dégénérés. Vous

– avez le sang pauvre, malade. Mia m'a avoué qu'elle a de l'eczéma à une jambe depuis sa plus tendre enfance. Fred a toujours un bouton quelque part. Et il n'y a pas dans la famille une tête qui soit normale, symétrique. Toi, tu as une face d'hydrocéphale ... [...]

Elle pensait ce qu'elle disait. Elle avait remarqué chez ses cousins et cousines la moindre plaie, la plus petite égratignure mettait des semaines à guérir.

Eh bien, elle, malgré sa pâleur, son anémie, guérissait beaucoup plus vite. Et elle n'avait pas un bouton, pas une irrégularité de la peau!

Chez eux, tout était irrégulier. Pas un nez qui partît droit, avec des narines égales, même chez les petites filles. L'avant-dernière louchait légèrement et les cheveux eux-mêmes, chez tous, poussaient de travers.²⁹

Edmées Abscheu (die auch dem dunklen Haus und der kalten, verregneten, eintönigen Landschaft gilt) ist andererseits aber auch gepaart mit einem Reiz, der gerade von den beiden Männern geprägt ist, und sie fühlt sich durch ihre Herkunft und ihre Schönheit den flämischen Bauersleuten (die hier ja nur aus ihrer Sicht dargestellt werden) überlegen.

Mehrere Maler wird in dem Roman das Essen (in immer gleicher Zusammenstellung) und das Trinken thematisiert. Während man beim Onkel in der Stadt Tauben serviert bekommt, sind auf dem Land die Mahlzeiten gleichförmig karg: »Le soir, c'était toujours le même menu: de la soupe et des pommes de terre arrosées d'une sauce au petit-lait qui, dès six heures, emplissait la maison de son odeur sûre.³⁰ Alternativen sind Crêpes mit Speck oder Waffeln, und alles läuft immer in der gleichen Einförmigkeit ab: »Il y avait un rythme établi, un jour pour cuire le pain, un autre pour faire des gaufres ou des crêpes.³¹

Letztere sind typische Gerichte der Gegend ebenso wie der Genever als Getränk, von dem immer wieder die Rede ist, so z.B. bei der Beerdigungsfeier nach der Bestattung des Onkels, wo sich über fünfzig Personen in dem Haus zum Essen versammeln: »on avait vidé des cruchons et des cruchons de genièvre«.³² Edmée, die diese Welt ablehnt, trinkt lieber in der Stadt mit

Fred Sherry, als sie dort in einer anrüchigen Kneipe hinter dem Bahnhof auf ihn trifft. Genau ein Jahr nach ihrer Ankunft ist sie jetzt wieder in Hasselt und ist von der Stadt fasziniert:

C'était la première fois depuis longtemps qu'elle était seule dans une vraie ville et tout l'intéressait; elle se retournait pour regarder quelqu'un, lisait le titre des livres à la vitrine des libraires, ou encore elle regardait les fenêtres d'une maison en se disant que derrière ces fenêtres des êtres vivaient.

Elle s'étonnait de voir tant de gens bien habillés, tant d'enfants avec de petits manteaux de fourrure et des gants de peau. Elle aimait entendre derrière elle la sonnerie énervante du tramway, puis le voir passer au ras du trottoir, éclairé comme une lanterne.³³

Der Kontrast zum Haus am Kanal kann nicht größer sein, und was hier als Begegnung eines stadtorientierten jungen Mädchens regionaltypisch verortet wird, nimmt auch weitere Dimensionen an. An einer Stelle des Romans, als Edmée auf den Taucher trifft, der sich um ein im Kanal gesunkenes Schiff kümmert, kommt der Roman auch auf eine Differenz von Flamen und Wallonen zu sprechen, die sehr stereotyp angelegt ist:

C'était un homme assez gras, à mine réjouie, aux allures d'ouvrier des villes, qui regardait autour de lui avec étonnement. Il n'était pas Flamand, mais Wallon, et on l'avait fait venir de Liège en moto. Il avait une bonne humeur jaillissante, n'était jamais cinq minutes sans lancer une plaisanterie.

[...]

– Tu n'es pas Flamande, toi! dit le scaphandrier en se tournant vers Edmée.

– Non.

– J'aime mieux ça! Ils commencent à me donner chaud avec leur patois, leurs mauvais cigares et leur éclairage à la noix. Au fait, si tu n'es pas Flamande, qu'est-ce que tu fais ici?

– Je suis la cousine.

– Ah! bon! Tu ne dois pas rigoler tous les jours, dis donc!³⁴

Wenn der Wallone hier erscheint als jovialer und gesprächiger Arbeiter und Stadtmensch (man hat ihn aus Lüttich kommen lassen), stehen ihm eher verschlossene und schweigsame ländliche Flamen gegenüber. Solche

Charakterstereotypen innerhalb Belgiens hatte Simenon im gleichen Jahr, als er diesen Roman schrieb, auch in einer Bestandsaufnahme mit dem Titel *Europe 33* herausgestellt. Hier berichtet er von seinen Reisen quer durch Europa, wobei das erste Kapitel Belgien gewidmet ist, der oftmaligen Reduktion dieses Landes auf die »petite sœur« Frankreichs, und vor allem auch seinen unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen:

Le Belge n'est pas nécessairement un Bruxellois d'opérette. Il est même tout le contraire.

Si, à Bruxelles, l'homme de la rue fait souvent rire par un accent qui a le don d'attendrir les étrangers, il y a, dans la moitié nord du pays, des Flamands farouches et silencieux qui s'acharnent à tirer beaucoup d'une terre qui n'est pas grande mais forte. Quant au Wallon, dans le Sud, c'est un rude prolétaire, un homme de la mine, du four à zinc, de la verrerie qui apporte, à améliorer son sort, une obstination patiente et puissante.

D'un côté comme de l'autre, ils sont graves et lourds, rêveurs et précis tout ensemble, plus sensibles aux coups d'épingle qu'aux coups de poing.

Et le type qui a inventé le truc de la petite sœur ne les avait pas regardés en face.³⁵

La Maison du canal ist weiterhin mit Stereotypen über das flache Land und seine Bewohner durchsetzt, wie es beispielsweise auch der Kommentar in der Werkausgabe festhält:

Sans faire un inventaire exhaustif, *La Maison du canal* regorge [...] des stéréotypes qui s'attachent au »plat pays«: paysage fait de vastes plaines, ciels bas et lourds, omniprésence de l'eau et de l'humidité, motif récurrent des canaux, architecture tassée et horizontale brisée par la verticalité des clochers etc. Il en va de même de la description du »tempérament« flamand: la famille Van Elst est un mélange typique du vitalisme et de mélancolie, où coexistent les appétits les plus charnels [...], le bon sens de paysans âpres au gain et un caractère souvent sombre, porté aux excès et aux sentiments extrêmes.³⁶

Dass solche Anschauungsmuster, die ein exotisches Bild des flämischen Belgiens zeichnen, in einer Tradition stehen, kann man mit einem

Hinweis auf den »*imaginaire nordique*« in der belgischen Literatur um Camille Lemonnier, Georges Rodenbach, Émile Verhaeren oder Maurice Maeterlinck vertiefen und zugleich auch aufzeigen, wie der Roman Simenons von einem solchen Intertext gespeist ist.³⁷ Und was Simenon dann noch als Ablehnung in Flandern gegenüber allem Französischen betont, kann gewissermaßen auch auf die bäuerliche flämische Familie Van Elst und die mit dem Französischen verbundene Arzttochter Edmée aus Brüssel bezogen werden:

Tout le reste, c'est-à-dire la littérature – surtout française – les idées françaises, les modes françaises, le scepticisme, la légèreté, l'indécence, l'art pour l'art, l'individualisme, sont considérés comme des formes de l'anarchie.³⁸

Wenn er weiterhin festhält: »Or, en Belgique, les isolés ne comptent pas«,³⁹ kann auch dies gleichfalls für den kollektiven Familienbund und die Außenseiterin Edmée gelten, die dominieren will, sich einer Anpassung verweigert und dieser Welt zu entkommen sucht.

Simenon auf Deutsch

Wer heute diesen Roman in deutscher Übersetzung liest, greift wohl auf die 1986 im Diogenes-Verlag erschienene Übersetzung von Ursula Vogel zurück, bei deren Lektüre allerdings manche Besonderheiten des Stils von Simenon nicht anschaulich werden. So lautet beispielsweise der zweite Abschnitt des Romananfangs:

Quand elle avait pris le train, à Bruxelles, il était six heures du matin et l'obscurité était lourde de pluie glacée. Le compartiment de troisième classe était mouillé, lui aussi, plancher mouillé sous les pieds boueux, cloisons mouillées par une buée visqueuse, vitres mouillées, dedans et dehors. Des gens aux vêtements mouillés sommeillaient.⁴⁰

Es fällt sofort die fünfmalige Wiederholung von »mouillé« in dieser Aufzählung auf. Anders hingegen liest man in der geglätteten deutschen Fassung:

Als sie um sechs Uhr früh in Brüssel den Zug bestiegen hatte, war es stockfinstere Nacht gewesen, und ein schwerer Eisregen hatte sich über die Stadt gelegt. Auch das Abteil dritter Klasse war nass, von den verschlammten Schuhen rann Wasser auf den Fußboden, die beschlagenen Zwischenwände waren klebrig, die Fenster innen und außen nass. Die Menschen dösten in ihren durchfeuchteten Kleidern.⁴¹

Es ist gerade das Summarische und zugleich auch Exemplarische, was im Original hervortritt, ein schnörkelloser, präziser Stil, während die deutsche Übersetzung eher das Singulative betont (wie auch in dem »schweren Eisregen«)⁴² und so Simenon mit ihren stilistischen Erhöhungen nicht immer gerecht wird. Der hier evozierten Dunkelheit entspricht dann im weiteren Verlauf des Romananfangs auch die Betonung der Farbe Schwarz (wie der in einer grauen, trübseligen Atmosphäre angelegte Roman insgesamt fast nur dunkle Räume und zumeist winterliche Zeiten evoziert, in denen es kaum Licht gibt).⁴³

Nun ist diese deutsche Übersetzung nicht die erste von *La Maison du canal*, denn bereits zwei Jahre nach dessen Publikation erschien 1935 in Berlin eine Ausgabe dieses Romans von Georg [sic!] Simenon, deren Titel *Die Hexe* von Anfang an mit der hier auf Edmée fokussierten Blickrichtung eine andere Perspektivierung einführt.⁴⁴ Der Originaltitel hingegen stellt nicht nur einen landschaftlich-topografischen Aspekt in den Vordergrund, sondern das Haus steht hier auch metonymisch für die Menschen und ihr Leben in eben diesem Gehöft, in welchem es Verhängnisse und Zwänge gibt, die zunächst nicht von Außergewöhnlichem geprägt sind oder sich schicksalhaft ereignen, sondern als ganz natürlich dargestellt sind, bei aller Distanz des Erzählers zu dem, was er aus der beobachtenden Perspektive seiner Protagonistin erzählt, welche den Eindruck hat, dass eine »fatalité rigoureuse« das ganze Haus bedrohe.⁴⁵ Der Titel dieser Übersetzung ist zugleich eine interpretatorische Stellungnahme, bei der die Protagonistin von vornherein negativ charakterisiert wird, wie es allerdings an keiner Stelle in dem Roman explizit erfolgt und wie es auch nie im Sinne von Simenon gewesen wäre, der nämlich den »homme mis à nu« zeigen wollte oder der auf die Frage »Vous tentiez à travers vos personnages une sorte d'opération psychanalytique?« antwortete: »À peu près. J'essayais de savoir si tel genre d'homme réagirait de telle ou telle manière«,⁴⁶ dem es also mehr darum ging aufzuzeigen, statt zu beurteilen.

- 1 So äußerte sich Simenon in der französischen *Apostrophes*-Sendung mit Bernard Pivot am 27. November 1981 auf die Frage »Vous êtes toujours belge?« (erstmals in Druckfassung publiziert in Laurent Demoulin [Hg.]: Simenon. Paris 2013, S. 27–41, hier S. 39).
- 2 Nach dem *Index Translationum* steht Simenon für frankophone Autoren des 20. Jahrhunderts an erster Stelle. (<http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=5&nTyp=min&topN=50>, abgerufen am 30. Mai 2015)
- 3 Zur Rolle von Liège / Lüttich im Werk von Simenon vgl. z. B. Jean-Baptiste Baronian: Simenonville. In: Magazine Littéraire 417 (2003), S. 32–37, zu Paris vgl. z. B. Michel Carly: Maigret dans sa ville. In: ebd., S. 37–41. Vgl. auch zu Simenon und Belgien Michel Lemoine / Michel Carly: Les Chemins belges de Simenon. Lüttich 2003 (zu diesem Roman S. 160–167).
- 4 Diese Inhaltsgabe, die hier zu einer Orientierung über das Handlungsgeschehen dienen soll, das im folgenden, an kollektiven Zuschreibungen orientiertem Beitrag nicht insgesamt in den Blick kommt, folgt mit (notwendigen) Modifikationen, Erweiterungen, Kürzungen und Auslassungen einer recht ausführlichen Zusammenfassung bei http://de.wikipedia.org/wiki/Das_Haus_am_Kanal (abgerufen am 30. April 2015).
- 5 http://www.diogenes.ch/leser/katalog/nach_autoren/a-z/s/9783257241037/buch (abgerufen am 19. Juni 2015).
- 6 Vgl. z. B. den Kommentar in der Werkausgabe: Georges Simenon: Romans. Vol. I. Édition établie par Jacques Dubois, avec Benoît Denis. Paris 2003 [Éditions de la Pléiade], S. 1398–1408. Zur Rolle von Edmée als Beobachterin und Katalysator heißt es hier: »élément extérieur à la famille Van Elst, elle pénètre dans un milieu qu'elle ne connaît pas et qu'elle observe à distance, comme si l'inévitable catastrophe qu'elle pressent ne la concernait pas. Dans le même temps, elle prend une partie active dans ce processus, non seulement parce que sa seule présence perturbe les habitudes parfaitement réglées de ce milieu simple, mais aussi parce qu'elle s'applique de façon perverse à aviver les tensions au sein de la famille et, dès lors, à précipiter le désastre.« (S. 1403) – Der Rezensent Peter Kaiser schreibt von einem pubertierenden Machtrausch, einem Gemisch aus Abwehr und dunkler, ambivalenter und unterschwelliger Sexualität, welche die alte bäuerliche Ordnung zu unterminieren beginnt, vom Strudel der Gefühle, welchen Edmée trotz ihrer arroganten Passivität verursacht (http://www.litges.at/litges3/index.php?option=com_content&view=article&id=1704:das-haus-am-kanal-georges-simenon-rez-peter-kaiser&catid=81:non-maigret&Itemid=78, abgerufen am 30. Mai 2015); Behrang Samsani hält fest: »Edmée, die sich langweilt, sät Verwirrung, Zwist, ja Hass in der Familie, um sich zu unterhalten. Sie, die zur selben Zeit ihre Sexualität entdeckt und zu einer erwachsenen Frau wird, setzt dabei aber Kräfte in Bewegung, die später außer Kontrolle geraten« (http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16152, abgerufen am 30. Mai 2015); Tilman Spreckelsen verweist darauf, dass die feine Edmée ihre Macht über die groben Verwandten ausspielt (<http://www.faz.net/vom/11.Dezember/2010>, abgerufen am 30. Mai 2015).
- 7 Im Album Georges Simenon (Paris 2003) liest man unter der Überschrift »La Belgique abandonnée« zu diesem Ortswechsel: »Plutôt que celle d'un Paris enfin découvert, c'est l'influence de la Belgique

qui mérite avant tout d'être soulignée. Car être belge en ce temps-là comportait en soi des obstacles à surmonter. Simenon en eut pleine conscience. Paris ne sera pas une fête. [...] Simenon a donné plusieurs raisons de sa fuite vers Paris: son désir de «devenir romancier» (qu'il évoque avec une réelle émotion dans »Le Comptoir tiède«), ainsi que celui de sa future épouse, Régine Renchon, qui, peintre, rêvait de vivre dans la capitale des Arts.« (S. 51–52).

8 Auf die Frage nach dem Unterschied zwischen den *Maigret*-Romanen und den »romans durs« antwortete Simenon: »Le roman policier a des règles et des règles, ce sont des rampes d'escalier, c'est-à-dire qu'il y a un mort, il y a un enquêteur ou plusieurs enquêteurs et il y a un assassin, donc une énigme. Vous devez suivre des règles bien déterminées [...]. J'appelle cela de la fabrication quand même. Mettons de la semi-littérature. [...] C'est une sorte de fabrication si vous voulez, mettons de fabrication qui peut être de luxe, de première ou de troisième classe. [...] Tandis que ce que j'appelle mes romans *durs* (ce n'est pas moi d'ailleurs qui ait dit *dur* le premier), c'est tout simplement des romans où il n'y a pas de rampes. Quand j'ai senti que j'étais capable d'écrire un roman sans rampes, c'est-à-dire sans avoir telle ou telle règle à suivre, j'ai écrit ce que j'ai appelé des romans *durs*(...) c'est-à-dire que je peux me permettre de dire la vérité sur mes personnages.« (Demoulin: Simenon [Anm. 1], S. 37)

9 Patrick Marnham: Der Mann, der nicht Maigret war. Das Leben des Georges Simenon. Berlin 1995, S. 233.

10 So war sein in Preußen geborener Großvater Wilhelm Brüll in das belgische Limburg, in das »Haus am Kanal«, gezogen (ebd., S. 410).

11 Ebd.

12 Mathieu Rutten: Simenon: ses origines, sa vie, son œuvre. Brügge 1977.

13 Marnham: Der Mann (Anm. 9), S. 410.

14 Ausführliche Informationen hierzu finden sich in Simenon: Romans (Anm. 6), S. 1400–1403.

15 Simenon: Romans (Anm. 6), 441.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 442.

18 In der im Diogenes-Verlag erschienenen deutschen Übersetzung von Ursula Vogel klingt dies abgeschwächter, wenn dort steht »wie es die Flamen gerne tun«.

19 Simenon: Romans (Anm. 6), S. 442f.

20 Ebd., S. 444.

21 Zur Situation der Diglossie im flämischen Belgien lässt sich festhalten: »le français standard, langue de la bourgeoisie dirigeante, y était la langue officielle, tandis que le flamand [...] occupait la fonction de langue de solidarité pratiquée au sein des couches populaires (l'unification linguistique de la région flamande se fera essentiellement après la Seconde Guerre [...]). Cette stratification est aussi sexuelle: les hommes apprenaient le français parce qu'il était outil de promotion sociale, tandis que les femmes, confinées au foyer, n'usaient souvent que du dialecte.« (ebd., S. 1409–1410). Auf sprachliche Differenzen innerhalb des Flämischen zum Handlungszeitpunkt des Romans wird auch hingewiesen: »Elle parlait le flamand du Limburg, différent de celui d'Anvers.« (ebd., S. 550)

- 22** Ebd., S. 520.
- 23** Die 2009 vom Westdeutschen Rundfunk produzierte Hörspielfassung beginnt ganz in flämischer Sprache und verweist so auch den deutschsprachigen Zuhörer unmittelbar auf die (auch eigene) Begegnung mit dem Fremden.
- 24** Simenon: Romans (Anm. 6), S. 454.
- 25** Ebd., S. 453.
- 26** Ebd., S. 500.
- 27** Ebd., S. 523.
- 28** Ebd., S. 544.
- 29** Ebd., S. 465.
- 30** Ebd., S. 453.
- 31** Ebd., S. 479.
- 32** Ebd., S. 449. Die Crêpe mit Speck ist »une préparation populaire particulière au nord du Limbourg belge« und der Genever ist »typique de la région, car Hasselt est un centre de production de cet alcool«, so im Kommentar der Werkausgabe (ebd., S. 1410).
- 33** Ebd., S. 525.
- 34** Ebd., S. 486.
- 35** Georges Simenon: *À la Rencontre des autres. Mes apprentissages III. Textes recueillis par Francis Lacassin et Gilbert Sigaux*. Paris 1989, S. 100.
- 36** Simenon: Romans (Anm. 6), S. 1403; hier ist auch von einem »authentique roman flamand« die Rede.
- 37** Vgl. die detaillierten Ausführungen im Kommentar der Werkausgabe, ebd., S. 1403–1406.
- 38** Simenon: *À la Rencontre des autres* (Anm. 35), S. 102.
- 39** Ebd., S. 105.
- 40** Simenon: Romans (Anm. 6), S. 441.
- 41** Die deutsche Ausgabe erschien im Diogenes Verlag (Zürich 1986). Die Übersetzung wurde für die vorliegende Ausgabe im Rahmen der Reihe des Diogenes-Verlages *Georges Simenon. Ausgewählte Romane in 50 Bänden* überarbeitet (Georges Simenon: *Das Haus am Kanal. Aus dem Französischen von Ursula Vogel*. Zürich 2010).
- 42** Hier liegt natürlich auch ein falscher Bezug vor: »lourde« bezieht sich auf die dichte Dunkelheit aufgrund eines eisigen Regens.
- 43** Die Zeitangaben, die man hier verfolgen kann (abgesehen vom Schlusskapitel, das später spielt), erstrecken sich über ein Jahr und lauten: 12 décembre, c'était le 31 décembre, vers la mi-janvier, Était-on fin mars ou au début d'avril?, Avec l'été, un jour d'août, à la Toussaint, on préparait Noël, c'était le dimanche précédent le nouvel an, C'était le nouvel an, le 1^{er} janvier.
- 44** Georg [sic!] Simenon: *Die Hexe*. Übersetzt von Walter Jonas. Berlin 1935. Das Buch gilt in vielen deutschen Bibliotheken als verschollen (Stichwort: »Kriegsverlust«), vielleicht auch deshalb, weil sein Übersetzer, der später ein bekannter Schweizer Künstler und Kunstkritiker wurde und der in den dreißiger Jahren in Berlin und Paris lebte, aus einer jüdischen Familie stammte und das Buch

insofern aus den Regalen verschwand. Lange Ausleihbemühungen in deutschen Bibliotheken blieben bis zur Manuskriptabgabe erfolglos, bis es der Herausgeber dieses Bandes zur Verfügung stellen konnte. – Ein Übersetzungsvergleich mit der einem heutigen Leser insgesamt mehr angepassten Übersetzung von Ursula Vogel wäre gewiss interessant, doch nur so viel sei vermerkt, dass die oben zitierte Eingangsstelle auch hier nicht zufriedenstellend übersetzt ist: »Als sie in Brüssel in den Zug stieg, war es sechs Uhr morgens gewesen. Ein Eisregen hatte die Dunkelheit noch lastender gemacht. Überall war es naß, auch in dem Abteil. Der Fußboden war naß von den schmutzigen Schuhen, die Wände klebrig von eingesogener Feuchtigkeit, die Fensterscheiben außen und innen beschlagen. Die Leute im Coupé schliefen in feuchten Kleidern« (ebd. S. 6).

45 Simenon: Romans (Anm. 6), S. 481.

46 Propos recueillis par Francis Lacassin. In: Magazine Littéraire 417 (2003), S. 25.

Arnold Zweig
Erziehung vor Verdun (1935)

Nelia Dorscheid, Saarbrücken

1.

Gleich zu Beginn des Romans *Erziehung vor Verdun* begeht der Armierungs-soldat Werner Bertin, Schriftsteller, Jude, Preuße, Kriegsbefürworter, einen Fehler: er bietet einem französischen Kriegsgefangenen Wasser aus seinem Essgeschirr an, entgegen dem Befehl des Oberst. Von nun an wird er unter der besonderen Beobachtung seiner Vorgesetzten stehen und immer tiefer hinein geraten in die Untiefen des Krieges: des Militärapparates, der gleich-schaltenden Waffengewalt, der unaufhebbaren Klassengesellschaft:

Die Erde ist eine gelbgrün gefleckte, blutgetränkte Scheibe, über die ein unerbittlich blauer Himmel gestülpt ist wie eine Mausefalle, damit die Menschheit den Plagen nicht entrinne, die ihre tierische Natur über sie verhängt.¹

Mit dieser Einleitung indiziert Arnold Zweig den Charakter der Versuchs-anordnung seines Romans. Die Form korrespondiert mit den Entstehungs-umständen dieses stark autobiografischen Künstlerromans, der 1935 im palästinischen Exil entstanden ist und ein Teil des unvollendeten Romanzyklus' *Der große Krieg der weißen Männer* ist: mit dem Abstand von nahezu zwei Jahrzehnten will Zweig das deutsche Vorgehen bis in die aufkommende nationalsozialistische Ära nachverfolgen und zugleich Rechenschaft über den Künstler im Krieg ablegen. Sein besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Beziehung zu dem Gegner Frankreich, der ständig mitbedacht wird, schon allein wegen der kulturellen und räumlichen Nähe, die er zum Kriegsjahr 1916 hin konstatiert, »Wir waren im Krieg mit Frankreich, und wir liebten es«:²

Von Hugo, Balzac und Stendhal bis Flaubert und Zola hatte es im neunzehnten Jahrhundert der kontinentalen Literatur das unver-kennbare Gepräge gallischen Geistes aufgedrückt: des verantwortlichen Einzelnen, der sich in seiner Größe des Zusammenhangs mit dem Ganzen bewußt bleibt, das er zu formen, auszusprechen, mit Dauer zu beladen berufen ist, indem er anklagt, entlarvt, verhöhnt, verbessert.³

In dieser Tradition steht Zweigs Poetik, jedoch weiterentwickelt mit Mitteln der Moderne wie der besonderen Zurückhaltung der Erzählweise und durchbrochen von expressionistischen Sprachbildern. Diese modernen

Mittel dienen auch der Bewältigung von Problemen, die bei der rückblickenden Erzählung auftreten können:

Vieles wird in der Erinnerung verfälscht. Besonders gern deutet man spätere Erkenntnisse in die Empfindungen hinein, die man damals hatte. Man muß vorsichtig abtasten, wie sich das Relief der Welt wirklich darbot. Wie tief man im eigenen Herzen die Umschichtung der Gegenwart empfand, diese jähle, von nichts gerechtfertigte Durchbrechung des europäischen Friedens durch den Krieg.⁴

Sie entlasten das Kontinuum, kennzeichnen Gefühle und Spannungen der Gleichzeitigkeit: »Kein Nacheinander mißt all die Einzelheiten, die gleichzeitig abrollen.«⁵ Umgekehrt deutet Zweig den fehlenden Einbruch expressiver Gewalten in die Erfahrungswelt des gemeinen Mannes zu Kriegsbeginn als Ursache für die damalige Versonnenheit – in der Rückschau drohe aber gerade die Zuhilfenahme derartiger Schauspiele, um das letztthin Begriffene zu veranschaulichen:

Da die Erde nicht bebte, da der Himmel sich nicht verfinsterte, da nicht das leiseste Gewitter von den Bergen brach, da das Grundwasser der Seen sich nicht auftürmte über die Ufer, sahen wir auch den politischen Ablauf, den des menschlichen Zusammenlebens nicht so wesentlich unterbrochen, wie es uns später rückschauend dünken will.⁶

Zweig unterstellt hier aber nicht die gewissenlose, lügenhafte Verdrehung der Vergangenheit, sondern betont die eigenständige Qualität der gedanklichen und sinnlichen Rekonstruktion vergangenen Geschehens. Diese fiele leichter, könnte sie sich an derart eindrücklichem Geschehen orientieren, und also organisiert sie dieses: das ist die *Erinnerung*. Vom damaligen Standpunkt her mag sie verfälschen, da sie um die Banalitäten zu täuschen meint. Tatsächlich jedoch bringt sie diese auf einen Nenner, der sprachlich erobert werden muss. Zweig vermisst die Problematik in seinem Werk und seinen theoretischen Schriften, was ihm Schwierigkeiten bereitet und zugleich sein Werk rhythmisiert. Der Entwicklungsroman ist hierfür ideal, denkt er doch insbesondere den Helden vom Ende her: der Schriftsteller und Soldat Bertin kehrt beschädigt aus dem Krieg zurück. Beschädigt, da er von der Zivilisation und ihren Werten gewaltsam entrückt wurde, seltsam motiviert in seine erwachsene Angleichung an die Landschaft: »So, sagt

Werner Bertin träumerisch, gelehnt an die Schulter seiner Frau »ganz so, nur viel dichter sahen die Wälder vor Verdun aus, als wir hinkamen.«⁷

Dieses geradezu idyllisch anmutende Bild ist die *Erinnerung* – diese will immer zurückkehren an ihren Ausgangspunkt, im Unterschied zum drohenden Verbleib in der Vergangenheit, der ständigen *Vergegenwärtigung*, die dem Soldaten drohen kann, entzündet sie ständig den Funken augenblicklichen Lebens, poetologisch verzeichnet als Chiffre für die Exilierung Zweigs, welche den Willen und Mut zur Erinnerung brachte. Die Konzeption des Romangeschehens als Versuchsanordnung, als ›Poetik des Fehlers‹, vermittelt die Form, ist letztlich aber nicht gänzlich einlösbar, da Bertins Zustand am Ende des Romans kein Ende des Experiments bedeutet, bedeuten kann, was die weitere Verwendung der Figur in den Folgeromanen nur bezeugt. Dies ist es wohl, was mancher Kritiker als fehlende Pointierung bemängelte:

Noch schwerwiegender, weil im Text selber begründet, wirkt sich ein weiteres Vakuum aus, nämlich das Fehlen einer jeglichen »Botschaft« oder Konsequenz, die aus der Schilderung der Kriegsereignisse gezogen würde. Denn die Erziehung, die Bertin [...] in der Hölle von Verdun verpaßt wird, zeittigt in ihm kein flammendes »Nie wieder Krieg«, ja nicht einmal ein achselzuckendes »Ohne mich!«, sondern bestenfalls die Einsicht, daß sich das Unrecht in Kriegszeiten sogar im deutschen Heeres- und Verwaltungsapparat breitmachen kann.⁸

Wollte man von einem »Vakuum« im Text sprechen, so wäre es eben jenes, welches der Krieg seinem Protagonisten verschafft: das der drohenden Sprachlosigkeit – der physischen, emotionalen, dichterischen.

2.

Für Zweig bietet sich der Künstler als Protagonist nicht nur als literarischer Wiedergänger seiner Selbst an, sondern auch als Vermittler eines mit den Jahren (und politischen Umbrüchen) zunehmend wichtigen Aspekts: den des europäischen Grenzgängers, hin- und hergeworfen zwischen nationaler Identität und europäischem Gemeinsinn. Der Schriftsteller rechnet selbstkritisch ab mit der Erwartung an den Künstler, wonach dieser jenen Konflikt zu registrieren und nachzuzeichnen in der Lage sein soll:

Aber wir, ein paar junge Frauen und zwei junge Schriftsteller, empfanden keinen Haß, weder gegen das französische noch gegen das russische Volk. Sehr gut war unsere westliche und zivilistische Gefühlsweise auf den Kriegsapparat eingestellt; wir konnten ihn innerlich mitmachen und uns als die Bejäher schicksalhafter Notwendigkeiten der Entwicklung wähnen.⁹

Zweigs *Erinnerung an einen 1. August von 1928* reflektiert die eigene Erziehung:

Zu Mißtrauen nicht erzogen und gewissermaßen hingenommen von der ungestörten Bläue des Sommertags, fehlte uns die Vorstellungskraft für das Grauenhafte, das gerade in der Schönheit unserer Umgebung lag. [Dieser] [I]ändliche[r] Frieden [...] blieb maßgebend und stimmte gut zu der schicksalsgefaßten Erhobenheit der Herzen und der Besinnungen auf das große geistige Gut, das uns Deutschland hieß, auf all die Werte, mit denen wir erzogen worden waren und für die wir lebten: die Überlieferung, in die wir als deutsche Schriftsteller und Dichter uns stellten, die kulturellen Hoffnungen, die wir an einen schnellen Sieg der deutschen Waffen knüpften.¹⁰

Die Gewissenserforschung Zweigs legt nahe, dass gerade der nicht eingelöste Anspruch an den Künstler die Problematik um den letztlich unabänderlichen Widerspruch zwischen nationaler und europäischer Identität aufzeigt. Paradoxerweise erfüllt gerade das Versagen des Künstlers diesen Anspruch postum, insbesondere in der Thematisierung, Poetisierung jenes Fehlens. Die literarische Revision bindet die Zerstreuungen, erfasst Gleichzeitigkeiten bildhaft, konstruiert im Werk jenes fehlende »Mißtrauen«. Dieses konstruktive »Mißtrauen« führt nicht zu Lösungen, sondern zum werkimmanenten Ausloten und Aushalten der letztendlichen Unauflösbarkeit. Zweig verbürgt sich mit Werner Bertin für den noch nicht *ins Werk gesetzten* Dichter, der sich sein *Werk-Zeug* erst anzueignen hat, beziehungsweise das ihm erst angeeignet wird – während der Autor selbst vom Werke her betrachtet ist.

Bertin wird als Soldat, in der Konfrontation auf Leben und Tod mit Angehörigen aller Bevölkerungsgruppen, jenen gesellschaftlichen Mächten ausgesetzt, denen er in seinem bisherigen Leben nicht begegnet ist, dem Antisemitismus, Antiintellektualismus, Klassenkampf. Die Verwendung als einfacher Schipper aufgrund seiner schwachen körperlichen Konstitution ist ein Paradoxon: diametral entgegengesetzt zu seinem bisherigen

gesellschaftlichen Stand und zugleich die Einlösung desselben in militärischen Kategorien (der zum Kampfe unbrauchbare Künstler), ist er zu körperlicher Schwerstarbeit berufen, die in der Anlage kriegerischer Infrastruktur besteht. Es ist diese Struktur von Aufbau und Zerstörung, welche Bertin von nun an organisieren wird; in dieser ständigen Wechselbeziehung generiert sich sein Kriegserlebnis.

In Bezug auf die Kunst bedeutet dies: das Kriegsgeschehen – hier das zentrale Geschehen um den jungen Leutnant Kroising – entkräftet, disqualifiziert die künstlerische Phantasie in deren Überbietung:¹¹

Sehen Sie hin, Süßmann: vier Monate fast schuftete unsere Kompanie tagaus, tagein im Steinbergpark, ohne daß was Ernsthaftes passierte. Und am ersten Tag, an dem man mich nach vorne schickt, treffe ich den jungen Kroising, und er bittet mich um Hilfe. Finden Sie das glaubhaft? Dürfte ich mir leisten, so etwas zu erdichten? Und doch ist es wahr. Und wahr geht es weiter. Am nächsten Tage, nicht früher und nicht später, erwischte es den Jungen; am übernächsten suche ich ihn wieder, will seinen Brief befördern, ihn retten, da ist er schon tot, und sein Bataillon hat, was es will. Mir aber sind die Augen aufgerissen. Und seither bin ich in Bewegung.¹²

An dieser Stelle meint Bertin erstmals seine volle Bedeutung im Kriege zu erkennen: »Es kommt also nicht auf den Dichter an – vorläufig. Solange die Wirkungen dieses Krieges fortzittern, wird gewissenhaftes Zeugnis das Wichtigste sein für den, der davonkommt. Wer nicht davonkommt, hat ohnehin alles Menschenmögliche geleistet.«¹³ Mit diesem Gedanken zeigt er die Alternativen seiner weiteren Existenz als Künstler auf, die letztlich keine mehr sind: der Krieg tritt nicht an die Stelle der Kunst, er diktiert sie. In dieser Diktion liegen von nun an Scheitern und Chance veranlagt, was Bertins späteres Ringen um eine »Kroising-Novelle«¹⁴ während eines dreitägigen Mittelarrests aufgrund einer »Eselei«¹⁵ aufzeigen wird. Zwar gerät er in einen Schaffensrausch, doch wird er nicht beurteilen können, ob die Novelle etwas taugt, kann doch gerade das »stromartig[e]« Schreiben angesichts drängenden Erlebens in banale Herzensergüsse münden.¹⁶ Bertins Zustandsbeschreibung während des Schreibens erinnert an die stilisierte Verfasstheit des Kriegers im Kampf:

Satz für Satz glitt aus dem Unterbewußten in die Feder, das herrliche Fieber der Schöpfung erhitzte ihn, die große Ausweitung,

durch die ein einzelner aufhört, ein Ich zu sein, und zum Werkzeug drängender Gewalten wird, die der Geist in ihn gelegt hat.¹⁷

Doch gleich, ob die Novelle künstlerisch gelingt: Bertin empfindet das Schreiben für den Moment als Mittel zur Entlastung. Zudem entsteht im Metatext eine Fabel, die »Kroysing-Fabel«, Grundplan für jenes »Zeugnis« des Überlebenden: »Er kann nicht beurteilen, was erst so kurze Zeit außerhalb seines Geistes Dasein hat«, heißt es über Bertins Urteil über seine »Novelle« – erst die Zeit wird beurteilen können, was »wahr« ist.¹⁸ Derart werden Dichtung und Leben wieder, gedanklich, zusammengeführt, verdeutlicht in der Befürchtung der Ehefrau des (vorläufigen) Kriegsheimkehrers Bertins, Lenore, am Ende des Romans: »Heimlich fürchtet sie, es werde noch lange dauern, bis der Freund und Mann aus jenen Zauberwäldern und Gestrüppen in die Gegenwart zurückfindet, ins wirkliche Leben.«¹⁹

Wieder einmal hat Zweig seinen Protagonisten Bertin mit jener »Eselei« einen Fehler begehen lassen, der ihn tiefer in den Krieg hinein treibt, zugleich aber sein Kriegserlebnis ein weiteres Stück der Reflexion einer europäischen Dialektik zuführt.

3.

Wulf Köpke verweist darauf, dass im Roman »der ›Feind‹, die Franzosen, fast nicht ins Bild kommt. Das erste und einzige Mal, wo Franzosen in Person erscheinen (falls man nicht an den französischen Piloten am Ende des Buches denken will), geschieht am Anfang des Buches [...]«, nämlich mit jenen Kriegsgefangenen.²⁰ Dieser Umstand ist nicht allein dem Phänomen des Stellungskriegs geschuldet, sondern vom Autor inszeniert: zunächst einmal lenkt der Ausgangsfehler Bertins den Blick auf die moralische Schuld der eigenen Landsmänner und Vorgesetzten. In der Folge tritt die französische Kriegslandschaft an Stelle des personifizierten Gegners, der, wortwörtlich, in ihr aufgeht. Auf Bertins Strafexpedition »umgab sie grüner Buchenwald, das junge Laubwerk der Kronen stand durchleuchtet vor dem reinen Himmel«, doch »[a]ls die Schlucht nach Süden drehte, standen plötzlich nur noch geköpfte Bäume da«, »Öde, eine hellbraune Wüste, erstreckte sich das mißhandelte Land südwärts. Plötzlich wuchsen ohne Warnung schwarze Rauchbäume auf ihm, schmetterndes Krachen warf die Schipper in den nächsten Trichter.«²¹ Hier, angesichts des Fosses-Waldes, wird Bertin auf den jungen Kroysing treffen; beide sollen nach Wunsch ihrer

Vorgesetzten von dem französischen Gegner getötet werden. Der Wald dient als zentrale Metapher für den Krieg, seine Zustandsbeschreibung korrespondiert mit der Bertins:

Die neue Batterie wird schon dafür sorgen, daß auch dieses letzte Stückchen Pflanzenwuchs in das öde Chaos von Baumstamm, Erde und Buschwerk zusammenstürzt. Schade, denkt Bertin; an die Menschen denkt er merkwürdigerweise nicht.²²

In dem vierten Kapitel des ersten Buches des Romans, benannt nach »Christoph Kroysing«, atmet Bertin, der sich nicht im Klaren darüber ist, dass er zur Strafe hierher verschickt wurde, in der Begegnung mit dem ihm sympathischen Kroysing und angesichts der Natur noch einmal auf, bevor er sich am Ende des Romans angesichts des Bombardements durch den französischen Piloten eingestehen muss, dass er kaum besser ist als die ihm verhassten Vorgesetzten:

Muß man nicht selbst ein Feldwebel sein, um so vor Wonne zu zittern, wie ich jetzt zittere, wenn die Explosionen einander jagen und der Flieger da oben unabirrt sein Ziel sucht, nämlich unter anderem mich?²³

Nicht umsonst handelt es sich bei dem Bomberpiloten um einen »Maler« als Pendant zu Bertin:²⁴

Eine verflucht andere Landschaft als am Tage liegt unter ihm. Die silbrige Helle des Mondes ist eine Lüge der Dichter: grau umschleiert breitet sich unter ihm eine Tafel, in der kaum die Maas ihren Lauf deutlich zeichnet.²⁵

Bertin empfindet angesichts der drohenden Vernichtung sein Ich als gesteigert, indem er sich, mittelbar über den Flieger, objektiviert; diesem Moment liegt ein weiteres Mal die Struktur von Aufbau und Zerstörung zugrunde.²⁶ Sein Umkehrschluss, wonach ein Soldat keine »Wonne« angesichts des Angriffs verspüren könne, bedeutet ihm, dass auch diese Kategorien im Krieg nicht mehr greifen können.

Diese Einsicht lässt ihn kapitulieren, er erkennt sich als potentiellen Täter, gleich dem französischen Maler könnte auch er mittlerweile die Bombe werfen: »Im Juli 14 hätte er, Bertin, nicht auf den Knopf gedrückt.

Im Juli 15 aber, gib der Wahrheit die Ehre ...«²⁷ Zugleich aber signalisiert jener Denkfehler den Höhepunkt seiner *Erziehung vor Verdun*, der sich bereits kurz zuvor angekündigt hatte, als Bertin auf Wache Weißbrot, das vom Roten Kreuz für französische Kriegsgefangene in Deutschland gesammelt worden ist, stiehlt, um es seiner Frau zukommen zu lassen: »Stiehl den Hungrigen ihr Brot, heißt die Praxis des Krieges; und ich beteilige mich munter daran. Da ist doch was passiert?«²⁸ Noch plagen ihn hierbei Schuldgefühle, »Aber nur der Mond sah ihn, der fern und klein hoch oben stand in einem dunstfreien Kreisrund, mit dem er die leise Nebelcuppe des Tales durchbrach.«²⁹ – derselbe Mond, der wenig später als eine »Lüge der Dichter« fungiert. Hatte Bertin zu Beginn dem Gegner Hilfe zukommen lassen, so versündigt er sich nun an ihm und an der Idee des Internationalen Roten Kreuzes; kann er seinem moralischen Anspruch nicht mehr gerecht werden, bleibt der Konflikt zwischen Schuld und erinnerter Gewissenhaftigkeit unlösbar. Während Arnold Zweig den Krieg zu Beginn gerade darum nicht missbilligte, da er die kulturelle Größe beider Länder als unzerstörbar ansah, erhofft er sich 1922, nach der totalen Zerstörung, eben durch diese Größe die zukünftige Befriedung, ein Selbstbewusstsein, das kooperativ vom anderen profitieren soll:

So viel Güte, so viel Humanität sprach aus dem Alterswerk dieses Mannes Degas, daß eine Gewähr aufgerichtet zu sein schien für die Wiederherstellung eines leichteren Zusammenlebens auch der Völker, die im Kriege das Gewicht ihres gegenseitigen Wertes aneinander gemessen hatten und die sich gesagt hatten, daß sie miteinander doch, zum Teufel, imstande sein müßten, der Unvernunft des gesellschaftlichen Lebens, dieser politischen Welt, Herr zu werden, in dem bescheidenen Maße, welches vonnöten war, um endlich einmal wieder aufblicken und mit freiem Kopfe die Welt anschauen zu können. Und nordwärts fahrend, nach Deutschland zurück, das wie ein schlecht gesteuertes Schiff von Strudel zu Strudel schwankte, war man getröstet darüber, daß der europäische Mensch jenseits des Rheins in seiner Substanz die Gewähr trug, daß er aus eigenen Kräften zum Zusammenleben sich zurückfinden werde. Nun kam es darauf an, diesseits des Rheins, im eigenen Lande, die gleiche Entgiftung der Welt zu betreiben und aus der Zone einer verkrampften Geistigkeit, einer affektbetäubten Wunsch-, Fluch- und Feindschaftsära zum Natürlichen, zum Geformten zurück, oder besser, vorwärts zu weisen.³⁰

Dieser Erkenntnisweg korrespondiert mit dem Verlauf der Schlacht um Verdun: mehr als eine halbe Million Tote auf beiden Seiten sind das Ergebnis jener erbitterten Kämpfe, die letztlich mit dem status quo endeten – doch unter gänzlich anderen Vorzeichen.

Für Zweigs Romanfigur Bertin bezeichnet der gegnerische Franzose einen Fixpunkt seines Schuldbewusstseins, einen Gradmesser für gelungenes Leben und Wirken. Von Beginn an stand für Bertin der einzelne Mensch im Vordergrund, seltsam abstrahiert von seiner nationalen Einbindung: Bertin konnte nur in den Krieg ziehen, da er den Einzelnen nicht mit dessen Mehrzahl, der Nation, in Verbindung brachte und nun hat sich der Krieg, die Nation, die Mehrzahl, zwischen ihn und den Einzelnen geschoben, er kann ihn nicht mehr mit sich in Verbindung bringen und bleibt damit selbst vereinzelt, »träumerisch«.³¹ Doch aus dem Verfasser eines Romans mit dem Titel »Liebe auf den letzten Blick« wurde im Verlaufe der Versuchsanordnung *Erziehung vor Verdun* eben auch der Verfasser der »Kroising-Novelle«:³² »Welchen Namen sollte er eigentlich dem armen Kroising geben? Künstlerischer Abstand und die Lösung vom ungeformten Leben verlangten Umsetzung wie in den Rahmen eines Bildes.«³³

Das am Ende des Romans entstandene Vakuum bedeutet möglicherweise den Prozess dieser Namensgebung zwischen den Kriegen, im Exil, »vor dem Roman« – möglicherweise, denn jene »Erziehung« dauert fort, auch für den Leser, das ist der Anspruch der Kunst, den Zweig 1928 anhand der in Berlin ausgestellten Bilder Renoirs erkennt: »Da hängen nun diese Bilder. Sie singen ihre beredte stumme Sprache. Sie behaupten, daß der Mensch den Formproblemen gewachsen sei, also auch denen seines Zusammenlebens [...] Alles kommt auf Gestaltung an, alles nur Gewollte ist Stückwerk.« Der Künstler habe mit den Bildern »den Beweis geliefert, die Probe gleichsam«, nicht aufs Exempel, sondern »auf den Versuch und Wunsch dessen, was dem Individuum, dem einzelnen Menschen bei gesammelter, gelernter Leistung möglich war.«³⁴

Der »Beweis« als »Probe«: Der Fehler bleibt für Zweig Idee der Gegenwart, der die Möglichkeiten austariert, »Die Leute hier waren in einer Kunstausstellung, besahen meisterhafte Bilder; der Schriftsteller und sein Kamerad gingen leise lächelnd auf die Straße hinaus, wo zwischen Bäumen ein stilles Wasser den Himmel spiegelte, und fanden: es sei gut, auf der Welt zu sein.«³⁵

- 1** Arnold Zweig: *Erziehung vor Verdun*. Berlin 1969, S. 9. Die Erstausgabe erschien im Jahr 1935 im Querido Verlag in Amsterdam.
- 2** Arnold Zweig: Vier Begegnungen mit Frankreich 1916–1940. In: ders.: Essays. Bd. II: Krieg und Frieden. Frankfurt am Main 1987, S. 126–133, hier S. 126.
- 3** Ebd.
- 4** Arnold Zweig: Erinnerung an einen 1. August. In: ders.: Essays (Anm. 2), S. 23–28, hier S. 23f.
- 5** Zweig: *Erziehung* (Anm. 1), S. 12.
- 6** Zweig: Erinnerung (Anm. 4), S. 25.
- 7** Zweig, *Erziehung* (Anm. 1), S. 501f.
- 8** Wolfgang Leppmann: Der gestiefelte Parzival. In: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): Romane von gestern – heute gelesen Bd. III: 1933 bis 1945. Frankfurt am Main 1990, S. 69–76, hier S. 75.
- 9** Zweig: Erinnerung (Anm. 4), S. 25.
- 10** Ebd., S. 26.
- 11** Aufgrund seines Vergehens, einem Kriegsgefangenen Wasser angeboten zu haben, wird Bertins Kommando zu Pionierarbeiten an die Front, vor den Fosses-Wald, verlegt. Dort begegnet er dem jungen Unteroffizier Christoph Kroising, der gleichfalls an der Front verheizt werden soll, da er in Begriff war, korrupte Vorgesetzte anzuseigen. Tatsächlich fällt dieser kurz darauf, konnte zuvor aber noch Bertin in die Angelegenheit einweihen. Dieser wird von nun an, im Verein mit Kroisings älterem Bruder Eberhard, versuchen, jene Todesumstände als vorsätzlichen Mord zu entlarven. Damit gerät er allerdings vollends selbst ins Visier jener Vorgesetzten.
- 12** Zweig: *Erziehung* (Anm. 1), S. 180f.
- 13** Ebd.
- 14** Nicht umsonst soll es sich angesichts der Literarisierung der »unerhörten Begebenheit« um eine »Novelle« handeln, die zugleich auf den Begriff der Gesetzes-Novelle verweist.
- 15** Zweig: *Erziehung* (Anm. 1), S. 266.
- 16** Ebd., S. 273.
- 17** Ebd., S. 270.
- 18** Ebd., S. 273.
- 19** Ebd., S. 502.
- 20** Wulf Köpke: Wozu kann Verdun erziehen? Arnold Zweigs *Erziehung vor Verdun* als Roman des Exils und als Stück einer lebenslangen Auseinandersetzung. In: Ralf Georg Bogner (Hg.): Im Banne von Verdun. Literatur und Publizistik im deutschen Südwesten zum Ersten Weltkrieg von Alfred Döblin und seinen Zeitgenossen. Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Saarbrücken 2009. Bern [u. a.] 2010, S. 351–371, hier S. 353.
- 21** Zweig: *Erziehung* (Anm. 1), S. 30. »Wir sahen das Land; es lag in Trümmern. Die Menschen, wo wir deren noch trafen, zeigten uns die abweisende und höfliche Unzugänglichkeit, auf die sie ein Recht hatten. Das ungeheure Erbarmen mit der gemarterten Erde, den zerfetzten Wäldern, den schauerlichen Trümmerfeldern, die wir als Lebensraum Monat nach Monat bewohnten, galt nicht mehr einem irgendwie anschaulichen Land.« (Zweig: Vier Begegnungen [Anm. 2], S. 127)

- 22** Ebd., S. 34.
- 23** Ebd., S. 470.
- 24** Ebd., S. 458. Zwar kann es sich hierbei auch um einen Anstreicher im Gegensatz zum Kunstmaler handeln, doch erscheint letzteres stimmiger.
- 25** Ebd., S. 469.
- 26** Man fühlt sich an Ernst Jüngers Ästhetik erinnert, der diese Struktur zwar, anders als Zweig, stark ästhetisiert, diese aber nicht minder das Kriegserlebnis reflektiert.
- 27** Zweig: Erziehung (Anm. 1), S. 471.
- 28** Ebd., S. 458.
- 29** Ebd., S. 454.
- 30** Zweig: Vier Begegnungen (Anm. 2), S. 130.
- 31** Vgl. Anm. 7.
- 32** Zweig: Erziehung (Anm. 1), S. 22.
- 33** Ebd., S. 276.
- 34** Zweig: Vier Begegnungen (Anm. 2), S. 132.
- 35** Ebd.

**Von äußeren und inneren Grenzen:
Ernst Moritz Mungenasts
Der Zauberer Muzot (1939) als
historischer Roman über die
Grenz-Geschichte Lothringens**

Caroline Frank, Saarbrücken

Ernst Moritz Mungenasts Werk besteht hauptsächlich aus ›regionalen‹ Texten: Sie spielen in Lothringen und sie erzählen über Lothringen und seine Geschichte im Spannungsfeld von deutscher und französischer Herrschaft.¹ Mungenasts eigene Erlebnisse sind dabei immer Hintergrundfolie: Er wurde 1898 als elftes von fünfzehn Kindern in Metz geboren. Sein Vater kam 1880 aus Österreich nach Lothringen, als das Land bereits Teil des Deutschen Reiches war. Er selbst diente im Ersten Weltkrieg als deutscher Soldat, nahm an den Flandernschlachten teil, wurde schwer verwundet – er verlor ein Auge –, in einem Berliner Lazarett behandelt und schließlich als Nachkomme eines deutschen Einwanderers aus Lothringen ausgebürgert. Nach seiner Entlassung vom Militär studierte er in Berlin an der Friedrich-Wilhelms-Universität Germanistik und Kunstgeschichte.² Anders als Andreas Muzot, die Hauptfigur des 1939 erstmals erschienenen Romans *Der Zauberer Muzot*, bleibt Mungenast nicht sein ganzes Leben in Lothringen. Die überaus innige Verbundenheit mit Lothringen und insbesondere der Stadt Metz zeigt sich jedoch in seinen historischen Romanen, so auch in *Der Zauberer Muzot*. Dieser nahezu tausendseitige Text gilt als Mungenasts ›Hauptwerk‹ und schildert am Beispiel mehrerer Generationen einer Metzer Familie das lothringische ›Volksschicksal‹ im 19. und 20. Jahrhundert.³

Abgesehen von einigen kürzeren Analepsen wird im Wesentlichen chronologisch vom Leben des Spielwarenhändlers Andreas Muzot erzählt, der seine Kindheit in Lothringen unter französischer Herrschaft verbringt und nach dem Ende des Deutsch-Französischen Kriegs 1871 zu einem Bürger des Deutschen Reiches wird. Er erzieht seine Kinder und später auch seine Enkelkinder zu heimatreuen Lothringern und fordert sie dazu auf, Lothringen nicht zu verlassen und sich mit den wechselnden Herrschaftsverhältnissen zu arrangieren:

Es muß jetzt endlich einmal die Unsitte aufhören, daß die besten jungen Leute aus dem Land gehen, davonlaufen und draußen im Reich oder sonstwo untergehen oder in anderen Volksstämmen aufgehen!⁴

Auch wenn in einzelnen Kapiteln Ereignisse aus dem Leben anderer Figuren geschildert werden, ist Andreas Muzot zentraler Orientierungspunkt des Geschehens, er hält die Familie zusammen, gibt allen wegweisende Ratschläge und bleibt in Krisensituationen stets unerschütterlich. Auch persönliche Schicksalsschläge wie etwa der Tod seiner ersten und zweiten

Ehefrau lassen ihn seine Lebensfreude nicht verlieren. Man nennt ihn in Metz und Umgebung den »Zauberer« – und das nicht nur, weil er in seinem Spielwarenladen die Kinder der Umgebung mit Zaubertricks in seinen Bann zieht, sondern auch, weil ihn, wie einige Figuren berichten, eine geradezu mystische Aura umgibt.

Die Beurteilung des Romans war geteilt. Man schätzte Mungenasts Bemühungen, die Geschichte Lothringens zu erzählen und dabei zugleich die Schönheit der Landschaft anzupreisen.⁵ Der Roman entwirft nämlich, abgesehen von den raumbezogenen Schilderungen der kriegerischen Auseinandersetzungen – die zumeist in raffendem Modus erzählt werden und die eine Sonderstellung innerhalb des Textes einnehmen – das Bild einer idyllischen Landschaft. Figuren und Erzählinstanz beschreiben ausführlich den lothringischen Raum, indem sie auf viele Toponymika (Straßen-, Gebäudenamen, Sehenswürdigkeiten usw.) zurückgreifen und im Reiseführerjargon über geologische Besonderheiten sowie über die spezifisch lothringische Fauna und Flora berichten.⁶ Auch Besucher aus dem Deutschen Reich, die das annexierte Lothringen nach 1871 bereisen, werden von der paradiesischen Schönheit in ihren Bann gezogen, wie folgende Passage in einer Mischform aus Erzählerbericht und erlebter Rede zeigt:

Alle Wasser eilten und drängten, um sich in die Mosel zu ergießen. Welch ein begnadetes und gesegnetes Land! Nein, es war kein Wunder, daß sich um dieses Landes willen Völkerschlachten in Bewegung setzten.⁷

Lothringen wird hier und in vielen weiteren Textstellen zu einem *locus amoenus* stilisiert, was die historischen Ereignisse, die Lothringen in der Romanhandlung immer wieder zu einem Spielball politischer Interessen machen, noch unheilvoller und vor allen Dingen noch ungerechter erscheinen lässt.

Berechtigterweise kritisierte man aber neben den Verdiensten des Romans um die literarische Darstellung der lothringischen Geschichte die von der Erzählinstanz und von den positiv gezeichneten Figuren vertretenen frankreich- und englandfeindliche Haltung.⁸ Besonders im zweiten Band des Romans verschärft sich die gegen England gerichtete Polemik: Das Land wird zum Drahtzieher der deutsch-französischen Machtkämpfe erklärt, ist damit zugleich für die missliche Lage Lothringens verantwortlich und wird von der Erzählinstanz als »Diebes-« und »Ratteninsel« bezeichnet, deren einziges Ziel es sei, sich auf Kosten anderer Länder zu

bereichern: »Wenn sich die anderen nur die Brüste zerfleischten und sich gegenseitig massakrierten! Ja, dann hatte sich diese Diebesinsel wieder einmal ein paar fette Jahrzehnte gesichert.«⁹ Gegenstand der Kritik war außerdem die Schilderung der politischen Ereignisse in Deutschland nach 1933. Zwar positionieren sich die Figuren und die Erzählinstanz nicht eindeutig, die pathetische Beschreibung der Machtergreifung Adolf Hitlers deutet jedoch implizit eine zustimmende Haltung an: Es ist von einem Sieg der »Fahne mit dem Sonnenrad«¹⁰ die Rede, Muzot zeigt sich beeindruckt von »dem Orgeln dieser [Hitlers] übermächtigen Stimme«¹¹ und antwortet seiner Tochter voller Bewunderung auf die Frage, was für ein Mensch Hitler sei: »Ich glaube, dieser Mensch ist ein – Mann«.¹²

Zwischen realistischem und kommentierendem historischem Roman

Die heterodiegetische Erzählinstanz teilt die Sicht der Familie Muzot auf die erzählte Welt. Ihre Stimme ist jedoch insofern hervorgehoben, als sie in ausgedehnten nullfokalisierten Passagen dezidiert zum politisch-historischen Geschehen in Lothringen und im gesamteuropäischen Raum Stellung nimmt.¹³ Jedes der insgesamt sieben Bücher des Romans enthält solche Pausen in der erzählten Zeit, welche die eigentliche Romanhandlung unterbrechen. Deren Umfang ist ungewöhnlich groß, worauf Mungenast in einem Vorwort an das zeitgenössische, mit historischen Fiktionen durchaus vertraute Publikum hinweist. Es drängte ihn regelrecht dazu, so schreibt er, »in der Form über den Rahmen hinauszugehen, der einen Roman im üblichen engeren Sinn zu umfassen pflegt: neben dem Romancier, der von Menschen und Familien erzählt, spricht hier auch der Chronist, der, die Zusammenhänge und Hintergründe erhellend, in sachlich nüchternem Tonfall von politischen Dingen und von Völkern berichtet«.¹⁴ In den historischen Passagen ist die Erzählhaltung jedoch nicht, wie Mungenast im Vorwort schreibt, durchweg nüchtern, denn die Erzählinstanz ereifert sich immer wieder über die Ungerechtigkeit, die den Lothringern bei ihren Versuchen widerfährt, die Autonomie zu erlangen. Der Roman oszilliert deshalb zwischen einem dokumentarischen und einem kommentierenden Modus und damit zwischen einem Zurücktreten und Hervortreten der Vermittlungsebene.

In der Typologie des historischen Romans von Ansgar Nünning nimmt *Der Zauberer Muzot* aufgrund seines strukturellen Aufbaus aus historisierenden Abschnitten einerseits und fiktiver Handlung andererseits eine

Zwischenposition ein:¹⁵ Die Fülle an Passagen, in denen Fakten über die Geschichte des deutsch-französischen Grenzraums geschildert werden, spricht für eine Zuordnung zum dominant heteroreferentiellen historischen Roman mit einer geringen Zahl an metafiktionalen Elementen. Die eigentliche Romanhandlung ist jedoch eine fiktive und die Selektionsstruktur damit autoreferentiell; realexistierende Personen tauchen hier nur als Randfiguren auf, sodass sich mit Blick auf den gesamten Text eine Mischform aus heteroreferentiellen und autoreferentiellen Bezugsformen ergibt.¹⁶

Zwar bemüht sich die Erzählinstanz darum, die historischen Exkurse an die diegetische Handlung rückzubinden, indem etwa Figuren über ein politisches Problem nachsinnen oder diskutieren, das dann ausführlicher im Erzählerdiskurs dargelegt wird. Die Handlung wird jedoch durch die historischen Exkurse häufig so lange unterbrochen, dass die Aufnahme des eigentlichen Romangeschehens als Bruch empfunden wird.¹⁷ Mungenast nahm dies aber, wie das Vorwort andeutet, offenbar bewusst in Kauf. Über seine Entscheidung für den regelmäßigen Wechsel von historischen und fiktionalen Passagen lässt sich nur spekulieren: Vermutlich wollte er informieren und zugleich unterhalten, beziehungsweise die fiktionale Romanhandlung als Vehikel benutzen, um in den langen Parenthesen über die Geschichte Lothringens zu informieren. Dass der Text auch unterhalten möchte, zeigt sich an den diversen Eheanbahnungsgeschichten ebenso wie an der integrierten Kriminalhandlung – der Mord am Bildhauer Sagast entpuppt sich am Ende des Romans nach langer Recherchearbeit, falschen Geständnissen und Intrigen als politisch motiviert. Während also der Erzählerdiskurs über die lothringische Geschichte, der als ausgedehnte Hintergrundfolie für das diegetische Geschehen dient, eine Zuordnung des Textes zum Genre des historischen Romans erlaubt, wäre es ebenso legitim, ihn als Kriminalroman, Regional- oder Familienroman zu bezeichnen.

Äußere Grenzen und deren Verschiebung: Lothringen als Spielball politischer Interessen

Zentraler Gegenstand der Reflexionen auf extra- und intradiegetischer Ebene sind die Rolle Lothringens als Spielball politischer Interessen und die Schwierigkeiten, die sich für die Lothringer aus den wiederholten Grenzverschiebungen und politischen Zuständigkeitswechseln ergeben.

Im Zentrum der Romanhandlung und der eingeschalteten Passagen in historiografischem Duktus steht dabei die Zeit zwischen der Annexion Elsass-Lothringens durch das Deutsche Reich im Jahr 1871 und dem Ersten Weltkrieg, nach dessen Ende sich die Grenzen erneut verschieben. Die Schilderung der diegetischen Handlung beginnt Ende der 1890er Jahre, recht schnell werden dann in einer Analepse die Ereignisse vor und nach dem Deutsch-Französischen Krieg nachgereicht. Anschließend schreitet die Handlung weitgehend chronologisch bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs und der darauffolgenden Zwischenkriegszeit voran und sie endet 1939, dem Erscheinungsjahr des Romans.

Lothringens Grenzen änderten sich mit jedem neuen Krieg: Unter Napoleon dehnte sich die französische Grenze bis zum Rhein aus, im Zweiten Pariser Frieden 1815 wurde dann beschlossen, wieder die französischen Grenzen des Jahres 1792 zu etablieren. Nach dem Frankfurter Frieden 1871 bildeten die Arrondissements Metz, Thionville, Sarreguemines (Département Moselle), Château-Salins und Saarbourg (Départements Meurthe) den Verwaltungsbezirk Lothringen, der wiederum zusammen mit dem Elsass zum sogenannten Reichsland Elsass-Lothringen zusammengeschlossen wurde, das anders als die Rheinprovinz einer eigenen Gesetzgebung unterlag. Für den neuen Grenzverlauf waren keine geografischen Gegebenheiten maßgeblich, im Vordergrund standen vielmehr strategische und ökonomische Gründe: Die Annexion bescherte dem Deutschen Reich Zugang zu den lothringischen Eisenerzvorkommen und ermöglichte eine enge ökonomische Verflechtung mit der Montanindustrie im Saargebiet. Das Deutsche Reich betrachtete Elsass-Lothringen mit seinen diversen befestigten Städten außerdem als wichtigen Schutzbügel vor möglichen französischen Invasionen. Dies rechtfertigte auch die Annexion des französischsprachigen Metz und seiner Umgebung, die sich im Gegensatz zum deutschsprachigen Teil Lothringens nicht mit einer Zusammenführung ‚deutschen‘ Kulturräums erklären ließ.¹⁸

Die deutsche Öffentlichkeit sah in der Annexion eine Wiedereingliederung von Gebieten, die früher zum Heiligen Römischen Reich gehörten. Der deutsche Diskurs fußte somit auf der Idee, die französischen Eroberungen rückgängig machen und die alte, ‚rechtmäßige‘ Ordnung wiederherstellen zu wollen. Dass dadurch auch französierte Bewohner Lothringens gegen ihren Willen zu deutschen Reichsbürgern wurden, betrachtete man als notwendiges Übel.¹⁹ Der französische Diskurs über die Annexion stand in diametralem Gegensatz zu dem im Deutschen Reich geführten: Das Argument der Zugehörigkeit großer Teile Lothringens zum Deutschen

Reich allein aufgrund des Kriteriums der gemeinsamen Sprache fehlte in französischen Konzeptionen von Territorium, Nation und Grenze weitgehend.²⁰ Schließlich verstanden sich auch viele deutschsprachige Lothringer als Franzosen und im französischsprachigen Metz lehnte der Großteil der Bevölkerung die Annexion durch das Deutsche Reich ab. Viele verließen die Stadt sogar in Richtung des französischen Teils Lothringens, aus dem Deutschen Reich wanderten hingegen – in einer Gegenbewegung – viele Altdeutsche nach Metz um Umgebung ein. In der Folge sorgte das Aufeinandertreffen von unterschiedlichen Bewertungen der neuen Grenzziehung für Konfliktpotenzial unter den alten und neuen Bewohnern der Stadt Metz.

Von jenem Aufeinandertreffen unterschiedlicher Einstellungen zur Annexion Lothringens – und damit zugleich der Stadt Metz – nach 1871 erzählt *Der Zauberer Muzot*. Während ein Teil der Figuren rund um den nationalistisch gesinnten Lehrer Sansterre und den Domherrn Florion vehement für eine Rückkehr Lothringens zu Frankreich plädiert, ist der andere Teil rund um Andreas Muzot der deutschen Herrschaft gegenüber positiv gesinnt. Obwohl Muzot im Deutsch-Französischen Krieg schwer verwundet wurde und er in der Folgezeit miterleben musste, wie seine Heimatstadt von deutschen Truppen besetzt wird, weiß er sich mit der neuen Grenzziehung zu arrangieren. Anders als seine Frau und einige seiner Freunde, die den Einmarsch der fremden Truppen als »das bitterste Brot [empfinden], das [sie] in ihrem Leben esse[n]«,²¹ und die beispielhaft für den größten Teil der lothringischen Bevölkerung stehen, nimmt Muzot schon zu diesem Zeitpunkt eine stoische Haltung ein und rät allen, sich mit der neuen Situation zu arrangieren und in Metz zu bleiben. Im Verlauf der Handlung erweist sich diese Entscheidung zudem als richtig, denn das Deutsche Reich geht mit den Lothringern wohlwollend um, obwohl sich die administrativen und bürokratischen Fehler in der Nach-Bismarck'schen Zeit häufen und Lothringen keine Autonomie innerhalb des Reiches erkannt wird, wie es sich der Kreis um Muzot wünscht.

Innere Grenzen: Lothringen als Identitätsraum

Die Hoffnung auf ein autonomes Lothringen, das Teil des Deutschen Reiches bleibt, aber nicht mehr – vergleichbar einer Kolonie – vom Reich und insbesondere von Preußen aus regiert wird, steht in Verbindung mit der im Text entworfenen Konzeption Lothringens als >souveränem

Heimatland<. Die positiv gezeichneten Figuren entwerfen eine *Mental Map* Lothringens, die sich nicht oder nur marginal über staatlich oktroyierte Grenzziehungen definiert. Aus ihrer Sicht kommt Lothringen eine zentrale Stellung innerhalb Europas und seiner Geschichte zu. Sie konzipieren ihre Heimat als ein begehrtes Objekt, um das sich Deutschland und Frankreich unentwegt streiten. Lothringen war natürlich auch in realiter ein Spielball der wechselnden Machtverhältnisse, hatte jedoch den Status eines an der Peripherie gelegenen Territoriums inne. Im Roman wird Lothringen aber nicht nur zu einem Zentrum der Handlung, die Figuren stilisieren es auch zu einem Raum, um den sich die Großmächte unentwegt streiten. Der Text artikuliert somit eine Form der raumbezogenen Selbstzuschreibung, in der das eigene Territorium zu einer (räumlichen) Schlüsselstelle im europäischen Kräftespiel wird.

Unterstützt wird diese Stilisierung von den zahlreichen Beschreibungen des ›lothringischen Volkes‹. Es kultiviert seine Sitten »mit Liebe und Beharrlichkeit« und »je mehr man es bedrängte, umso entschlossener [hielt es] am Alten fest«.²² Jegliche Versuche, dem Land seine Zweisprachigkeit zu nehmen und eine einzige Sprache als verbindliche Landessprache festzulegen, scheitern laut den Erklärungen der Erzählinstanz an eben jener Beharrlichkeit. Den lothringischen Menschenschlag kennzeichnen außerdem »verschlagene[r] Witz und schwermüttige[r] Ernst«, »hitzige[s] Ehrgefühl« und »ruhige[r] Konservatismus«.²³ Extreme Gemütslagen wechseln sich ab und gleichen sich aus. »[E]in Grundzug aber ist die Treue zur heimatlichen Erde und diese Treue entspringt einem weder rein französisch noch rein deutsch, sondern einem selbständig empfindenden Heimatgefühl«:²⁴ Die französische und die deutsche Kultur amalgamieren sich aus Sicht der Erzählinstanz zu einem spezifisch lothringischen Wesen, das sich nur auf lothringischem Boden entwickeln konnte. So entsteht im Erzählerdiskurs, der sich in dieser Hinsicht mit der Weltsicht der Figuren deckt, das Bild eines besonderen Volkes in einem besonderen Raum.

Jener lothringische Raum und jenes lothringische Wesen lassen sich nicht von neuen Grenzziehungen beeinflussen, sie bleiben vielmehr über jede von außen oktroyierte Trennung hinweg bestehen. Die inneren Grenzen in den *Mental Maps* der Figuren stimmen deshalb nicht mit den äußeren Grenzen überein. Paradigmatisch für eine Form der grenzübergreifenden Verbundenheit ist die Beziehung zwischen Andreas Muzot und seinem Bruder Blaise: Die beiden sind zwar durch die deutsch-französische Grenze voneinander getrennt und sehen sich nur selten, pflegen aber trotzdem brieflich sehr engen Kontakt. Während böse Stimmen – wie etwa die des

Domherrn Florion – Blaise unterstellen, er habe sich von seinem Bruder Andreas wegen dessen Deutschlandfreundlichkeit abgewendet, ist es lediglich die neue Grenzziehung, die Blaise ablehnt und die ihn vom deutschen Teil Lothringens Abstand nehmen lässt. Die Distanzierung ist also keineswegs eine Distanzierung von seiner Metzer Heimat. Der Roman entwirft, wie diese Episode zeigt, das Bild einer engen Gemeinschaft der Lothringer, die einander über alle äußeren Grenzen und Widerstände hinweg gewogen bleiben. Als Kontrastfolie hierzu fungieren die negativ gezeichneten Figuren, deren Ziel die Rückgliederung Lothringens zu Frankreich ist. Um dieses Ziel zu erreichen, schrecken sie auch vor Morden und Intrigen nicht zurück. Durch ihre Rücksichtslosigkeit und Unbelehrbarkeit lassen sie Muzot nur umso rechtschaffener erscheinen. Besonders schmerzlich ist für ihn dabei der Verlust seiner Tochter Sigune an eben jene intrigante Sphäre.

Moralische und invasive Grenzübertritte

Zu Beginn des Romans, in den Jahren nach dem Deutsch-Französischen Frieden, wird Muzots Tochter Sigune als eine treue Ehefrau beschrieben, die sich mit ihren Sorgen und Nöten wie viele andere Metzer an ihren Vater Andreas Muzot wendet. Sie befürchtet zu Recht, ihr Ehemann Etiche Castell könne sie betrügen. Muzot verurteilt zwar Etiches Verhalten, sieht aber in der Tatsache, dass sich Sigune ihren Freundinnen anvertraut hat, einen weitaus größeren Verrat an ihrem Ehemann als dessen Untreue. Hier zeigt sich beispielhaft, wie die fortschrittlich-emancipatorische Haltung, die vereinzelt im Roman von den Figuren vertreten wird,²⁵ schlussendlich doch von atavistischen Verhaltenscodizes eingeholt wird, denn die tadellose Außendarstellung der Ehe ist wichtiger als persönliche Enttäuschungen. Wenn Sigune sich in Folge des erlittenen Betrugs dann selbst in Affären stürzt, wird dies nicht als Befreiung, sondern als Abdriften in ein sittenloses Dasein gewertet. Nur folgerichtig lässt sie dann den Kontakt zu ihrer Familie und ihrem Vater abreißen. Um ihren in einer außerehelichen Affäre gezeugten Sohn Gaston kümmert sie sich nicht, schließlich muss sich Andreas Muzot seiner Erziehung annehmen. Während Gastons Mutter seit dem Beginn des Ersten Weltkriegs in verdorbenen Pariser Kreisen weilt, welche laut der Erzählinstanz die Weichen für den Protest in Lothringen gelegt haben, sorgt Muzot dafür, dass die nachfolgende Generation wieder auf den Pfad der lothringischen Tugend gelangt: Während Sigune als

unbelehrbar dargestellt wird, reift Gaston zu einem Ebenbild seines Großvaters heran und kann durch sein Handeln die Schandtaten der Mutter wieder vergessen machen. Weil ein derart sittenloses Verhalten, wie es Sigune an den Tag legt, nicht mit dem Bild des ehrenwerten Lothringers zu korrelieren ist, muss sie – in der Logik des Romans nur folgerichtig – außerhalb von Lothringen in einem Pariser Armenhaus sterben.

Sigune begeht moralische Grenzübertritte, die zu ihrem Ausschluss aus der familiären Gemeinschaft führen und in eine, von ihr durchaus gewollte, räumliche Exklusion münden. Doch sie ist nicht die einzige Figur, deren realräumliche Bewegungen mit einer zusätzlichen Bedeutung aufgeladen sind. Maxime Muzot, Andreas' Sohn aus erster Ehe, zieht sich im Verlauf der Handlung auf sein Gut Ladre im Lothringer Wald zurück. Er verlässt damit zwar nicht den lothringischen Boden, entscheidet sich aber für eine Emigration aus der Gesellschaft als Ergebnis von Frustration und Resignation. Er fühlt sich weder als Deutscher noch als Franzose und damit keiner der beiden Nationen zugehörig, die wechselseitig einen Anspruch auf Lothringen erheben.

Realräumliche Grenzübertritte im wörtlichen Sinn, die zugleich weitere Handlungen in Gang bringen, erfolgen im Roman stets nur in eine Richtung: von außen nach innen, von den Nachbarländern hinein nach Lothringen, das als »Bollwerk« missbraucht wird.²⁶ Laut der Erzählinstanz hat das Land für das Deutsche Reich nach 1871 ebenso wie für Frankreich nach 1918 die Funktion eines Grenzsaumes. Es *wird* belagert, es *wird* erobert, es *wird* mit neuen Grenzen versehen, es *wird* ausgebeutet usw. Weil Lothringen in der Romanlogik passiv bleibt, kann es den fremden Mächten nichts entgegensetzen. Deshalb werden die positiv gezeichneten Figuren auch nicht zu Grenzgängern im Lotman'schen Sinn,²⁷ denn ihnen sind alle transliminalen Bewegungen untersagt. Zur Passivität gezwungenen haben sie lediglich – wie Andreas Muzot und dessen Kinder und Enkelkinder es vorleben – die Option, ihren Nationalstolz zu kultivieren, sich mit den wechselnden Machtverhältnissen zu arrangieren und an der *Mental Map* Lothringens als einer besonderen Heimat für einen besonderen Menschen- schlag weiterzuschreiben. Die Idealisierung Lothringens und seiner Be- wohner kompensiert somit die eigene politische Machtlosigkeit. In diesem Sinne ließe sich auch die Kultivierung einer regionalen lothringischen Identität als Versuch verstehen, den wechselnden Machtverhältnissen, Grenzziehungen und nationalen Zugehörigkeiten eine Stabilität der inneren Grenzen entgegenzuhalten.

- 1** Mungenast machte erstmals mit dem Regionalroman *Christoph Gadar* (1935) auf sich aufmerksam. Es folgten *Die Halbschwester* (1937), *Der Kavalier* (1938) und *Der Zauberer Muzot* (1939). Nach dem Zweiten Weltkrieg spielten auch seine beiden Romane *Cölestin* (1949) und *Tanzplatz der Winde* (1957) in der Landschaft zwischen Mosel und Saar. Vgl. Frank Steinmeyer: Mungenast, Ernst Moritz. In: Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturaumes*. Zweite Auflage Berlin und New York, 2010, S. 438f., hier S. 438.
- 2** Zu den biografischen Angaben vgl. Marie-Josèphe Lhote: *L'interculturalité de E. M. Mungenast dans ses romans »lorrains«*. In: Pierre Béhar / Michael Grunewald (Hg.): *Frontières, Transferts, Échanges Transfrontaliers et Interculturels*. Bern 2005, S. 195–205, hier S. 195.
- 3** Gero von Wilpert: Mungenast, Ernst Moritz. In: ders.: *Lexikon der Weltliteratur. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren und anonymen Werken. Deutsche Autoren A–Z*. Vierte, völlig neubearbeitete Auflage. Tübingen 2004, S. 448.
- 4** Ernst Moritz Mungenast: *Der Zauberer Muzot*. Dresden 1939, S. 840.
- 5** Beispielhaft sei Heinz Kindermann genannt, der Mungenast als einen »Meister der kulturhistorischen Erzählkunst« bezeichnet. (Heinz Kindermann / Margarete Dietrich: *Taschenlexikon für deutsche Literatur*. Stuttgart und Wien 1953 – Eintrag: Mungenast)
- 6** Vgl. Mungenast: *Der Zauberer* (Anm. 4), S. 142: »In Lothringen berühren sich die klimatischen Extreme von Nord und Süd, Ost und West oder gehen ineinander über. Man kann für die Lothringer Hochebene hervorheben, daß sie fast die gesamte mitteleuropäische Fauna in sich vereinigt.«
- 7** Ebd., S. 270.
- 8** So wird Mungenast im Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller als »ideologischer Vorbereiter der faschistischen Aggression gegen Frankreich« bezeichnet. (Günter Albrecht [u. a.]: *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller*. Bd. II: 20. Jahrhundert. Kronberg 1972, Eintrag: Mungenast)
- 9** Mungenast: *Der Zauberer* (Anm. 4), S. 491. Die Beschimpfungen Frankreichs und Englands enthalten mitunter auch rassistische Äußerungen: »Zu diesem Behufe boten sie [die Pariser Advokaten] nun im Verein mit ihren erlauchten Freunden in London die ganze Welt gegen Deutschland auf: den Neger aus dem Busch, den Hindu aus dem Dschungel, alle Wilden und Halbwilden aus allen fünf Erdteilen.« (ebd., S. 646) Deutschland wird in dieser wie in vielen weiteren Textstellen zum Opfer der Profitgier seiner europäischen Nachbarn.
- 10** Ebd., S. 850.
- 11** Ebd., S. 851.
- 12** Ebd.
- 13** Die Tendenz zur Nullfokalisierung zeigt sich außerdem im souveränen Überblick der Erzählintanz über die Handlung, die sich wiederholt als omnizent zu erkennen gibt, wenn sie etwa Prolepsen einschaltet und das Geschehen kommentiert, etwa: »Dieses Gespräch fand erst nach der Jahrhundertwende statt und greift den Ereignissen daher weit voraus.« (ebd., S. 228) Zugleich erklärt sie den Lauf der Geschichte als schicksalhaft und damit unberechenbar, was die Lothringer implizit der Notwendigkeit enthebt, über die eigene Handlungsermächtigung nachzudenken: »Aber wie eine Lawine, alles mit sich reißend, durchtobte das Schicksal dieses einzigartige Jahrhundert.« (ebd., S. 49)

14 Ebd., S. 5.

15 Das Adjektiv ›fiktiv‹ bezieht sich auf Frank Zipfels Unterscheidung in Fiktivität einerseits und Fiktionalität andererseits: Fiktiv sind alle Elemente der erzählten Welt, für die es außerhalb des Textes keine realexistenden Bezugsgrößen gibt. Fiktional hingegen können in Zipfels Terminologie nur die Erzählverfahren sein. Vgl. Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001.

16 In Ansgar Nünning's Typologie werden historische Fiktionen unter anderem nach ihrem Grad an Auto- bzw. Heteroreferentialität einzelnen Texttypen zugewiesen. Dominant heteroreferentiell sind Texte, die auf realexistierende Entitäten referieren, dominant autoreferentiell sind Texte, die sich nicht oder nur rudimentär auf außertextuelle Wirklichkeit beziehen. Den höchsten Grad an Autoreferentialität besitzen in Nünning's Klassifikation die sogenannten historiografischen Metafiktionen, weil sie über die epistemologischen Bedingungen von Geschichtsschreibung reflektieren und einen Metadiskurs über die Konstruktion von Geschichte eröffnen. Ein tabellarischer Überblick über die einzelnen Texttypen des historischen Romans findet sich in: Ansgar Nünning: Von der historischen Fiktion zur historiographischen Metafiktion. Bd. 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. Trier 1995, S. 256–291.

17 Marie-Josèphe Lhote ist hinsichtlich der Verbindung zwischen historischen Passagen und diegetischer Romanhandlung anderer Meinung. Sie vergleicht *Der Zauberer Muzot* mit Tolstois *Krieg und Frieden* und kommt zum Schluss, dass die historischen Passagen in beiden Texten eng mit den individuellen Schicksalen verbunden sind, sodass zu keinem Moment des Lesens der Eindruck einer Disparatheit der narrativen Teile entsteht. Vgl. Marie-Josèphe Lhote: La double culture de Ernst Moritz Mungenast dans *Christophe Gadar et Le Magicien Muzot*. In: *Lettres et Arts* 60 (1998), S. 1–19, hier S. 4.

18 Siehe hierzu den Überblick über die Geschichte der Grenzen in Lothringen und der preußischen Rheinprovinz von 1815 bis 1914 in Stephanie Schlesier: Vereinendes und Trennendes. Grenzen und ihre Wahrnehmung in Lothringen und preußischer Rheinprovinz 1815–1914. In: Etienne François / Jörg Seifarth / Bernhard Struck (Hg.): Deutschland, Frankreich und Polen vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 2007, S. 135–162, hier S. 148f.

19 Vgl. Stephanie Schlesier: Von sichtbaren und unsichtbaren Grenzen. Die Annexion von 1871 und ihre Auswirkungen auf das annektierte Lothringen bis zum Ersten Weltkrieg. In: Christophe Duhamelle / Andreas Kossett / Bernhard Struck (Hg.): Grenzregionen. Ein europäischer Vergleich vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 2007, S. 51–76, hier S. 55.

20 Siehe Daniel Nordmann: Von Staatsgrenzen zu nationalen Grenzen. In: Etienne François / Jörg Seifarth / Bernhard Struck: Deutschland, Frankreich und Polen (Anm. 16), S. 128–131.

21 Mungenast: *Der Zauberer* (Anm. 4), S. 222.

22 Ebd., S. 59.

23 Ebd., S. 60.

24 Ebd.

25 Wiederholt artikulieren die Figuren eine fortschrittliche Sicht hinsichtlich weiblicher Selbstbestimmung: So wissen etwa Muzots Töchter, dass ihr Vater jede ihrer Berufswahlen unterstützt hätte – auch ein Studium wäre für sie möglich gewesen. (ebd., S. 126) Und Andreas Muzot ist an anderer Stelle glücklich darüber, dass seine erste Frau in einem emanzipierten Haushalt großgekommen ist, in dem die Ehefrau eine »gleichwertige Persönlichkeit« neben dem Mann ist. (ebd., S. 185)

26 Ebd., S. 829.

27 Jurij Lotman nimmt an, dass Erzählungen zum Entwurf eines binären Weltmodells tendieren. Dies wiederum geht auf die anthropologische Grundannahme zurück, dass Menschen die Welt visuell und damit räumlich wahrnehmen und deshalb häufig nicht-räumliche Sachverhalte räumlich modellieren. Die diversen literaturwissenschaftlichen Adaptionen von Lotmans Thesen auf narrative Gattungen und Einzeltexte zeugen davon, wie häufig Narrationen mit Binarismen, um genauer zu sein, mit binär-kontrastiven Zweiteilungen arbeiten, die sich in der Topografie der Diegese in Unterscheidungen wie oben / unten, nah / fern, hoch / tief, außen / innen widerspiegeln. Vgl. Jurij Lotman: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt am Main 1972.

Quirin Engasser
Der Ursächer (1939)

Frank-Rutger Hausmann,
Freiburg im Breisgau

Der Name (Andreas) Quirin Engasser fehlt fast völlig in den einschlägigen neueren Literaturgeschichten, Handbüchern und Nachschlagewerken.¹ Dies erstaunt, denn sein hier vorzustellender Roman *Der Ursächer*,² der im Jahr 1939 von dem renommierten Münchner Verlag C. H. Beck verlegt wurde, erreichte mit den Nachdrucken der Folgejahre bis 1945 insgesamt eine Auflagenhöhe von 30.000 Exemplaren.³ Dies war und ist für ein belletristisches Buch ein überdurchschnittliches Ergebnis. Engasser war zudem ein erfolgreicher Hörspielautor, Verfasser von Kurzerzählungen und Dramatiker. Erwähnt wird er jedoch in Hellmuth Langenbuchers *Volkhafte Dichtung der Zeit*.⁴ Der gelegentlich als Literaturpapst des »Dritten Reichs« bezeichnete Langenbucher (1905 bis 1980) charakterisiert Engasser in dieser erstmals 1933 erschienenen und dann bis 1945 mehrfach wieder aufgelegten Bestandsaufnahme wie folgt:

Als starke schöpferische Kraft der jüngeren Dichtung hat sich in den letzten Jahren der Elsässer Quirin Engasser durch[ge]setzt. Er begann mit dem Drama »Die erste Linie« (1935), in dem er ein Schicksal aus der Zeit Preußens zwischen 1806 und 1812 heraushebt. Im Mittelpunkt des Dramas steht der preußische Oberstleutnant von Borcke, der sich als Kämpfer der »ersten Linie« gleichsam opfert für die Tat, deren Träger dann der General York geworden ist. Er stirbt wie die vielen vor und mit ihm im Glauben an den heiligen Kampf, der einst sein Volk frei machen wird. – In dem Drama »Stefan Fadinger« (1937) gestaltet Quirin Engasser in packenden Szenen das Schicksal des Bauernführers Stefan Fadinger in seinem unerschrockenen Kampf für die Glaubens- und Gewissensfreiheit seines Volkes (1626). – In der Zeit des Prinzen Eugen ist das Lustspiel »Das große ABC« (1938) zu Hause. – Seine starke Begabung bewies Quirin Engasser auch mit seinem ersten Roman, der geschichtlichen Dichtung »Der Ursächer« (1939). In diesem Werk gab Quirin Engasser in zuchtvoller sprachlicher Formung ein breites historisches Gemälde, in dessen Mittelpunkt einer der oberrheinischen Führer der Bauerntumserhebungen vom Anfang des 16. Jahrhunderts steht. Quirin Engasser vermeidet jede falsche Verherrlichung des aufständischen Bauerntums und zeigt, daß die Uneinigkeit der Bauern mit die Hauptschuld am Zusammenbruch dieser großen Revolution des 16. Jahrhunderts trägt. Quirin Engasser gehört zu jenen jungen Dichtern, die ein zuverlässiges Gefühl für das wirkliche Wesen geschichtlicher Vorgänge besitzen. Er verfällt daher

nicht in den Fehler, nur historisches Kostüm zu geben, wo wir geschichtliche Wirklichkeit erwarten.⁵

Nach dem Krieg konnte Engasser nicht an den Erfolg von *Der Ursächer* anknüpfen. Auch als Dramatiker verschwand er von den Bühnen. Er selber erklärt dies dem Autographensammler Otmar Meisel in einem Brief vom 9. Oktober 1974 wie folgt:

Ja! Mein »Ursächer« hatte damals einen sehr großen Erfolg, ebenso meine Dramen, die in den Jahren 38–40 an großen Bühnen gespielt wurden. Aber gerade diese Erfolge waren es, die mir nach dem Krieg alle Türen zu großen Verlagen verschlossen haben, obwohl ich alles andere war als ein >Nazi<. – Nicht einmal PG ...⁶ Aber das fiel ja nicht in die Waagschale, wenn man vor dem Krieg den Neid der lieben Kollegen geweckt hatte. Vor einigen Jahren habe ich denn auch resigniert und schreibe nicht mehr. Alle meine Bücher sind vergriffen. [...] Einer derjenigen, die mir damals alles verbaut haben: Kurt Desch. Haben Sie in den heutigen Zeitungen gelesen, was über ihn jetzt ans Licht kommt?⁷

Engasser entfaltete nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft, vermutlich um seinen Lebensunterhalt zu sichern, eine beeindruckende Kreativität als Verfasser von Familien- und Heimatromanen, die bei den darauf spezialisierten Verlagen meist in Heftform erschienen, wobei die Reihentitel *Rückschlüsse* auf den Inhalt erlauben. Hervorzuheben ist seine Zusammenarbeit mit dem Kelter-Verlag in Hamburg, der 1938 in Leipzig gegründet worden war und dessen *Erika*-Romane eine weite Verbreitung kannten. Engasser veröffentlichte aber auch Sachbücher und Nachschlagewerke.⁸ Warum er sich nicht wieder an den C.H. Beck-Verlag wandte, der mit dem dazugehörigen Biederstein-Verlag trotz seiner Konzentration auf juristische Fachliteratur auch belletristische Werke publizierte, wissen wir nicht. Auch die Differenzen mit dem Verleger Kurt Desch konnten nicht geklärt werden.

Da der *Ursächer* auch den heutigen Leser noch in seinen Bann zu schlagen vermag, soll zunächst an seinen Autor erinnert werden, um in einem zweiten Schritt den Roman zu analysieren und seinen damaligen Erfolg zu erklären.⁹ Dabei wird u. a. der Frage nachzugehen sein, ob Engassers Erstlingsroman als ein Werk der NS-Literatur einzustufen ist und ob sein Autor zu Unrecht in Vergessenheit geriet.

Quirin¹⁰ Engasser wurde am 4. November 1907 in Neubreisach (heute Neuf-Brisach) im damaligen Reichsland Elsass-Lothringen als viertes von fünf Kindern des Landwirts und Fuhrunternehmers Quirin Engasser (1867 bis 1913) und der Marguerite Engasser geb. Beyer (1877 bis 1909) geboren. Seine Mutter verstarb im Wochenbett, der Vater nur wenige Jahre später. Die fünf Waisen wurden zu Pflegeeltern oder ins Waisenhaus gegeben. Quirin wurde von dem Notar Michael Hauck und seiner Frau aufgenommen, die, anders als ihr Pflegling, »Reichsdeutsche« waren und erst nach 1871 ins Elsass gekommen waren. Der Pflegevater wurde als deutscher Beamter nach Kriegsende sofort von den französischen Behörden ausgewiesen, seine Frau musste ein Jahr später Neubreisach verlassen. Nach den jetzt im wieder französischen Elsass gültigen Gesetzen war Quirin Engasser französischer Staatsbürger und musste zunächst im Land bleiben. Befreundete Familien nahmen ihn auf, und er konnte von 1921 bis 1923 das Internat der Weißen Väter (École apostolique des Pères Blancs) in Altkirch besuchen. Infolge eines Verwaltungssirrturns erhielt er eine Ausreisegenehmigung und kehrte zu seinen Pflegeeltern zurück, die inzwischen in Neumarkt in der Oberpfalz lebten. Die deutsche Staatsangehörigkeit erlangte er jedoch erst im Jahr 1939. Im Anschluss an Altkirch besuchte er Privatschulen in Freiburg im Breisgau und Mannheim, wo er 1927 als Externer das Abitur ablegte, um danach in Heidelberg und München Philosophie, Germanistik und Geschichte zu studieren. Bis zu dessen Auflösung (1930) gehörte er zum Freikorps »Oberland«, was als Zeichen einer nationalistischen Grund-einstellung gedeutet werden kann, auch wenn dieser Verband nach 1921 seine Bedeutung weitgehend eingebüßt hatte.

Zu Engassers akademischen Lehrern zählten die angesehenen Germanisten Friedrich Gundolf und Walter Brecht. Eine Dissertation über das deutsch-französische Verhältnis konnte nicht abgeschlossen werden, da inzwischen auch seine Pflegeeltern gestorben waren und er seinen Lebensunterhalt selber verdienen musste. Engasser arbeitete als Journalist, Redakteur und freier Schriftsteller und hatte zunächst vor allem als Hörspielautor und Dramatiker¹¹ Erfolg; ein Theaterstück des Schülers Engasser war übrigens bereits im Druck erschienen. Seine Vielseitigkeit kam ihm auch beim Schreiben des *Ursächers* zugute, der durch ausgefeilte Dialoge, einlässliche Schilderungen und eine spannende Handlungsführung besticht.

Im Jahr 1940 wurde Engasser, der seit 1933 der Reichsschrifttumskammer angehörte,¹² zur Wehrmacht eingezogen und machte die Feldzüge im Westen, auf dem Balkan und in Russland (Südosten) zunächst als Panzerschütze, später als Gebirgsjäger mit. Ende 1943 wurde er zu den

Landesschützen nach Sonthofen bzw. Memmingen abkommandiert¹³ und tat Dienst als Truppenbetreuer, wurde aber ein Jahr später wieder an die Front geschickt. Im Frühjahr 1945 wurde er (sein letzter Rang war Unteroffizier) von italienischen Partisanen gefangengenommen, zunächst den Amerikanern, und von diesen den Briten übergeben und ins Lager Rimini verbracht. Anfang 1946 wurde er entlassen und konnte nach Deutschland zurückkehren. In der NS-Zeit scheinen Verleger, Dramaturgen, Kritiker und er selber sich auf sein Elsässertum¹⁴ besonnen zu haben, jedenfalls geht dies aus Selbstaussagen,¹⁵ Publikationen und einer Bemerkung seines damaligen Verlegers (Hünenburg-Verlag, Straßburg), des elsässischen Autonomisten Friedrich Spieser, hervor.¹⁶ Auch die Aufführung seines Stücks *Die Stauferin* auf dem Theater der Stadt Straßburg könnte dafür sprechen.¹⁷ Aus den Briefen an seine damalige Frau erfährt man, dass er nach Rücksprache mit Reichsdramaturg Rainer Schlösser (1899 bis 1945) und dem Straßburger Intendanten Ingolf Kuntze (1890 bis 1952) für den Posten eines Chefdratmaturgen des Straßburger Stadttheaters im Gespräch war. Intrigen vor Ort und die allgemeine Kriegslage verhinderten jedoch seine Berufung.

Im Jahr 1956 übernahm Engasser die Leitung des Volksbildungswerks Chiemsee in Prien, das später in Volkshochschule umbenannt wurde. Nach einundzwanzigjähriger erfolgreicher Tätigkeit trat er 1977 in den Ruhestand.¹⁸ Er verstarb am 26. Mai 1990 in Bernau am Chiemsee. Nach Kriegsende hatte Engasser wieder in verschiedenen Gattungen publiziert, war aber, wie dem zuvor zitierten Brief zu entnehmen ist, mit den Ergebnissen unzufrieden, weshalb er um 1970 mit dem Schreiben aufhörte.

Zweifellos war und ist *Der Ursächer* Engassers durchschlagendster Erfolg. Bereits der Titel erweckt Aufmerksamkeit. Der noch bis ins frühe 19. Jahrhundert verbreitete Begriff »Ursächer« ist inzwischen durch »Verursacher, Veranlasser« verdrängt worden und bezeichnete ursprünglich auch einen Aufwiegler.¹⁹ Statt die Hauptfigur im Titel zu erwähnen, zieht der Autor möglicherweise den geheimnisvollen Begriff des Ursächers vor, um größere Leserschichten anzulocken. Der Held des Romans ist der Untergrombacher Gastwirtssohn Joß Fritz, der in der Zeit der Bauernkriege dreimal versucht, die südwestdeutschen Bauern zum Widerstand gegen die adeligen und geistlichen Herren aufzustacheln, die ihnen ihre angestammten Rechte genommen und sie unfrei gemacht haben, um sie gnadenlos auszubeuten. Sein Name ist unlösbar mit dem »Bundschnuh«, der Erhebung der Bauern des Oberrheingebiets, verknüpft, die erstmals in Schlettstadt im Jahr 1493 revoltierten. Daran anknüpfend kam es in den Jahren

1502 im Hochstift Speyer (bis Anfang des 19. Jahrhunderts »Speier« geschrieben), 1513 in Lehen bei Freiburg im Breisgau und 1517 im ganzen Oberrheingebiet zu offenen Aufständen, die immer im Zeichen des »Bundschuhs« durchgefochten wurden. Alle diese Unternehmungen wurden jedoch verraten und vorzeitig im Keim ersticket.

Der »Bundschuh« ist ein bäuerliches Kleidungsstück, das aus festem Stoff oder Leder besteht, mit Schnüren um den Fuß »gebunden« wurde und sich vom gespornten Stiefel der Ritter wie dem festen Schnürschuh der Bürger unterscheidet. Darüber hinaus verweist das Element »Bund« auf den Zusammenschluss der aufständischen Bauern. Der Bundschuh wurde, meist zusammen mit einem gekreuzigten Christus und einer weinenden Maria, entweder auf eine Fahne (ein »Fähnlein«) gemalt oder an einer Stange als Feldzeichen dem kämpfenden Haufen vorangetragen. Die Anhänger erkannten sich an einer zweiteiligen Losung, die in Frage und Antwort gesprochen wurde und gelegentlich wechselte.

Die Gegenden, in denen der »Bundschuh« aktiv wurde, nannte man spöttisch die Pfaffengasse. Damit ist der Landstrich zu beiden Seiten des Rheins gemeint, in dem sich von Chur bis Köln viele Bistümer und Klöster aneinander reihen. Dabei muss man wissen, dass die damaligen Diözesen andere Grenzen hatten als heute: Speyer reichte von Homburg/Saar bis Backnang bzw. von Baden-Baden bis kurz vor Mannheim. Das übrige Südwestdeutschland gehörte kirchlich zum Bistum Konstanz, der Streifen von Bühl bis Lahr zu Straßburg. Untergrombach (früher Untergrumbach), wo *Der Ursächer* seinen Ausgangspunkt nimmt, liegt an der heutigen Bundesstraße 3 südlich von Bruchsal. Nach Joß Fritz sind dort eine Straße, eine Schule, ein Brunnen und ein alle zwei Jahre stattfindendes Fest benannt, die die Erinnerung an ihn wachhalten.

Als erklärenden Untertitel wählt Engasser »Geschichtlicher Roman«, ein Terminus, der heute wenig gebräuchlich ist und im allgemeinen »historischer Roman« lautet. Diese Gattung geht auf den Schotten Walter Scott (1771 bis 1832) zurück, der sie mit *Waverley, or, 'tis sixty years since* (1814) und den darauf folgenden Romanen prägte. Dabei sollte daran erinnert werden, dass die heute weitgehend in Vergessenheit geratene Benedikte Naubert (1752 bis 1819) bereits vor Walter Scott historische Romane verfasste, die ihn beeinflussten. Naubert und Scott fanden schon bald Nachahmer, man denke z. B. an Victor Hugos *Notre Dame de Paris* (*Der Glöckner von Notre Dame*) in Frankreich, Alessandro Manzonis *I promessi sposi* (*Die Verlobten*) in Italien oder Gustav Freytags *Die Ahnen* in Deutschland, um im Bereich der westeuropäischen Literaturen zu bleiben.

Im historischen Roman gehen Geschichte und Fiktion eine enge Verbindung ein. Der historische Rahmen ist real und liegt mindestens eine Generation zurück, die Haupt- und Staatsaktionen haben sich tatsächlich ereignet, die Männer und Frauen, die die Geschichte bestimmt haben, haben gelebt und sind namentlich identifizierbar. Um die Geschichte den Späteren nachvollziehbar zu machen, sucht sich der Autor eine »Helden-gestalt« aus (meist einen Mann), die zwar auch gelebt hat, deren Schicksal jedoch romanhaft ausgestaltet wird. Eine Liebesgeschichte mit ihren Peripetien wird zum roten Faden der Haupt- und Staatsaktionen. Die Hauptperson – man spricht gerne vom »mittleren Helden« – ist die treibende Kraft des Konflikts zwischen zwei sich befehdenden Parteien. Häufig nimmt sie, ein Reflex der Französischen Revolution von 1789, die Rechte des Volkes gegen die Interessen der Mächtigen wahr und wird dadurch zu einer Lichtgestalt, mit der sich zahlreiche Menschen identifizieren können. Der Verfasser eines historischen Romans kann seine Meisterschaft durch genaue Schilderung vergangener Realien (Schauplätze, Sprache, Lebensweise, Sitten und Gebräuche, Rechtswesen) – man spricht von »couleur locale« (Lokalkolorit) – wie psychologisch stimmige Nachzeichnung der Motive und Gefühle der Handelnden unter Beweis stellen. Beliebt sind, und das geht auf den englischen Schauerroman (*gothic novel*) zurück, Massen- und Kampfschilderungen, Geheimbündelei, Kerker-, Folter- und Hinrichtungsszenen, Wunderzeichen wie auch die Beschreibung des Lebens von Außenseitern (Landsknechte, Bettler, Landstreicher, Zigeuner, Juden, Prostituierte u. a.).

Alle genannten Elemente finden sich in *Der Ursächer*: Besonders eindringlich werden die Schlacht von Böblingen,²⁰ die Belagerung von Zabern-Saverne²¹ und das letzte Aufbäumen der Bauern bei Lupfstein im Elsass geschildert,²² wohingegen die Schlacht von Pavia nur indirekt beschrieben wird.²³ Als die Untergrombacher Bundschuhverschwörung gescheitert ist, werden die Teilnehmer, soweit sie gefasst werden, in den Verliesen von Schloss Obergrombach eingekerkert,²⁴ gefoltert und gevierteilt,²⁵ den minder schwer Belasteten die Schwurfinger der rechten Hand abgetrennt. Melchior Nonnenmacher, von dem noch Näheres berichtet werden wird, wird nach der Böblinger Schlacht mit einer Kette an einen Baum gefesselt und bei lebendigem Leib verbrannt.²⁶ Ein Abschnitt des Romans spielt im und um das Gasthaus Kohlenhof vor Basel, wo sich entlaufene Soldaten, Dirnen und fahrendes Volk mit Billigung des Magistrats in Bretterbuden eingerichtet haben, und wo Joß Fritzens Frau Els(e) gelandet ist.²⁷ Die Schilderung dieses Orts erinnert an die mittelalterlichen »Cours des

miracles« (Elendsviertel), wo sich die Ausgestoßenen versammelten, z. B. in *Der Glöckner von Notre Dame*.

Man kann den *Ursächer* als einen gelungenen historischen Roman bezeichnen, den man sich gut als Vorlage eines Historienfilms vorstellen könnte. Erzähltechnisch hat Traditionalität den Vorrang vor Innovation; der Stil ist mal so »altfränkisch« wie die Frakturschrift der Ausgabe, häufig jedoch hoch dramatisch, und stellenweise wieder lyrisch. Die Dynamik entwickelt sich langsam, Gegensätze erzeugen Spannung. Trotz eines umfangreichen Personeninventars und häufiger Orts- und Szenenwechsel bleibt die Erzählung bis zum Schluss kohärent, spannend und folgerichtig. Joß (Joss) Fritz (geb. um 1470, gest. um 1525) eignet sich gut zum Protagonisten eines historischen Romans, da mehrere Phasen seines Lebens im Dunkeln liegen und somit romanhaft ausgeschmückt werden können.

Wenn Engasser seine Hauptgestalt entgegen dem heutigen Usus Fritz Joß nennt, so hat dies zwei Gründe: Beide Namensteile können einen männlichen Vor- bzw. Nachnamen bezeichnen (Joß, Joss ist vermutlich die Kurzform von Jodokus). In den erhaltenen Akten ist von »dem Fritz« die Rede, so dass man nicht entscheiden kann, ob es sich um den Vor- oder Nachnamen der betreffenden Person handelt. Im Folgenden wird heutigem Brauch gemäß durchgehend von Joß Fritz gesprochen.

Als *Der Ursächer* 1939 erschien, war dieser Bauernführer bereits seit einigen Jahren im Gespräch, nicht nur bei Historikern, sondern auch bei Romanciers und Dramatikern.²⁸ Der Bauernforscher Günther Franz (1902 bis 1992) hatte sich in seinem erstmals 1933 erschienenen und später mehrfach wieder aufgelegten Standardwerk *Der deutsche Bauernkrieg*²⁹ mit ihm befasst, desgleichen sein Fachgenosse Willy Andreas (1884 bis 1967), der 1936 ein Buch über den Bundschuh veröffentlichte.³⁰ Fast zeitgleich (1936) waren zwei Romane zum gleichen Thema erschienen, die den Luxemburger Norbert Jacques (*Der Bundschuh-Hauptmann Joß*) bzw. den Saarländer Gustav Regler (*Die Saat*) zu Verfassern haben.³¹ Von diesen beiden Romanen wird noch zu sprechen sein.

Engasser stützt sich bei seinen dem Roman vorausgehenden Recherchen in erster Linie auf die zweibändige Ausgabe von *Der Bundschuh*, die der hochgelehrte Bad Kreuznacher evangelische Pfarrer und Historiker Albert Rosenkranz (1876 bis 1975) 1927 vorgelegt hatte.³² Er orientiert sich insbesondere am zweiten (»Der Bundschuh zu Untergrombach 1502«) und dritten (»Der Bundschuh zu Lehen 1513«) Kapitel und übernimmt die Namen zahlreicher darin genannter Bauern, Herren, Kirchenmänner und Verwaltungsbeamter. Der dritte Hauptteil seines Romans kulminiert in

der Böblinger Schlacht vom 12. Mai 1525, in welcher der »Bauernjörg« (Georg III. Truchsess von Waldburg) die Bauern in die Knie zwang und ein blutiges Strafgericht über sie abhielt. Sie wird im Allgemeinen nicht mit Joß Fritz in Verbindung gebracht, dessen Teilnahme auch nicht belegt ist. Was die historischen Details angeht, könnte sich Engasser diesbezüglich entweder auf die zuvor genannten Historiker Franz und Andreas bezogen oder eine regionale Quelle benutzt haben.³³

Das große Interesse an Joß Fritz und dem Bundschuh nach 1933 erstaunt nicht, wenn man sich die Bedeutung vor Augen hält, die der Nationalsozialismus den Bauern beimaß. Das von dem nationalsozialistischen Wirtschaftstheoretiker Gottfried Feder (1883 bis 1941) im Auftrag Hitlers 1927 erstmals herausgegebene und in den folgenden Jahren immer wieder aufgelegte Programm der NSDAP wurde 1930 um die *Parteiamtliche Kundgebung über die Stellung der N.S.D.A.P. zum Landvolk und zur Landwirtschaft* (München, 6. März 1930) erweitert, die am Anfang der Druckfassung steht. Darin wurde gefordert, die Nichtachtung des Bauernstandes und seine finanzielle Ausbeutung zu beenden, denn das Landvolk sei der »Hauptträger volklicher Erbgesundheit«, »Jungbrunnen des Volkes und das Rückgrat der Wehrkraft«.³⁴ Der Reichsbauernführer Richard Walther Darré (1895 bis 1953) brachte diese Konzeption auf die Formel von »Blut und Boden«.³⁵ Doch unabhängig von der jeweiligen politischen Einstellung der genannten Historiker und Schriftsteller versprach die Behandlung eines »Bauernthemas« Aufmerksamkeit und Publikumserfolg, da es eine lange Tradition deutscher Bauernliteratur oder Bauerndichtung gab, die bis zu Werner dem Gärtner (Wernher der Gartenaere, Mitte des 13. Jahrhunderts) und seiner Versnovelle *Meier Helmbrecht* zurückreicht. Wurde der Bauer zunächst als Grobian oder Tölpel dargestellt, in der Hirtendichtung hingegen allzu sehr idealisiert, bemühte man sich ab dem 19. Jahrhundert um größere Wirklichkeitstreue. Aber erst in der NS-Zeit rückte der Bauer ins Zentrum der Belletristik.³⁶ Der zuvor erwähnte Langenbucher widmet ihm in seiner *Volkhaften Dichtung der Zeit* einen größeren Abschnitt, der »Volk an der Arbeit I: Deutsches Bauerntum« überschrieben ist und sich in die Kapitel »Die Einheit zwischen Mensch und Erde«, »Die bäuerliche Lebenswirklichkeit«, »Bauernnot – Volksnot« und »Volk an der See« gliedert.³⁷ Engasser wird nicht in dieses Kapitel aufgenommen, in dem Langenbucher nur zeitnahe Werke bespricht, sondern im Abschnitt »Der geschichtliche Werdegang des deutschen Volkes«, in dem historische Bauernromane besprochen werden, vorgestellt. Die im Nationalsozialismus besonders anerkannten Bauern-Autoren heißen Friedrich Giese, Georg Schmückle,

Hermann Eris Busse, Albert Bauer, Josef Perkonig oder Josepha Berens-Totenohl, Namen, die heute nur noch der Spezialist kennt, da anspruchsvolle Bauernliteratur keine Rolle mehr spielt, sieht man von Trivialisierungen und Verkitschungen einmal ab.

Der Ursächer gliedert sich, wie bereits angedeutet, in drei nicht eigens markierte Teile mit fließenden Übergängen: Die Kapitel 1 bis 17 betreffen die Grombacher Ereignisse der Jahre 1501 bis 1502; Kapitel 18 bis 24 die Lehener von 1517, und Kapitel 25 bis 33 die Böblinger, Lupfsteiner und Zaberner von 1525, wobei die dazwischenliegende Zeit durch die Wanderjahre von Joß Fritz überbrückt werden. Das Hauptgewicht liegt also auf dem ersten Teil, der für die Herausprägung seines Charakters und Werdegangs am entscheidendsten ist. Der Roman beginnt mit dem Bericht von Beschwendissen, mit denen die geistliche Obrigkeit in Speyer die Untergrombacher und Jöhlinger Bauern plagt, insbesondere so hohen Abgaben, dass ihnen nichts von ihrer Ernte zum eigenen Erhalt übrig bleibt und sie Rinde und Gras essen müssen. Die wenigen Freibauern, die es noch gibt, sollen das »Besthaupt«, das beste Stück Vieh im Stall, als eine Sonderabgabe an den Bischof zahlen, wozu sie eigentlich nicht verpflichtet sind. Auf diese Weise soll ihre Unabhängigkeit unterminiert werden. Im vorliegenden Fall ist der Freibauer Claus Imhoff, der Eigentümer des prächtigen Hofanwesens der Altmühl, betroffen. Er wird eine besondere Rolle im Roman spielen, da er eine schöne Erbtochter hat, Fridrun, die sich zu Joß Fritz hingezogen fühlt. Doch da dieser ein geborener Anführer ist und sich verpflichtet glaubt, einen neuen »Bundschuh aufzuwerfen«, d.h. für die Wiederherstellung des alten Rechtszustandes der Bauern einzutreten und notfalls mit Waffengewalt zu kämpfen, weist er Fridrun zurück und verzichtet auf ein privates Glück. Durch sein brüskes Verhalten treibt er die junge Frau in die Arme des Vogtsohns Melchior Nagel, auch er eine Erfindung Engassers (es gab allerdings einen Marx Nagel, welcher, wie Melchior, Schultheiß zu Waldkirch war), der zunächst auf der Burg Obergrombach als eine Art Adjunkt des bischöflichen Schaffners (Verwalters) seinen Herrendienst beginnt. Joß Fritz muss ihn im Rahmen der ihm obliegenden Hand- und Spanndienste von Dirmstein nach Obergrombach kutschieren, ohne dass beide schon wüssten, dass sie sich in lebenslanger Feindschaft und Rivalität verbunden sein würden.

Im zweiten Teil des Romans ist Melchior Nagel Vogt von Waldkirch, im dritten Amtmann von Rötteln bei Lörrach. Nach der Niederschlagung des Bundschuhs von 1502 schwört er dem Speyrischen Hofmeister Hartmann Fuchs von Dornstein (Dornheim) »[n]icht eher zu ruhen und zu rasten, als

bis ich diesem Wolf [Joß Fritz] den Balg abgezogen«.³⁸ Da Joß Fridrun brusk zurückgewiesen hat, hat Nagel bei ihr leichtes Spiel. Als der Grombacher Bundschuh auffliegt, ist sie von ihm schwanger. Ihr Vater wird im Kampf verletzt und übersteht Haft und Folterung nicht; sie zündet, als die Imhofsche Familie von der Altmühl vertrieben wird, das Hofgebäude an, damit das schöne Anwesen nicht den Nagels in die Hände fällt, legt ihren Sohn vor einer Klosterpforte ab und taucht in Norditalien unter. Nonnen ziehen den Knaben groß und geben ihm den Namen Melchior Nonnenmacher. Als Fridrun und Joß Fritz sich gegen Ende des Romans wiederfinden, kann Melchior Nonnenmacher, ein überzeugter Anhänger von Joß Fritz, seine Mutter einziges Mal in die Arme schließen. Aber es gibt kein Happy End: Nonnenmacher wird von den bündischen Truppen gefangengenommen, von Melchior Nagel, der ebenfalls an den Kämpfen teilnimmt, zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt und, wie bereits erwähnt, bei lebendigem Leib verbrannt. Fridrun, die Joß Fritz gefolgt ist, tritt zu Nagel, ihrem ehemaligen Geliebten, der die Hinrichtung überwacht, und fordert ihn auf, seinen Sohn freizubitten. Als er mit der Faust nach ihr schlägt, stößt sie ihm ein Messer in den Hals. Sie kommt damit Joß Fritz zuvor, der ihm ebenfalls nach dem Leben trachtet, und resümiert: »Es ist abgerechnet mit ihm!«³⁹

Zwar lassen sich die Personen des Romans in Gute und Böse unterteilen, doch sind sie keineswegs statisch gezeichnet, da der Autor eine oberflächliche Schwarz-Weiß-Malerei vermeidet. Für Differenzierung sorgen zunächst einmal die beständigen Ortswechsel, da sich die Handlungsebene von Bruchsal nach Süden ausdehnt und auch Norditalien (Trient), die Schweiz (Basel), den Hegau (Nenzingen bei Stockach), Württemberg und das Elsass mit einbezieht, Gegenden und Örtlichkeiten, die Engasser zu meist aus seiner Jugend- und Studienzeit kannte. Die Anführer der verschiedenen Aufstände werden zu Flüchtlingen und Getriebenen, die Haus und Hof verlieren und keinen sichereren Platz mehr finden. Damit ändert sich auch ihre moralische Einstellung. Man kann dies gut an Joß Fritz beobachten, der zunächst von Ängsten und Zweifeln geplagt wird, ob er das Leben seiner Mitverschwörer durch einen Aufstand aufs Spiel setzen darf und sich nicht gegen die göttliche Ordnung versündigt. In einem Zwiegespräch mit Gott prüft er sich vor dem ersten Losschlagen, ob er nicht aus Selbstsucht handelt, um sich, den Leibeigenen, zu erhöhen:

Du hast dich [so lautet Gottes Stimme, F.-R. H.] in den Wahnschleier gehüllt, daß du zum Beistand meiner Gerechtigkeit den Aufruhr

begonnen hast! Ich aber habe in deine Seele hineingeschaut! Ich weiß die wahre Ursache deines Aberwitzes! Du hast ein Weib behgert in deinem Herzen und hast ihr nicht nahen können, weil du nicht ihres Standes warst! Und darum trieb es dich, den alten Turm der Ordnung niederzureißen, unstet im Lande zu schweifen, dich zu ersättigen in Träumen von einem neuen Reich, von Größe und Ruhm! Wie viele, Fritz Joß, mußten sterben, weil du unlustig warest, dein Joch in Demut und Stille weiter zu tragen?⁴⁰

Nachdem der Aufstand verraten und gescheitert ist, sucht Joß Fritz den Untergrombacher Pfarrer Stephan Gries auf, der zwar auf der Seite der Bauern steht, sich sogar bei Ludwig von Helmstädt, dem Bischof von Speyer, für sie einsetzt, aber Joß Fritz bei seiner Flucht aus der Heimat das Versprechen abnimmt, »den Willen zur Empörung, der in dir ist wie in einem anderen der Hunger, endlich willst fahren lassen!«⁴¹ Joß Fritz kann und will ein derartiges Versprechen nicht geben, doch erklärt er sich bereit abzuwarten, ob der Aufstand das Gewissen der sich auf Gott berufenden Obrigkeit wachrüttelt und sie zu einer Änderung der ungerechten Verhältnisse bewegt. Als er später, inzwischen Landsknecht geworden, noch einmal nach Untergrombach zurückkehrt, sucht er den alten Pfarrer auf, der seine frühere Forderung radikal zurücknimmt und ihm den göttlichen Auftrag gibt, angesichts der Niedertracht, Verlogenheit und Heimtücke der Mächtigen »den Dolch zu ziehen« und die »Fackel zu werfen«.⁴² Glaubte der Bundschuhführer anfänglich noch, Gott müsse den revoltierenden Bauern zur Seite stehen, wenn sie Erfolg haben wollten, kommt er nach der Niederlage von Böblingen zu einer realistischeren Einstellung, mit der er die brennende und nie zu lösende Frage der Theodizee vom Tisch wischt:

Von Wut gepackt, rief Fritz Joß aus: »Gib Gott keine Schuld! Er ist den andern nicht mehr und nicht weniger beigestanden als uns! Wenn Einigkeit wär unter den Bauern und wenn einer zum andern stehen wollt, so hätten wir die Bündischen können zu Paaren treiben. So aber sind die einen beim Saufen und Tafeln gewesen, indes die andern nur etliche Meilen weiter vor dem Feind gestanden sind. Wird uns da nicht nach Verdienst gelohnt, wenn wir allzumal erstochen werden wie tolle Hunde?«⁴³

Man könnte sagen, dass Joß Fritz in der Realität angekommen ist, denn Kriege werden nicht durch göttlichen Beistand, sondern durch moderne

Waffen, mustergültige Organisation, eiserne Disziplin und geschickte Bündnispolitik entschieden.

Joß Fritz ist in seinem Gerechtigkeitsstreben nicht allein. Der bischöflich-speyrische Landschreiber Johannes Weißenburger von Bruchsal, der sich ihm später anschließt, verfasst, von ihm angeregt, eine Petition zugunsten der Bauern und übergibt sie dem bischöflichen Kollegium, das auf Burg Udenheim (heute Philippsburg) tagt. Während Weißenburgers Name belegt ist, hat Engasser diese eindrucksvolle Szene ausgeschmückt,⁴⁴ die sich aber durchaus so abgespielt haben könnte. Das Kollegium setzt sich aus dem Bischof und seinen engsten Beratern zusammen, namentlich dem Hofmeister Hartmann Fuchs zu Dornstein, dem Domdechanten Heinrich vom Helmstädt, einem Bruder des Bischofs, dem Speyrer Dompropst Georg von Gemmingen, dem Zisterzienser Eberhard von Newenhus, dem Domprediger Jost Gallus, dem Domkapitular Heinrich Cratz von Scharfenstein, dem Stiftspropst der Bruchsaler Parochie St. Peter, anderen Pröpsten, Stifts-, Domherren und Kanonikern sowie den Äbten von Herrenalb, Gottesau, Hirschau und Limburg. Keiner der Anwesenden erkennt die Berechtigung der bäuerlichen Gravamina an, allein Jost Gallus nimmt den Vorwurf gegen den Lebenswandel einiger Angehöriger des geistlichen Standes auf und verlangt Reformen. Dieser Begriff, der auf die bald mit Macht sich Bahn brechende Bewegung der Reformation vorausweist, erregt die Gemüter der anwesenden Geistlichen, zumal der ebenfalls dem Kollegium angehörende Johannes Zollner in die gleiche Kerbe haut wie Gallus:

Ich stehe im Herbst meines Lebens, auf fünfzig Jahre priesterlichen Amtes blicke ich zurück. Doch von Reformen habe ich immer nur das Geschwätz, nie eine Tat vernommen! Mehr denn je schändet der Priester heute sein geweihtes Kleid! Den Mönchen sind die Mauern des Klosters zu eng geworden, und sie brechen aus dem Gehege aus, das sie vor der Welt schützen sollte! Man wolle uns doch nicht glauben machen, daß es die Not sei, die die Menschen aufrührerisch mache! Nein, das Ärgernis verbittert sie! Ist es nicht ein Fingerzeig Gottes, eine Mahnung an die geistlichen Herrschaften gewesen, daß alle Empörungen in unseren Zeitläufen unter dem Krummstab ihren Herd gehabt haben?⁴⁵

Eberhard von Newenhaus heizt den Konflikt noch dadurch an, daß er die mönchischen Gelübde rundweg für unmenschlich erklärt. Der Bischof ist

zu schwach, um ein Machtwort zu sprechen, und so löst sich die Versammlung auf, ohne einen Beschluss zu fassen. Gerade mit dieser Szene gelingt es Engasser, die latente Aufbruchsstimmung der Zeit einzufangen, die 1515 in Luthers 95 Thesen ihren Niederschlag findet und die katholische Kirche spaltet.

Eine weitere Nebenfigur, die Erwähnung verdient, ist Hans Enderlin, das »alte Vöglein« von Lehen.⁴⁶ Dieser unverbesserliche Bundschuher verschafft dem aus Untergrombach geflohenen Joß Fritz das Amt des Feldhüters oder Bannwarts, womit ein kleines Haus und ein sicheres Auskommen gewährleistet sind. Er erwirkt dafür die Genehmigung des Lehener Gerichtsherrn Balthasar von Blumeneck. Beide Gestalten sind historisch, Enderlin wird 1513 in Freiburg hingerichtet, das gegen den Bundschuh besonders grausam vorgeht. Enderlin wird hier namentlich genannt für eine große Zahl bis zur Selbstaufgabe solidarischer Bundschuher, die die Bewegung über viele Jahre im Untergrund am Leben halten. Da Joß Fritz jetzt ein sicheres Auskommen hat, heiratet er Els(e) Schmid, die ebenfalls eine historische Gestalt ist. Als der Lehener Aufstand gescheitert ist, wird sie heimatlos, dient ihrem Mann jedoch als Zuträgerin. Zu diesem Zweck befreundet sie sich mit zahlreichen Männern und bringt ihre Ehe der Bundessache zum Opfer. Engasser lässt sie im Basler Kohlenhof in einer kalten Winternacht sterben.⁴⁷

Bleibt zum Abschluss die Frage, welche Absichten Engasser mit seinem Roman verfolgte. Ein nicht gezeichneter Beitrag im *Völkischen Beobachter* aus dem Jahr 1939, der noch vor der Veröffentlichung des *Ursächlers* erschien,⁴⁸ attestiert ihm, dass er in seinen Werken häufig von der Geschichte ausgehe und gerne Gestalten auswähle, »die durch ihr politisches Führertum, wie Cromwell und Bismarck, unserer Zeit naheliegen«. Oder er führe, wie mit Franz von Sickingen, in eine Epoche, die die Reichsidee vorausahne. So bedeute ihm das Wiedererwecken des Historischen nicht Selbstzweck, es spiegele vielmehr in der geschichtlichen Gestalt die Triebkräfte, die im langen Werdegang des deutschen Volkes gewirkt hätten und in denen sich die Gegenwart – gemeint ist die Zeit des Nationalsozialismus – wiederfinde. Derartige Gedanken wirken auf der Bühne unmittelbarer als im Roman, doch sie klingen auch dort an, wenn Joß Fritz z. B. über das Reich und die Rolle des Kaisers räsoniert: Die Bauern hätten den König wieder zum Herrn im Reich machen wollen, doch dieser habe sie im Stich gelassen und in seiner Blutrurst die Strafbefehle der strengsten Obrigkeit noch übertroffen. So lässt Engasser den bereits erwähnten Landschreiber klagen: »Wir haben keinen deutschen König! Wir haben einen römischen

König! Das Deutsche ist nicht gut genug für unseren König. Es muß etwas Römisches sein!«⁴⁹ Joß Fritz scheitert also nicht nur durch den Verrat des Lux Rapp und anderer Feiglinge, sondern auch durch die Schwäche des Kaisers (Maximilian I.), der seine Pflicht als gerechter und vor allem als »deutscher« Herrscher vergessen hat. Derartige Passagen sind jedoch selten und auch zu vage, um als Folie für die nationalsozialistische Umgestaltung des Deutschen Reichs und damit als Propaganda gelesen zu werden. Am Beispiel Gustav Reglers wird zu zeigen sein, dass deutlichere und eindeutigere Aktualisierungen möglich sind, denn er vereinnahmt Joß Fritz für die kommunistische Sache. Engassers Joß Fritz eignet sich im Übrigen schlecht zur Heroisierung, da er ein dreifach gescheiterter Aufrührer ist, der am Ende des Romans an seiner Mission zweifelt und verzweifelt. Als er sich vor Zabern aus einem Leichenberg befreit hat, rennt er wie ein von den Toten Auferstandener über das Schlachtfeld und stößt einen »schauerliche[n] Schrei« aus, der »Hilferuf«, »Klage und Frage zugleich« ist: »Herr Gott! Herr Gott!«⁵⁰ Psychologie ist Engasser wichtiger als Propaganda. Zeitgenössische Kritiker sahen das im Einzelfall anders. So wurden Engassers historische Theaterstücke von dem nationalsozialistischen Kritiker Wolf Braumüller (geb. 1906, Todesdatum nicht ermittelt) positiv bewertet, eine Bewertung, die man *mutatis mutandis* auch auf den *Ursächer* übertragen könnte, was aber noch nichts über Engassers Absichten aussagt. Literarische Werke sind eben nicht eindeutig, sondern in unterschiedlicher Weise deutbar.

Seine [Engassers] Werke tragen mit dazu bei, im Spiegelbild eines geschichtlichen Nachlebens den Menschen für die Aufgaben von heute zu erziehen. In der Handwerklichkeit seines szenischen Aufbaus gibt er die Sinnfälligkeit der Geschehnisse, in seiner verantwortungsbewußten Sprachgestaltung schafft er die geistige Resonanz, die in der Eindringlichkeit zu einem geschichtlichen und damit auch politischen Bewußtwerden führt. Die dramatische Gestaltungskraft des heute dreißigjährigen Quirin Engasser und sein biologisches Schauen und Erfassen des geschichtlichen wie politischen Weltbildes lässt ihn uns in die erste Reihe unseres dramatischen Nachwuchses eingliedern. Dem Theater aber ersteht die Aufgabe, diese Begabung zu fördern, um ihm so zu seinem Glauben an das politische Drama auch den an die politische Bühne zu geben.⁵¹

Aus heutiger Sicht wird man Thomas Adam, dem Leiter des Kulturamts der Stadt Bruchsal und Spezialisten in Sachen Joß Fritz, zustimmen, der zu folgendem differenzierten Urteil kommt:

1936 [recte 1939, F.-R. H.] schließlich erscheint Quirin Engassers voluminöser Joß-Fritz-Roman *Der Ursächer*, gewiss keine originäre Schöpfung des nationalsozialistischen Zeitgeistes, aber immerhin doch mit der klaren Tendenz geschrieben, die Uneinigkeit der Bauern als Ursache ihrer Niederlage zu benennen und den (deutschen) Zusammenhalt einzufordern. Eine Volksbewegung, das weiß Engasser und lässt er seinen Joß Fritz wissen, benötigt einen charismatischen Führer. Und es ist mitnichten ein Zufall, dass diese Geistesaltung zum Zeitpunkt der Romanveröffentlichung dem offiziellen Credo im Reich in keiner Weise zuwiderlief, dass daher auch die Rezessenten das Werk entsprechend positiv und entsprechend ideo-logisiert besprachen.⁵²

Werfen wir nun einen kurzen Blick auf Norbert Jacques (1880 bis 1954) und seinen Roman *Der Bundschuh-Hauptmann Joß* aus dem Jahr 1936, der zunächst bei Ullstein erschien und nach dem Zweiten Weltkrieg noch zweimal (1950 und 1951 unter dem leicht geänderten Titel *Der Bundschuhhauptmann*) von der Deutschen Buchgemeinschaft nachgedruckt wurde. Mit 276 Seiten in der Erstausgabe ist dieser Roman knapp halb so umfangreich wie der *Ursächer*. Jacques, dessen bewegtes Leben hier nicht in Einzelheiten geschildert werden soll, ist heute vor allem als »Erfinder« des Dr. Mabuse bekannt. Einzelheiten kann man seiner lebenswerten Autobiografie entnehmen.⁵³ Jacques setzt mit seinem Roman um das Jahr 1511 ein, als Joß Fritz seine spätere Frau Els(e) in Nenzingen kennenlernt, und überspringt die Untergrombacher Erhebung vom Jahr 1503. Im Zentrum seines Romans stehen der Lehener Aufstand und die anschließende Wanderschaft des Bundschuhhauptmanns durch Südwestdeutschland, das benachbarte Elsass und die Nordschweiz. Joß Fritz lässt sich nicht durch Verrat entmutigen und sammelt nach dem Lehener Fiasko neue Bundesgenossen, um im Jahr 1517 abermals loszuschlagen, wieder erfolglos. Als alter Mann erlebt er jedoch noch den Beginn des Bauernkriegs im Jahr 1525. Neben Joß Fritz und Els(e) stehen insbesondere die Weggenossen Veltin von Freiburg und der spätere Verräter Michel von Dinkelsbühl im Zentrum. Die psychologische Entwicklung Joß Fritz' wird noch stärker herausgearbeitet als bei Engasser, Kampfszenen spielen nur eine untergeordnete Rolle. Bei seiner

Gewissenserforschung klingen reformatorische Gedanken an, wie sie z. B. in Luthers *Von der Freiheit eines Christenmenschen* formuliert werden. Der Roman endet mit einer Anspielung an das *nunc dimittis* des alten Simeon: »Als er [Joß Fritz] die Burgen brennen sah, sagte er: ›So brauche ich also doch nicht zu sterben, ohne den Sieg des Bundschuhs gesehen zu haben.‹«.⁵⁴ – Jacques orientiert sich ebenfalls an Rosenkranz, wie ein Blick in das Namensregister von dessen Quellenband beweist, das alle wichtigen vor kommenden Namen authentifiziert. Er nutzt seine dichterische Freiheit, um die in den Quellen erwähnten Personen zum Leben zu erwecken und zugleich einen Bilderbogen Süddeutschlands im Spätmittelalter zu zeichnen. Eine eindeutige politische Botschaft ist auch seinem Roman, über weite Passagen ein historischer »Regionalroman«, nicht zu entnehmen, doch endet er hoffnungsvoller als der Engassers, da der 1525 losbrechende Bauernkrieg zwar nicht zum Erfolg führt und die Lage der Bauern nur wenig bessert, aber als die erste vom »gemeinen Mann« organisierte Freiheitsbewegung der Moderne gedeutet wird. Ähnlich klingt es übrigens in dem einzige für die Zeit von 1933 bis 1945 nachweisbaren Lexikonartikel zu Joß Fritz:

Seine radikalrevolutionären Forderungen nach Beseitigung der Leib eigenschaft, aller Zinsen und Zehnten, Freiheit von Fischfang, Wald und Weide, Aufteilung aller geistlichen Güter und Beseitigung der Landesobrigkeiten zugunsten einer starken kaiserlichen Zentral gewalt fanden große Zustimmung unter den Bauern, aber auch unter den »gemeinen Leuten« der Städte in der Pfalz, den Rheinlanden und dem nördlichen Schwarzwald. [...] Trotz dem schließlichen Zusammenbruch seiner Bewegung waren Fritz und seine Ziele im Volk allgemein erkannt worden. [...] Seine Ideen aber sind für die Erhebung der entrichteten Bauern richtungsweisend gewesen.⁵⁵

Außer auf die Forschungen von Günther Franz wird am Ende des Artikels auf Jacques' *Bundschuh-Hauptmann Joß* verwiesen, allerdings mit dem unzutreffenden Ersterscheinungsdatum 1937.

Gustav Reglers (1898 bis 1963) Roman *Die Saat* gilt zu Recht als ein bedeutendes Werk der deutschen Exilliteratur nach 1933 und ist der am besten und intensivsten erforschte Joß Fritz-Roman der dreißiger Jahre des letzten Jahrhunderts. Hans-Albert Walter, Spezialist für die deutsche Exilliteratur, hat 1991 eine Neuausgabe des Romans in der Büchergilde Gutenberg betreut und ihr einen umfangreichen Kommentarband beigegeben.⁵⁶ Die Quintessenz seiner Analysen lautet, dass *Die Saat* ein Schlüsselroman

sei. In Zeiten der Tyrannie könne, so Regler, der historische Roman ein wichtiges Medium sein, um Verbotenes zu sagen. *Die Saat* umfasst neun Kapitel, die von 1493 bis 1502 reichen, aber alle vier Bundschuhauftstände bis 1517 zu einer Erhebung zusammenziehen und die Türkeneide wie die Anfänge der Regierungszeit Kaiser Maximilians I. einschließen. Der Roman bedient sich schneller Wechsel und Schnitte und hat expressionistische Züge. Er ist, unbeschadet einer möglichen Aktualisierung, der modernste und literarisch innovativste der drei hier besprochenen Romane.

Der heutige Leser würde allerdings ohne Walters detaillierten Kommentar die (nicht immer evidenten) Parallelen zwischen der Situation nach 1933 und den Bundschuhauftänden kaum erkennen, z.B. dass die Schweizer, die dem Bundschuh ihre Unterstützung versagen, dem Verhalten der Sowjetunion gegenüber den deutschen Kommunisten nach 1933 entsprechen:⁵⁷

Der antifaschistische Widerstand ist gemeint, wenn vom Bundschuh die Rede ist, und da nun die Bauernverschwörung trotz mühevoller Vorbereitung vor dem Aufstandstermin an Verrat scheitert, liegt der Analogieschluss für Reglers Gegenwart auf der Hand: Wie umsichtig die Illegalen auch agitieren und konspirieren, die Nazis sind stärker. Und das nicht bloß wegen ihres Terrors. Die ›Massen‹ sind für die Revolution nicht reif. Anders als seine Partei, die KPD, hatte Regler also keine Illusionen mehr über Deutschland und die Deutschen, als er den Roman im Pariser Exil der dreißiger Jahre schrieb.⁵⁸

Engasser hat sicherlich den Roman von Norbert Jacques gekannt; den Reglers, der in Amsterdam in einem Exilverlag erschienen war, dürfte er kaum in die Hand bekommen haben. Die Ähnlichkeit der »Machart« zwischen Jacques und Engasser ist evident, eine Abhängigkeit, die über die Stoff- und die Gattungswahl hinausgeht, ist jedoch nicht zu erkennen. Der Zweite Weltkrieg hat Engassers schriftstellerische Laufbahn, wie bereits angedeutet, umgelenkt; seine vielschichtige spätere Produktion weist mehr auf die Notwendigkeit des Broterwerbs hin als auf ein künstlerisches Wollen oder ein gesellschaftliches Engagement. So bleibt offen, ob, und wenn ja, in welche Richtung er sich schriftstellerisch weiter entwickelt hätte.

- 1** Beispielsweise Hans Sarkowicz / Alf Mentzer: Literatur in Nazi-Deutschland. Ein biografisches Lexikon. Erweiterte Neuausgabe, Hamburg und Wien 2002 (die Aufnahme eines Autors in dieses Nachschlagwerk sagt an und für sich noch nichts über seine politische Einstellung aus, sondern bezeichnet den Zeitraum von 1933 bis 1945, in dem auch zahlreiche Werke Engassers erschienen); Henning Rischbieter (Hg.): Theater im »Dritten Reich«. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik, Seelze-Velber, 2000; Gero von Wilpert: Lexikon der Weltliteratur. Bd. I: Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren und anonymen Werken. Stuttgart 1963f. – Ein kurzer biografischer Eintrag mit Leseprobe findet sich in Hans Heyn (Hg.): Der Chiemgau erzählt, wer hat hier was geschrieben? Literarische Spuren zwischen Alpen und Donau, 1609–2010. Breitbrunn 2011, S. 47–48 (gibt Rosenheim als Sterbeort an).
- 2** Der Roman ist, wie damals üblich, in Fraktur (sogenannter deutscher oder auch gotischer Schrift) gedruckt, deren Kenntnis heute offenbar keine Selbstverständlichkeit mehr ist. Wie sollte man sonst erklären, dass in mehreren Antiquariatskatalogen und Internetportalen der Roman als *Der Urfächer* angeboten wird?
- 3** Albert Heinrich (Hg.): Bibliographie Verlag C. H. Beck 1913–1988, Biederstein Verlag 1946–1988, Verlag Franz Vahlen, 1970–1988, München 1988, S. 213. – Da das Verlagsgebäude des Beck-Verlags im Jahr 1945 vollständig von Bomben zerstört wurde, gibt es kein über diesen Zeitpunkt zurückreichendes Verlagsarchiv mehr. – Aus den Briefen an seine Frau geht hervor, dass die Beziehung zwischen Autor und Verlag (Prokurist Dr. Franz Georg Sund) nicht die beste war, da die Honorare nur unregelmäßig flossen, vgl. den folgenden Briefauszug an seine Frau vom 6. Mai 1942: »Über die Haltung des Beck-Verlages mir gegenüber bin ich mir ja auch nicht ganz im Klaren. Die spärlichen Zeilen von Dr. Beck zu Weihnachten (Sund hat mir überhaupt nicht geschrieben) habe ich ebenso zurückhaltend beantwortet. Eine herzliche Beziehung und ein warmes Entgegenkommen fühle ich seit zwei Jahren nicht mehr. Der gute Erfolg des Romans hat eher die gegenteilige als erwartete Folge gehabt! Woran das liegt, weiß ich nicht. Es ist aber bitter, wenn man, im Felde stehend und der Möglichkeit einer mündlichen Rücksprache beraubt, immer und immer wieder vor unlösbare Rätsel gestellt wird. Das Entgegenkommen den im Felde stehenden Schriftstellern gegenüber lässt sehr zu wünschen übrig. Ja! Wenn Worte allein es tun könnten ...« (Zitiert mit freundlicher Genehmigung von Herrn Gerald Engasser, Leonberg).
- 4** Hellmuth Langenbucher (Hg.): Volkshafte Dichtung der Zeit. Berlin 1933, 124 S.; 3., völlige Neuauflage 1937, 499 S. mit 50 Dichterbildnissen; 5., ergänzte und erweiterte Auflage 1940, 653 S.; 9. und 10. neu bearbeitete Auflage, 1944, 703 S. – Ein nicht minder ausführliches Porträt, das aber noch vor dem *Ursächer* erschienen ist, findet sich zusammen mit einer Leseprobe aus der Novelle *Borri* bzw. dem Gedicht »Deutsche Kunst« und signiertem Foto (»Der Geist hat Grenzen, die Seele nicht! Quirin Engasser«) in Hermann Gerstner / Karl Schworm (Hg.): Deutsche Dichter unserer Zeit. München 1939, S. 137–146. Noch etwas jünger ist das Kurzporträt des Elsässer Landsmanns Eduard Reinacher: »Elsässische Dichtung der Gegenwart«. In: Straßburger Monatshefte 5 (1941), S. 805–811, hier S. 810, das mit den folgenden Worten endet: »Inzwischen haben wir ihn auch als Epiker des elsässischen Bauerntums kennengelernt. Wir warten auf ihn.«

- 5 Zitiert nach der Ausgabe 1941, S. 431; auf S. 607 findet sich eine fünfzeilige Kurzbiografie.
- 6 Aus diesem Grund wurde nach 1945 kein Entnazifizierungsverfahren gegen ihn eingeleitet, da er laut Mitteilung des öffentlichen Anklägers bei der Spruchkammer Rosenheim-Land vom 28. Januar 1948 vom Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Mitläufertum vom 5. Februar 1946 »nicht betroffen« war (Original: Privatbesitz Gerald Engasser, Leonberg).
- 7 Original: Privatbesitz F.-R. H.
- 8 Bei Kelter erschienen: Quirin Engasser: Das Appartement in Paris. Hamburg-Wandsbek 1958; ders.: Wer bist du, die ich liebe? Hamburg-Wandsbek 1958 [Birken-Roman 195]; ders.: Mein Leben gehört dir. Hamburg-Wandsbek 1959 [Handtaschenbuch 41]; ders.: Sommer im Schlechental, Hamburg-Wandsbek 1959 [Mein Roman 34] (eine zweite Auflage erschien 1975); ders.: Zu glücklichen Ufern. Hamburg-Wandsbek 1960 [Mein Roman 68]; ders.: Die kleine Komtess, Hamburg-Wandsbek 1960 [Mein Roman 81]; ders.: Ende eines Sommers, Hamburg-Wandsbek 1961 [Der grosse Roman 61]; ders.: Wunderbares Mutterherz. Hamburg-Wandsbek 1962 [Linden-Roman 146]; ders.: Vergeltung. Heimat-Roman. Hamburg 1963 [Heimat-Roman 269]; ders.: Dorothee, die Tochter des Bergbauern. Hamburg 1977 [Meine Berge 1977]; ders.: Sturm über dem Perchtel-Hof. Heimatroman. Hamburg 1978. Sachbücher von Quirin Engasser waren: Quirin Engasser: Fallende Würfel. Entscheidungsstunden der Weltgeschichte. Strassburg 1943; ders.: Der faustische Mythos. Ist »Faust« das heilige Buch der Deutschen? Rosenheim 1949.
- 9 Dies bedingt eine größere Zahl von weiterführenden Fußnoten, da es keine Engasser-Biografie gibt.
- 10 Der zweite Vorname Andreas wird nur bei einigen Buchtiteln angegeben.
- 11 Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 1943 nennt (S. 234) die folgenden Hörspiele: *Der Siedler am Rhein; Der Tulpenschwindel; Einer ohne alle; Bismarcks Berufung; Vittoria Colonna; Philippine von Griesheim; Franz von Sickingen; Oliver Cromwell; Um einen Skudo; Ein Volk, ein Reich, ein König*; dazu Funkmärchen und Schulfunkhörspiele [alle ohne Jahresangabe]. Hinzuzufügen sind noch die Hörspiele *Hannibals Zug über die Alpen* und *Ein Volk vergeht*.
- 12 Schriftsteller-Verzeichnis. Hg. von der Reichsschrifttumskammer. Leipzig 1942, S. 48 (»Engasser, Quirin, Osternach, Post Prien, Postfach München 25095«).
- 13 Im Privatexemplar F.-R. H. von *Der Ursächer* findet sich die folgende Widmung: »Herrn Bürgermeister Dr. [Heinrich] Berndl in Erinnerung der Erstaufführung meiner >Ersten Linie< in Memmingen im Jahr 1938 und an meinen Standortaufenthalt daselbst im Jahre 1944 zugeeignet. Quirin Engasser 22. III. 1944.«
- 14 Vgl. dazu den folgenden Briefauszug an seine Frau vom 19. Juni 1940: »[H]ast Du soeben auch das Lied gehört: >O Straßburg, du wunderschöne Stadt< und die anschließende Nachricht, dass auf dem Straßburger Münster die deutsche Flagge weht? – Nun ist der Augenblick da, den ich erst für nie möglich gehalten und den ich dennoch im tiefsten Herzen ersehnt habe! Straßburg! Das Elsass wieder deutsch. Es ist und wird es für immer bleiben! Oh! Welch ein Tag! Dass ich ihn erleben durfte. Man kann sich diese Erlebnisse gar nicht mehr zu Bewusstsein führen, so überrennen sie einen in ihrer raschen Folge! Man bleibt ohne den begeisterten Schwung der Seele, in welche man einst

diese Nachricht zu empfangen hoffte!« (Zitiert mit freundlicher Genehmigung von Herrn Gerald Engasser, Leonberg). Vgl. auch sein Gedicht »Verlorene Heimat«, abgedruckt in der Anthologie des elsässischen Autonomisten Pierri Zind: Elsass-Lothringen / Alsace-Lorraine, une nation interdite 1870–1940. Paris 1979, Kap. 7. Auch in der von Reinhold Siegrist (im Auftrag des Deutschen Scheffel-Bundes im Reichswerk Buch und Volk) herausgegebenen Anthologie *Lebende Dichter um den Oberrhein. Lyrik und Erzählung* (Karlsruhe 1942) ist Engasser mit der Erzählung *Der Verrat des Johannes von Wesel* (S. 431–435) vertreten, desgleichen in Franz Kerber (Hg.): Das Elsaß, des Reiches Tor und Schild. Stuttgart 1940 [Jahrbuch der Stadt Freiburg 4] mit den Erzählungen *Stummes Schicksal* (S. 189–195) und *Der Schultheiß von Kolmar. Eine heitere Erzählung* (S. 238–241), die sein narratives Geschick verraten.

15 Vgl. Wolf Braumüller: »Junge Dramatiker der Nation: Quirin Engasser«, In: NS-Kurier (vgl. Anm. 50). Dort wird Engassers Antwort auf die Bemerkung, dass er seinen »historisch heldischen Stoff im Geiste eines sehr harten Preußentums forme«, wie folgt zitiert: »Sie meinen: Das sei erstaunlich, weil ich Süddeutscher bin. Nun, ich bin allerdings Elsässer. Ich bin im Jahre 1907 in der linksrheinischen Festung Neubreisach geboren, in der wir den Weltkrieg in der eindringlichsten Form kennenlernten. Während in unseren Kasernen junge Truppen und alte Landstürmer auf ihren Abruf nach ›vorne‹ warteten, sahen wir bei einbrechender Dunkelheit Einschläge der Granaten auf dem Vogesengebirge, hörten nächtelang das Grollen der Front, wenn wir nicht von feindlichen Fliegerbomben aus dem Schlaf gerissen wurden. Da ist es doch selbstverständlich, daß mir das Preußisch-Soldatische etwas Vertrautes, sagen wir: Urnotwendiges erscheint. – Ich mußte nach dem Kriege allerdings meine Heimat verlassen. Meine Pflegeeltern, die mich als vierjährige Vollwaise aufgenommen hatten, wurden ausgewiesen, während mich die Franzosen zurückhielten, da meine Eltern Elsässer waren. Es gelang mir jedoch, zwei Jahre später meinen Pflegeeltern nach Deutschland zu folgen.«

16 Friedrich Hünenburg (d. i. Friedrich Spieser): Tausend Brücken. Eine biographische Erzählung aus dem Schicksal eines Landes. Hg. von Agnes Gräfin Dohna. Heilbronn 1972, S. 732f.: »Meinem Verlag kam zustatten, daß es im Elsaß noch viel gutes Papier gab [...]. In rascher Folge brachten wir [es folgt eine Aufzählung von Werken elsässischer Autoren, F.-R. H.] heraus. Es sollte auch bald [...] folgen [...], ferner Novellen der begabten Juliane von Stockhausen, des jungen Uhlenbusch, des Landsmanns Quirin Engasser und ein Werk von Hermann Burte ...«.

17 Bernhard von Hülsen: Szenenwechsel im Elsass. Theater und Gesellschaft in Straßburg zwischen Deutschland und Frankreich 1890–1944. Leipzig 2003 [Deutsch-Französische Kulturbibliothek 22], S. 416. – Wie erfolgreich *Die Staufferin* war, belegt eine Rezension der Aufführung im Oldenburgischen Staatstheater in der Litzmannstädter Zeitung, Nr. 151 vom 31. Mai 1943.

18 Diese biografische Skizze stützt sich im Wesentlichen auf die maschinenschriftlich vorliegende Würdigung von Theodor Barisch, dem Nachfolger Engassers als Leiter der Priener Volkshochschule, aus Anlass von Engassers siebzigstem Geburtstag im Jahr 1977. Hingewiesen sei auf die Feldpostbriefe Engassers an seine erste Frau Emmy geb. Kneer in München (Institut für Zeitgeschichte, ED 630), welche die Zeit vom 20. Januar 1940 bis 30. Dezember 1945 abdecken bzw. den Werknachlass im Literaturarchiv Saar-Lor-Lux-Elsass in Saarbrücken.

- 19** Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961, Bd. XXIV, Sp. 2522, z. B. Martin Luther, 30,3 W: »so müssen dannoch so vil böser thaten, der er aller anreitzer, zuschürer und ursacher gweſzt, bey ime ungestrafft billich nicht bleyben«.
- 20** Quirin Engasser: Der Ursächer. Geschichtlicher Roman. München 1939, S. 562f.
- 21** Ebd., S. 595f.
- 22** Ebd., S. 601f.
- 23** Ebd., S. 529f.
- 24** Ebd., S. 97f.
- 25** Ebd., S. 283, 307f. u. ö.
- 26** Ebd., S. 587f.
- 27** Ebd., S. 471f., 488f.
- 28** Vgl. Thomas Adam: Joß Fritz – das verborgene Feuer der Revolution. Bundschuhbewegung und Bauernkrieg am Oberrhein im frühen 16. Jahrhundert. 3., aktualisierte, umfassend überarbeitete und ergänzte Auflage. Ubstadt-Weiher 2013, besonders Kapitel 7 »Nachruhm, oder: Der Joß Fritz der Literaten«, S. 277–298. In der Bibliografie (»Belletistik und Sekundärliteratur über belletristische Werke«, S. 329–320) nennt der Verfasser 12 Romane, 4 Novellen / Erzählungen, 4 Schauspiele, 2 Opern / Singspiele, 2 Balladen / Lieder aus den Jahren 1903 bis 2011, die sich mehr oder minder intensiv mit Joß Fritz beschäftigen.
- 29** Günther Franz: Der deutsche Bauernkrieg. München: 1933 (Hauptband); 1936 (Aktenband). Franz wird auch später den Eintrag Joß Fritz in der Neuen Deutschen Biographie (Berlin 1961, Bd. V, S. 631) verfassen.
- 30** Willy Andreas: Der Bundschuh: Die Bauernverschwörung am Oberrhein. Köln 1936.
- 31** Amsterdam 1936.
- 32** Albert Rosenkranz: Der Bundschuh, die Erhebungen des südwestdeutschen Bauernstandes in den Jahren 1493–1517. Heidelberg 1927 [Schriften des Wissenschaftlichen Instituts der Elsaß-Lothringer im Reich], Bd. I: Darstellung; Bd. II: Quellen.
- 33** Heinrich Rou: Im Kampf um die Freiheit: Eine Kampfgeschichte der Bauern von Württemberg. Zum 400jährigen Gedenken an die Schlacht bei Böblingen. Berlin und Leipzig 1925.
- 34** Ausgabe München 1932, S. 6–12, hier S. 7. (Verfasser Adolf Hitler)
- 35** Richard Walther Darré: Neuadel aus Blut und Boden. München 1930f.
- 36** Verschiedene Erzählungen Engassers spielen ebenfalls im Bauernmilieu, z. B. *Stummes Schicksal*, *Zwei Wege* oder *Der Markstein* (Nachweise Anm. 14). Dies gilt auch für einige seiner Romane der Nachkriegszeit.
- 37** Langenbucher: Volkshafte Dichtung (Anm. 4), S. 197–250.
- 38** Engasser: Der Ursächer (Anm. 20), S. 347.
- 39** Ebd., S. 590.
- 40** Ebd., S. 184f.
- 41** Ebd., S. 321.
- 42** Ebd., S. 401.

- 43** Ebd., S. 593.
- 44** Ebd., S. 203–228.
- 45** Ebd., S. 219f.
- 46** Ebd., S. 388f.
- 47** Vgl. ebd., S. 492.
- 48** >Deutsche Dichter unserer Zeit: Quirin Engasser«. In: Völkischer Beobachter, Nr. 109 vom 19. April 1939, S. 6 (»Deutsches Schrifttum«).
- 49** Engasser: Der Ursächer (Anm. 20), S. 336.
- 50** Ebd., S. 614.
- 51** Quelle wie Anm. 15.
- 52** Engasser: Der Ursächer (Anm. 20), S. 286f. Im Deutschen Literaturarchiv Marbach (Z: Engasser, Quirin) findet sich ein Exemplar von Engassers Aufsatz *Friedrich Schiller – eine deutsche Tragödie*. In: Kulturpolitik und Unterhaltung. Tägliches Beiblatt zum »Völkischen Beobachter«, Nr. 314 vom 10. November 1934, bzw. ein Exemplar einer Würdigung von Engassers Theaterstücken *Die erste Linie* und *Stephan Fadinger* im NS-Kurier (ebd.). Da *Stephan Fadinger* 1937 zum ersten Mal im Rundfunk gesendet wurde, dürfte dieser Artikel von Ende 1937 / Anfang 1938 stammen. – Briefe von Engasser finden sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach im Nachlass von Eduard Reinacher, weiterhin in der Stadtbibliothek Monacensia in München an Juliane Böcker, Hans Heyck, Friedrich Märker, Karl Tempel (dort auch Rezensionen von Leopold Ahlsen und Fritz Knöller), sodann im Theatermuseum Düsseldorf (Intendantz), in der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg in Frankfurt am Main Briefe an Christian Hallier sowie in der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek in Kiel Briefe an Hulda Hofmiller.
- 53** Norbert Jacques: Mit Lust gelebt. Roman meines Lebens. Hg. von Hermann Gätje [u. a.]. Kommentierte, illustrierte und wesentlich erweiterte Neuausgabe. St. Ingbert 2004.
- 54** Norbert Jacques: Der Bundschuh-Hauptmann Joß. Berlin 1936, S. 276. Vgl. Lk. 2, 29–32.
- 55** Meyers Lexikon. Achte Auflage. Leipzig 1938, Bd. IV, Sp. 766–767.
- 56** Gustav Regler: Die Saat. Roman aus den deutschen Bauernkriegen. Berlin 1991; Hans-Albert Walter: Von der Freiheit eines kommunistischen Christenmenschen oder Gustav Reglers »Saat« – ein Exilroman in der Sklavensprache. Frankfurt am Main 1991.
- 57** Vgl. auch Fritz Hackert: »Wider den völkischen Bauernroman. Gustav Reglers Roman *Die Saat* als Antwort aus dem Exil«. In: Donald G. Daviau / Ludwig M. Fischer (Hg.): Exil: Wirkung und Wertung. Ausgewählte Beiträge zum fünften Symposium über deutsche und österreichische Exilliteratur. Columbia 1985, S. 229–243.
- 58** Regler: Die Saat (Anm. 56), Paratext auf der ersten Innenseite des Schutzumschlags.

Bernd Isemann
Gehöft in den Vogesen.
Romanhafte Geschichten (1941)

Jasmin Mayer, Saarbrücken

1.

Wie das Elsass als Grenzregion zwischen zwei Ländern situiert ist, so erfährt auch seine Literatur eine doppelte Ausrichtung, denn sie ist eine Literatur zweier Sprachen: des Deutschen (mit der Zweiteilung Elsässerdeutsch – Hochdeutsch) und des Französischen. Die bekanntesten elsässischen Autoren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind vorrangig der älteren, deutschen Schrifttradition verhaftet; unter ihnen sind beispielsweise Friedrich Lienhard, Yvan Goll sowie der »Stürmerkreis« um René Schickele, Otto Flake, Ernst Stadler und Hans Arp zu nennen.

Doch nicht alle Mitglieder letztgenannter literarischer Bewegung, auch als »Jüngstes Elsaß« bekannt, sind zu überregionaler Bedeutung gekommen. Einer dieser weitgehend unbemerkt gebliebenen Literaten ist Bernd Isemann.¹ Er wurde am 19. Oktober 1881 in Schiltigheim bei Straßburg in eine deutsch-elsässische Familie geboren. Sein deutscher Vater war Richter, seine Mutter stammte aus einer Familie von Großbauern aus dem Schirmecker Tal.² Isemann wuchs im elsässischen Colmar auf, freundete sich in der Unterprima mit Otto Flake an und studierte später Sprachen in München, Straßburg und Heidelberg.³ Während seiner Zeit in Straßburg schloss er sich dem bereits erwähnten »Jüngsten Elsaß« an, einer Gruppe junger Schriftsteller und Künstler, deren Ziel es war, »die literarische Entwicklung im Elsaß aus der Provinzialität der ›Heimatliteratur‹ herauszuführen und den Anschluß an die europäische Moderne zu finden«.⁴ In dem von dieser Gruppe kurzzeitig (1901 bis 1903) herausgebrachten Zeitschrift *Der Stürmer* veröffentlichte Isemann seine ersten, lyrischen Texte, die *Modernen Elegien* (1903).⁵

Nach seiner Übersiedlung nach Deutschland im Jahr 1904 – Zeichen des Überdrusses an der »politischen Hochstapelei«⁶ im und um das Elsass – entzog er sich diesem Kreis, da ihm deren expressionistisch-avantgardistische Entwicklung nicht mehr zusagte. Im Gegenteil verstärkte die räumliche Distanz geradezu die heimatlichen Bande, wovon die Themen seiner Werke Zeugnis geben.⁷ Ab 1915 arbeitete Isemann, der aufgrund einer Regulationsstörung des Blutdrucks militäruntauglich war, als Lehrer und freier Schriftsteller in Bayern.⁸ Vornehmlich geprägt war er von einem von der Mutter ausgehenden »Lyrismus«⁹ – Flake erwähnt diesen Zug seines Schulfreundes in seiner Autobiografie: »Zum Vers wurde ihm alles«.¹⁰

Neben Lyrik schrieb Isemann seit 1910 auch Romane, Erzählungen, Novellen, Epen, Dramen, Halbmärchen, Essays, Kritiken und fertigte Übersetzungen aus dem Griechischen an.¹¹ Ein Jahr vor seinem Tod am 5. Oktober

1967 wurde ihm der Erwin von Steinbach-Preis verliehen.¹² Dies sollte die einzige öffentliche Würdigung seines Gesamtwerkes bleiben. Dass Isemanns Werke nie das Interesse einer breiteren Öffentlichkeit erregt haben, liegt insbesondere im Verhalten des Autors selbst begründet. Isemann sah sich nie dazu imstande, Zugeständnisse gegenüber den Verlagen – mit Ausnahme des Hünenburg-Verlages – und den Lesern zu machen.¹³ Außerdem stand er dem Gedanken an Erfolg äußerst kritisch gegenüber, nennt er ihn doch in seiner autobiographisch angelegten Schrift *Mein Garten. Ein Buch der Lebensfreude und der Naturidylle* (1927) den »Schritt-macher des Abstiegs«.¹⁴

2.

Als Elsässer naturgemäß in ein Spannungsverhältnis zwischen deutschen und französischen Einflüssen hineingeboren, entschied Isemann sich früh für die deutsche Seite. Zwar lässt sich nicht abstreiten, dass die französische Kultur für seine Bildung eine bedeutsame Rolle gespielt hat und dass sich im Elsass sowohl die französische Sprache als auch die Lebensweise zumeist größere Geltung verschafft haben.¹⁵ Doch »[w]er selber aus diesem Land hervorgegangen ist, der fühlt auch da, wo andere nichts davon ahnen, ja vielleicht den deutschen Charakter vermissen, den großen Herzschlag der Nation und ehrt ihn«.¹⁶ Der elsässische Nationalcharakter ist Isemanns Ansicht nach dem deutschen Wesen viel näher als dem Franzosen, den er metaphorisch als ehrgeizigen, Abenteuer suchenden Hasardspieler sieht.¹⁷

Die Affinität zum Deutschen offenbart sich unter anderem darin, dass Isemann den Großteil seines Lebens, wohlgerne freiwillig, in Deutschland verbrachte und als Literatursprache für ihn nur das Deutsche in Betracht kam.¹⁸ Trotzdem blieb, nicht zuletzt unter dem Einfluss der intensiven Bindung zur Mutter, das Elsass stets der heimatliche Bezugspunkt.¹⁹ Im Zentrum von Isemanns Werk stehen deshalb – immer bezogen auf die eigene Herkunft – die Begriffe Heimat und Familie.²⁰ Dass zwischen elsässischem Heimatgefühl und deutschem Denken kein Widerspruch herrschen muss, zeigt die Einstellung des im ehemaligen deutschen Reichsland Elsass-Lothringen Geborenen, dass im Elsass »ein kostbares Erbe des deutschen Wesens« liege.²¹ Erklärtes Ziel seines schriftstellerischen Schaffens ist demnach auch die »deutsche Dichtung großen Stils«.²²

3.

Für viele seiner Bücher hat Isemann sich von den Schicksalen seiner Vorfahren mütterlicherseits inspirieren lassen.²³ Fiktional ausgestaltet und überhöht findet sich ein ganzer Zyklus aus der Familiengeschichte der Mutter im *Gehöft in den Vogesen* (1941).²⁴ Es handelt sich dabei um eine Zusammenstellung verschiedener, bereits Jahre zuvor veröffentlichter Erzählungen in romanhaftem Stil. Die insgesamt sieben Einzelgeschichten über das Geschlecht der Christophs und ihr Gehöft Trutzberg vereinen sich zu einer generations- und zeitübergreifenden Zusammenschau über eine Familie »als Inkarnation ihrer lothringischen Heimat«.²⁵ Die Texte sind nicht chronologisch angeordnet, um ihre prinzipielle Eigenständigkeit hervorzuheben.²⁶

Nach einer kurzen, allgemeinen Vorrede beginnt die Familiенchronik mit dem Vorspann *Von Großeltern, Eltern und Kindern*, der ein Generationenpanorama der Familie Christoph zeichnet. Darauf folgt die Erzählung *Von Finchens und der Schloßherrin*, die eine abenteuerliche, humoristisch-zotige Episode aus dem Leben des alten Hans Peter wiedergibt. Daran schließt sich die ereignisreiche, um drei Frauen kreisende Lebensgeschichte von *Hans Philipp*, dem Urenkel des alten Hans Peter, an. *Liebe Nichten* verweist wieder in ältere Zeiten und hat die Lebensumstände des alten Onkels Albert, eines zugleich schelmischen und jähzornigen Mitglieds der Familie Christoph, zum Gegenstand. *Die Lederkappen*, eine knapp achtzigseitige, spannungsreiche Erzählung über einen nächtlichen Raubzug, deren Opfer die Krämerfamilie Fagot wird, betrifft als einzige Geschichte die Familie Christoph nicht in direkter Weise. Indirekt ist der Bezug jedoch über das Verlobungsverhältnis der Kinder der beiden Familien hergestellt. Den mit Abstand größten Raum mit knapp 270 Seiten nimmt der darauf folgende Roman *Hans Philipp's Erbe* ein. Er setzt da ein, wo *Hans Philipp* aufgehört hat und erzählt die Entwicklungsgeschichte von dessen ungleichen und dennoch innig verbundenen Söhnen Philipp und Hans Peter. Den Abschluss des Sammelbandes bildet *Klothilde*, eine in Kriegszeiten verortete, die Ereignisse von nur etwa vierundzwanzig Stunden bündelnde Liebesgeschichte um die titelgebende Ahnin und den französischen Offizier Pont d'Arc.

Die ersten vier Erzählungen entsprechen den 1913 erschienenen *Lothringer Novellen*,²⁷ damals noch unter den Titeln *Von Jean-Pierre, Gabrielle und Fleurette*, *Von Fifine und der Chatelaine*, *Jean-Philippe* und *Liebe Nichten*. Die übrigen drei Erzählungen gehen auf die nach dem Ersten Weltkrieg entstandenen Texte *Die Lederkappen. Eine Räubergeschichte aus Großväterzeit*

(1921),²⁸ *Jean Philipps Erbe. Ein Lothringer Roman* (1920)²⁹ und *Klothilde. Die Geschichte einer Entführung* (1921)³⁰ zurück.

Die bereits in den Titeln erkennbare Verdeutschung der Personennamen schlägt sich gleichermaßen in den Texten selbst nieder und erstreckt sich dort in Teilen auch auf geographische Bezeichnungen. Eine naheliegende Begründung hierfür liefert die ab 1940 postulierte Prädomination der deutschen Sprache bei gleichzeitiger Unterdrückung des Französischen als Folge der Angliederung des Elsass an das nationalsozialistische Deutschland.³¹ Der Sammelband erschien zudem in dem an der Ideologie des Nationalsozialismus orientierten Hünenburg-Verlag. Nicht zuletzt schien es Isemann »nicht unwesentlich zu sein, daß diese Seiten in deutscher Sprache geschrieben sind, und den durchaus deutschen Kern der Seelen [des ehemaligen Reichslandes, J. M.] enthüllen werden«.³²

4.

Das die Einzelgeschichten vereinigende Konzept ist das der Heimat, das vornehmlich über die Figuren vermittelt wird. Zugunsten der inhaltlichen Konzentration auf die Familie Christoph, auf die Wesensart ihrer Mitglieder und deren Entwicklung treten der zeitliche Kontext und die soziale sowie landschaftliche Umwelt zurück.³³ Tatsächlich vermeidet der Autor konsequent jegliche Zeitbezüge, thematisiert kaum vom Gehöft Trutzberg abweichende Handlungsorte und setzt auch Naturbeschreibungen nur sehr sparsam ein.

Der Band stellt verschiedene Heimatbegriffe nebeneinander, denen entsprechend unterschiedliche Lebenskonzepte zugeordnet werden können. Die nachfolgende Analyse geht auf die genannten Punkte ein und untersucht, inwieweit in diesen Aspekten und ihren konkreten Ausformungen eine Nähe zum Heimatroman festgestellt werden kann. Für die Interpretation werden insbesondere die beiden romanhaften Geschichten *Hans Philipp* und *Hans Philipps Erbe* herangezogen, da ihr Figurenrepertoire und die vielschichtige Anlage der Handlung einen exemplarischen Deutungszugang zu dem Gesamtwerk ermöglicht. Zunächst wird jedoch der Heimatroman in der deutschsprachigen Literatur verortet.

Der Heimatroman ist ein literarisches Genre der Heimatkunstbewegung, beschränkt sich jedoch nicht nur auf deren Hauptwirkungszeitraum von etwa 1890 bis 1910, sondern kommt auch darüber hinaus zum Tragen. Ziel der Heimatkunst, zu deren programmatischen Vertretern neben Ernst

Wachler, Adolf Bartels und Timm Kröger auch der Elsässer Friedrich Lienhard zählt,³⁴ ist die nationale Durchformung der Literatur durch Einbezug der deutschen Stämme und Landschaften.³⁵ Ihrem Gegenstand »Heimat« kommt eine Sonderstellung zu, die über die wissenschaftlichen Vorstellungen von Heimat hinausgeht. Das Merkmal der Territorialität ist bei diesem Heimatbegriff nicht topographisch übertragbar, stattdessen wird »das Heimatgefühl an einmalige Voraussetzungen von Landschaft und Stamm« gebunden.³⁶ Es beruht demnach auf der Verbundenheit eines Menschen mit seiner konkreten örtlichen und sozialen Herkunft. Literarisch wird als Heimat vor allem die heile Welt des ländlichen, dörflichen Lebens funktionalisiert, die in Opposition zur Stadt und damit zur Moderne gesetzt wird.³⁷

Wie bereits erwähnt, bildet das Gehöft Trutzberg den zentralen Handlungsort, um den alle Geschehnisse kreisen. Der Einschichthof – »unten eine Burg, in der Mitte ein Bauernhaus, oben aber ein Schlößchen mit Türmchen und Wetterfahnen« – befindet sich inmitten der Vogesen.³⁸ Da durch diese erhöhte Lage eine Einbettung in ein Dorf fehlt, stellt er für sich ein geschlossenes Sozialmodell dar. Der Hof wird damit zu einer mehr oder weniger hermetischen Welt, aus der die Außenwelt größtenteils ausgeklammert bleibt. Die ohnehin spärlichen Erwähnungen von Außenbereichen – das Schloßchen der Chatelaine, das Haus der Verwandten in Nancy, das Haus der Fagots – stehen in derselben Tradition und verweisen ihrerseits auf weitere in sich geschlossene Sozialmodelle. Diese Merkmale sind charakteristisch für die Schollenromane der 1920er Jahre.³⁹ Deren Präferenz für regional geschlossene Systeme ist der programmatischen Forderung der Heimatkunst geschuldet, statische Verhältnisse zu schaffen und jegliche Art von Wandel hin zur Modernität, vor allem im Bereich der Naturwissenschaft und der Technik, zu verhindern. Als Verkörperung dieses Postulats tritt in der Literatur der Bauer in Erscheinung.⁴⁰ Eingebettet in den ländlichen Raum, wird er als vor Veränderungen geschützt betrachtet, insbesondere vor denjenigen, die von dem städtischen Leben ausgehen. Da jedoch auch »in statisch ersehnten Verhältnissen der Dynamik des Lebens Rechnung getragen werden muß«,⁴¹ zeugt der Heimatroman von einem Handlungsreichtum in Form von Schicksalsschlägen. Handlungsmotor kann dabei sowohl die menschliche als auch die außermenschliche Natur sein.⁴² Auch diese Elemente zeigen sich im *Gehöft in den Vogesen*: So stürzt beispielsweise die Sentimentalität Hans Peters den Jungen in eine Krise zwischen leidenschaftlicher Liebe zu Cäcilie und unbändigem Zweifel an dieser. In ähnlicher Wirkung fehlender Affektkontrolle mündet

Alberts Eifersucht im Mord eines vermeintlichen Nebenbuhlers und zwingt ihn ins Exil zu seiner Schwester Eucharistie. Die außermenschliche Natur manifestiert sich unter anderem in einer Epidemie, die Hans Philipps erste Frau Rosita und seinen Sohn Giovanni dahinrafft, im Tod seiner zweiten Frau Lydia und dem gemeinsamen Kind im Wochenbett oder im Schneesturm, der Hans Philipp auf dem Weg nach Nancy überrascht und ihn in gerade das Gasthaus einkehren lässt, vor dem er Jahre zuvor Lydia für sich gewonnen hatte.

Die »Projektionsfigur Bauer« der Heimatliteratur ist nun nicht der gewöhnliche Landwirt, sondern erhält »erhabene, aristokratische Züge«.⁴³ Das Menschenbild, das Isemann von der Familie Christoph zeichnet, korrespondiert auch in diesem Merkmal mit den Anforderungen an den Heimatroman. Von einem alten lothringischen Bauerngeschlecht abstammend, haben die Christophs das »große, hinreißende Temperament [...], sich auszubreiten und dadurch zu erwerben«.⁴⁴ Im Land kennt man sie daher unter dem Spitznamen »Fürsten«.⁴⁵ Der Autor nennt sie zudem »die ungekrönten Könige der Scholle«.⁴⁶ Abgesehen von dieser Charakterisierung durch Herkunft und Reichtum gelten sie durch alle Generationen hindurch als eigentümlich, zielstrebig und dickköpfig, sie lieben das Fluchen und den Genuss, sind »immer lebhaft und treuherzig, leicht gereizt und leicht versöhnt, und vor allen Dingen lustig«.⁴⁷ Das Gesamtbild der Christophs ist das einer einträchtigen, lebensfrohen und damit glücklichen Familie. In ihr beschwört Isemann die in der Idee der Heimatkunst zentrale Vorstellung der heilen, ländlichen Welt in der vergangenen Zeit hinauf. Schließlich werden die Christophs als Lothringer par excellence dargestellt, wenn es heißt: »Der Lothringer ist ein Fanatiker der Familie, was nicht zur Familie gehört ist zum wenigsten minderwertig«.⁴⁸

Diese Einstellung wird besonders deutlich in der Figur des alten Hans Peter. Er wird in *Von Finchens und der Schloßherrin* als der Patriarch der Familie vorgestellt; ein Bild, das textübergreifend aufrechterhalten wird. Er wird als »achtunggebietende[r], breitangelegte[r] Mann«⁴⁹ mit einer Neigung zu kindlichem Egoismus beschrieben,⁵⁰ der ungeniert⁵¹ und »überhaupt durch nichts aus seiner Unbefangenheit zu bringen«⁵² ist. Anderen Menschen gegenüber verhält er sich, aufgrund der Gewohnheit, »daß man sich nach ihm richtete«, oft abschätzig.⁵³ Das Schlossfräulein, ein Nachkomme Ludwigs XIV. und einer seiner Geliebten, muss trotz ihrer sozialen Stellung genau diese Erfahrung machen, denn der alte Hans Peter »hatte irgendwo im Herzen eine natürliche Ehrfurcht vor Leuten von Stand, der [sic] nur durch den größeren vor sich und der Familie in Schach gehalten war«.⁵⁴

Der Ahnherr ist sich seines Status und seiner Wirkung im Land bewusst und schätzt daher den Wert seiner Familie so hoch, dass er seiner Ansicht nach von niemandem übertroffen werden kann.

Dieser Autoritätsanspruch liegt im Reichtum der Familie begründet. Wie wichtig Eigentum für den alten Hans Peter ist, wird deutlich, wenn er seinen Besitz in Analogie zu einem königlichen Hof betrachtet: »Hatte er nicht seinen eigenen Hof aus Ackern, Wäldern, Wiesen, Menschen, Tieren und Geld?«⁵⁵ In diesem Besitzdenken manifestiert sich ein erster Heimatbegriff. Das Heimatgefühl des alten Hans Peter ist an sein Eigentum an Grund und Boden gebunden. Vorlage für diesen Gedanken bildet ein zu einem Leitsatz der Heimatkunst erhobenes Zitat aus Julius Langbehns *Rembrandt als Erzieher*: »[E]ine wahre Heimath hat der Mensch erst, wenn er Grundbesitz und insbesondere Landbesitz hat; [...]«⁵⁶ Die Verwurzelung mit dem Land resultiert demnach aus dem Besitz desselben.

Nicht alle Christophs teilen diese Art von Heimatgefühl. Die Nachfahren des alten Hans Peter lassen sich hinsichtlich des von ihnen gelebten Heimatkonzeptes in zwei Gruppen einteilen: Auf der einen Seite stehen diejenigen Familienmitglieder, die dem alten, traditionellen Bauerndasein, das der alte Hans Peter verkörpert, verhaftet sind, weshalb dessen Heimatbegriff – unter einigen Ergänzungen – auch auf sie anwendbar ist. Zu dieser Gruppe gehören Onkel Jakob und Philipp. Einem gänzlich anderen Lebensentwurf dagegen folgen Philipps Brüder Edgar, Jakob und Hans Peter sowie deren Vater Hans Philipp. Ihr Heimatgefühl – sofern es thematisiert wird – beruht demnach auch auf anderen Kriterien.

Die Brüder Edgar und Jakob sind sich schon vor ihrer Mündigkeit einig, ihr weiteres Leben nicht auf dem heimatlichen Hof zu verbringen. Beide äußern sich abschätzig über das Bauernleben, in das sie hineingeboren wurden und das der älteste Bruder Philipp nach dem Tod des Vaters mit einer absoluten Selbstverständlichkeit übernimmt. Edgar will »sich doch nicht von morgens bis abends mit Rüben und Kartoffeln abmühen«,⁵⁷ wenn ihm die Möglichkeit einer gesicherten Existenz als Bankier offensteht. Gleichermassen zieht es Jakob in die Stadt zum Medizinstudium, um »aus diesem Bauengeruch« herauszukommen.⁵⁸ Die Brüder verkörpern in ihrem Wunsch, das ländliche Milieu zu verlassen, den Typus des Bildungsaufsteigers. Der Bauer, der Arzt wird oder einen anderen, wirtschaftlich neuen Beruf ergreift, ist ein verbreitetes Element der Heimatkunst.⁵⁹ Durch das Verlassen des geschlossenen Sozialmodells Trutzberg wird die diesem innewohnende Statik und das Festhalten an der Vergangenheit aufgegeben. Die Brüder lernen das dynamische, städtische Milieu kennen,

ergreifen moderne Berufe und finden dort ihre Identität als Nicht-Bauern. Inwieweit die Stadt jedoch den väterlichen Hof hinsichtlich des Heimatgefühls ablöst, wird aus dem Text nicht ersichtlich. Zum mindest ist festzustellen, dass die Brüder nicht mit der Landschaft und mit ihrer Herkunft verwurzelt sind.

Die Lebensentwürfe von Hans Philipp und seinem vierten Sohn Hans Peter sind ebenfalls der bäuerlichen Tradition entgegengesetzt, jedoch anders als die Edgars und Jakobs. Hans Philipp wird bereits seit seiner Kindheit als ein für die Familie Christoph ungewöhnlicher Charakter beschrieben. Da er gerne für sich allein ist, viel liest und ihm das Lernen leicht fällt, wird er als »ganz durchgeistigter Mensch« gesehen.⁶⁰ Tatsächlich kam in »seinen breiten Fäusten [...] noch einmal das alte Bauernblut an die Oberfläche, aber es fand nicht Raum in dem in Sorglosigkeit und Nichtstun verwöhnten Milieu«, in das er hineingeboren wurde.⁶¹ Die fehlende Arbeit förderte die Entfremdung von der bäuerischen Art und dem Land und weckte sein Interesse, andere Welten kennenzulernen. Auf einer seiner Reisen findet er die Liebe in der Italienerin Rosita und mit ihr erst seine richtige Heimat: »Ich lebe hier, und hier bei dir ist meine Heimat.«⁶² Hans Philipp's Heimatgefühl ist nicht an die Erde, auf der er geboren wurde, gebunden und auch nicht an seine soziale Herkunft. Heimat ist für ihn dort, wo er liebt. Nach dem Tod seiner Frau und seines Sohnes kehrt Hans Philipp zurück nach Trutzberg, doch sein Geburtsort kann ihm kein Zuhause sein. Völlig gegenteilige Gefühle regen sich in ihm: »Als ein irrer Unbekannter lebe ich hier, fremd, gleichgültig, abgestoßen und abstoßend.«⁶³ Seine Heimat ist immer noch bei seiner kleinen Familie, die in Florenz begraben liegt. Dies wird besonders deutlich, als es ihn auf einer geschäftlichen Italienreise »mit stürmischem Heimweh« erfasst, aber eben nicht nach Trutzberg, sondern nach Florenz.⁶⁴ Auch wenn Hans Philipp nach dem Tod des Vaters seine Rechte und Pflichten als Erstgeborener übernimmt und Herr auf Trutzberg wird, ändert sich nichts an diesen Gefühlen. Der Besitz von Grund und Boden, wie er beim alten Hans Peter Voraussetzung für die »Schollengebundenheit« ist, verwurzelt ihn nicht mit dem Land, denn im Herzen liegt ihm nichts an diesem Besitz.⁶⁵ Außerdem betreibt er keine Landwirtschaft, wie seine Vorfahren, sondern bringt einen bisher in der Region unbekannten Industriezweig, eine Glasmanufaktur, ins Land. Als rastloser Reisender in jungen Jahren und späterer Fabrikherr verkörpert er die Ablösung von der Vergangenheit und den Aufbruch in die Moderne.

Hans Peter, Hans Philipp's vierter Sohn, ist dem Vater in vielerlei Hinsicht ähnlich. Er widmet sich ebenfalls vorzugsweise der geistigen Arbeit

und sein Wunsch nach einer Gelehrtenlaufbahn entfremdet ihn von seiner ländlichen Herkunft. Auch wenn er später einen anderen Weg einschlägt und Holzhändler in Paris wird, so entzieht er sich dennoch dem ländlichen Leben und nimmt geringen Anteil an den weiteren Geschehnissen auf Trutzberg. Sein Bruder Philipp glaubt zwar, in ihm Liebe zu Trutzberg und seiner Umgebung zu erkennen, doch in Wahrheit fehlt dem Jungen die Affinität zum Land.⁶⁶ Gerne überlässt er Philipp den vom Vater ererbten Anteil am Vermögen, um Waldstücke, die einmal im Besitz der Familie gewesen waren, zurückzukaufen. Doch geschieht dies nicht in eigenem Interesse, sondern für Philipp, denn wie seinem Vater liegt ihm nichts am Besitz. Seine Heimat hätte er, ebenfalls wie der Vater, in der leidenschaftlichen Liebe finden können, die auch ihn beherrscht. Doch der Verzicht auf Cäcilie, in dem Glauben, die Fehler seines Vaters nicht zu wiederholen, macht ihn heimatlos. Nachdem er erkannt hat, dass der einst von ihm verehrte Vater in der Liebe unbeständig und unaufrechtig war, sagt er: »Jetzt kenne ich also das Leben [...] Es unterwäscht das Gebäude des Guten, das die Kindheit in uns aufgebaut hat. Jetzt heißt es, neu bauen.«⁶⁷ Hans Peter muss sich, aus dem Schatten des ewigen Vergleichs mit dem Vater hinaustretend, neu finden und das heimatliche Gehöft verlassen.

Die Figuren Onkel Jakob und insbesondere Philipp stellen einen Gegenentwurf zu ihren ›modernen‹ Angehörigen dar. Sie stehen in ihren Ansichten in der Tradition des alten Hans Peter. Beide sind bodenständige, praktische Typen, die ihr Vaterhaus, die Ländereien und die Arbeit lieben. So übernimmt der jüngere Bruder Jakob während Hans Philipp's Italienreise die Rechte und Pflichten des Älteren und wird vom Vater mit Besitztümern ausgestattet. In gleicher Weise übernimmt Philipp als ältester Sohn nach dem Tod seines Vaters ganz selbstverständlich den Hof und versucht ihn aus seiner heruntergewirtschafteten Lage zu befreien, indem er die verlorenen Wälder wieder aufkauft. Dabei geht es ihm jedoch nicht darum, Besitz anzuhäufen, sondern darum, die alten Zeiten zurückzuholen, die »eine feste und frohe Eintracht der Seelen, ein heimatliches Genügen und glückliche Gesichter ringsum« kannten.⁶⁸ Er kann die Pläne seiner Brüder und auch die Lebensweise seines Vaters nicht nachempfinden, denn er ist »mehr von dem alten Schrot und Korn der Alten«.⁶⁹ Von sich selbst sagt er: »Ich kann nur mit den alten Zeiten leben; sie scheinen mir zu schön, als daß ich sie jemals aufgäbe.«⁷⁰ Damit macht er deutlich, dass ihm die Zeitenwende, die in der aufkommenden Industrialisierung sichtbar wird, bewusst ist, er selbst jedoch an diesem Wandel nicht teilhaben möchte.

Die Figur des Philipp dokumentiert die Idealisierung der Vergangenheit in der Heimatkunst. Alles, was Philipp zum Leben braucht, sind »Äcker, Wälder, ein gutes Haus, ein stiller Jagdwinkel«⁷¹ und das damit verbundene »freie Herrengefühl im eigenen Wald«.⁷² Nicht nur das Eigentum an Grund und Boden, sondern auch die Liebe zur Natur sind die Voraussetzungen für sein Heimatgefühl: »Er liebte wahrhaftig seine Scholle«⁷³ und er wußte, »daß er nur in diesem Heimatboden leben konnte«.⁷⁴ Die Schollengebundenheit, die bereits für den alten Hans Peter herausgestellt wurde, tritt in der Figur des Philipp noch deutlicher zutage, indem sie zugleich durch Besitztum und Heimatliebe gekennzeichnet ist. Interessant sind an dieser Stelle die zahlreichen Erzählerkommentare, die das gesamte Buch kennzeichnen. In Bezug auf Philipp sei exemplarisch auf eine bedeutsame Stelle verwiesen, die im Zusammenhang mit seiner Liebe zu der heimatlichen Landschaft steht: In der Beschreibung eines rauschenden Bächleins, das durch ein von ihm neu erworbenes Waldstück fließt und in dem sich dessen Heimatverbundenheit spiegelt, brechen indirekt auch die Positionen des Autors selbst hervor: »Ehe ich sterbe, möchte ich diesen Klang noch einmal hören: wie nebensächlich, wie unbegreiflich, und doch wie natürlich und notwendig für den, dem einmal der Heimatton im Ohr geklungen hat.«⁷⁵ Philipp's Heimatliebe ist ebenfalls ein Reflex der Heimatliebe des Autors.

Vor dem Hintergrund der Ideen der Heimatkunst, die in dem Werk realisiert werden, wird deutlich, dass die Christophs im Allgemeinen und Philipp im Besonderen als Projektionsfiguren der Gefühle des Autors konzipiert sind. Edgar und Jakob, aber auch Hans Philipp und Hans Peter verkörpern, übertragen auf die Gegenwart des Autors, das Bewusstsein Isemanns für seine im Wandel begriffene Epoche – im Hinblick auf die Situation des Elsass in einem politischen Sinn – und die daraus resultierende unsichere Zukunft. Der Gegenentwurf der heimattreuen, naturverbundenen und zufriedenen Figuren des alten Hans Peter, Onkel Jakob und Philipp steht im Zeichen einer Verklärung der Vergangenheit als heile Welt unter Ausklammerung sozialer und politischer Probleme:

[D]as eine steht fest bei mir, daß ich für mein Leben gern in dem unverwässerten Blut der Christophs hätte schwimmen mögen, unbekümmert um die Zukunft und Vergangenheit, und die Gegenwart brauchte mir erst recht keine Sorgen zu machen.⁷⁶

Diese Verklärung erlaubt es Bernd Isemann, seine Heimat Elsass in einer Zeit, in der sie ihm »als ein häßlicher Winkel der Fremd- und Parteipolitik«⁷⁷ erscheint, als einen Ort der Idylle literarisch auferstehen zu lassen.

- 1** Vgl. Adrien Finck: Probleme der Geschichtsschreibung elsässischer Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Uwe Grund [u. a.] (Hg.): Literatur an der Grenze. Der Raum Saarland – Lothringen – Luxemburg – Elsaß als Problem der Literaturgeschichtsschreibung. Festgabe für Gerhard Schmidt-Henkel. Saarbrücken 1992, S. 111–121, hier S. 113–116.
- 2** Vgl. Otto Flake: Es wird Abend. Bericht aus einem langen Leben. Mit einem Nachwort von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1980, S. 53.
- 3** Vgl. Hartmut Dietz: Isemann, Bernd. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturrandes. 2., vollständig überarbeitete Auflage. Hg. von Wilhelm Kühlmann [u. a.]. Bd. 6. Berlin und New York 2009, S. 59 und Karsten Kruschel: Isemann, Bernd. In: Lutz Hagedest (Hg.): Deutsches Literatur-Lexikon. Das 20. Jahrhundert. Biographisch-bibliographisches Handbuch. Berlin und Boston 2014. Bd. 22, Sp. 108–111, hier Sp. 109.
- 4** Walter E. Schäfer: Zum vierzigsten Todestag von Bernd Isemann. In: Badische Heimat. Zeitschrift für Landes- und Volkskunde, Natur-, Umwelt- und Denkmalschutz 87 (2007), H. 3, S. 520–522, hier S. 520.
- 5** Bernd Isemann: Moderne Elegien. Straßburg 1903. Vgl. Schäfer: Zum vierzigsten Todestag (Anm. 4), S. 520.
- 6** Bernd Isemann: Nachwort des Dichters. In: ders.: Klothalde. Erzählung aus elsässischer Vergangenheit. Mit einem Nachwort des Verfassers. Leipzig 1943, S. 292–296, hier S. 293.
- 7** Vgl. Schäfer: Zum vierzigsten Todestag (Anm. 4), S. 520.
- 8** Vgl. Kruschel: Isemann (Anm. 3), Sp. 109.
- 9** Flake: Es wird Abend (Anm. 2), S. 53.
- 10** Ebd., S. 55.
- 11** Vgl. Bericht über die vierte Verleihung des Erwin von Steinbach-Preises an Bernd Isemann. In: Christian Hallier (Hg.): Studien der Erwin von Steinbach-Stiftung. Frankfurt am Main 1968, Bd. II, S. 231–242, hier S. 240f.
- 12** Vgl. Kruschel: Isemann (Anm. 3), Sp. 109.
- 13** Vgl. Bericht Erwin von Steinbach-Preis (Anm. 11), S. 239.
- 14** Bernd Isemann: Mein Garten. Ein Buch der Lebensfreude und der Naturidylle. Köln 1927, S. 233.
- 15** Vgl. Isemann: Nachwort (Anm. 6), S. 293–296.
- 16** Ebd., S. 292.
- 17** Vgl. ebd., S. 296.
- 18** Vgl. ebd., S. 293.
- 19** Bericht Erwin von Steinbach-Preis (Anm. 11), S. 233.
- 20** Vgl. Dietz: Isemann (Anm. 3), S. 59. So z. B. auch in den elsässischen Erzählungen *Die Kehrseite der Medaille. Aus einer elsässischen Familien-Geschichte* (Basel 1924) und *Das weiße Haus. Novelle aus den Hochvogesen* (Frankfurt am Main 1926) sowie im historischen Roman *Das härtere Eisen. Herzog Georg Hans, Pfalzgraf von Lützelstein* (Straßburg 1942).
- 21** Isemann: Nachwort (Anm. 6), S. 292.
- 22** Ebd., S. 293.

- 23** Vgl. Bericht Erwin von Steinbach-Preis (Anm. 11), S. 233.
- 24** Bernd Isemann: Gehöft in den Vogesen. Romanhafte Geschichten. Straßburg 1941.
- 25** Dietz: Isemann (Anm. 3), S. 59.
- 26** Vgl. Bernd Isemann: Einleitung. In: ders.: Gehöft in den Vogesen (Anm. 24), S. 7–9, hier S. 9.
- 27** Bernd Isemann: Lothringer Novellen. Berlin 1913.
- 28** Bernd Isemann: Die Lederkappen. Eine Räubergeschichte aus Großväterzeit. Stuttgart und Heilbronn 1921.
- 29** Bernd Isemann: Jean Philipps Erbe. Ein Lothringer Roman. Stuttgart und Heilbronn 1920.
- 30** Bernd Isemann: Klothilde. Die Geschichte einer Entführung. Stuttgart und Heilbronn 1921.
- 31** Vgl. Finck: Probleme der Geschichtsschreibung (Anm. 1), S. 117.
- 32** Isemann: Einleitung (Anm. 26), S. 9.
- 33** Vgl. dazu auch Buchbesprechung Bernd Isemann: Gehöft in den Vogesen. In: Bücherkunde. Organ des Amtes für Schrifttumspflege bei dem Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung der NSDAP und der Reichsstelle zur Förderung des Deutschen Schrifttums 10 (1943), H. 1, S. 73–74, hier S. 74.
- 34** Vgl. Karlheinz Rossbacher: Programm und Roman der Heimatkunstbewegung – Möglichkeiten sozialgeschichtlicher und soziologischer Analyse. In: Beiträge zur Literaturwissenschaft 5 (1974), S. 301–326, hier S. 303.
- 35** Vgl. Karlheinz Rossbacher: Heimatkunstbewegung und Heimatroman. Zu einer Literaturosoziologie der Jahrhundertwende. Stuttgart 1975, S. 13 und 19.
- 36** Rossbacher: Programm und Roman (Anm. 34), S. 302.
- 37** Vgl. ebd., S. 305.
- 38** Bernd Isemann: Von Großeltern, Eltern und Kindern. In: ders.: Gehöft in den Vogesen (Anm. 24), S. 11–23, hier S. 15.
- 39** Vgl. Rossbacher: Heimatkunstbewegung (Anm. 35), S. 143.
- 40** Vgl. Rossbacher: Programm und Roman (Anm. 34), S. 305f. und 313.
- 41** Rossbacher: Heimatkunstbewegung (Anm. 35), S. 158.
- 42** Vgl. ebd.
- 43** Rossbacher: Programm und Roman (Anm. 34), S. 317.
- 44** Bernd Isemann: Die Lederkappen. In: ders.: Gehöft in den Vogesen (Anm. 24), S. 183–262, hier S. 246.
- 45** Isemann: Von Großeltern (Anm. 38), S. 13.
- 46** Ebd., S. 23.
- 47** Bernd Isemann: Hans Philipp. In: ders.: Gehöft in den Vogesen (Anm. 24), S. 79–146, hier S. 81.
- 48** Ebd., S. 108.
- 49** Bernd Isemann: Von Finch und der Schloßherrin. In: ebd., S. 25–78, hier S. 28.
- 50** Vgl. ebd., S. 35.
- 51** Vgl. ebd.
- 52** Ebd., S. 32.
- 53** Ebd., S. 44.

- 54** Ebd., S. 32f.
- 55** Ebd., S. 52.
- 56** Julius Langbehn: Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. Leipzig 1890, S. 137.
- 57** Isemann: Hans Philipps Erbe (Anm. 44), S. 275.
- 58** Ebd., S. 276.
- 59** Vgl. Rossbacher: Heimatkunstbewegung (Anm. 35), S. 184.
- 60** Isemann: Hans Philipps Erbe (Anm. 44), S. 305.
- 61** Isemann: Hans Philipp (Anm. 47), S. 81.
- 62** Ebd., S. 96.
- 63** Isemann: Hans Philipps Erbe (Anm. 44), S. 461.
- 64** Isemann: Hans Philipp (Anm. 47), S. 114.
- 65** Rossbacher: Heimatkunstbewegung (Anm. 35), S. 106.
- 66** Isemann: Hans Philipps Erbe (Anm. 44), S. 277.
- 67** Ebd., S. 469.
- 68** Ebd., S. 279.
- 69** Ebd., S. 305.
- 70** Ebd., S. 307.
- 71** Ebd.
- 72** Ebd., S. 274.
- 73** Ebd., S. 277.
- 74** Ebd., S. 282.
- 75** Ebd.
- 76** Isemann: Von Großeltern (Anm. 38), S. 22. Vgl. hierzu auch die Textstelle: »Wie sehe ich nun diese Gestalten vor meinen geistigen Augen sich bewegen, mit um so größerer Liebe, als ich vergebens wünsche, mit ihnen gelebt zu haben, ohne den Weg über Phantasie und Papier nehmen zu müssen. Wenn ich das Glück gehabt hätte, damals zu leben, würde zu allem ein anderer sich die Mühe geben können, diese Schreiberei aufzubringen, die mir jetzt soviel Freude macht und mich leider auch soviel schöne Faulheit kostet. Wirklich, ich wäre es zufrieden, längst begraben zu sein, wenn man mich mit diesen Leuten hätte leben lassen.« (ebd., S. 17)
- 77** Bernd Isemann, ein Dichter aus dem Elsaß. In: Ekkhart. Jahrbuch für den Oberrhein 24 (1943), S. 85–90, hier S. 86.

Oskar Wöhrle
Das Sundgaubuch (1941)

Frank-Rutger Hausmann,
Freiburg im Breisgau

Theodor Oskar Wöhrle (1890 bis 1946), der sich als Verleger, Journalist, Romancier, Lyriker, Dramatiker, Mundartdichter, Liedtexter und Hörspielautor einen Namen gemacht und zu Lebzeiten große publizistische Erfolge erzielt hatte,¹ geriet nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst in Vergessenheit. Erst in den neunziger Jahren hat ihn Manfred Bosch, der sich besondere Verdienste um die Erschließung des Bodenseeraums als kulturellen Zentrums erworben hat, einem breiteren Publikum wieder in Erinnerung gerufen. Wenn zunächst der »Verleger« Wöhrle, der von 1920 bis 1925 in Konstanz eine Buchhandlung mit angeschlossenem Verlag betrieb, im Zentrum von Boschs Interesse stand, fügen sich seine Beiträge doch zu einer Gesamtwürdigung von Wöhrles Leben und Schaffen.² Den Auftakt bildete im Jahr 1990 (7. bis 31. Mai) eine von Bosch ausgerichtete Ausstellung in Wöhrles elsässischem Geburtsort Saint-Louis,³ die durch verschiedene ihm gewidmete Aufsätze⁴ sowie die Neuauflage seines größten publizistischen Erfolgs, des *Baldamus*, eines Landstreicher- und Fremdenlegionärsromans, ergänzt wurde.⁵

Lässt man Wöhrles Leben Revue passieren, so fällt seine Unrast auf.⁶ Geboren wurde er am 26. Januar 1890 in Sankt-Ludwig (heute Saint-Louis) im damaligen Reichsland Elsass-Lothringen als ältester Sohn des Schuhmachers Theodor Christian Wöhrle aus Schiltach (Schwarzwald) und der Julie geb. Naas aus Buschweiler (Buschwiller) bei Hüningen (Huningue), einem Städtchen am Südostrand des Sundgaus, nur fünf Kilometer vom Stadtzentrum Basels entfernt. Der Vater war evangelisch, die Mutter katholisch, die Kinder wurden katholisch erzogen. Nach dem Besuch von Volks- und Mittelschule begann Wöhrle 1904 auf der Präparandeanstalt in Kolmar (Colmar) mit der Ausbildung zum Volksschullehrer, die er jedoch als zu einengend empfand und zweieinhalb Jahre später abbrach.⁷ Nach Wanderjahren durch Frankreich (Paris, Südfrankreich) und Italien trat er in die Fremdenlegion ein und wurde an der marokkanischen Grenze eingesetzt. An Typhus erkrankt, desertierte er aus dem Lazarett in Marseille und kehrte in die Heimat zurück. Er nahm Arbeit in einer Basler Seidenfabrik an, diente von 1911 bis 1912 als Kanonier in der preußischen Armee, ging 1912 als Journalist der Zeitschrift *Die Lese* nach München, meldete sich bei Kriegsausbruch freiwillig und war zuletzt Schriftleiter der Zeitung der X. Armee in Posen, Insterburg, Wilna und Minsk. Im Jahr 1916 hatte er unter dem Namen seiner Frau in Schiltigheim bei Straßburg die Julie-Schrader-Verlagsbuchhandlung eröffnet; 1920 gründete er in Konstanz den Oskar-Wöhrle-Verlag und den See-Verlag. Infolge der Inflation und der großzügigen Behandlung seiner Autoren ging er 1925 in Konkurs.

Wöhrle zog zunächst nach Stuttgart, 1928 nach Berlin, wo er beim sozialdemokratischen *Vorwärts* unterkam. Als ihm für seinen Jan Hus-Roman (1932) ein tschechischer Literaturpreis nebst Stipendium verliehen wurde, wechselte er nach Prag. Bereits ein Jahr später zog er nach Schiltigheim und arbeitete einige Monate als Packer bei der dortigen Niederlassung der Firma Oetker. Im Jahr 1934 erhielt er Aufenthaltsverbot im Elsass und ging für kurze Zeit nach Freiburg im Breisgau. Seine Situation war prekär, da nach der Bücherverbrennung vom 10. Mai 1933 sein Buch *Querschläger*⁸ in die Liste der aus den Volksbüchereien auszusondernden Werke aufgenommen worden war.⁹ Als er erneut ein Stipendium aus Prag erhielt, um eine Fortsetzung seines *Jan Hus* zu schreiben, kehrte er Anfang Januar 1935 nach dort zurück. Da er keinen Anschluss an die Emigrantenkreise fand, betrieb er schon bald seine Rückkehr nach Deutschland, die ihm 1937 ermöglicht wurde. Der Schriftsteller Hermann Burte (1879 bis 1960) setzte sich für ihn ein, sodass er nicht nur in die Reichsschrifttumskammer aufgenommen wurde, sondern sich auch in Freiburg im Breisgau (Erwinstraße 84) niederlassen konnte, ohne wegen seiner Vergangenheit in Schwierigkeiten zu geraten.¹⁰ Der Gestapo galt Wöhrle auf Grund seiner Vergangenheit zwar als politisch unzuverlässig, doch stellte sie ihre Bedenken zurück, da man ihn für die nationalsozialistischen Ansprüche auf das Elsass zu instrumentalisieren hoffte.

Im Jahr 1940 meldete sich Wöhrle freiwillig zur Wehrmacht und gehörte zu einem Vorauskommando von im Reichsgebiet residierenden Alt-Elsässern, das unmittelbar vor dem französischen Waffenstillstand am 20. Juni 1940 unter Führung von Robert Ernst (1897 bis 1980), dem späteren Generalreferenten für das Elsass und Oberstadtkommissar (Oberbürgermeister) von Straßburg, auf die andere Rheinseite zurückkehren durfte. Die Aufgabe dieser Gruppe, aus der der sog. Elsässische Hilfsdienst (EHD) hervorging, bestand darin, den Einfluss der Alt-Elsässer in dem wiedergewonnenen Gebiet zu sichern. Wöhrle wurde im EHD Referent im Gefreitenrang.¹¹ Er feierte die deutsche Besetzung Straßburgs in einem emphatischen Gedicht.¹² Den Erinnerungen des Verlegers und elsässischen Volkstumskämpfers Friedrich Spieser (1902 bis 1987), der ebenfalls diesem Kommando angehörte, schon bald einiges von Wöhrle in seinem Straßburger Hünenburg-Verlag veröffentlichte¹³ und mit ihm befreundet war, kann man interessante Hinweise entnehmen.¹⁴ Spieser betont aufgrund der mit Wöhrle geführten Gespräche dessen Skepsis gegenüber der nationalsozialistischen Volkstumspolitik und der Zukunft des Elsass unter nationalsozialistischer Führung. Wöhrles Zweifel waren, wie

sich schon bald zeigen sollte, nur allzu begründet, denn die Bemühungen der Alt-Elsässer liefen ins Leere, da Hitler den fanatischen Nationalsozialisten Robert Wagner (1895 bis 1946), Gauleiter von Baden, auch mit der Verwaltung des Elsass betraute, der dort eine bedingungslose Germanisierungspolitik betrieb.¹⁵ Die Quasi-Annexion von Elsass-Lothringen war zu dem völkerrechtswidrig, da sie nicht Gegenstand des deutsch-französischen Waffenstillstands gewesen war. Manfred Bosch hat jedoch, gestützt auf Unterlagen aus dem ehemaligen Bestand des Berlin Document-Center (heute Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde), von einer »Euphorisierung« Wöhrles gesprochen. Diese sei so weit gegangen, dass er »alle moralischen Erwägungen hintanstellend, an die Unterwerfung Frankreichs sogar private Überlegungen knüpfte und sich einen Ankauf in Burgund zurechphantasierte, falls dieses, in irgend einer Form (!) zu Deutschland käme«.¹⁶

Wöhrle bekleidete zwar keine herausragende Stellung, doch führte ihn seine Tätigkeit für den Hilfsdienst »Tag für Tag 2500 km durchs Land« und gestattete ihm »ein herrliches und eindrucksvolles Leben«.¹⁷ Er ließ sich in Sankt-Ludwig nieder und arbeitete als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter für die deutsche Verwaltung von Mülhausen sowie als Propagandaleiter der NSDAP-Ortsgruppe Sankt-Ludwig-Süd. Nach dem Fall Straßburgs am 23. November 1944 floh er zunächst nach Basel,¹⁸ dann nach Konstanz, zuletzt ins Glottertal bei Freiburg, wo er in der Klinik Glotterbad am 31. Januar 1946 an den Folgen einer langjährigen Diabetes-Erkrankung verstarb. Er wurde auf dem Hauptfriedhof in Freiburg im Breisgau beigesetzt. Aus den Jahren der Rückkehr ins 1940 wieder deutsch gewordene Elsass stammen mehrere auf diese Region bezogene Publikationen in unterschiedlichen Genera,¹⁹ darunter das *Sundgaubuch*, von dem noch ausführlich zu sprechen ist.

Wöhrles Leben war nicht nur unstet, die zahlreichen Wechsel gingen auch mit scharfen Brüchen beruflicher, politischer und schriftstellerischer Art einher: Elsässer, Franzose und Deutscher, Vagabund und Fabrikarbeiter, Zivilist und Soldat, Kriegsteilnehmer und Pazifist, Autonomist und Weltbürger, Mitglied in einem kommunistischen Arbeiter- und Soldatenrat und Sozialdemokrat, Intellektueller und Arbeiter, Schriftsteller und Verleger, Expressionist und Traditionalist, um nur die auffallendsten zu nennen. Vor diesem Hintergrund, zumal der Stigmatisierung durch die Bücherverbrennung und ihre Folgen, wirken seine Rückkehr nach Deutschland im Jahr 1937 und die Hinwendung zum Nationalsozialismus mehr als überraschend. Man ist versucht, von einer »Regression« zu sprechen, nicht nur biografisch, sondern auch schriftstellerisch, da aus dem Expressionisten

ein Regionalist und Dichter von Soldatenliedern wurde. Die Hinwendung zur Heimatliteratur hatte sich jedoch schon früher angedeutet, z. B. in einer Selbstaussage aus dem Jahr 1929:

Zwei Lehrmeister erkenne ich an: Blut und Heimat. Beide haben meine Entwicklung entscheidend bestimmt.

Aufgewachsen im Elsaß, in jenem Zipfel der Dreiländerecke, von wo aus früher der Adler des Reichs schnabelwetzend hinüber ins Schweizerland äugte, heut' aber die Trikolore Frankreichs im Sundgauwind flattert, hat sich, durch den Druck politischen Leids, schon früh in meiner Brust der Stern der Menschheit entzündet. [...]

Von Haus aus eigentlich zu einem ruhigen und kurvenlosen Leben bestimmt – ich hätte Lehrer werden sollen –, schlug's mich in den entscheidenden Jahren hinaus in den Trubel der Welt.

Ein Teil dieses Umtriebs steht im Baldamus zu lesen.

Was aber nicht darinsteht, das ist die inzwischen gegen mein vierzigstes Jahr aufgedämmerte Erkenntnis, daß sich das wesentliche Schicksal eines Menschen nicht draußen entscheidet.

Die Landstraßen, die Räubernesty, die Tümpel und Moorgruben, ja, auch die Schlachtfelder mit ihrem grauenhaften Gekrach und Gedröhnen und die Amputationssäle liegen in der eigenen Brust. Auch die Fabriken. Ueberhaupt aller Dreck und Glanz der Welt.²⁰

Als Wöhrle 1933 nach Jahren der Abwesenheit wieder ins Elsass, ins französische Elsass, zurückgekehrt war, schrieb er wie im Rausch seine umfangreiche, 291 Gedichte umfassende Sammlung *Die Schiltigheimer Ernte* (1934), deren erstes Stück den bezeichnenden Titel »Heimkunft« trägt:

Die grüne Elsass-Erde,
die dich empfing und trug,
die schon die Mütter nährte,
hat auch für dich genug!

[...]

Mit ihrem Herz aus Rosen,
mit ihrem Blut als Wein,
 fing mich, den Ruhelosen,
 die Heimat endlich ein!²¹

Der ihm 1940 gemeinsam mit dem Maler Paul Leschhorn (1876 bis 1951) verliehene Erwin von Steinbach-Preis der Hamburger Alfred Toepfer-Stiftung war eine Anerkennung seiner Angepasstheit. Kriegsbedingt konnte die entsprechende Feier in der Freiburger Albert-Ludwigs-Universität jedoch erst am 5. Mai 1941 stattfinden, zusammen mit der Preisverleihung für das Jahr 1939 an den Architekten Paul Schmitthenner (1884 bis 1972). Alle drei Geehrten stammten aus dem ehemaligen Reichsland Elsass-Lothringen.²² Die Ehrung Wöhrles war jedoch nicht unumstritten, denn Assessor Dr. Karl Otto Benninghaus von der Bundesleitung des Bundes Deutscher Osten e.V., einer NS-Organisation zur Pflege des Volksstums und der Grenzlandarbeit, äußerte in einem Gutachten vom 3. Februar 1941 Zweifel an Wöhrles deutscher Gesinnung. Dieser verfasste daraufhin für das Preiskomitee der Erwin-von-Steinbach-Stiftung eine siebenseitige Verteidigung: Der 1932 erschienener Hus-Roman²³ sei während seines Konstanzer Aufenthalts in den Jahren 1923 bis 1924 entstanden, aber nie in den Buchhandel gelangt, sondern ausschließlich durch eine Buchgemeinschaft vertrieben worden, weshalb man ihn als Privatdruck betrachten müsse. Es handele sich keineswegs um eine Verherrlichung des Tschechentums, sondern um einen historischen Roman, den man als Schlüsselroman lesen müsse:

Als ich den Roman zu schreiben begann, herrschte in Konstanz, meinem damaligen Wohnsitz, das Schiebertum im Quadrat. Es zwang mich, all dem, was da inflationistisch wimmelte und schimmerte, in einer großangelegten Schau die Fratze zu zeigen. Das geht deutlich genug aus der ironisch gehaltenen Buchwidmung hervor: »der guten und getreuen Stadt Konstanz« [...]

Noch ein Zweites, sehr Wichtiges, aber das können im Grunde nur Elsässer verstehen, die nicht nur seit Fischart, Sebastian Brant und Thomas Murner einen tüchtigen Schuß »Ironie, Satire und tiefere Bedeutung« im Blut haben, sondern die durch den welschen Druck in allen Finten und Finessen des Grenzlandkampfes bewandert sind: in etlichen tschechischen Figuren meines Buches haben die Elsässer, soweit sie Aktivisten waren und im Kampf gegen Frankreich standen, sich selber gesehen. [...]

Ich war damals Sozialist und dementsprechend in der materialistischen Geschichtsauffassung erzogen. Ich bin heute, durch Leben, Erfahrung und die Arbeit des Führers bekehrt, überzeugter Nationalsozialist. Meine Grundeinstellung ist dementsprechend eine andere.²⁴

Wöhrles Schluss-Bekenntnis muss sicherlich *cum grano salis* gelesen werden, denn es steht, wie zuvor angemerkt, in gewissem Gegensatz zu seiner Skepsis gegenüber der nationalsozialistischen Elsass-Politik. Das Heimweh nach dem Elsass muss in diesen Jahren jedoch so groß,²⁵ die Hoffnung auf ein auf Dauer deutsches Elsass so verlockend geworden sein, dass Wöhrle endgültig mit seiner politischen und literarischen Vergangenheit brach und ein politisch-künstlerisches *sacrificium intellectus* brachte. Sein *Sundgaubuch* ist deshalb nicht nur eine Hommage an die Landschaft seiner Geburt, sondern zugleich eine schriftstellerische Positionsbestimmung. Dass es, der politischen Entwicklung und seiner Krankheit geschuldet, auch sein letztes literarisches Werk sein würde, konnte er nicht ahnen.

Wöhrles Geburtsstadt Saint-Louis (im Gefolge der Revolution von 1789 auch Bourglibre, Burglibre, nach 1871 Sankt-Ludwig), ist eine Gründung Ludwigs XIV., um die in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts eroberten linksrheinischen Gebiete im Raum Basel zu sichern. Der Ort liegt am östlichen Rand des Sundgau, dessen Hauptort Altkirch ist. In einem Beitrag zu Wöhrles 50. Geburtstag schreibt sein Freund und elsässischer Landsmann, der in Straßburg geborene Eduard Reinacher:

Wöhrle kommt aus dem Sundgau, dorther, wo im Elsaß am derbsten geflucht und am gewaltigsten gerauft wird, wo das Brot noch zu brennen scheint, wenn es einen Tag aus dem Ofen ist, wo Blut und Schicksal in jedem Glas Wein funkeln. [...]

Und was steckt in ihm? Der von Lebenskräften prall volle, länder-süchtige, weltenwütige Sundgausohn. Ein athletischer Wanderleib, Fäuste, mächtig im Dreinschlagen, aber oft zart befinger für die Geige, die Trösterin der Einsamkeit – und zu den Augen, die den Frauen gefallen, eine behutsame Stimme. Ein Herz, das in Weltenzorn aufrührerisch erbrennt, und in Gottesdemut schweigsam wird. Ein unbeugsames Ich und Selbst neben vorbehaltloser Offenheit für die Tatsachen des Seins, einem ungetrübten Blick für die Einzelheiten des rings abrollenden Lebens.²⁶

Dieses Porträt Wöhrles als eines erdverbundenen und vitalistischen Autors passt gut in die damalige Zeit mit ihrem Kult von »Blut und Boden«. Was den Sundgau und die Streitsucht seiner Bewohner angeht, orientiert sich Reinacher übrigens an den Erzählungen und Geschichten seines Burglibemeren Freundes.

Das Sundgaubuch – auf dem Schutzumschlag heißt es *Sundgau-Buch* – erschien Ende August 1941 im Kolmarer Alsatia-Verlag, der 1897 gegründet worden war. Er arbeitete »dreisprachig« und brachte deutsche, französische und elsässerdeutsche Bücher und Zeitungen heraus. Erst der Rückgang des elsässischen Dialekts und der deutschen Hochsprache im Elsass haben 2000 seine Schließung bewirkt, nachdem er über ein Jahrhundert allen politischen Wechselfällen getrotzt hatte. Nach 1940 wurde der Verlag von dem elsässischen Volkstumspolitiker und überzeugten Katholiken Joseph Rosse (Rossé; 1892 bis 1951) geleitet, der dem Zeitgeist nur die allernötigsten Zugeständnisse machte und z. B. mehrere Werke Reinhold Schneiders verlegte. Er wurde jedoch 1947 als Spion und Kollaborateur zu fünfzehn Jahren Haft verurteilt und starb 1951 im Gefängnis. Wöhrle und Rosse waren miteinander befreundet.

Gattungsmäßig betrachtet ist *Das Sundgaubuch* ein Anachronismus, denn es hat die Form eines Prosimetrum, d. h., es setzt sich aus Texten in Prosa und gebundener Sprache (Gedichten) zusammen, die sich regelmäßig abwechseln und mehr oder weniger aufeinander bezogen sind. Berühmte Prosimetren sind z. B. Dantes *Vita Nova* oder Friedrich von Hardenbergs (Novalis) *Hymnen an die Nacht*. Neuere Untersuchungen haben ergeben, dass sich Prosimetren zwar in allen Literaturen finden, doch relativ selten sind.²⁷ Ob Wöhrle ältere Prosimetren kannte oder zufällig diese Form wählte, muss offen bleiben. Durch die Gedichte unterscheidet sich das *Sundgaubuch* zwar äußerlich von Wöhrles anderen Werken, die ebenfalls Jugenderinnerungen aus dem Sundgau enthalten, doch inhaltlich gibt es starke Überschneidungen. Acht Geschichten des *Sundgaubuchs* stehen bereits im *Vier-Männer-Buch* von 1929.²⁸ In dem nicht namentlich gekennzeichnetem Vorwort wird dieses als »Arbeiterliteratur«, gar als »proletarische Literatur« ausgewiesen. Herausgegeben wurde die Sammlung vom Verlag »Der Bücherkreis«, einer sozialdemokratischen Buchgemeinschaft in Berlin. Die vier Autoren Max Barthel (1893 bis 1975), Franz Jung (1888 bis 1963), Adam Scharrer (1889 bis 1948) und Oskar Wöhrle werden als »klassenbewußt gewordene Sozialisten« bezeichnet, die der bürgerlich-kapitalistischen Welt eine Absage erteilen und einen Beitrag zum Aufbau einer besseren Welt liefern wollten, da sie die »Fahnen der kämpfenden Arbeiterklasse« trügen. Man reibt sich verwundert die Augen, dass Wöhrles Selbstplagiat eines Drittels des Prosateils im *Sundgaubuch* von 1941 niemandem auffiel und offenbar niemanden irritierte, vielleicht weil der Nationalsozialismus das Element »sozialistisch« im Namen trug oder die Verantwortlichen des Alsatia-Verlags das *Vier-Männer-Buch* nicht

kannten. Wöhrle fügt im *Sundgaubuch* den alten Geschichten neue vom gleichen Schlag hinzu, verbindet jede mit einem unpublizierten Gedicht, und aus der »Arbeiterliteratur« von 1929 ist »Regionalliteratur« von 1941 geworden. Man könnte auch von »Heimatliteratur« sprechen, denn der Autor entwirft das Bild eines ländlichen Idylls, das noch nicht durch Verstädterung und Industrialisierung seine Ursprünglichkeit verloren hat.²⁹

Das *Sundgaubuch* ist im Unterschied zu anderen Prosimetren kein »abgeschlossener« Text, sondern könnte beliebig erweitert werden. Es besteht aus einundzwanzig Diptychen (zweiteiligen Gemälden), um einen Begriff aus der Kunstgeschichte zu übernehmen. Während die erzählerischen Kapitel Geschichten umfassen, die zwischen eineinhalb und zwölf Seiten lang sind, passen die Gedichte auf ein oder zwei Seiten. Die meisten sind ohne feste Form und bestehen aus einer beliebigen Zahl von Versen, die entweder alternierende oder paarweise Reime aufweisen, was insgesamt eine volkstümliche Tonlage erzeugt. Das erste Gedicht ist jedoch ein Sonett, das letzte ein dreistrophiges Gedicht à zehn Zeilen (Acht-, Sechs- und Vierzeiler im Reimschema abbacdecde) und erinnert an eine Kanzone.³⁰

Das prosimetrische Verfahren erlaubt es Wöhrle, seine Fähigkeiten als Erzähler wie als Lyriker miteinander zu kombinieren und zur Geltung zu bringen. Während ein Erzähler eine mehr oder weniger literarisierete Realität schildert, drückt der Lyriker seine persönlichen Gefühle aus und darf seiner Subjektivität stärker nachgeben. Die »Realität« Wöhrles ist das dörfliche Leben in Sankt-Ludwig nach der Schaffung des Reichslandes Elsass-Lothringen im Jahr 1871. Als Wöhrle geboren wurde, hatte das Dorf 2642 Einwohner, eine Zahl, die sich bis 1910 mehr als verdoppelte, so dass es sich um ein recht großes Dorf handelte, das heute als Stadt figuriert.³¹

Obwohl das Deutsche Reich ein Bundesstaat war, gewährte die Reichsregierung Elsass-Lothringen keinen Bundesstatus; als »Reichsland« stand es der unmittelbaren Verwaltung des Kaisers, der diese Aufgabe zunächst einem Oberpräsidenten, und ab 1879 einem Kaiserlichen Stathalter übertrug. Viele Elsässer betrachteten sich daher, nicht zu Unrecht, als Bürger zweiter Klasse. Ihr Missfallen wurde dadurch verstärkt, dass die meisten Verwaltungsposten von ihnen wesensfremden Preußen übernommen wurden. In »Der Preuß und die Margritt«, einer der längeren Erzählungen des *Sundgaubuchs*,³² kommt ein preußischer Bahnbeamter nach Saint-Louis, um die heute stillgelegte Bahnstrecke von Blotzheim-Neuweg (Saint-Louis-la Chaussée) nach Waldighofen und von dort weiter nach Altkirch zu bedienen. Zunächst wird er von den Einheimischen wie

ein Ankömmling von einem andern Stern bestaunt und respektiert. Doch als er sich in Margritt, die Tochter des Millionärs Benatz verliebt, der durch den Aufkauf von Land, über das später die Bahn führt, steinreich geworden ist, macht er sich die männliche Dorfjugend zum Feind, zumal das Mädchen seine Leidenschaft erwidert. Er wird hinterrücks niedergestochen, ins Spital gebracht und später an eine andere Bahnstation versetzt. Als Margritt an sein Krankenbett eilt, wird er zwar gesund, doch hat sie für diesen Fall das Gelübde getan, in ein Kloster einzutreten, was sie auch tut. Viele Jahre später, als »der Preuß« Dienst in Rufach (Rouffach) tut, sieht er Margritt in einem vorbeifahrenden Zug in der Tracht einer Niederbronner Schwester (Schwestern vom Göttlichen Erlöser), die, als sie ihn erkennt, mit der Hand am Herzen auf ihren Eckplatz zurück sinkt. Gerade an dieser Geschichte kann man gut beobachten, wie Wöhrle in den besten Stücken der Sammlung nach dem Verfahren von »Erwartung und Aufschluss« vorgeht und seine Geschichten auf eine Pointe hinsteuern lässt, um beim Leser Spannung zu erzeugen.

Die Welt, die der Autor schildert, ist noch eine agrarische, in der die Männer als Landwirte (Rapsbauer, Winzer, Rheinfischer), Kleinhandwerker (Bäcker, Schuhmacher, Grobschmied, Metzger, Fuhrmann), Holzhändler oder Gastwirt ihren Lebensunterhalt verdienen, und Pfarrer, Arzt, Lehrer, Polizist und Rentier die Honoratioren mit einem nur für sie reservierten Platz am Stammtisch sind. Die Mehrheit der Bevölkerung ist gut katholisch; die »Stündler« (Mitglieder einer Freikirche) und der »Jud« Levy fallen spätestens dadurch auf, dass sie beim Vorbeitragen des Allerheiligsten nicht nieder knien.³³

Gelegentliche Dialektwörter und sprachliche Regionalismen betonen das elsässisch-sundgauische Kolorit. Da die Preußen Industrie, Handel und Verkehr fördern, das nahe Basel ein breites Spektrum von modernen Dienstleistungsberufen bietet und Basler Unternehmen in Sankt-Ludwig Filialen eröffnen, blitzen in einigen Geschichten die Veränderungen einer neuen Zeit auf,³⁴ doch dominiert insgesamt die Idylle, die Verklärung der ländlichen Vergangenheit. Eigenartigerweise spielt die ehemalige Zugehörigkeit zu Frankreich keine Rolle. Sie lebt allenfalls in Eigennamen fort, wenn ein Johann Mohrang als Mohrangschang,³⁵ ein Martin Johann als Martischang figurieren,³⁶ oder wenn sich eine Frau Pfiemer mit ihrer Französelsei lächerlich macht, weil sie Romane liest, billiges Parfüm benutzt und ihre drei Töchter Yvette, Jeanette und Virgénie nennt.³⁷ Französisch wird nur gesprochen und sogar die Marseillaise gesungen, um die zugewanderten Preußen zu ärgern.³⁸

Der Schuhmachersohn Wörle wächst in einem Haus ohne Bücher, Zeitungen und Zeitschriften auf (der Rundfunk sendet bekanntlich erst ab 1920), aus denen sich ein Heranwachsender Informationen hätte holen können. Erkenntnis ist deshalb meist das Ergebnis unmittelbaren schmerzhaften Erlebens. So ist eine der frühesten Erinnerungen des Erzählers ein Hineilen zur Mutter, die ihn gerufen hat, und in der Folge ein Stolpern mit der Petroleumlampe, die eine schwere Verbrennung bewirkt (»Der Sprung zurück«).³⁹ Als er später in Basel als Seidenfärbergeselle arbeitet und um einer Wette willen im dortigen Theater die Aufführung des Stücks »Die geschiedene Frau« mit gellenden Pfiffen stört, wird er von den Landjägern verhaftet und kommt erst frei, als seine Mutter für ihn eine Geldbuße entrichtet und ihn auslöst (»Der Pfiff im Basler Theater«).⁴⁰ Andere böse Erfahrungen sind Schlägereien mit der männlichen Jugend der Nachbarorte oder die handfeste Zurückweisung durch ein Mädchen, in das er sich verguckt hat.

Als wichtige Erfahrungsquelle fungiert jedoch auch die Großmutter Theres, die den Kindern Geschichten aus Vergangenheit und Gegenwart erzählt und sie, »selbst wenn [sie] ungebärdig waren, wie der Hund an der Kette, aus der größten Wildheit herausholen und [...] zahm machen [konnte], wie die Rehe im Winter« (»Hansbattles Theres«).⁴¹ Diese Großmutter mütterlicherseits dürfte Wörles Erzähltalent geweckt haben; in jedem Fall ist sie ein Vorbild, denn sein literarisches Schaffen ist stark von Oralität geprägt.

Die erste Geschichte, »Das Dorf«, liefert ein kurzes Gemälde von Sankt-Ludwig, wo auch die meisten anderen Geschichten spielen.⁴² Der Text beginnt mit dem bezeichnenden Satz »Da liegt das Dorf, in dem ich geboren bin«, und endet mit dem Appell des Dorfs an den Autor, ihm Leben einzuhauen.⁴³ Diese »Wiedererweckung« muss ein schwieriger Prozess gewesen sein, nicht zuletzt, weil Wörle auf bereits Publiziertes zurückgreift. In seinem Saarbrücker Nachlass liegt ein umfangreiches Konvolut von beinahe tausend Seiten, welches die Vorstudien des *Sundgaubuchs* bündelt. Der Korrespondenz mit der Alsatia ist zu entnehmen, dass zwischen Autor und Verlag immer wieder diskutiert wurde, welche Texte aufgenommen und wie sie angeordnet werden sollten.⁴⁴ Trotz dieser »Offenheit« zerfällt *Das Sundgaubuch* nicht in disparate Teile, wie ein kurzer Überblick über die Themen der einzelnen Geschichten lehrt. Am Anfang steht »Das Dorf« (Sankt-Ludwig und Umgebung). Drei Geschichten gelten der Mutter (»Der Sprung zurück«), der Großmutter (»Hansbattles Theres«) und dem autoritären Familienoberhaupt (»Der Vater«). Nach »Heimgang« (Sterben,

Tod) und »Die Glanzstiefel« (Enttäuschung kindlicher Eitelkeit) wird die Mietwohnung der Familie nebst Mitbewohnern beschrieben (»Die Kaserne«). Dem Dorfleben gelten »Die Schlacht« (Prügelei der Burglibemer Jugend mit der des Nachbarorts Hüningen), »Der Hundertkilo-Verein« (Herbstfahrt von Basler Herren nach Sankt-Ludwig zur Weinlese und ihre dauernde Vertreibung durch die Dorfjugend), »Die gestörte Stunde« (Schulunterricht und Züchtigung durch den Lehrer Bläsy) und »Die Gant« (Zwangsvorsteigerung von Haus und Haustrat des Schuhmachers Zecklein). Das Erwachsenwerden des Erzählers ist Gegenstand von »Die heilige Genoveva und ihr Beistand« (erste unglückliche Liebe), »Zizzera« (Selbstmord eines ehemaligen Klassenkameraden), »Sonntagskrach« (Wirtshausschlägerei nach Tanzveranstaltung), »Die Schwerweiler Anna« (Desillusionierung in Liebesdingen), »Die Musterung« (tödlicher Streit unter den frisch Gemusterten) und »Der Pfiff im Basler Theater« (Störung einer Theateraufführung mit Folgen). Außenseiter sind die Zentralgestalten von »Der Martischang« (ein Lumpensammler als Lebensretter bei einem Häuserbrand), »Der Preuß und die Margritt« (der Vertreter der neuen Obrigkeit, der sich in das Dorfleben drängen will), »Das Mäjle« (einer sparsame Bäuerin, die ihren Lebenstraum nicht verwirklichen kann) und »Der Schampus« (der letzte Wunsch eines Todgeweihten).

In insgesamt zehn Geschichten ist Wöhrle Akteur, in den übrigen zwölf Erzähler, als Augen- oder Ohrenzeuge Garant des Berichteten. Vergleicht man seine Erzählungen jedoch mit seinen autobiografisch getönten Erinnerungen (*Baldamus, Vier-Männer-Buch*), so fällt auf, dass er wichtige Phasen seines Lebens ausblendet, z. B. die barbarischen Züchtigungen in Elternhaus und Schule, die Flucht aus der Präparandenanstalt oder die Gefahren des Wanderlebens. Deshalb sollte man *Das Sundgaubuch* nicht als autobiografisches Werk lesen, denn dafür ist es viel zu eklektisch und idealisierend. Wenn Wöhrle ein besonderes Interesse an Außenseitern und Sonderlingen hat, so kann man dies allerdings als einen indirekten Reflex seines Vagantenlebens deuten, zu dem ihn seine Unangepasstheit verleitete.

Sucht man nach literarischen Vorbildern, könnte man die *Schwarzwälder Dorfgeschichten* des einst populären Berthold Auerbach (1812 bis 1882) nennen, die das einfache und idyllische Leben in seinem Heimatdorf Nordstetten bei Horb am Neckar schildern. Kennzeichen der »Dorfgeschichte«, die sich auch bei Wöhrle finden, sind ein eng umschlossener Schauplatz, ein Leben im Rhythmus der Jahreszeiten und der bäuerlichen Arbeit, eine hierarchisch gegliederte Sozialordnung, die insbesondere

Frauen und Kindern einen untergeordneten Platz zuweist, die Störung dieser kleinen Welt durch Fremde, Außenseiter oder unangepasste Einwohner, die spätere Wiederherstellung der angestammten und gottgewollten Ordnung, die holzschnittartige Zeichnung vieler Charaktere sowie eine humorvolle bis tragikomische Grundhaltung.⁴⁵

Auf jede Geschichte Wöhrles folgt ein Gedicht, wobei der Bezug der Verse zum Erzählten nicht immer gleich stringent ist. Manche Gedichte sind betitelt, andere nicht. Wichtig ist der Vorspruch, der für sich alleine steht:

Dir verdank ich Leib und Leben,
Sundgau, dir mein flammend Sein.
Lass' es mich dir wiedergeben,
Herzblatt Gottes, Land am Rhein!⁴⁶

Einleuchtend ist die Verbindung zwischen »Das Dorf« und dem titellosen Sonett »Ertrunknes, versunknes Jugendtal«, das mit dem Aufschrei endet »O könnt ich meiner Jugend Tal / nur einmal mein noch nennen!«.⁴⁷ Ähnliches gilt für »Der Mutter Hände«,⁴⁸ das auf »Der Sprung zurück« folgt, für »Lob des Herkommens«⁴⁹ im Anschluss an »Hansbattles Theres« und letztlich auch für »Starkes Geschlecht«⁵⁰ im Nachgang zu »Der Vater«. Mehrere Gedichte feiern Kindheit und Jugend und beklagen ihre Unwiederbringlichkeit. Orte der Erinnerung beschwören die Vergangenheit, z.B. »Die Unterführung«,⁵¹ ein dunkelnasser Krötenweg unter der Eisenbahnlinie, »An der Erdbebenspalte«,⁵² eine Stelle, die den vulkanischen Ursprung der Oberrheinlandschaft belegt, das Rheinufer (»Abendfahrt« und »Märzenschau«⁵³), das den Blick in die Weite lenkt. Die Vergangenheit wird mehrfach durch optische Phänomene evoziert, z. B. einen Sonnenkringel an der Wand, Sonne, die sich in einem Glas Wein bricht, oder die Dämmerung des Waldes (»Geburt des Golds«, »Im Sonnenwinkel«, »Sonnenflecken«⁵⁴). Einen analogen Effekt erzielen ein davonjagender junger Rappe (»Ausbruch«⁵⁵) oder das Pferdchenkarussell (»Rössleritti«⁵⁶) bzw. der davonfliegende rote Luftballon (»Erste Lehre«⁵⁷) auf einer Kilbi (Kirchweih). Jugend, Liebe und Tod liegen dicht beieinander und schlagen die Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart (»Der Knabe«, »Einem Toten«, »Das Mädchen und der Rosenbaum«, »Sommer«, »Ausritt«, »Die Unvergessene«⁵⁸). Poetologisch bedeutsam ist »Erste Lehre«: Während für den fantasiebegabten Knaben der entschwebende Luftballon zum Sonnenball wird, reagieren Knechte und Mägde auf diese Deutung mit Unverständnis und drohen dem insistierenden Jungen sogar Prügel an.

Sie wissen, »[wie] man Pferde striegelt, füttert und schirrt, / [...] / Doch ein Nichts, das Sonne wird, / Übersteigt die Knechtsbegriffe«.⁵⁹ Insgesamt betrachtet sind Wöhrles Gedichte konventionell in Sprache, Metrik und Metaphorik. In einem der letzten Gedichte (»Daheim«) wird die zuvor angesprochene Regression besonders deutlich:

Ich strebe nicht mehr nach der Ferne,
ich tat den Wanderstaub von meinen Schuhn,
ich schmieg mich ein dem dunklen Erdenkerne,
um in der Mutter Armen auszuruhn.

Ich hab es besser doch als ihr und all die andern.
Ich schlaf mich aus.
Ihr armen Seelen müßt noch wehn und wandern.
Ich bin zu Haus.⁶⁰

Zeitnahe Rezensionen belegen, dass *Das Sundgaubuch* beim Publikum gut ankam. Die Kritiker bescheinigten ihm Humor, Lebensnähe, einen klaren Stil, einen prägnanten Aufbau, Kraft und Lebendigkeit und innerliche Tiefe.⁶¹ Das sind sehr allgemeine Qualitäten, die auch ungeschulte Leser nicht überfordern, und insofern passt dieser Band gut in die Zeit, denn die in NS-Deutschland entstandene Literatur vermeid Experimentieren und sprachliche Kühnheit. Dies wird im Übrigen durch einen Vergleich der beiden Ausgaben von *Die Schildwächter Ernte* 1934 und 1941 unterstrichen, da die spätere mehr als Zweidrittel der Gedichte fortlässt, darunter alle diejenigen, die formal und inhaltlich modern sind.

Wöhrles *Sundgaubuch* wurde zu einem Zeitpunkt verfasst, als das Elsass gerade wieder unter deutsche Hoheit gelangt war. Die Zugehörigkeit zu Deutschland nicht nur politisch, sondern auch stammesmäßig und sprachlich zu unterstreichen, war eine Aufgabe, die die nationalsozialistische Kulturpolitik gerade von den elsässischen Dichtern und Schriftstellern verlangte, sowohl als einzelnen wie auch im Verbund mit anderen Elsässern oder gar in einem großalemannischen Kontext. Wöhrle hat sich dem nicht verweigert, wie seine Mitwirkung an den entsprechenden Gemeinschaftsarbeiten zeigt, z.B. an *Lebende elsässische Dichter* (1938),⁶² *So spricht das Herz sich aus. Deutsche Mundartdichtung* (1939),⁶³ *Das Elsaß. Des Reiches Tor und Schild* (erstmals 1940),⁶⁴ *Die Frucht. Elsässische Lyrik der Gegenwart* (1941)⁶⁵ oder *Lebende Dichter um den Oberrhein* (1942).⁶⁶ Der dritte dieser Bände wurde von dem Freiburger Oberbürgermeister Franz Kerber

herausgegeben und enthält ein markiges Vorwort mit der Überschrift »Das Oberrheinland im Feuerschein der Jahrhunderte«, das nicht nur den Sieg über Frankreich feiert, sondern diesem Land »hinter den Vogesen« bescheinigt, eine alte Welt im Abendschein zu sein. Das deutsche Volk und vor allem seine Jugend müssten die Grenzlande genau kennen,

[...] denn in ihrem Spannungsfeld gestalten sich die Geschicke und hier fallen die Entscheidungen. Die Grenzlandschaft hat ihr eigenes Gesicht und ebenso der Menschenschlag, der ihr verhaftet ist. Ihm hat auch die Geschichte ihre Züge unverkennbar eingegraben. Keiner kann sagen, einen Reichsgau oder einen Landschaftsbegriff zu kennen, wenn er nicht weiß, was ihn seine Geschichte als Teil des gesamtdeutschen Schicksals lehrt.⁶⁷

Das Vorwort von *Lebende Dichter um den Oberrhein* ist zwar mit Rücksicht auf die mitwirkenden Schweizer moderater, doch mag man diesen Beteuerungen nicht recht glauben, wenn man an Hitlers Plan einer deutschen Eroberung der Schweiz (Unternehmen »Tannenbaum«) denkt, der nur deswegen aufgegeben wurde, weil eine neutrale Schweiz für NS-Deutschland nützlicher war als eine eroberte:

Das vorliegende Buch hat die Aufgabe, zum erstenmal einen zusammenfassenden Überblick über das dichterische Geschehen der Gegenwart in den Ländern und Staaten um den Oberrhein zu geben. Es sind lebende Dichter aus Baden, dem Elsaß, der Rheinpfalz und der Schweiz mit Beiträgen darin vertreten. Dabei sind neben den in den Oberrheinländern geborenen Dichtern auch solche berücksichtigt, die sich durch dauernden Wohnsitz mit Leben und Werk diesen Gebieten verbunden haben. [...]

Vollständigkeit ist nicht angestrebt worden. Trotzdem wird Umfang und Inhalt des Buches für die meisten Leser eine Überraschung bedeuten: der große Reichtum des Gebietes an dichterischen Persönlichkeiten erweist sich gerade dadurch als echt, daß, bei aller natürlichen inneren Verwandtschaft, eine aufs mannigfaltigste ausgeprägte Eigenständigkeit erscheint. Von solchem wahren Reichtum mag das Buch zeugen.⁶⁸

Angesichts derartiger Äußerungen verlieren die Heimweh und Nostalgie entsprungenen Texte Wörles ihre Unschuld. Auch wenn er, wie andere

elsässisch-deutsche Autoren, instrumentalisiert wurde, muss man seine nach 1940 verfassten oder wieder neu aufgelegten Werke vor dem Hintergrund des zuvor zitierten Bekenntnisses zu Hitler lesen. Zudem kontrastiert das im *Sundgaubuch* von ihm entworfene Bild einer friedlichen Gemeinde am Vorabend des Ersten Weltkriegs, wo sich die Ruhe allenfalls in Raufereien und Messerstechereien ein Ventil sucht, mit der Gegenwart, als Deutschland Europa mit Krieg überzieht und Minderheiten blutig verfolgt. Diese Entwicklung konnte trotz gegängelter Presse keinem deutschen Zeitgenossen verborgen bleiben. Dennoch reihte sich Wörle in die ansehnliche Schar deutscher Dichter ein, die Hitler zu seinem 52. Geburtstag am 20. April 1941 die Anthologie *Worte deutscher Dichter* widmen, in der Wörle mit dem Gedicht »Ausmarsch« vertreten ist:

Anno vierzehn Fahnenmeere,
Jubel, Lärm, Begeist'rungsbraus!
Heute zieh'n die grauen Heere
Still in heil'gem Schweigen aus.

Nicht vom Taumel hingerissen!
Nicht von frühem Lob umweht!
Hart die Faust! Denn alle wissen
Dieses Mal, worum es geht.

Hart die Faust! Hell die Gesichter!
Klar der Mut zu Schlag und Schlacht!
Über uns die ew'gen Lichter
Brennen tröstlich durch die Nacht.

Macht, die uns zu ducken meinte,
Wie ein böser Spuk zerrann.
Deutschland sprengt den Ring der Feinde,
Daß es endlich atmen kann!⁶⁹

Das Vorwort des 1942 von Wörle betreuten Bildbandes *Das Elsafß. Ein Hymnus*, seiner letzten Elsass-Publikation, richtet dann auch den Blick nicht nur auf die Vergangenheit, sondern endet mit einem Bekenntnis zur Gegenwart:

Der Elsässer von heute weiß sehr gut, was er will.
Der Elsässer von heute hält seine Augen nicht mehr der Vergangenheit zugewandt, sondern schickt sie klar und tapfer in die Zukunft.
Der Elsässer von heute weiß genau, daß diese Zukunft nur bei Deutschland liegt, nirgendwo anders.⁷⁰

- 1 In einem Brief an Joseph Rosse (Rossé) schreibt Wöhrle (Straßburg, Zornstaden 16, 16. Januar 1941): »Um dir einen Anhalt zu geben: mein bestgehendstes Prosabuch ›Der Baldamus‹ erreichte eine Auflage von 110 000 Stück, in Worten: einhundertundzehntausend; das Prosabuch, das am wenigsten ging: 17 000. Von meinen Gedichtbändchen hat das Brevier ›Kamerad im grauen Heer‹ bis jetzt 12 000 abgesetzte Exemplare, ›Lustig ist das Landserleben‹ zählt eine Auflage von 21 000. Ich weiß nun nicht, wie es mit den Papiervorräten des Alsatia-Verlages beschaffen ist; ich kann aber nach den vorliegenden Angeboten jederzeit mit einem Verlag ›drüben‹ abschließen, und zwar, was ›Das Sundgaubuch‹ angeht, mit einer honorierten Auflage von 10 000 Stück, was die ›Schiltigheimer Ernte‹ angeht [gemeint ist die zweite Auflage 1941 (F.-R. H.)] mit 4 000«. (Literaturarchiv Saar-Lor-Lux-Elsass, Saarbrücken, NL Wöhrle R5251)
- 2 Manfred Bosch: Bohème am Bodensee. Literarisches Leben am See von 1900 bis 1950. Lengwil 1997, S. 433–438 (»Oskar Wöhrle, Verleger und Autor. Ein Elsässer macht sich zum bedeutendsten Verleger im expressionistischen Konstanz«), vgl. auch ebd., S. 609.
- 3 Manfred Bosch/Sylvie Moll/Guillaume Platt (Hg.): Oskar Wöhrle 1890–1946. Ecrivain de Saint-Louis. Saint-Louis 1990.
- 4 Manfred Bosch: »Man ist doch schließlich kein Hund!« – O. Wöhrle, sein Roman »Baldamus« und die Färberei Schusterinsel. In: Villa. Jahrbuch für Weil am Rhein 1986, S. 63–69; ders.: Die Konstanzer Jahre des Oskar Wöhrle (1920–1924/25). In: Konstanzer Almanach 34 (1987), S. 51–54; ders.: Der elsässische Dichter Oskar Wöhrle im Spannungsfeld einer tödlichen Alternative. In: Germanica: études germaniques 17 (1995), S. 115–135; Bernard Bach (Hg.): Les littératures minoritaires de langue allemande après 1945. Lille 1995, S. 115–135; wieder abgedruckt in: Manfred Bosch: Hiergeblieben oder Heimat und andere Einbildungungen: Essays, Porträts, Aufsätze und Reden aus zwanzig Jahren. Eggingen 1997, S. 78–97.
- 5 Oskar Wöhrle: Der Baldamus und seine Streiche. Mit einem Nachwort von Manfred Bosch und Guillaume Platt. Karlsruhe 1992.
- 6 Vgl. Manfred Bosch: Theodor Oskar Wöhrle. In: Badische Biographien Neue Folge 3 (1990), S. 306–307. Weitere Hinweise finden sich in dem in Anm. 2 erwähnten Ausstellungskatalog, in dem die NS-Zeit jedoch weitgehend ausgeblendet wird, bzw. in dem Internet-Portal LEO-BW (Landeskundliches Informationssystem für Baden-Württemberg). Die Angaben dieser Quellen widersprechen sich zum Teil und wurden durch die fortlaufenden Adressenangaben in Wöhrles Briefnachlass korrigiert.
- 7 Literarisch wird dies verarbeitet in Oskar Wöhrle: Pömpelres Ausfahrt in die Welt. Elsässische Novelle. Karlsruhe 1944 [Reichswerk Buch und Volk. Sechzehnte Gabe des Deutschen Scheffel-Bundes an seine Mitglieder].
- 8 Oskar Wöhrle: Querschläger. Das Bumserbuch. Aufzeichnungen eines Kanoniers. Berlin 1929. Die Erstausgabe erschien unter dem Titel Das Bumserbuch im Jahr 1916 bei Fleischel in Berlin. Wieder aufgelegt in: Morand Claden, Eduard Reinacher, Oskar Wöhrle, Das Drei-Elsässer-Buch. St. Ingbert 2007, S. 86–432. Es handelt sich bei *Querschläger* um eine Sammlung von Erzählungen und Gedichten, aus denen man eine pazifistische Haltung herauslesen kann. Zur Antikriegshaltung des Autors vgl. Sabine Schu: »Ich will den Krieg singen, wie ich ihn erlebt habe.« Die literarische

Verarbeitung der Kriegserfahrung in Oskar Wöhrles Sammlung *Querschläger* (1929). In: Ralf Georg Bogner (Hg.): Im Banne von Verdun. Literatur und Publizistik im deutschen Südwesten zum Ersten Weltkrieg von Alfred Döblin und seinen Zeitgenossen. Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium, Saarbrücken 2009, Bern [u. a.] 2010 [Internationales Jahrbuch für Germanistik. Reihe A. Bd. 101], S. 299–327. Schu nennt Wöhrle einen »konsensuellen Pazifisten«, der unter Verzicht auf moralische Ausdeutung eine fundamentale Deutungsoffenheit biete, die auch divergierende, sogar kriegsaffirmative Lesarten ermögliche (S. 327).

9 Günter Scholdt: Vor Wiederholung wird gewarnt. Oskar Wöhrles Antikriegsbuch »Querschläger«. In: Reiner Wild (Hg.): Dennoch leben sie. Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. Zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik. München 2003, S. 425–432.

10 Vgl. seinen auf den 26. April 1937 datierten Brief an Burte aus Berlin: »Am Montag nun soll in der Reichsschrifttumskammer die entscheidende Sitzung sein. Hoffentlich komme ich dabei gut von der Parade. Sobald ich das endgültige Ergebnis weiß, werde ich es Ihnen berichten. / Auf jeden Fall danke ich Ihnen für die Mühe, die Sie sich mit mir gegeben haben, von ganzem Herzen. Hoffentlich gelingt mir das Anwachsen im Markgräflerland [sic]. Der Tag, an dem ich Sie traf, lieber Herr Burte, zählt zu den schönsten meines Lebens. Ich habe, als ich von Ihnen über den Tüllinger heimging, eine Rundsicht gehabt, die unglaublich war und die mir zeigte, was für ein Narr man ist, den Staub der Fremde zu fressen. Na, diese Periode meines Lebens wird bald hinter mir liegen. Ich würde mich freuen, Sie bald wiedersehen zu können.« Zitiert nach dem Faksimile in Bosch / Moll / Platt: Oskar Wöhrle (Anm. 3), S. 72; siehe dort auch die Einzelheiten S. 19–23.

11 Im Literaturarchiv Saar-Lor-Lux-Elsass in Saarbrücken wird der umfangreiche Nachlass Wöhrles aufbewahrt. Darunter befinden sich 5285 Briefe bzw. Briefkonvolute aus den Jahren 1909 bis 1944, sowie noch einmal 58 Briefe der Sammlung Manfred Bosch in Kopie, die sich insbesondere auf Wöhrles Konstanzer Verlegertätigkeit beziehen. Im Internet sind die Briefbeschreibungen abrufbar, die es ermöglichen, auch Wöhrles Tätigkeit im Elsass von 1940 bis 1944 nachzuverfolgen, vgl. z. B. die mit Robert Ernst, Friedrich Spieser und dem Hünenburg-Verlag, der Deutschen Arbeitsfront-KdF, Hermann Bickler und der Kreisleitung Straßburg der NSDAP, Paul Schall, Kreisleiter von Molsheim, später Straßburg, der Kreisleitung Mülhausen u. a. gewechselten Briefe (<http://www.uni-saarland.de/z-eintr/ub/archiv/woehrle/Startseite1.html>, abgerufen am 1. Mai 2015).

12 Das nicht veröffentlichte Gedicht ist abgedruckt bei Bosch: Der elsässische Dichter (Anm. 4), S. 92: »A Datum, woni nie vergaß! / In Straßburg simmer i-gruckt sall Tag. / Zwar d Brucke hann d Franzose gesprangt gha, doch mer sinn / am Steintor über Balke dur d Grabe gstiege. / [...] Herrgetts, hann unsri Stifel uf das Pflaschter knallt! / Dur toti Straße, leeri Platz hettsis züem Minschter zoge / [...] Hoch, uff de heechste Spitz, het ditsche Fahne glattert / [...] Ja, s blanke Wasser ischis üß den Äuge käit / het gsait: »Jetz simmer andlig dheim! / Fir immer dheim!«

13 Die Frucht. Elsässische Lyrik der Gegenwart. Straßburg 1941, darin S. 22–27 Gedichte Wöhrles; ders.: Kamrad im grauen Heer: Ein Soldatenbrevier. Durchgesehene Neuauflage. Straßburg 1942.

14 Friedrich Hünenburg (d. i. Friedrich Spieser): Tausend Brücken. Eine biographische Erzählung aus dem Schicksal eines Landes. Hg. von Agnes Gräfin Dohna. Heilbronn 1972, z. B. S. 648–649:

»Sicher haben dir [Spieser richtet sich unmittelbar an seine Frau Agnes, F.-R. H.] die Ätherwellen unter den Klängen des Straßburgliedes gestern noch zugetragen, daß auf unserem Münster Fahnenwechsel war. Elsaß, mein Elsaß, hörst du wieder einmal die Sieges-Fanfare? Sie kommen alle als Befreier, um uns von Befreieren zu befreien. Hoffentlich ist es mehr als das! Wenn zwei dasselbe sagen, muß es nicht unbedingt den gleichen Unsinn zeitigen. Wir sind wieder deutsch, viele sind bestürzt und wissen noch nicht, wie ihnen geschah. Wöhrle meint indes ironisch, so deutsch, wie wir unter der Trikolore sein durften, würde uns das Hakenkreuz niemals sein lassen. Es sei ein Rad mit Ecken, da gehe es hopplig zu. Wenn es sich erst einmal bei uns drehe, werde das Unterste zu oberst gezackt, das geschehe manchem recht, doch manches wird zerhackt und es ist für ewig schade. Ein Galgenvogel ist das, ein Naturbursche. Du mußt ihn unbedingt kennen lernen«. Vgl. ebd. S. 651, 655, 677 und 915.

15 Vgl. Jean-Laurent Vonau: *Le Gauleiter Wagner, le bourreau de l'Alsace*. Straßburg 2011.

16 Bosch: *Der elsässische Dichter* (Anm. 4), S. 93.

17 Ebd.

18 Spieser schreibt ihm am 12. Januar 1945: »Wie ich hörte, hast auch Du den Heimatstaub von den Schuhen geschüttelt – den Dreck der Heimat, wirst Du entgegnen. Denn von der guten Erde dort bis Du selbst eine Krume. Leute wie wir werden das nie verleugnen können, und fände man uns am anderen Ende der Welt. Wovon lebst Du? Wie kommst Du weiter? Mir will scheinen, daß jetzt erst Deine, meine, unsere eigentliche Aufgabe auf uns zu komme. Jetzt oder nie muß Europa werden. [...] Du schriebst mir, als ich mit meinem Aufschrei von der ›Ehre des Elsasses‹ in unseren ›Straßburger Monatsheften‹ vor zwei Jahren einige ›Goldfasane‹ beunruhigt hatte, wer solche Dialoge schreibt, der schreibe auch Stücke. Soll ich Dir gestehen, daß ich jetzt einen Stoff habe? Bezeichnenderweise läßt er sich nicht mit den klassischen Theaterforderungen eines Racine nach Einheit von Raum und Zeit vereinen, denn unser Theater, unser Grenzland- und Europatheater, ist leider einem allzuwirren Nach- und Nebeneinander unterworfen gewesen.« (Hünenburg: Tausend Brücken [Anm. 14], S. 915–916) Vgl. Friedrich Spieser-Hünenburg: *Die Ehre des Elsass*. In: *Straßburger Monatshefte* 6 (1942), S. 191–212.

19 Wöhrle: *Pömerles Ausfahrt* (Anm. 7); Oskar Wöhrle: *Die Schiltigheimer Ernte*. Gedichte. Kolmar 1941, 111 S., Auswahl aus der umfassenderen Ausgabe mit dem gleichen Titel Straßburg 1934, 375 S.; ders.: *Das Sundgaubuch*. Kolmar 1941; ders.: *Kaktüs un kei And. En elsassisch Lustspiel* in drei Uffzig un miteme Vorspiel. Kolmar 1941; ders.: *Das Elsass. Ein Hymnus*. Mit 64 Abbildungen. Bielefeld und Leipzig 1942. Wöhrles Komödie *Der Vogesendurchstich* wurde nicht gedruckt und nicht aufgeführt. Manfred Bosch urteilt: »Was sich Wöhrle, in Erinnerung an die Entstehung der ›Schiltigheimer Ernte‹, von seiner Wiederansiedlung im Elsaß insgeheim versprochen haben möchte – nämlich sein literarisches Vermögen, einem elsässischen Antäus gleich, aus dem heimischen Boden zu erneuern – ist ihm in keiner der von ihm gepflegten Gattungen gelungen. Erzählerisch nicht, denn mit seinem ›Sundgaubuch‹ (1941) – dem Besten, was er noch zustandebrachte – wandelte er nur den ›Splitterspiegel seiner Jugend‹ aus dem ›Viermännerbuch‹ neu ab, und über die reichlich entstandenen dramatischen Arbeiten für Bühne und Hörfunk ist wenig zu sagen. In die Heimat

zurückzukehren war ihm nur gelungen dank seiner Selbstaufgabe; befangen im Teufelskreis von Anpassungsbeflissenheit und dienstfertigem Opportunismus, fehlte ihm die Spannung, die einst einen ›Baldamus‹, einen ›Jan Hus‹ und ›Das Rattennest‹ hervorgebracht hatte. Im übrigen gewinnt man den Eindruck, als habe Wöhrle im Nazismus vor allem ein persönliches Vehikel gesehen, ein ›Sesam‹, das ihm den Weg in seine Heimat öffnete.« (Bosch: Der elsässische Dichter [Anm. 4], S. 96)

20 Oskar Wöhrle: Splitterspiegel der Jugend. In: Das Vier-Männer-Buch. Berlin 1929, S. 239–320, hier S. 241f.

21 Oskar Wöhrle: Die Schiltigheimer Ernte. Gedichte. Straßburg 1934, Strophen VI und X, S. 7–8. Im Unterschied zur Ausgabe 1941 enthält diese Sammlung noch expressionistische Gedichte, z.B. »Gedachtes Ungedachtes« (S. 208–210), »Die Kriegsvögel« (S. 310–314) u.a., die 1941 bezeichnenderweise nicht wieder abgedruckt wurden. Das ursprünglich noch nicht aufgeschnittene Privatexemplar des Verfassers dieses Beitrags enthält die folgende Widmung für den Dichter Wilhelm von Scholz: »Hier ruht, was mir mein Acker trug: / Gut Korn und auch mal Spelz dazwischen. / Schau an! Ein aufgeschnittnes Buch! / Und doch ist drin nichts aufgeschnitten! / In herzlicher Verbundenheit und als Dank für den schönen Abend des 14. 10. 1942 in Mülhausen im Elsaß Oskar Wöhrle«

22 Jan Zimmermann: Die Kulturpreise der Stiftung F.V.S. 1935–1945. Darstellung und Dokumentation. Hg. von der Alfred Toepfer Stiftung F. V. S. Hamburg 2000 [Schriften der Alfred Toepfer Stiftung F. V. S.], S. 221–241; Der Erwin-von-Steinbach-Preis 1940. Zur Erinnerung an die Verleihung des Erwin von Steinbach-Preises 1940 an Oskar Wöhrle, Freiburg im Breisgau 1941. Dieses Heft enthält eine Würdigung Wöhrles, Auszüge der Laudatio des Musikwissenschaftlers Joseph Müller-Blattau, Gedichte Wöhrles, eine Bibliografie und einen Feierbericht, der die Namen der Teilnehmer auflistet und die anschließende Elsassfahrt nachzeichnet.

23 Oskar Wöhrle: Jan Hus. Der letzte Tag. Geschichtlicher Roman. Berlin 1932.

24 Original: Wirtschaftsarchiv, Alfred Toepfer Archiv, Hamburg (N2/IV 50-26).

25 Vgl. z. B. die vierte Strophe seines Mundartgedichts »Lob der Heimat«: »Weisch, wenn dü d Heimet wit verstoh,/ dno brüchs du nur in d Fremdi goh! / Meinsch, do vergohn dr d Plän un Faxe! / Dü spirsch, dü bisch dim Land vrwachse./ Un dinni Wurzle gohn drno nomol so tiaf./ As isch dr immer, aß ab d Müader riaf. / Dü gheerschre ebig, ebig gheert si dii, / dia Hampfle Alamanneboda do am Rhii!« (Christian Jenssen / Hermann Pistor [Hg.]: So spricht das Herz sich aus: deutsche Mundartdichtung. Düsseldorf 1939, S. 251–252).

26 Eduard Reinacher: Oskar Wöhrle, Liebender, Landstreicher, Soldat. In: Die Westmark. Monatschrift für deutsche Kultur 7 (1939), S. 73–75. Vgl. den Briefwechsel Reinachers mit Wöhrle in: Literaturarchiv Saar-Lor-Lux-Elsass, Saarbrücken (ER-BR-V-001-121, bzw. die Briefe Wöhrles an ihn, ebd., ER-BR-A-01-34). Das auf S. 3 des von Marc Nauhauser und Stefanie Luther erstellten Inhaltsverzeichnisses dieses Nachlasses abgebildete Faksimile nimmt auf diesen Artikel Bezug.

27 Joseph Harris / Karl Reichl: Cross-Cultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse. Cambridge 1997.

28 Um dies zu belegen, werden die einzelnen Kapitel des *Vier-Männer-Buchs* (vgl. Wöhrle: Splitterspiegel [Anm. 29]) den entsprechenden Kapiteln des *Sundgaubuchs* gegenübergestellt, wobei die

erste Seitenangabe auf das *Vier-Männer-Buch*, die zweite auf das *Sundgaubuch* verweist: »Da liegt das Dorf, in dem ich geboren bin« (S. 243–244); »Das Dorf« (S. 9–10); »Der älteste Mensch, an den ich zurückdenken kann« (S. 244–250); »Hansbattles Theres« (S. 19–24); »Nächst der Großmutter erinnere ich mich an niemand so gut wie an den Vater« (S. 251–256); »Der Vater« (S. 27–32); »Das war für den Ort etwas Ungeheures« (S. 257–270); »Die Kaserne« (S. 49–55); »Burtisens Nachfolger in der Seltsamkeit« (S. 270–284); »Der Martischang« (S. 141–152); »Diesen Vorfall hat mir der Biezx« (S. 288–296); »Zizzer« (S. 99–104); »Eines Abends kam der Vater heim« (S. 297–302); »Die Gant« (S. 83–88); »Zum Schluß noch die Geschichte vom Mäjle« (S. 315–320); »Das Mäjle« (S. 167–172).

29 Uwe Baur: Die Ideologie der Heimatkunst. In: Viktor Žmegač (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Königstein im Taunus 1980, S. 397–412.

30 Wöhrle: Das Sundgaubuch (Anm. 19), S. 11 und 181.

31 Die offizielle Verleihung von Stadtrechten kann nicht nachgewiesen werden, vgl. auf der Homepage der Stadt den Beitrag von Sylvie Meyer »Histoire de Saint-Louis. Historique rapide de Saint-Louis«.

32 Wöhrle: Das Sundgaubuch (Anm. 19), S. 155–164.

33 Ebd., S. 35.

34 »Da liegt das Dorf, in dem ich geboren bin. / Aus grünen Matten, rapsgelben Äckern schaut's in den Sommertag. / Kein Haus lehnt sich ans andere. Jedes steht behäbig für sich, einige Meter Raum dazwischen. Dahinter, dem Bahndamm zu, lange Strecken Gartenland. / Von Basel herüber klingt das Mittagsheulen der Fabriken. Rauch, immer dünner und dünner werdend und sich schließlich gänzlich mit der flimmernden Luft mischend, steigt aus den hohen Werk-Kaminen, als suche er das Herz des Himmels zu finden. / Hier aber, im Dorf, spürt man nichts vom Tagwerkgelärm. Die Zeit ist eingeschlafen. Wie durchsichtiges, dickes Glas liegt sie in den Gassen.« (Wöhrle: Das Sundgaubuch [Anm. 19], S. 9)

35 Wöhrle: Das Sundgaubuch (Anm. 19), S. 29.

36 Ebd., S. 141.

37 Ebd., S. 52.

38 Ebd., S. 159.

39 Ebd., S. 13.

40 Ebd., S. 133f.

41 Ebd., S. 20.

42 Siehe Anm. 34.

43 Wöhrle: Das Sundgaubuch (Anm. 19), S. 9 und 10.

44 Vgl. z.B. den Brief Wöhrles (»Strassburg i. Els., Zornstaden 16, 1. April 1941«) an Dr. Rupert Giessler vom Alsatia-Verlag: »Lieber Herr Dr. Giessler! Ich sende Ihnen beigeschlossen das druck-fertige Typoskript des Sundgau-Buches. Zu ändern hatte ich nur einige Kleinigkeiten, doch bitte ich Sie zu erwägen, ob man zum Besten des Ganzen nicht die Geschichte ›Der Belforter‹ weglassen soll. Sie sei, wie mir von fachkundiger Seite versichert wird, nur rüde und habe keinerlei Qualitäten, die sie druckwert erscheinen liesse. Wenn Sie sich diesem Urteil anschliessen, so müsste auch das voranstehende Gedicht ›Sundgauseele‹ weggelassen werden. Das käme mir sehr gelegen, denn ich

könnte es später als Eingangsgedicht für meine elsässischen Balladen brauchen. Was die Reihenfolge der einzelnen Geschichten angeht, so haben Sie selbstverständlich vollkommen freie Hand. Nur würde ich Sie bitten, die Geschichte ›Der Schampus‹ am Schluss zu belassen. Ebenso muss das Märzen-Gedicht als letztes kommen. Grüßen Sie Herrn Rosse und seien Sie selber bestens gegrüßt. Ihr OW. P. S. Die Korrekturfahne erbitte ich an den Zornstaden 16« (Original: Literaturarchiv Saar-Lor-Lux-Elsass, Saarbrücken, NL Wöhrle R5251).

45 Vgl. Bernhard Spies: Dorfgeschichte. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart 2009, S. 137–142.

46 Wöhrle: Das Sundgaubuch (Anm. 19), S. 7.

47 Ebd., S. 11.

48 Ebd., S. 17.

49 Ebd., S. 25f.

50 Ebd., S. 33.

51 Ebd., S. 73f.

52 Ebd., S. 81.

53 Ebd., S. 165 und 181.

54 Ebd., S. 39, 131 und 139.

55 Ebd., S. 47.

56 Ebd., S. 57. Bereits zuvor publiziert in: Oberrheinische Heimat, Zeitschrift für Volkskunde, ländliche Wohlfahrtspflege, Heimat und Denkmalschutz 27 (1940), S. 437. Es ist zu vermuten, dass auch andere Gedichte des *Sundgaubuchs* zuvor veröffentlicht worden sind.

57 Wöhrle: Das Sundgaubuch (Anm. 19), S. 65f.

58 Ebd., S. 89, 97, 105f., 115, 123 und 153.

59 Ebd., S. 66.

60 Ebd., S. 173. Die Druckfehler dieses Gedichts werden stillschweigend verbessert, insbesondere der »Wanderstab«, den der Dichter von den Schuhen abwischen will.

61 Vgl. die Zusammenstellung am Ende von *Kaktüs un kei And* (Wöhrle: Kaktüs un kei And [Anm. 19], letzte, nicht paginierte Seite), wo Rezensionen aus dem *Mülhauser Volksblatt*, dem *Stuttgarter NS-Kurier* und der *NSZ Westmark* zitiert werden.

62 Reinhold Siegrist (Hg.): Lebende elsässische Dichter: Lyrik und Erzählung. Im Auftrag des Deutschen Scheffel-Bundes. Karlsruhe 1938. Wöhrle ist darin (S. 117–121) mit den Gedichten »Heimfahrt«, »Im Großstadtpark« und »Mädchen im Frühling« vertreten.

63 Jenssen/Pistor: So spricht das Herz sich aus (Anm. 25), S. 251–252 (»Lob der Heimat«; »E Maidle sait:«); Foto Wöhrles nach S. 240.

64 Hier zitiert nach: Dr. Franz Kerber (Hg.): Das Elsaß. Des Reiches Tor und Schild. Mit 89 Bildern und 2 Kärtchen. 3. Auflage. Straßburg 1942. Die 1. Auflage erschien 1940 bei Spemann in Stuttgart.

65 Vgl. Anm. 13. Enthalten sind Gedichte von Margerit Wolf, Bernd Isemann, Oskar Wöhrle, Eduard Reinacher, Raimund Buchert, Leonhard Riedweg, Raimund Schneider, Morand Claden, Georg Dub, Georg Schaffner, Carl Küven und Ludwig Spielmann.

66 Reinhold Siegrist (Hg.): *Lebende Dichter um den Oberrhein. Lyrik und Erzählung*. Im Auftrag des Deutschen Scheffel-Bundes im Reichswerk Buch und Volk. Karlsruhe 1942 [Siebzehnte und achtzehnte Gabe des Deutschen Scheffel-Bundes an seine Mitglieder]. Von Elsässern finden sich Oskar Wöhrle, Peter Stühlen, Leonhard Riedweg, Ludwig Spielmann, Klaus Reimbolt, Raimund Buchert, Bernd Isemann, Margerit Wolf, Quirin Engasser, Viktor Schmidt, Rose Woldstedt-Lauth, Hans Karl Abel, Emil Usselmann, Paul C. Ettighoffer, Gustav Stoskopf, Rainer Prevost, Hansjörg Schmitthenner, Morand Claden, Heinrich Herrmann, Hans Holzach, Eduard Reinacher, Franz Büchler.

67 Ebd., S. 12.

68 Ebd., S. 5 (»Zum Geleit«).

69 Dem Führer. Worte Deutscher Dichter. Ausgewählt von August Friedrich Velmede. Tornisterschrift des Oberkommandos der Wehrmacht (Abteilung Inland). Zum Geburtstag des Führers 1941. Heft 37, S. 34. Vgl. dazu im Literaturarchiv Saar-Lor-Lux-Elsass, Saarbrücken: NL Wöhrle, die Briefe Q3548–Q3551, R3797–R3799 über die Zusammenarbeit mit Velmede, einem NS-Multifunktionär der mittleren Ebene.

70 Oskar Wöhrle: *Das Elsaß. Ein Hymnus*. Mit 64 Abbildungen. Bielefeld und Leipzig 1942, S. 11. Zur Entstehungsgeschichte des Bandes vgl. Literaturarchiv Saar-Lor-Lux-Elsass, Saarbrücken, NL Wöhrle, das Briefkonvolut R5256. Wöhrle widmet Paul Warncke, seinem Ansprechpartner im Verlag, sein *Sundgaubuch* mit dem folgenden Gedicht: »Wer so wie ich sein Leben schreibt,/ der kennt das Sein und ist erfreut,/ wenn nur dem Gestern und dem Heut/ ein bißchen Morgen übrig bleibt.// Denn nicht wahr, Herz, wenn aus dem Leid,/ das tausendflüglig uns umschwirrt,/ nur eine volle Strophe wird,/ dann hat's gelohnt, wir haben Zeit.// Wenn mich schon längst der Rasen deckt/ Und tot im Schrank steht dieser Band,/ kann es geschehn, daß fremde Hand/ aufblätternd mich zum Leben weckt./ St. Ludwig (Elsaß) / 23. II. 1942 / Oskar Wöhrle« (Privatexemplar F.-R. H.)

Otto Flake
Fortunat (1946)

Jörg W. Gronius, Saarbrücken

Am 11. Januar 2015 war »Paris die Hauptstadt der Welt«. So rief es der französische Staatspräsident François Hollande den eineinhalb Millionen Menschen zu, die sich zu Ehren der Ermordeten und zum Bekenntnis für Pressefreiheit, Toleranz und Humanität im Zentrum der Metropole versammelt hatten. »Hauptstadt der Welt«: das war durchaus angemessen. Tausende waren aus aller Welt angereist, darunter internationale Regierungsvertreter. Man sah in einer Reihe unter anderen Israels Regierungschef Benjamin Netanjahu und Palästinenserpräsident Mahmud Abbas, die an diesem Tag ihre Solidarität mit Frankreich bekundeten. Auch wenn diese Reihe der Staatschefs für die Kameras, abseits der Menge in einer Seitenstraße, inszeniert war, bleibt es doch eine wahrhaft historische Phalanx.

Nicht im Sinne Napoleons war Paris Hauptstadt der Welt an diesem Tag, eher Hauptstadt des globalen Schreckens. Das Stadtwappen von Paris zeigt ein einmastiges Segelschiff auf den Wellen. Darunter die Inschrift: »fluctuat nec mergitur«. Es schwankt, aber sinkt nicht. »Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts« war Paris für Walter Benjamin. Sein als *Passagen-Werk* postum bekannt gewordener kulturhistorischer Essay ist über eine umfangreiche Sammlung von Materialien und Exzerpten nicht hinausgekommen. Benjamin musste vor den NS-Terroristen fliehen und überlebte diese Flucht nicht. Das Fragment erschien 1982 innerhalb der ersten Werkausgabe im Frankfurter Suhrkamp-Verlag. Die Passage, typisches Merkmal des Pariser Stadtbildes, repräsentiert für Benjamin den Siegeszug des Kapitalismus im 19. Jahrhundert. So zitiert Benjamin einen zeitgenössischen Reiseführer:

Diese Passagen, eine neuere Erfindung des industriellen Luxus, sind glasgedeckte, marmorgetäfelte Gänge durch ganze Häusermassen, deren Besitzer sich zu solchen Spekulationen vereinigt haben. Zu beiden Seiten dieser Gänge, die ihr Licht von oben erhalten, laufen die elegantesten Warenläden hin, so daß eine solche Passage eine Stadt, ja eine Welt im kleinen ist.¹

In den Passagen wurde die erste Gasbeleuchtung installiert, wodurch, wenn bei Dunkelheit das Licht von oben ausfiel, die Nacht zum Tage wurde.

Die zweite Bedingung des Entstehens der Passagen bilden die Anfänge des Eisenbaus. [...] Erstmals in der Geschichte der Architektur tritt mit dem Eisen künstlicher Baustoff auf. Er unterliegt einer Entwicklung, deren Tempo sich im Laufe des Jahrhunderts

beschleunigt. Sie erhält den entscheidenden Anstoß als sich herausstellt, daß die Lokomotive, mit der man seit Ende der zwanziger Jahre Versuche anstellte, nur auf eisernen Schienen verwendbar ist. Die Schiene wird der erste montierbare Eisenteil, die Vorgängerin des Trägers. Man vermeidet das Eisen bei Wohnbauten und verwendet es bei Passagen, Ausstellungshallen, Bahnhöfen – Bauten, die transitorischen Zwecken dienen.²

Der Krieg ist der Vater von allem, wusste schon Heraklit. Bereits auf der ersten Weltausstellung 1851 in London wurde die erste Gussstahlkanone von Krupp gezeigt. Jean Eiffels Turm basierte auf der Idee, dass man Eisenbahnschienen nicht nur horizontal legen, sondern aufgrund ihrer Stabilität auch vertikal aufrichten kann. Eiffel, von dem noch heute zahllose Eisenbrücken in Frankreich zu sehen und zu befahren sind, war der Pionier eines neuen Prinzips der Architektur. Mochte in London die industrielle Manufaktur ihren Ursprung haben, im Paris des 19. Jahrhunderts wurde die kapitalistische Warenwirtschaft mit all ihren Folgen für Kommunikation und Ästhetik auf die Schiene gesetzt.

Etwa zur gleichen Zeit wie Walter Benjamin widmete sich auch Otto Flake der französischen Hauptstadt und ihrer Geschichte nach 1789, nicht als Philosoph, sondern als Erzähler. Otto Flake war ein an Balzac und Stendhal geschulter Romancier, der in fiktiven Biografien die Welt des Bürgertums und der Industrialisierung auffächerte. Eines seiner Hauptwerke, der zweiteilige Roman *Fortunat* und *Ein Mann von Welt*, zeigt die Entwicklung der Stadt Paris im 19. Jahrhundert zur Hauptstadt der Welt. Damit sind das Roman-Werk Flakes und das als großer kulturhistorischer Essay angelegte Werk Walter Benjamins parallele Unternehmungen. Das eine katalogisiert das Wissen eines Jahrhunderts, das andere erzählt davon in Gestalt einer erfundenen Lebensgeschichte.

Zunächst zur realen Lebensgeschichte Otto Flakes. Er wurde am 29. Oktober 1880 in Metz geboren. Nach dem Abitur in Colmar studierte Flake in Straßburg Germanistik, Philosophie, Kunstgeschichte und Sanskrit. Er schloß sich der Gruppe »Jüngstes Elsaß« an und gab ab 1902 mit Ernst Stadler und René Schickele die Zeitschrift *Der Stürmer*, später *Der Merker* heraus. Nach einem kurzen Abenteuer als Hauslehrer in St. Petersburg fand er sich 1907 als Feuilletonchef beim *Leipziger Tagblatt*. Da hielt er es nur zwei Jahre aus und pendelte danach zwischen Paris und Berlin als Korrespondent und Mitarbeiter der *Neuen Rundschau* des S. Fischer-Verlags. Bereits 1912 erschien dort auch sein erster Roman *Schritt für Schritt*. Im

Weltkrieg gelang es ihm, in der Zivilverwaltung im besetzten Brüssel Unterschlupf zu finden. Nach 1918 schloss er sich in Zürich den Avantgarde-Dichtern Walter Serner, Tristan Tzara, Hans Arp und Hugo Ball an. Sein Roman *Nein und Ja* von 1920 reflektiert diese experimentelle Phase des Dada, wovon er sich später jedoch explizit distanzierte.

Zwischen 1921 und 1923 erschienen in der *Neuen Rundschau* und in der *Weltbühne* die *Zwölf Chroniken Werrenwags*, die 1959 von der Mainzer Akademie der Wissenschaften und Literatur bei Luchterhand herausgegeben wurden unter dem Titel *Zum guten Europäer*. Flake lebte einige Jahre in Bayern und danach in Südtirol. Aufgrund eines Artikels in einer deutschen Zeitung über die politischen Rechtsansprüche der Tiroler wurde er ausgewiesen und siedelte 1928 über nach Baden-Baden, wo er bis zu seinem Lebensende wohnte. Im Sommer 1933 unterschrieb Flake, um seinen jüdischen Verleger Samuel Fischer zu unterstützen, gemeinsam mit 87 anderen Schriftstellern eine Loyalitätserklärung an den neuen Reichskanzler.

Den Verlag rettete die Ergebenheitsadresse an Hitler nicht, aber Flake veröffentlichte weiter: Romane unterhaltsamen, leicht erotisch getönten Inhalts im Stile Stendhals und Balzacs, Autoren, die er auch übersetzt hat. Mit Schwierigkeiten allerdings, weil man dem linksbürgerlichen Autor das Papier zum Druck rationierte. So litt er unter zunehmender Isolation und finanzieller Not. In Baden-Baden, einer Stadt, die von Zerstörungen weitgehend verschont blieb, schrieb Flake während des Krieges, in quasi innerer Emigration, an seinem großen historischen Roman.

[H]ier war ich in Süddeutschland, dem Elsaß gegenüber. Zum ersten Mal war ich richtig seßhaft, schon den Fünfzig nah, und da es eine Entscheidung war, zu der ich mir viel Zeit genommen hatte, blieb ich ihr treu, als 1933 nochmals die Frage auftauchte, wie ich es mit der Nation halten wolle. Ich blieb, kapselte mich ab und verdankte dem Krieg, was die meisten überraschen wird, das Wichtigste, was ein geistiger Mensch braucht: unbeschränkte Muße.³

Aus dieser Muße erwächst nun dieses Romangebirge *Fortunat* von gut zweitausend Seiten, die erfundene Lebensgeschichte des Jacques Maslin, deren Hintergrund die Geschichte der Stadt Paris im 19. Jahrhundert bildet. Die Inschrift des Pariser Stadtwappens stellt Flake seinem Roman als Motto voran. »*fluctuat nec mergitur*«: Es schwankt, aber sinkt nicht. »Waterloo war geschlagen. Es dauerte geraume Zeit, bis die Nachricht in die äußerste Ecke des Elsaß drang. Hüningen deckte dort den Übergang bei

Basel.«⁴ So lapidar beginnt Flake sein Zweitausend-Seiten-Epos, und so setzt er auch quasi en passant seinen Titelhelden in die Welt:

Unter denen, die bei klingendem Spiel die Festung verließen, befand sich ein Artilleriekapitän, Vicomte Maslin.
 Emigrantenkind, russischer Offizier, bei Borodino kriegsgefangen und in Hüningen interniert, hatte er nach dem ersten Sturz des Kaisers bourbonische Dienste genommen, die sich danach in napoleonische verwandelten. Jetzt ließ er in Hüningen ein Bauernmädchen aus dem Badischen mit einem einjährigen Kind zurück, das in den Eihäuten zur Welt gekommen war – mit der Glückshaube, wie die Hebamme verkündete. Daher sein Vater ihm außer dem Vornamen Jacques einen zweiten gegeben hatte: Fortuné.⁵

Unter dem Stichwort »Glückshaube« bietet das *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* von Hanns Bächtold-Stäubli zahlreiche Nachweise.

Wie fast alle Abweichungen vom normalen Verlauf eines natürlichen Vorgangs den Volksglauben zur Deutung reizen, so ist bei dem wichtigen Vorgang der Geburt das Hängenbleiben der Embryonalhaut oder das Anhaften von Teilen derselben am Neugeborenen ein Fingerzeig der unsichtbaren Welt für das künftige Schicksal des Kindes.⁶

Ähnlich wie Lucien Séchard, Held des Romans *Verlorene Illusionen* von Honoré de Balzac, den Otto Flake übersetzt hat, macht Jakob Fortuné eine rasche und steile Karriere in der gehobenen Gesellschaft von Paris, der Stadt, die in rasantem Tempo dabei ist, zur Hauptstadt des 19. Jahrhunderts zu werden. Flake breitet den historischen Hintergrund gleichsam nebenbei aus: die Pariser Kommune, den Umbau der Stadt durch Haussmann, den Aufstieg Napoleons. Die Revolution von 1789 wirkt nach bis ans Ende des 19. Jahrhunderts. In Paris entfaltet sich nicht nur das, was Saint-Simon »Industrialismus« nennt, auch das kulturelle Leben blüht, unübersehbar für ganz Europa. Jakob, der als Jacques im Handumdrehen erwachsen geworden ist, begegnet ihnen allen: George Sand, Chopin, Saint-Simon, Stendhal, Lord Byron, Julien Sorel, Prosper Merimée und Théophile Gautier, Victor Hugo und Alexandre Dumas, Sainte-Beuve, Balzac und Musset. Er lernt den umtriebigen, aufgeklärten Fürst Pückler kennen und den Schreiber der Fortsetzungskolportage Eugène Sue. Überall wird er empfangen,

gefördert, geliebt. Als dem Glücklichen die Stadt dennoch eng wird, geht er auf Reisen. Griechenland, England, Russland, Ägypten:

Jacques lernte die mohammedanische Welt kennen und sah, daß es eine männliche war. Wenn man von der Idee ausging, ließ sich ihr viel abgewinnen – alles wurde einfach, wo die Frauen hinter dem Schleier, der Muscharabie an den Fenstern und dem Vorhang des Harems verschwanden. Männer sind unter sich großzügig und gelassen. Dazu die dem Islam eigentümliche Demokratie – keine Stände, keine Kasten, Gleichheit aller, die dem Glauben des Propheten anhangen.⁷

Flake erfindet mit seinem Fortunat nicht nur einen glücklichen Menschen, den das Schicksal immer wieder auf beide Füße fallen lässt, er erzählt die Geschichte des bürgerlichen Jahrhunderts auch als eine des Glücks. Die Nationen öffnen sich, Handel und Wirtschaft werden grenzüberschreitend, man schrekt vor Exotischem nicht zurück, sondern ist entschlossen, es zu erobern. Das Kapital macht sich die Welt untertan. Die Weltausstellungen in London und Paris sind der glamouröse Vorschein der Globalisierung. Weltausstellung hieß auch: Begegnung mit bis dahin fremden Welten, mit der noch wenig bekannten Geschichte der Menschheit.

Jacques Maslin hatte ein Medizinstudium abgeschlossen und – sogar in Ägypten – als Chirurg praktiziert. Und das Verkehrswesen Europas hat sich revolutioniert. Zurück in Frankreich erlebt der Arzt die erste Eisenbahnkatastrophe Europas. Mit dem Fortschritt wächst die Gefahr.

Zwei Maschinen waren vorgespannt. Sie steigerten die Geschwindigkeit so sehr, daß die Frauen im letzten Wagen sich angstvoll anschauten. Jacques wußte nicht, was er sagen sollte, vielleicht gehörte dieses Rasen dazu. Er verwünschte das plebejische Beförderungsmittel, und die Fremde mit den violetten Augen sagte, sie habe gehört, daß die Männer auf der Lokomotive Prämien für schnelles Fahren bekämen – ob es nicht gefährlich sei?

[...] Er suchte sie zu beruhigen und meinte, sie seien schon vor Meudon – in diesem Augenblick wurde sie auf ihn geschleudert, während sein Ohr einen unheimlichen Knall vernahm.

Die erste Maschine war durch einen Achsenbruch die Böschung hinabgeschleudert worden. Die zweite legte sich quer auf die Geleise, die Wagen türmten sich auf ihr zu einem Haufen, der bald durch die

glühende Kohle in Brand geriet. [...]

Als man endlich Werkzeuge herbeigeschafft hatte richtete Jacques, dem die Hände bluteten, auf dem Feld zur Seite einen ersten Verbandsplatz ein. Das Taschenmesser war sein Instrument.⁸

Nach 1945 konnte Flake nicht an seine Erfolge der zwanziger und dreißiger Jahre anknüpfen. Thomas Mann, Bertolt Brecht und Alfred Döblin kritisierten scharf seine einstige Unterschrift für Hitler. Außerdem war das Publikum ausgehungert nach der Literatur, die zwölf Jahre lang verboten war. Hemingway, Sartre und Camus waren die Bestseller, in Deutschland setzte die Gruppe 47 die nüchternen Maßstäbe der Moderne. Die Rationierung von Druckpapier nach dem Krieg ließ für den *Fortunat*, der 1946 erschien, nur eine begrenzte Auflage zu. Nicht die Hälfte der vorbestellten Titel konnte geliefert werden. Flake geriet derart in Vergessenheit, dass seine Tantiemen den Lebensunterhalt nicht mehr gewährleisteten. 1958 versuchte er durch einen Schnitt mit dem Rasiermesser in die Halsschlagader seinem Leben ein Ende zu setzen. Der Versuch schlug fehl, war aber ein Alarmsignal, das Rolf Hochhuth vernahm, damals Lektor im Bertelsmann-Lesering und begeisterter Flake-Leser von Jugend an. Ausgestattet mit Geld und Verträgen eilte er nach Baden-Baden in die Klinik und rettete Flake mit der Übernahme der Rechte an den Romanen, darunter *Fortunat* und *Ein Mann von Welt*, das Leben. Der Erfolg war spektakulär, Flakes Romane füllten eine Marktlücke. Ihr Gehalt war Weltoffenheit und Humanität. Die Buchgemeinschaft-Abonnenten, vom Bildungsbürger bis zum Schmökerfreund, waren das angemessene Publikum für einen konservativen, an Sachlichkeit orientierten Historienromancier von hohem sprachlichen Niveau.

Sachlichkeit, Vernunft und Maß waren Grundwerte, die Flake in seinen zahlreichen Essays immer wieder beschwore. Für Kurt Tucholsky war er der bedeutendste Essayist »neben Heinrich Mann«.⁹ In den zwanziger Jahren publizierte Flake regelmäßig in der *Neuen Rundschau* und in der *Weltbühne* Aufsätze zu philosophischen, literarischen und sozialen Fragen der Zeit. Dazu gehörten die *Zwölf Chroniken Werrenwags*. Im Vorwort zur Ausgabe von 1959 unter dem Titel *Zum guten Europäer* schreibt Flake:

Zum guten Europäer, es klingt wie das Aushängeschild eines der alten Häuser, die in unseren alten Städten stehn. Gäbe es die ehrwürdige Sitte noch, so würde ich dem Haus, in dem ich wohnen möchte, diesen Namen geben.¹⁰

Mit Jacques Fortuné Maslin hatte Flake sich ein hundert Jahre älteres alter ego geschaffen: geboren wie er im Grenzbereich zwischen Deutschland und Frankreich, von dort die Kontinente bereisend, um schließlich als »Mann von Welt« ins badische Rheinland zurückzukehren.

Zum Untertitel der *Zwölf Chroniken Werrenwags* erklärt Flake:

Es ist ein sehr alter Name; Werra, das bei den Franzosen zu guerre wurde, bedeutet im Althochdeutschen Krieg; Werrenwag mag der sein, der Krieg wagt, ich bekenne mich zu dieser Neigung.¹¹

Wobei er den Begriff nicht militärisch, sondern rein intellektuell verstanden wissen will, »[...] da diese Chroniken nichts als die Novellen des Geistes sind, Abenteuer der sich fortpflanzenden Ideenschwingungen, deren jede die Weltglocke anschlägt.«¹² Weiter heißt es im Vorwort: »Man wird finden, daß diese zwölf Betrachtungen um zwei Probleme kreisen, die einander bedingen: das des deutschen Wesens und das seines Verhältnisses zu den übernationalen, humanitären Ideen.«¹³

Zu diesen Ideen gehörten in der Zeit nach 1918, als soziale Ordnungen unter dem Eindruck von Maschinenkrieg und Massenvernichtung durcheinander gerieten, allerlei esoterische und pseudo-religiöse Lehren, die ihre Anhänger um sich scharten. Dadaisten, Nudisten, Naturfreunde, Kohlrabi-Apostel, Theo- und Anthroposophen propagierten den Ausstieg.

Aktiv setzte sich Flake mit Dada ins Benehmen, indem er einen experimentellen Berlin-Roman schrieb: *Die Stadt des Hirns*, der 1919 bei S. Fischer erschien, und von dem er sich später distanzierte. Die atemlose Presto-Prosa wollte und konnte der am französischen Realismus geschulte Erzähler des langen Atems nicht weiter verfolgen. Lebensreformerische Bestrebungen beobachtete Flake, der zu jener Zeit engen Umgang mit dem Religionsphilosophen Leopold Ziegler pflegte, mit kritischem Wohlwollen:

Anthroposophie als Lehre von der bewußt geleiteten Seelenentwicklung, als Lehre von der möglichen Freiheit und der Steigerung des Ich durch dieselbe Disziplinierung, die Loyola wohlbekannt war, das hat Hand und Fuß.¹⁴

Flake suchte den Neuanfang nach dem Weltkrieg: »Für geistige Menschen [...] ist der Versailler Vertrag eine Bilanz, die abschließt, nicht ein Saldo, das die neue Rechnung belastet.«¹⁵ Politisch setzt er auf europäische Verständigung: »Ich wünsche nicht behandelt zu werden, als ob ich

gleichberechtigt wäre [...], sondern ich wünsche, daß der Gedanke, ich könnte nicht gleichberechtigt sein, bei meinem Partner nicht einmal auftaucht.¹⁶ Die nationale Kultur betrachtet Flake völlig unsentimental: »Wenn es eine deutsche Zukunft gibt, dann ist sie Parallel von Wirtschaft und Geist.¹⁷ Im Religiösen bekennt sich Flake zu einem Pantheismus der Sachlichkeit:

Gottwohnt nicht in der Ferne, erwohnt in uns und wird zu einem Vorgang von alles umgreifender Alltäglichkeit.

[...] Wer Gott hat, wird sachlich, der Pantheismus wandelt sich in Allgegenwärtigkeit, Aufmerksamkeit und Bereitschaft, ja man wird geradezu die Gentlemanhaltung mit dem Wissen um Gott verbinden [...].¹⁸

Englische Nüchternheit und Ideologieferne haben für Flake Vorbildcharakter, obgleich er die nationalen Kategorien für zweitrangig hält:

Man kann nicht mehr deutsch denken und nicht mehr französisch oder englisch. Man kann nur noch europäisch-synthetisch denken. Möglich, daß diesem Denken der Lyrismus und die Ekstase fehlen, aber nicht die Energie, die Straffheit, die Tiefe.¹⁹

Flake war kein Lyriker, und Ekstasen lehnte er kategorisch ab, wie er in seinem Nietzsche-Essay 1946 umfänglich darlegte. Mit Blick auf die politischen Folgen der Philosophie Nietzsches distanziert sich Flake energisch von allem, was Vernunft und Maß überschreitet. Die Aufgaben der Zukunft zu lösen bedarf es männlicher Entschlossenheit und Disziplin:

Europa, das ist mir nicht ein sentimentales Schemen, in das ich meinen verlorenen Kinderglauben an das Gute und Friedliche rette, es ist mir der Geist von morgen, dessen Züge in uns zur Sichtbarkeit drängen. Es ist mir die große Männeraufgabe ohne jede Spur von Feminismus.²⁰

Das Wort »Aufgabe« steigert Flake geradezu ins Pathetische, als wolle er die politische Schuld der Deutschen damit abtragen helfen:

Es genügt durchaus nicht, einen optimistischen Radikalismus zu predigen, der nur die halbe Wahrheit ist. Die andere Hälfte besteht

in der Einführung der retardierenden, dämpfenden, distanzierenden Elemente. Die eigentliche Aufgabe heißt: ein Verhältnis zwischen diesen Gegensätzen herstellen, z. B. ein tragisch fundiertes, aber optimistisch-energetisch gerichtetes Verhalten.²¹

Mit pädagogischem Eifer warnt er – zehn Jahre vor dem Sieg Hitlers – besonders die Deutschen vor Einseitigkeit und Extremismus:

Bei allen diesen Problemen wird man finden, daß wir, dank einer überlabilen Anlage, bald zu extrem idealistisch, bald zu extrem diesseitig sind, das zwiespältigste und unausgeglichenste Volk. Diesen Urdefekt kritisch beleuchten können, bedeutet schon, ihm ein hygienischeres Ideal entgegenstellen. Und das ist der Sinn dessen, was ich Teilnahme an Erziehung nenne.²²

Maß, Mitte und Freiheit hatten für Flake Priorität. Die Freiheit des Schriftstellers bedeutete ihm auch immer die ganz persönliche Souveränität: »Keinem untertan, lebe ich durch meine Arbeit und kann sie doch unabhängig von Ort und Umstand ausüben, reisend, Begegnung und danach Einsamkeit suchend.«²³ Des Glücks, selbst ein Fortuné zu sein, war Otto Flake sich bewusst. Als Schriftsteller, räumt er ein, würde er »[...] nicht Generalkonsul mit dem Palazzo, aber ich bin souverän in der höchsten Domäne, der geistigen. Dann beneide ich mich selbst um die Möglichkeit, die Sphäre der Realität, in der alle Sklaven sind, zu überwinden.«²⁴

1963 starb Otto Flake in Baden-Baden, auf dessen Hauptfriedhof befindet sich sein Grab. Die Stadtbibliothek verwahrt einen Teil seines Nachlasses, einen kleineren Teil das Literaturarchiv Saar-Lor-Lux-Elsass.

- 1 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1972–1989, Bd. V/1, S. 45.
- 2 Ebd., S. 45f.
- 3 Otto Flake: *Leben am Oberrhein*. Frankfurt am Main 1987, S. 11.
- 4 Otto Flake: *Fortunat*. Gütersloh 1960, S. 8.
- 5 Ebd., S. 8f.
- 6 Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.): *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*. Berlin und Leipzig 1930–1931, Bd. III, Sp. 890.
- 7 Flake: *Fortunat* (Anm. 4), S. 313.
- 8 Ebd., S. 470f.
- 9 Ignaz Wrobel (d. i. Kurt Tucholsky): *Das kleine Logbuch*. In: *Die Weltbühne* 18 (1922), S. 226.
- 10 Otto Flake: *Zum guten Europäer*. Zwölf Chroniken Werrenwags. Darmstadt [u. a.] 1959, S. 7.
- 11 Ebd., S. 52.
- 12 Ebd., S. 53f.
- 13 Ebd., S. 7.
- 14 Ebd., S. 24.
- 15 Ebd., S. 34.
- 16 Ebd., S. 33.
- 17 Ebd., S. 68.
- 18 Ebd., S. 87.
- 19 Ebd., S. 88.
- 20 Ebd., S. 92.
- 21 Ebd., S. 120f.
- 22 Ebd., S. 121.
- 23 Ebd., S. 52.
- 24 Ebd., S. 53.

Alfred Döblin

November 1918.

Eine deutsche Revolution. Erster Teil:

Bürger und Soldaten 1918 (1939)

Moritz Wagner, Genf

Seit jeher wird der Name Alfred Döblin aufs Engste mit Berlin assoziiert. Döblin hat die deutsche Hauptstadt, in der er mit Unterbrüchen von 1888 bis 1933 lebte, immer wieder literarisch erschlossen und vermessen. Die Reihe seiner Berlinromane reicht vom grotesken *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* (1918) über den modernen Großstadtroman *Berlin Alexanderplatz* (1929) bis hin zu dem im Exil entstandenen Familienroman *Pardon wird nicht gegeben* (1935) und dem monumentalen »Erzählwerk« *November 1918* (1939 bis 1950). Während der zweite und der dritte Teil der Revolutionstrilogie die sich vornehmlich in Berlin abspielenden Ereignisse rund um die historischen Hauptakteure Friedrich Ebert, Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg behandeln, setzt der erste Teil einen eigenwilligen geografischen Akzent. Das Geschehen ist gleichsam nach *aussen*, an den Rand des scheidenden Kaiserreichs verlagert: in das seit 1871 als »Reichsland« figurierende Grenzgebiet Elsass-Lothringen. Eine nicht näher bezeichnete, doch unschwer als Hagenau identifizierbare »kleine Stadt« im Elsass und die Landeshauptstadt Straßburg bilden die Hauptschauplätze der Handlung.¹ Die Verortung von *November 1918* in einer Literaturgeschichte des deutsch-französischen Grenzraums bezieht ihre Legitimation mithin aus einer spannungsreichen topografischen Doppelmarkierung, die neben dem Etikett ›Berlinroman‹, zumindest hinsichtlich des ersten Teils, ebenso sehr die Lesart eines ›Elsassromans‹ zulässt, wenn nicht priorisiert.

Döblins gegen zweitausend Seiten umfassender »Bandwurmroman« erzählt in einer eminent dichten, zugleich diachronen und synchronen Engführung die Ereignisse der deutschen Revolution von 1918/1919 nach.² Die Handlung dieser quellenaffinen, doch freien »Geschichtsdichtung« erstreckt sich vom 10. November 1918 bis zum 15. Januar 1919, dem Tag der Ermordung Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts.³ Mit dem kalendarisch strukturierten, zeitlichen Rahmen korreliert eine weit verzweigte, unzählige Figuren und ›Sub-Plots‹ umfassende Erzähl-Unordnung, die programmatisch »Geschichtliches und Privates ineinander« fließen und eine simultan erzählte »Chronik mit vielen Fäden« entstehen lässt.⁴

In regelrechten ›Szenen-Ketten‹ verwebt dieser ›panoramatische‹ Erzählmodus bedeutsame historische Geschehnisse gleichberechtigt mit scheinbar nebensächlichen Alltagsepisoden und erfasst auf diese Weise zahllose divergente soziale, politische und psychologische Mentalitäten und Stimmen an der Schwelle zur Weimarer Republik. Das Nebeneinander kontingenter Episoden wird keinerlei narrativer Gewichtung

unterzogen. Diesem Arrangement entspricht die Gleich- und Gegenüberstellung des Zentralen und des Partikularen auf der Handlungsebene.

Döblins »Kunstgriff«, den Revolutionsplot zeitlich um einen Tag verzögert und räumlich an der Peripherie anzusiedeln und durch diese perspektivische Verlagerung die »politische[] Entwicklung in den europäischen Zusammenhang« einzubetten, ist der Forschung freilich nicht entgangen.⁵ Für das *setting* sind zunächst konkrete biografische Gründe geltend zu machen: Nachdem sich Döblin freiwillig bei der Militärbehörde als Arzt gemeldet hatte, um einer drohenden Einberufung als einfacher Soldat vorzukommen, erhielt er am 26. Dezember 1914 seinen Gestellungsbefehl. Von Januar 1915 an war er als Militärarzt im Lazarett der lothringischen Kleinstadt Saargemünd stationiert, ehe er aufgrund eines Disputs mit seinen militärischen Vorgesetzten im August 1917 in die Garnisonsstadt Hagenau, unweit von Straßburg, versetzt wurde, wo er bis Kriegsende blieb.⁶ Sowohl die Erfahrungen, die Döblin im dortigen Seuchenlazarett machte, als auch die Eindrücke, die er als Augenzeuge von den Revolutionseignissen im Elsass gewann, fanden zwanzig Jahre später Eingang in seinen Roman. Für die eindringliche Narration des kausalen Zusammenhangs von Krieg und Revolution sowie die symbolträchtige Deutung der politischen Neuordnung Deutschlands und Europas war die unmittelbar tangierte deutsch-französische Grenzregion (wo Döblin den Schlachtenlärm hörte⁷) am Vorabend des Zweiten Weltkriegs prädestiniert.⁸ Zu Recht hat man hervorgehoben, wie die Schreibgegenwart des Exils Döblins Deutung von der gescheiterten Revolution »als Vorgeschichte der nationalsozialistischen Machtergreifung und Tyrannis« beeinflusst hat.⁹ Neben der zeitlichen Erzähldistanz, der *Retrospektive*, gilt es aber ebenso sehr die räumliche, die *Perspektive*, mit einzubeziehen. Denn dem 1939 noch vor Kriegsbeginn bei *Querido* publizierten Roman ist die Exilerfahrung gerade als Erfahrung persönlicher Marginalisierung und Entortung, als räumliche wie existentielle ›Grenzerfahrung‹ sichtbar eingeschrieben. Der Exilant Döblin schreibt in den Jahren 1937 bis 1939 in Paris über die deutsche Revolution von 1918/1919 und lässt sie ausgerechnet in Straßburg beginnen: Beide Male erfolgt der kritische Blick auf Deutschland von außen – im (leid)vollen Bewusstsein um die verheerenden Konsequenzen politischer Ausgrenzungsmechanismen. »Ich dachte an Berlin, an die ferne Stadt und prüfte nun im Geist [...], wodurch alles gekommen war.«¹⁰

Bereits im Februar 1919 erschien in der *Neuen Rundschau* Döblins Essay *Revolutionstage im Elsaß*, dessen Titel die Revolution gleich doppelt untergräbt: Indem er nämlich sowohl den ephemeren, ja folgenlosen, als auch

den regionalen, wenn nicht provinziellen Charakter derselben ironisch akzentuiert. Die Dezentralisierung scheint die Revolution zu einem Randphänomen zu degradieren und das von Döblin bevorzugte Deutungsmuster der gescheiterten Revolution zu emphatisieren.¹¹ So ist nach Kuhlmann »das semantische Merkmal eines peripheren Raumes [...] ein typischer ›Störfaktor‹ in einer Revolutionsgeschichte, weil Revolutionen an das räumliche Konzept eines Zentrums gebunden sind [...].«¹² Ein vergleichender Blick auf deutsche Revolutionsromane zeigt allerdings, dass der Wahl eines peripheren, sprich außerhalb der Revolutionszentren Berlin, München oder Kiel angesiedelten Schauplatzes beileibe kein solcher exzptioneller Wert zukommt, wie sich zunächst vermuten ließe. Obschon Berlin häufig das Epizentrum bildet, präsentieren die Texte eine Fülle weiterer Schauplätze, die in nahezu sämtliche Regionen ausgreifen und dem gesamtdeutschen Aspekt der Revolution Rechnung tragen.¹³ Somit ist die »Exzentrizität der Raumkonzeption« in *Bürger und Soldaten* zwar zweifellos funktionstragend, aber noch nicht als ausschließliches Signum dafür anzusehen, dass »die Narration einer klassischen Revolutionserzählung von Beginn an unterminiert« würde.¹⁴ Vielmehr eignet dem Text eine ambivalente Raumstruktur, worin Berlin nicht einfach eine Leerstelle besetzt. Vor der Folie des Kriegsendes und der deutschen Revolution problematisiert Döblin im Grenzraum Elsass sowohl identitätsstiftende Reflexe der Ein- und Ausgrenzung als auch miteinander konfigierende politische, nationale, europäische und regional-autonome Identitätskonfigurationen.¹⁵ Für die Genese der heterogenen Identitätsentwürfe und -konflikte wirken die raumsemantischen Dichotomien drinnen vs. draußen, Zentrum/Zentralität vs. Peripherie / Marginalität sowie Demarkation vs. Transgression strukturbildend.

Berlin stellt das Ziel einer Reihe von Figuren dar. Der schwer verwundete Oberleutnant Friedrich Becker »hätte längst in sein Heimatlazarett Berlin überführt werden sollen, aber er hatte gebeten, draußen zu bleiben, ›draußen, wenigstens hier.‹«¹⁶ Nach der Auflösung des Lazarets wird er mit dem Zug »nach Deutschland hin«¹⁷ fahren und (gleich Döblin) am 20. November in Berlin eintreffen.¹⁸ Für den vom lokalen Soldatenrat gesuchten Leutnant von Heiberg verspricht die Stadt wiederum Heimat und politische Ordnung. Auf seinem Irrgang durch Straßburg trifft er auf seinen einstigen Untergebenen, den Revolutionär Bottrowski, dessen Äußerung über das unverhoffte Wiedersehen von der Wahrnehmung einer räumlichen und psychischen Dezentralisierung kündet: »In Straßburg, am Wasser! Mensch, das hast du dir draußen nicht träumen lassen, daß wir uns hier wiedersehn,

und so, ich bin nischt, und du bist nischt.«¹⁹ Von Berlin rät er Heiberg rundweg ab: »In Berlin ist dicke Luft, rat' ich dir, besonders für Offiziere.«²⁰ Während im Rekurs auf die Hauptstadt primär unterschiedliche politische und soziale Positionen manifest werden, führt die politische Neuordnung im Elsass zu ungleich diffizileren Grenzziehungen. Die ideologischen und gesellschaftlichen Konfliktlinien verlaufen nicht allein zwischen Pazifisten und Militaristen, Sozialisten und Kapitalisten, Republikanern und Monarchisten oder Soldaten und Offizieren, sondern maßgeblich auch zwischen Franzosen und Deutschen einerseits und zwischen Elsässern und Preußen andererseits:

Einer behauptete, ein Elsässer versteht mehr von Kindererziehung als ein Berliner. Weil wir nicht fein genug und nicht fromm genug sind. Ich habe ihn aufgefordert, das nachzuweisen. [...] Da waren wir drei, die im Spital gelegen haben, und haben unsere Bierseidel und nachher den ganzen Tisch genommen, Heiberg, und zugeschlagen wie vor dem Feind.²¹

Die Handlungsverlagerung ins Elsass hat insofern eine Komplexitätssteigerung zur Folge, als zusätzliche Konflikträume eröffnet werden. So macht der Text deutlich, wie sich die neuen Grenzziehungen in einem paradigmatischen Grenzraum nicht nur geografisch niederschlagen, sondern intrikate Separierungen im Privaten stiften. Diese individuelle Grenzproblematik exemplifiziert Döblin wiederum an Heiberg, der seine Geliebte Hanna beglückwünscht, dass sie im Gegensatz zu ihm »eine Einheimische« sei und »froh [sein solle], daß du hierbleiben kannst.«²²

Die Position der Elsässer kommt pointiert in Form eines historisch verbürgten und auf Zustimmung stoßenden Zeitungsartikels aus den *Straßburger Neuen Nachrichten* zur Sprache, den ein Apotheker der neugierigen Menge vorträgt.²³ Zwar seien »alle sogenannten Lösungen der elsaß-lothringischen Frage zu betrachten, vom autonomen Bundesstaat über die Neutralität bis zum Plebisitz«; doch »[w]enn [...] von Volksabstimmung die Rede sein soll, kann sie nur den Sinn haben, daß uns die Franzosen fragen, ob wir bei ihnen bleiben wollen.«²⁴ Der Artikel und Döblins Text zeugen vom Ende 1918 zutage tretenden »shift to an anti-German sentiment among most Alsatiens«, der auf ein halbes Jahrhundert der Unterdrückung durch den deutschen Verwaltungsapparat und das große Leid der Bevölkerung während der Kriegsjahre zurückzuführen ist, als auf beiden Seiten Elsässer gegeneinander kämpften.²⁵ Am radikalsten äußert

sich die kollektive antipreußische Stimmung der Einheimischen beim *départ des boches* aus Straßburg über die Kehler Brücke.²⁶ Während die von Kehl aus heimkehrenden Elsässer feierlich empfangen werden – »Soldaten [...] in derselben Uniform wie die, die sich aus der Stadt bewegten«²⁷ – übergießt das »Volksgericht«²⁸ die sogenannten ›Altdeutschen‹, unter ihnen der traumatisierte Heiberg, mit Hohn und Spott: »Auf manchen Straßen im Osten der Stadt kamen Burschen gelaufen, höhnten, johlten, schwangen die Trikolore, verschwanden rasch, wie sie gekommen waren.«²⁹ Der Jubel der Menge gilt dagegen den Liedverszeilen aus der inoffiziellen elsässischen Hymne *Hans em Schnokeloch* und damit der Symbolfigur für die zwischen Frankreich und Deutschland hin- und hergerissene elsässische Identität.³⁰ Im lauthals akklamierten »Jetzt hämm wir, was wir welle« verleihen die Elsässer dem Wunsch nach einer unabhängigen, partikulären Identität Ausdruck, welche die Idee einer ausschließlich nationalen Zugehörigkeit aufkündigt.³¹ »Auch die Elsässer selbst waren von jeher eifrig mit der Frage beschäftigt, wohin sie nun eigentlich gehörten, ob zu Frankreich oder zu Deutschland oder zu keinem von beiden.«³² Mit diesen drei Identifikationsangeboten benennt René Schickele die virulente Grundproblematik, die sich den Bewohnern von Grenzräumen wie dem Elsass in der Geschichte immer wieder stellte: Das »je nach historischer und politischer Lage [entstehende] [...] Spannungsverhältnis zwischen dem Willen, die eigene Partikularität zu behaupten, und der Orientierung an bestimmten vorgegebenen kulturellen, religiösen und politischen Zentren.«³³ Auf dem Umschlag des Essaybands *Die Grenze* hat Schickele das Dilemma persönlich versinnbildlicht: Er posiert auf einer Brücke, die gleichzeitig die deutsch-französische Grenze markiert. Während sein Kopf ins Hoheitsgebiet des Deutschen Reiches hineinragt, steht sein rechtes Standbein auf französischem Boden. Hier führen die politische und die sprachliche Grenze mitten durch den Elsässer hindurch. Das Bild illustriert gleichermaßen die Gespaltenheit der elsässischen Identität als auch die Brückenfunktion, die das Elsass als Zwischenkultur in Europa einnehmen sollte.³⁴ Ebenso wie Schickele verstand Ernst Robert Curtius den geistig-kulturellen Grenzraum nicht als exkludierende Demarkationslinie, sondern als europäischen Inklusions- und Austauschraum für die Begegnung verschiedener Sprachen, Mentalitäten und Kulturen. Die Idee vom geistigen Europäertum bot gerade die Chance zur Überwindung nationalstaatlichen Abgrenzungsdenkens.³⁵

Das Schicksal geteilter elsässischer Identität, die sich seit alters im Spannungsfeld deutscher und französischer Interessen konstituierte,

verkörpert in *Bürger und Soldaten* z. B. der Hotelier Anton Erbe. Erbe, dessen Frau aus Nancy stammt, der weder besonders deutschfreudlich noch feindlich eingestellt und seinem »schöne[n] Land, Elsaß« tief verbunden ist, stellt eine typische elsässische Grenzfigur dar.³⁶ Ihm wird sein Wille zu einer partikulären Identität, zur »Doppelkultur des Elsässers«³⁷ verweigert. 1917 wurde er zu Unrecht ins Gefängnis gesperrt, denn »[m]an ist Elsässer, und das ist ein Fehler. Ist einer Elsässer, so kann er machen, was er will, er ist verdächtig.«³⁸ Die nicht ungewöhnliche familiäre Konstellation mit Beziehungen nach Deutschland und Frankreich, die fortgesetzte Lektüre französischer Zeitungen, schließlich die Korrespondenz mit seiner in die Schweiz fortgezogenen Frau brachten ihn in den Ruch des »deutschfeindlich[en] [...] Landesverräter[s]«.³⁹ So sind seine Ressentiments gegen die Deutschen erst im Zuge der Kriegsjahre gewachsen: »Da hätte mir kein Preuße unter die Finger kommen sollen [...]; da habe ich gemerkt, daß sie jetzt recht hätten, wenn sie mich Deutschenfeind nennen. Jetzt war ich's. Und jetzt bin ich's.«⁴⁰ Die Revolution stellt für ihn einen Befreiungsakt im eigentlichen Wortsinn dar. Mit der Distanzierung von Deutschland geht die Annäherung an Frankreich einher. Die Logik der asymmetrischen Dichotomie von nationalstaatlichem Zentrum und marginalisierter Peripherie bleibt jedoch für die persönliche Identitätskonstruktion bestehen. Das eine Zentrum löst lediglich das andere ab.

Andere Einheimische stellen die Zugehörigkeitsfrage hintan und versuchen entweder ihren Besitzstand zu wahren oder sie betreiben eifrig ihren persönlichen finanziellen und gesellschaftlichen Aufstieg im Windschatten des neuerlichen Staatenwechsels. Döblin erweist sich in diesen Passagen als genauer Beobachter, der mit satirischer Feder persönliche Bereicherung, Opportunismus und »neuen Patriotismus« wetterwendischer Einheimischer der Kritik unterzieht.⁴¹ Das nur wenige Tage währende politische Vakuum zwischen der Unterzeichnung des Waffenstillstands von Compiègne und dem Einzug der Franzosen wird als karnevaleske Übergangszeit geschildert:⁴² »Bürger und Soldaten näherten sich im Trinken, die Verbindung war noch inniger als bei der Demonstration auf dem Markt.«⁴³ Wie schnell und geschäftssinnig manche Elsässer auf die neuen Verhältnisse reagieren, illustriert der Fall eines Warenhaus-Geschäftsführers, dessen größte Sorge die Beschaffung des passenden Materials für die nun herzustellenden französischen Flaggen ist: »Rot war von den deutschen Flaggenbeständen, auch Weiß von Bettuch in genügender Menge vorhanden, aber Blau – Blau?«⁴⁴ Spengler Jund wiederum steht für den Kriegsgewinnler, der aus den sozialen Umverteilungen materiellen Nutzen ziehen möchte:

»Kostet jetzt nichts. [...] Die Schwobe lassen alles stehen und liegen.«⁴⁵ Kurzerhand übernimmt er ein Café, eine Druckerei soll folgen. Der Abzug der »Schwobe« weckt allenthalben Begehrlichkeiten:

Die Leute unten, Städter und Städterinnen, die Masse der Bauern und Bäuerinnen mit ihren Karren und Ochsengespannen, sahen freilich nicht nach Sturm auf die Bastille aus. Sie waren angezogen von dem Gerücht, daß eine große Plünderung in den Kasernen stattfinden würde.⁴⁶

Abseits der öffentlichen Plünderungen der Kaserne und des Lazaretts bereichern sich andere Einheimische klammheimlich: Beispielsweise berauben ein Registrator und sein Kalfaktor ihren ehemaligen Arbeitsplatz, ein militärisches Büro. Döblin entlarvt eine im Kern apolitische Revolutionsauffassung, die nur als Legitimation zur Bereicherung dient. Die Revolution ist nicht mehr als ein Zwischenspiel. Am 13. November wird die rote Fahne auf dem Straßburger Münster installiert, doch »die Orgel spielte drin darum nicht besser, nur ein paar Leute blickten in die Höhe.«⁴⁷ Das als Idyll gezeichnete beständige und »liebliche« Straßburg bleibt gegen die revolutionären Bestrebungen immun, zumal sich unter den Revolutionären französisch orientierte Elsässer und ›Altdeutsche‹ unversöhnlich gegenüberstehen.⁴⁸ Auch die aus Wilhelmshaven angereisten Matrosen müssen rasch zur Kenntnis nehmen, dass in ihrer Heimat von einer breit abgestützten Revolutionsbegeisterung, geschweige denn einem Konsens, geschlossen für eine selbstbestimmte »elsaß-lothringische Republik« einzutreten, keine Rede sein kann.⁴⁹ Übrig bleibt ein »letzte[s] Häuflein der Revolution«, das nach wenigen Tagen die rote Fahne wieder vom Münster einholen muss.⁵⁰ Die Stadt färbt sich »blauweißrot«.⁵¹ Der pragmatische Vorsitzende des Arbeiter- und Soldatenrats, Jacques Peirotes begrüßt dagegen die bevorstehende Ankunft der Franzosen:

1870 ist erst der preußische Militärstiefel gekommen und hat unsere Eltern kleingetreten. Ihr seid doch Elsässer, habt's zu Hause gehört. Wir haben nicht aufgehört, dagegen zu protestieren. Und dann, nachher – laßt euch in der Stadt erzählen, was wir während des Krieges ausgestanden haben. Ja, offen und ehrlich, alle Welt ist hier froh, daß die Franzosen kommen.⁵²

Die Mehrzahl der Elsässer interpretiert die Revolution dezidiert in die überfällige Befreiung von den Preußen um: »Unsere Revolution, sagte er, besteht darin, die Preußen zu verjagen, und das besorgen für uns die Franzosen, und die haben's bei euch auch besorgt.«⁵³ Diese elsässischen Verhältnisse sind also weit davon entfernt, einen europäischen Einigungsprozess in Gang zu setzen.⁵⁴ Demgegenüber konturiert der Text den »individuelle[n] Opportunismus« vieler Elsässer inmitten der politischen Zerreißprobe und des nationalen Loyalitätskonflikts:⁵⁵

Ohne die Franzosen wär's gegangen. [...] Aber mit denen kann der Sozialismus nicht konkurrieren, für einen Bürger. Die wollen doch ihre Fahnen und Uniformen und Offiziere und Orden. Patriotismus, »Heil dir im Siegerkranz« oder die Marseillaise.⁵⁶

Als Prototyp des patriotisch und monarchistisch gesinnten Altdeutschen fungiert der ironisch gezeichnete Pfarrer, über dessen Chaiselongue nach wie vor das Kaiserbild hängt. Inmitten des Abzugs der deutschen Truppen betet er für die Kontinuität von Kaiser und Reich. Er zieht eine genaue Grenzlinie zwischen Elsässern und Reichsdeutschen und lehnt die Revolution radikal ab. Der bei Erbe absteigende Major dagegen repräsentiert die gestürzte preußische Offizierselite. Die Elsässer beschimpft er als »[u]nverschämte Bande« und bekundet: »Ich bin und bleibe – Preuße, berufsmäßig.«⁵⁷ Ihr prominenteres Pendant auf französischer Seite ist Maurice Barrès, agitatorischer Vertreter eines extremen französischen Nationalismus. Vom Hass getragen, möchte er »Deutschland von der Bochie befreien.«⁵⁸ Da »ganz Deutschland«⁵⁹ für den Krieg verantwortlich sei, hält er die Revolution für ein bloßes »Betrugsmäver«.⁶⁰ Den Elsässern attestiert Barrès jovial einen »wunderbar feinen herzlichen und humoristischen Dialekt« und stellt der Region in sprachlich-kulturellen Belangen »eine Art Dezentralisierung« in Aussicht.⁶¹ Ein Manöver, das von den Einheimischen sogleich durchschaut wird: »Man beglücke uns nicht zu sehr. Man lasse uns ruhig einmal erst wieder Frankreich kosten.«⁶² Tatsächlich sollte im Elsass in den kommenden Jahren aufs Neue eine mit Nachdruck betriebene »centralization of Alsatian affairs« folgen.⁶³

Döblins entlarvender, satirisch bis sarkastischer Blick auf Chancen und Verfehlungen von Identitätsentwürfen während einer historischen Umbruchphase in einem europäischen Grenzraum muss in engem Zusammenhang mit seiner Exil erfahrung bewertet werden. Der Exilant pointiert seine Kritik an der gescheiterten deutschen Revolution im Grenzraum

Elsass dahingehend, dass er aufzeigt, wie zum einen aus machtpolitischen oder privat-opportunistischen Gründen zentral-nationale Interessen partikular-regionale überlagern, und wie zum andern die Wahrung oder Schaffung der eigenen Identitätsvorstellungen allzu oft über die Ausgrenzung anderer verläuft. Döblin benennt folglich aus der Perspektive des Ausgegrenzten ein politisches und gesellschaftliches Versäumnis der Integration und der Verständigung zwischen diversen Interessengruppen und schafft damit unter anderen ein Erklärungsmuster dafür, »wodurch alles gekommen war«.⁶⁴ Eine bittere Pointe und gleichsam den Beweis dafür, dass Döblins Darstellung der durchaus ambivalenten elsässischen Verhältnisse neuralgische Punkte traf, bildete das Publikationsverbot einer Neuauflage von *Bürger und Soldaten* durch die französische Militärzensur 1947. Döblin war gezwungen, den nun seinerseits marginalisierten ›Elsassroman‹ im Karls Alber Verlag als massiv zusammengekürztes *Vorspiel* dem Band *Verratenes Volk* voranzustellen.⁶⁵

- 1 Alfred Döblin: *November 1918. Eine deutsche Revolution*. Erzählwerk in drei Teilen. Erster Teil: Bürger und Soldaten 1918. Hg. von Werner Stauffacher. Olten und Freiburg im Breisgau 1991, S. 8.
- 2 Alfred Döblin: Briefe II. Hg. von Helmut F. Pfanner. Düsseldorf und Zürich 2001, S. 158.
- 3 Helmuth Kiesel: Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins. Tübingen 1986, S. 285.
- 4 Alfred Döblin: Briefe. Hg. von Heinz Graber. Olten und Freiburg im Breisgau 1970, S. 229.
- 5 Christina Althen: Machtkonstellationen einer deutschen Revolution. Alfred Döblins Geschichtsroman »November 1918«. Frankfurt am Main 1993, S. 104.
- 6 Vgl. Ralph Schock: Nachwort. In: ders. (Hg.): Alfred Döblin. »Meine Adresse ist: Saargemünd«. Spurensuche in einer Grenzregion. Merzig 2010, S. 203–293, hier S. 206–234.
- 7 »Geht man in die Umgebung, so hört man die Kanonen sehr deutlich, wie Schläge auf ein Sofa ein pa[a]r Stock über einem bei offenem Fenster; das Schießen kommt wohl aus dem Oberelsaß.« (Döblin: Briefe [Anm. 4], S. 61)
- 8 Vgl. Ernest Schonfield: *November 1918: Topography of a Revolution*. In: Steffan Davies / Ernest Schonfield (Hg.): Alfred Döblin. Paradigms of Modernism. Berlin und New York 2009, S. 276–295, hier S. 282.
- 9 Kiesel: Literarische Trauerarbeit (Anm. 3), S. 289.
- 10 Alfred Döblin: *Schriften zu Leben und Werk*. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten und Freiburg im Breisgau 1986, S. 316.
- 11 Vgl. Meike Mattick: Komik und Geschichtserfahrung. Alfred Döblins komisierendes Erzählen in »November 1918. Eine deutsche Revolution«. Bielefeld 2003, S. 100f.; Helmuth Kiesel: Nachwort. In: Alfred Döblin: *November 1918. Eine deutsche Revolution*. Erzählwerk in drei Teilen. Erster Teil: Bürger und Soldaten 1918. Frankfurt am Main 2013, S. 415–442, hier S. 437.
- 12 Anne Kuhlmann: Revolution als »Geschichte«. Alfred Döblins »November 1918«. Eine programmatiche Lektüre des historischen Romans. Tübingen 1997, S. 68f.
- 13 Vgl. Ulrich Kittstein / Regine Zeller: Die Novemberrevolution in der Romanliteratur. In: dies. (Hg.): »Friede, Freiheit, Brot!« Romane zur deutschen Novemberrevolution. Amsterdam und New York 2009, S. 7–39, hier S. 32.
- 14 Mattick: Komik und Geschichtserfahrung (Anm. 11), S. 100f.
- 15 Zum semantischen Zusammenspiel von Raumordnung und Identitätskonstruktion bzgl. der Denkfigur Zentrum vs. Peripherie vgl. Myriam Geiser: Einführung. Einige Reflexionen zum Begriffsspektrum »Zentrum–Peripherie«. In: Myriam Geiser / Dominique Rademacher / Lucie Taieb (Hg.): Grenzen der Zentralität. Zur Dynamik von Zentren und Peripherien. Berlin 2011, S. 17–22, hier S. 19.
- 16 Döblin: *November 1918* (Anm. 1), S. 100.
- 17 Ebd., S. 140.
- 18 Döblin äußert in seinem Essay hingegen: »Hier sitze ich in dem verfluchten Nest, die Franzosen sind uns auf den Fersen, wie kommt man nur heraus, ich möchte nach Berlin.« (Alfred Döblin: *Schriften zur Politik und Gesellschaft*. Hg. von Heinz Graber. Olten und Freiburg im Breisgau 1972, S. 61)

- 19** Döblin: November 1918 (Anm. 1), S. 27f.
- 20** Ebd., S. 28.
- 21** Ebd.
- 22** Ebd., S. 22.
- 23** Vgl. Döblin: Schriften zur Politik und Gesellschaft (Anm. 18), S. 64f.
- 24** Döblin: November 1918 (Anm. 1), S. 32f.
- 25** Christopher J. Fischer: Alsace to the Alsatians? Visions and Divisions of Alsatian Regionalism, 1870–1939. New York und Oxford 2010, S. 121.
- 26** Vgl. Günter Scholdt: Grenze und Region. Literatur und Literaturgeschichte im Grenzraum. Saarland – Lothringen – Luxemburg – Elsaß seit 1871. Blieskastel 1996, S. 26–29.
- 27** Döblin: November 1918 (Anm. 1), S. 66.
- 28** Ebd., S. 344.
- 29** Ebd. Nachdem die »commissions de triage« zum Zweck der nationalen Loyalitätssicherung die Bevölkerung mittels ethnischer Kriterien in ›Gesinnungsklassen‹ eingeteilt hatte, mussten 110.000 Altdeutsche das Elsass mit einem maximalen Gepäck von 30kg und 2000 Reichsmark pro Person verlassen. Vgl. Bernard Vogler: Geschichte des Elsass. Stuttgart 2012, S. 178.
- 30** Vor allem René Schickeles Antikriegsdrama *Hans im Schnakenloch* (Uraufführung 1916) verhalf der Figur zu ihrer Popularität. Es wurde in Deutschland aufgrund seiner pazifistischen Tendenz 1917 verboten.
- 31** Döblin: November 1918 (Anm. 1), S. 342.
- 32** René Schickele: Das ewige Elsass. In: ders.: Die Grenze. Berlin 1932, S. 7–62, hier S. 7.
- 33** Laurent Cassagnau / Daniel Meyer / Nathalie Schnitzer / Michael Stolz: Editorial. In: Germanistik in der Schweiz 10 (2013), S. IX–XVII, hier S. XV.
- 34** Vgl. Anne Kraume: »Hier entsteht das Pathos des Übergangs«: Das Elsass zwischen Deutschland und Frankreich bei Ernst Robert Curtius, Jean Egen und René Schickele. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 43/1 (2011), S. 157–177, hier S. 161 und 170f.
- 35** Vgl. ebd., S. 163f.
- 36** Döblin: November 1918 (Anm. 1), S. 116.
- 37** Schickele: Das ewige Elsass (Anm. 32), S. 59.
- 38** Döblin: November 1918 (Anm. 1), S. 116.
- 39** Ebd., S. 118.
- 40** Ebd.
- 41** Ebd., S. 134.
- 42** Vgl. Mattick: Komik und Geschichtserfahrung (Anm. 11), S. 115f.
- 43** Döblin: November 1918 (Anm. 1), S. 67.
- 44** Ebd., S. 69.
- 45** Ebd., S. 56.
- 46** Ebd., S. 77.
- 47** Ebd., S. 128.

- 48** Ebd., S. 122.
- 49** Ebd., S. 153.
- 50** Ebd., S. 277.
- 51** Ebd., S. 91.
- 52** Ebd., S. 155.
- 53** Ebd., S. 280.
- 54** Dies unterstreichen raumsemantische Anspielungen vom »Hotel Europe«, das sinnigerweise in einer Seitenstraße liegt. (Ebd., S. 40)
- 55** Vogler: Geschichte des Elsass (Anm. 29), S. 158.
- 56** Döblin: November 1918 (Anm. 1), S. 215.
- 57** Ebd., S. 119.
- 58** Ebd., S. 265.
- 59** Ebd., S. 332.
- 60** Ebd., S. 335.
- 61** Ebd., S. 333.
- 62** Ebd.
- 63** Fischer: Alsace to the Alsatians? (Anm. 25), S. 134.
- 64** Siehe Anm. 10.
- 65** Vgl. Wilfried F. Schoeller: Alfred Döblin. Eine Biographie. München 2011, S. 720f.

Gustav Regler
Das Ohr des Malchus.
Eine Lebensgeschichte (1958)

Gerhard Schmidt-Henkel (†)¹

Fünfzig Jahre danach

Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen.

(Friedrich Nietzsche)²

Da ist der große Dialog zwischen dem Staatsanwalt und dem Journalisten Radek: wörtlich könnte er bei Dostojewski stehen. Derselbe psychologische Kampf um den Besitz der unterirdischen Wahrheit – nicht um die Bestrafung oder die Straflosigkeit. Das scheint beiderseits vergessen: nur um die Wahrheit. Der Angreifer, der Verteidiger haben zusammen den einen, zwingenden Ehrgeiz, zu wissen, was in dieser Seele war, wohin die Worte dieser Lippen, genaugenommen, gezielt hatten, – und welche Wege diese Füße gegangen?

Ein Satz trifft grell in eine Windung der Seele –, dahinter starrt noch Finsternis, ist aber gewärtig, daß der Schein auch sie entdeckt. Der Ankläger mit allen seinen suggestiven Fragen ist keineswegs der Begierigste. An einen toten Punkt gelangt, würde er nach allem seine Ohnmacht eingestehen. Aber der Beklagte hilft ihm, es ist für ihn dahin gekommen, daß er den Zweifel nicht länger erträgt. Seine Schuld war, daß er irrte. Die Wahrheit! Um sie wird gerungen in einer klassischen Auseinandersetzung.

(Heinrich Mann)³

Man möge also diesen fibelhaften Nachtrag gnädig ansehen; er enthält außer den Fakten auch einige meiner heutigen Meinungen. Ich übte alle erdenkliche Manneszucht, im Buch selbst nichts von meinen verspäteten Erkenntnissen in frühere Zeiten einzuschmuggeln. Hier aber sind einige Gedanken zum Tag von 1957.

(Gustav Regler im »Anhang« von *Das Ohr des Malchus*)⁴

Drei Zitate als Problemaufriß zum Thema Autobiographie im 20. Jahrhundert, zur Wahrheitsfrage und zum Thema Gustav Regler und seine »Lebensgeschichte« (so der Untertitel vom *Ohr des Malchus*). Wir können nicht wollen, daß Nietzsches resignative Sentenz – es ist die alte Pilatusfrage – unsere Erkenntnis der Wahrheit behindert; wir begrüßen es aber, wenn ein Autor sich ihrer bewußt ist.

Wir lesen Heinrich Manns Irrtum über die Inszenierung der Moskauer Schauprozesse und seinen Missbrauch Dostojewskis mit Frösteln; wir wissen aber, daß er sich in einem Kollektivirrtum mit vielen Intellektuellen befand, zeitweise auch mit Regler, der die deutsche Ausgabe der Moskauer Prozessprotokolle mitredigierte (ohne dies im Lebensbericht zu erwähnen); wir erkennen immerhin in Reglers *Ohr des Malchus* im Kapitel »Gott in Moskau« die leisen Irritationen angesichts der wachsenden Widersprüche zwischen den offiziellen Anklagen und der politischen Integrität ihm vertrauter Genossen.

Reglers »Nachtrag« enthält einige interessante, damals aktuelle Sentenzen und biographische Anekdoten, und dies ist von uns gleichfalls historisch zu lesen. Ein derartiger Annex zu einem abgeschlossenen Werk mag ungewöhnlich sein; aber die langwierige und verwinkelte Entstehungsgeschichte des Manuskripts begründet diesen Part, der einige aufschlußreiche Meinungen und Urteile enthält. Indes: die Versicherung Reglers, er habe keine verspäteten Erkenntnisse in frühere Zeiten eingeschmuggelt, ist kühn. Es regt den Leser gerade an, auf Revisionen und Widersprüche zu achten, wo er sich eigentlich dem Lektürefluß, der spannenden Erzählung hingeben möchte. Außerdem macht Regler sich anheischig, ein literarisches Reinheitsgebot zu befolgen, das kein Autobiograph einhalten kann. Die Gründe werden im folgenden diskutiert.

Fünfzig Jahre danach: Der in der Kritik als »linker Romantiker« apostrophierte Regler überschaut die fünfzig Jahre davor, die erste Hälfte seines 20. Jahrhunderts. Man sah in seinem Buch einen glänzenden Überblick über die Vorgeschichte der Gegenwart von 1958. Unsere Nachgeschichte, die zweite Hälfte des letzten Jahrhunderts, erweist sich bei der neuerlichen Lektüre, bei der »Realisierung« von Reglers Text-Artefakt durch den späten Leser, eher als ein Nachbeben noch latenter Katastrophen denn als Einfölung von Reglers humanistischem Appell. Unser historischer Abstand zu Reglers Buch öffnet den distanzierten Blick auf dieses Leben, auf die Beispieldarstellung; das Historische als das Typische tritt demgegenüber zurück – sofern die literarische Qualität uns überzeugt. Der Text ist ein anderer geworden für den Leser mit seinem anderen Erwartungshorizont.

Wir würdigen Reglers Bekenntnisschrift stärker als literarischen Akt, als die Fiktion eines schreibenden Subjekts, das dem geschichtlichen Chaos einen kohärenten Lebensentwurf entgegenstellen will. Fünfzig Jahre danach sind diese Geschichte und dieses Leben zwangsläufig perspektivisch verengt. Zeigte sich schon 1958 die Notwendigkeit, dem Buch einige Erklärungen des Autors folgen zu lassen, so bedarf es heute des Kommentars. Es kommt aber noch etwas hinzu: Je ferner eine Epoche liegt, desto fremder schaut sie uns an; je mehr sie einem historischen Einebnungsprozeß unterworfen erscheint, desto stärker haftet ihr ein Erklärungsanspruch an. Dieser Anspruch wiederum verführt dazu, die »Literarisierung« von Geschichte und Leben mit dem genannten Einebnungsprozeß gleichzusetzen und zusätzlich zu legitimieren. Hier gilt es aber zu unterscheiden. Oder verhält es sich gar wie folgt?

[H]istorische Deutungen vergangener und zukünftiger Ereignisse zentrieren sich immer und unvermeidlich um (individuelle und kollektive) Erlebnisse und Erfahrungen.

Wenn sich diese nun, wie jede temporale Analyse von Erinnerungen zeigt, an unterschiedlichen Raum- und Zeitpunkten um unterschiedliche historische Deutungshorizonte bilden, dann lässt sich das Konzept einer Einheit der Geschichte empirisch nicht mehr halten. Geschichte, als historische Totalität verstanden, ist dann weder kausal aus ursprünglichen Ausgangsbedingungen noch teleologisch auf einen gegenwärtigen oder zukünftigen Zustand hin zu entwerfen, sondern zentriert sich um jeden Raum- und Zeitpunkt als dessen empirische Mitte.⁵

Geschichte und Geschichten

Das Ansinnen der Wissenschaft, Geschichte zu erforschen, »wie sie eigentlich gewesen« (Ranke), erscheint zunächst noch nicht identisch mit dem ethischen Postulat nach der »reinen Wahrheit«. Gerade die Geschichte der Autobiographie ist im besonderen Ausmaß, so paradox es klingen mag, geprägt, belastet und zugleich befördert von der These des Philosophen und Kulturkritikers Theodor Lessing. Er veröffentlichte sein geschichtsphilosophisches Werk *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen* im Jahre 1916, in vierter umgearbeiteter Auflage 1927, und das Buch hat mit und nach dem Zweiten Weltkrieg seine provozierende Aktualität bewahrt. Er wurde

im August 1933 in seinem Marienbader Exil von den Nazis ermordet. Lessing sagt, Geschichte sei »eine nie beendete menschheitliche Mythen-dichtung [...] geboren aus tröstenden Selbstausheilungen und unvermeidlichen Wunsch-(Ideal-)Einblendungen der Menschennot.«⁶ Er verwirft nicht etwa die Sinngebung von nachhinein; ohne sie könnte der Mensch die Not und den Schmerz des Lebens überhaupt nicht ertragen.⁷ Und, hier mutet er ganz modern an: die Geschichtswissenschaft befasse sich nicht mit der Wahrheit und mit den tatsächlichen Fakten, sondern mit den Artefakten des Bewusstseins.⁸

Regler schreibt zu Beginn des sechsten Buchs im *Ohr des Malchus*: »[...] daß Geschichte die Manifestation menschlicher Unzulänglichkeit ist, daß Ehre nur auf den Sieger fällt, der immer recht hat, da die Ideale auswechselbar sind, und daß es ungerecht gegen die Straßenmädchen ist, ihren tragischen, aber ehrenwerten Beruf mit dem der Staatsmänner zu vergleichen.«⁹

Die Geschichte der autobiographischen Literatur von Augustinus' *Confessiones* bis heute, von Karl Philipp Moritz' psychologischem Roman *Anton Reiser* über Goethes *Dichtung und Wahrheit* und Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* bis zu den – eminent politisch geprägten – apologetischen Autobiographien der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts ist dirigiert von einer unterschiedlich akzentuierten Abfolge von Lebens- und Schreibkonditionen:

Die Produktionsstufen des autobiographischen Schreibens sind, in heuristisch erlaubter Verkürzung: Erfahren – Verfahren – Verdichten – Erdichten: Die Empirie als Basis, die Erfahrung des eigenen Lebens, indem der Autor sie sich ins Bewußt-Sein ruft, – schon diese bewußte Empirie setzt Schwerpunkte, rafft, verdrängt und verleitet zu perspektivischen Verschiebungen. (Die kognitive Psychologie, eine Wissenschaft, die sich mit all jenen psychischen Vorgängen befasst, die mit dem Erkennen und Wissen zu tun haben, sagt: Gedächtnis ist Literatur; es ist Verdichtung, Schematisierung, Phantasie.)

Das »Verfahren«, den Prozeßcharakter, das »Gerichtstag halten über sich selbst«, inszeniert der Autor mit der Selbstprüfung, ob er bestehen könne: vor sich selbst, vor der Öffentlichkeit, vor der Geschichte. Der Leser soll entscheiden. Darf der Leser entscheiden angesichts dieser Verteidigungsreden für ein je eigenes Leben, eine »vita propria«? Der Autor ist idealtypisch zunächst sein eigener Angeklagter (er sucht und findet weitere), zugleich ist er sein Verteidiger, und er wünscht, daß auch der Leser ihn verteidige, und wenn er es versteht, manipuliert er auch noch imaginäre

Beisitzer und Geschworene – mit dem Instrument des Verdichtens oder gar des Erdichtens.

Daraus resultiert bisweilen ein spezifischer Anspruch auf ein zu schaffendes literarisches Kunstwerk. Reglers »Lebensgeschichte« wäre also als Ganzes ein historisches Dokument und sein Inhalt keine dokumentierte, sondern verdichtete Geschichte. Dabei reizt der Doppelsinn: gewiß ist jedes Buch ein historisches Dokument, und sei es nur als Teil der Publikationsgeschichte; es ist aber nicht unbedingt ein Geschichtsbuch. Ein Gebot sollte indes jede Autobiographie erfüllen: sie muß in ihrer subjektiven Authentizität überzeugen. Das geht nicht ohne ästhetische Verfahrensweisen, eine eigene Sprache, einen eigenen Schreibstil, eine eigene Weltsicht.

Regler im Geschichtsprozeß

Die überwiegende Zustimmung der Kritik, aber auch die dezidierten Vorbehalte bei Erscheinen des Buchs haben dies gesehen, auch wenn sein Prozeßcharakter vor der Zeitgeschichte im Jahre 1958 und der private und zugleich politische Informationsgehalt, auch die anekdotischen Elemente, größere Aufmerksamkeit fanden als Wahrheits- und Gattungsfragen, als die moralische Frage nach dem eigenen Bild auf der Münze im Sinne des Nietzsche-Zitats. Aber es gibt, über diese zeitgenössische Rezeption und ihren Zeitgeist hinaus, eine fortwährende und unterschwellige Spätwirkung von Reglers Buch. Nur zwei Beispiele. Peter Sloterdijk zitiert *Das Ohr des Malchus* in seiner 1983 erschienenen *Kritik der zynischen Vernunft* im zweiten Band an drei Stellen.¹⁰ Es geht um den »Exkurs 8: Schauspieler und Charaktere«, als die Berliner Kommunisten noch im Januar 1933 glaubten, mit bloßer Rhetorik Widerstand leisten zu können gegen den Siegeszug der Nationalsozialisten. Reglers Farce, ein Dialog zwischen ihm, Alfred Kantorowicz und einem arbeitslosen Schauspieler (im zweiten Buch, im Kapitel »Marieluise«) entlarvt exakt diese Illusion.¹¹ Zwei weitere Zitate über den Paroxysmus der sterbenden Republik stehen für Sloterdijks hohe Einschätzung von Reglers Darstellungskunst.

Ein zweites Beispiel für den fortwirkenden Appellcharakter von Reglers Lebenserzählung findet sich in einer Rede von Günter Grass auf dem Internationalen PEN-Kongreß in Hamburg im Mai 1986: *Als Schriftsteller immer auch Zeitgenosse*. Grass erinnert daran, daß mit dem Spanischen Bürgerkrieg der Zweite Weltkrieg vorbereitet wurde:

Alle bis heute herrschenden oder schon wieder latenten Ideologien hatten sich ineinander verbissen, wobei die bürgerlichen Demokraten aus Kommunistenfurcht den Putsch der Falange verschämt hinnahmen, das linke Lager jedoch, zum Schaden der Republik, zusätzlich durch stalinistischen Terror geschwächt wurde. Ein immer noch offener und zugleich verdrängter Streit, obgleich die Literatur jener Zeit den Zerfall der antifaschistischen Substanz vielfach ge ahnen ließ. Von Neruda und Hemingway über Orwell, Malraux, Bernanos bis zu Koestler, Renn, Kisch und Regler waren Schriftsteller aus aller Welt als Augenzeugen dabei und in ihren Büchern oft hellsichtiger als die Politiker der dreißiger Jahre; ihre Zeugnisse beschämen noch heute.¹²

Sodann zitiert Grass eine Passage des Bürgerkriegskapitels aus dem *Ohr des Malchus*, wo ein versprengter Haufen der Internationalen Brigade (gemeint ist die XII. Brigade, deren Politkommissar Regler war) nur knapp der Liquidierung durch ein kommunistisches Kommando unter Befehl des berüchtigten André Marty entgeht.¹³ Grass attestiert hier dem Kollegen Regler »[e]ine rüde Prosa, wie mitgeschrieben. Für Kunst war wenig Zeit. Unausweichlich nah herangerückt an den faschistischen und stalinistischen Terror mußte der fehlende Abstand durch festgehaltene Augenblicke ersetzt werden.«¹⁴

Diese Diagnose erscheint plausibel. Sie übersieht nur: Das Spanienkriegskapitel im *Ohr des Malchus* ist das Endergebnis mehrerer erzählerischer Kondensationsprozesse. Da ist zunächst Reglers während der Kampfhandlungen niedergeschriebenes Tagebuch, dann gibt es den mehrfach überarbeiteten Erlebnisroman *Der große Kreuzzug* und auch noch den Roman *Juanita* – alles einerseits selbständige literarische Texte mit eigenem Verstehensanspruch, andererseits Versuchsanordnungen zum Verständnis eines begrenzten Kriegs, der sich historisch wiederum als Versuchsanordnung eines größeren, eines Weltkriegs, erwies. Zu bedenken sind auch die objektiven und subjektiven Schreibbedingungen, denen der Exilant Regler unterworfen war, und die sich mit der Niederschrift der Autobiographie keineswegs als gänzlich aufgehoben erwiesen, eine Erfahrung, die viele Autoren nach 1945 erlitten mit ihrem »fortdauernden Exil«. So gilt es bei der Analyse von Reglers Text(en) die literarisch konstitutiven Produktions-, Revisions- und Redaktionsfaktoren mit zu bedenken. Die »rüde, mitgeschriebene Prosa« steht daher unter starkem Kunstverdacht. Ob nun Regler seine fiktionalen Projektionen mit autobiographischen Details

unterlegte, oder ob er umgekehrt seine »Wunschbiographie« in wirkliche Geschichtsverhältnisse projizierte – sein Leben war damit nicht mehr nur Erzählstoff, sondern die Präsentation einer inneren Identität mittels seiner gereiften Sprachmöglichkeiten.

Verstärkt erscheint dieses Bestreben im Fall der Renegaten-Autobiographien. Hier steht über dem »Erfahren« und »Gerichtsverfahren« der niemals ganz zu verscheuchende Nebenkläger, die »Partei«. Zwar ist, in einem semantischen Aufhellungsvorgang, der »Renegat« nicht mehr der »Abweichler« und »Abtrünnige«, die Geschichte hat ihm ja sein »Recht« gegeben. Aber bei Regler oder auch bei Julius Hay wird kaum einmal über die subjektive Natur der Gattung Autobiographie reflektiert; die Grenzen zwischen Selbstrechtfertigung und Selbstglorifizierung sind fließend, und es ist nicht immer auszumachen, wie stark die Aktivität des auktorialen Ego nicht nur für den Schreibvorgang nötig ist, sondern auch eine Vorausbedingung der eigenen Freisprechung. Diese Komplikation des autobiographischen Schreibens ist exemplarisch. Julius Hay beschwört sich selbst gleich zu Anfang seines genannten Buchs: »Lieber sollen mir kleinere Fehler unterlaufen, als daß ich die Grenzen meines Erinnerungsvermögens überschreite.¹⁵ Manès Sperber: »Es mag sein, daß die Erinnerung trotz ihrer Deutlichkeit verfälscht ist.¹⁶ Es geht hier gerade um eine Ästhetik des autobiographischen Schreibens und um die Problematik der Exilautobiographik.¹⁷

Diese Selbstzweifel mögen, in der Rückschau auf Augustin, an religiöse Bekehrungsgeschichten erinnern, besonders dann, wenn wie im Falle Regler das mit der katholischen Erziehung eingeimpfte Bindungsstreben ihn selbst die Kommunistische Partei als seine neue »Kirche«, als einen »Orden« erklären ließ, weshalb er auch seinen Genossen als »Katechet« galt. Doch mit dem »Austritt« nach 1940, es war ein längerer und schmerzhafter Trennungsprozeß, wurde er zum Häretiker, ein zum Mystizismus neigender Aufklärer, der seine individuellen Krisen und die politischen Konflikte literarisch verarbeitete. Über alle Stellungswechsel hinweg aber blieb er eines immer, ein kämpferischer Antifaschist, trotz aller Anfeindungen und Denunziationen durch seine ehemaligen Genossen, auch nach dem Kriege, in der BRD und in der DDR. Eine rühmliche Ausnahme ist dabei Jürgen Kuczynski, der 1904 geborene Nestor der DDR-Gesellschaftswissenschaft und unorthodoxe Marxist. Er schrieb im Geleitwort zu einer 1983 in der DDR erschienenen Dokumentation zur Bücherverbrennung vom 10. Mai 1933, in der Regler mehrfach zitiert wurde: »Auch manche, die in späterem Alter zu unseren Gegnern wurden, können wir als Überlebende

ihrer Jugend oder ihres Mannesalters in tätig wirkender Tradition uns aneignen, zu uns zählen.«¹⁸ Wer gelernt hat, die Parteilichkeit von verfügten Sprachregelungen sensibel zu beobachten, der möchte glauben, daß im Geschichtsprozeß bisweilen doch Vernunft und Gerechtigkeit hervortreten. Ralph Schock weist in seiner Dissertation *Gustav Regler – Literatur und Politik* (1984) in dem sorgfältig recherchierten und argumentativ überzeugenden Exkurs »Renegatentum« unter anderen auf ein noch früheres Zeugnis vernünftigen Urteilens hin. In seinem Aufsatz *Die in Frankreich »Unerwünschten«*, erschienen in der Zeitschrift *Die Welt*, Nr. 3, 1940, setzt sich Willi Bredel geradezu emphatisch für Regler ein:

Einer dieser »Unerwünschten«, seit Kriegsbeginn Internierten ist der deutsche Schriftsteller Gustav Regler, der manhaft für eine freie Saar gekämpft hat, und der als einer der ersten nach Madrid geeilt ist, als der Faschismus diese Festung der Freiheit und Demokratie mit seinen Söldnern berannte. [...] Gustav Regler stand damals als Soldat im Schützengraben vor Madrid und wurde durch eine Granate so schwer verletzt, daß er monatelang daniederlag und lange an seinem Aufkommen gezweifelt wurde. Kann es einen besseren Ausweis für einen Freiheitskämpfer gegen den Faschismus geben? Die angeblichen Vorkämpfer der Demokratie in Frankreich jedoch haben diesen Soldaten der Freiheit als »Unerwünschten« interniert.

Auch im Anmerkungsteil zu diesem Artikel ist von einem »Verrat« Reglers im Internierungslager nicht die Rede.¹⁹ Offen bleibe die Frage, ob Bredel einige Monate später unter dem Eindruck der Flügelkämpfe und Denunziationen in Mexiko dies auch noch geschrieben hätte. Auch hier gilt das Bonmot: »Nichts war bekanntlich im Kommunismus schwerer vorherzusagen als die eigene Vergangenheit«, eine Sentenz, welche die Parteigeschichte besser kommentiert als logische Diskurse; es ist eine Sentenz, die jeden apogetischen Autobiographen begleitet.²⁰

Über seinen Eintritt in die Kommunistische Partei im Jahre 1929, in einer extrem hoffnungslosen politischen und wirtschaftlichen Situation der Republik, schreibt er im Zweiten Buch des *Ohr des Malchus*, im Kapitel »Marieluise«:

Man musste das allgemeine Elend so nah gesehen haben, um nur zu leicht einer revolutionären Idee zu verfallen. Es gibt keine

komplizierte, etwa ideologische Erklärung meines Beitritts zur Kommunistischen Partei. Alle Sicht wurde vereinfacht zu dem einen Satz: So kann es nicht weitergehen!²¹

Diese Einsicht griff um sich, gerade unter den Intellektuellen. Carola Stern schreibt in *In den Netzen der Erinnerung. Lebensgeschichte zweier Menschen*:

Nazis, Kommunisten, Polizisten, Reichsbanner, der Stahlhelm – Bürgerkriegsarmeen liefern sich Straßenschlachten. »Jedenfalls so kann es nicht weitergehen«, sagt Jedermann. Radikale Veränderungen erscheinen zwingend.

So wird es nicht weitergehen, verheißt die Kommunistische Partei und sieht das »Herannahen einer unmittelbar revolutionären Situation, mit deren Entwicklung die Frage des bewaffneten Aufstandes unvermeidlich auf die Tagesordnung treten wird.«²²

Gewiß ist, nach der Auffassung einiger Interpreten, Reglers Versuch gescheitert, die Gesellschaft zu verändern und menschlicher zu gestalten. Aber das Fazit dieses Lebens, nicht nur in seiner Beschreibung, lautet anders. Reglers wichtigste Buchveröffentlichungen um 1933, um 1940 und um 1958, also die Hauptdaten seiner schriftstellerischen Existenz, entsprechen den Daten politischer, ja weltpolitischer Krisen. Regler ist damit ein ausgeprägt gesellschaftspolitischer Schriftsteller, auch im Sinne jener beklagenswerten, aber verbürgten Ungleichzeitigkeit, daß der Anlaß des Schreibens im Prozeß des Schreibens und im Fortgang der politischen Entwicklung überholt erscheint. Der Appell des Kunstwerks, seine Moral wird damit häufig erst nachträglich bestätigt. So war Regler dem Gedächtnis seiner deutschen Leser nicht nur mit der Zäsur des Jahres 1933, sondern auch noch mit der der Jahre nach 1945 entchwunden. Die gute Gesellschaft, in der er sich mit diesem Schicksal befand – Alfred Döblin, Joseph Roth, Franz Kafka, Robert Musil und viele andere – steht gegen die verwirrte und bornierte Gesellschaft, als die sich ein großer Teil der zeitgenössischen Leserschaft besonders in politischen Krisenzeiten darstellt. Die Stimme des Gewissens, die Formulierung notwendiger Einsichten und die ästhetische Innovation werden übertönt von dem Lärm politischer Wirren: den Boten vermeintlichen Heils wird gefolgt, die Boten des Unheils werden verfolgt.

Reglers literarische Identitätskonstruktion

Umso dringlicher fungiert die Autobiographie als ein Akt der literarischen Identitätskonstruktion. Sie sagt: ich bin, was ich erzähle. Im Umkehrschluß: was ich nicht erzähle, bin ich nicht, es ist (mir) nicht geschehen. Die Re-Konstruktion, genauer: Um-Konstruktion erfahrener Wirklichkeitstrümmer ist ein literarisch zu beglaubigender und gestützter Neubau. Dieser Aspekt relativiert das Urteilen über Irrtümer oder »Fehler« der Schreiber.

Imre Kertész schreibt in seinem *Dossier K. Eine Ermittlung*: »Aber ich glaube, diese Generation – meine – hat zu viele solcher jähnen Umschwünge erlebt, um sich eine kontinuierliche und ungebrochene Identität zu bewahren.« Und:

Das Überblenden der Wirklichkeit durch die Fiktion fand, wie gesagt, in dem Augenblick statt, als ich den Roman in Angriff nahm. Bis dahin hatten die Tatsachen, oder wie du es nennst: die Wirklichkeit, still in mir geruht, wie ein morgendlicher Traum, den das Klingeln des Weckers weggeschwemmt hat. Problematisch wird die Wirklichkeit erst, wenn du sie zu erklären, das heißt aus dem Halbdunkel ans Licht zu heben versuchst: In dem Moment durchschaugst du ihre Absurdität.

Im übrigen glaube nicht, daß ich nicht versucht hätte, den *wirklichen* Hintergrund dieser Kette von Ereignissen aufzuklären.²³

Ein analytischer Begriff der modernen Erzähltheorie, die Diegese (griechisch Erzählung, Erörterung, Ausführung) meint die erzählten Vorgänge und die damit konstituierte räumlich-zeitliche Welt. Schon in Platons *Staat* unterscheidet Sokrates zwischen Diegesis und Mimesis. In der Diegese spricht der Dichter selbst, und er verbirgt dies nicht, während er in der Mimesis die Illusion des nicht durch ihn vermittelten Sprechens erzeugt. Der autodiegetische Erzähler ist der Ich-Erzähler, der gleichzeitig als Hauptfigur in der Welt der Diegese fungiert. Insofern ist die Autobiographie in der Erzähltheorie ein hervorragendes Beispiel der Diegese. Gerade hier aber ist zu fragen, wie weit die diegetische Konzeption, ja die »Stimmung« einzelner Lebensabschnitte je geprägt und vorgeprägt erscheinen durch die konventionellen oder innovativen literarischen Formen ihrer Beschreibung. So ist auch Reglers Stil ein Indiz für die Beziehung zwischen dem Schreiber und seiner eigenen Vergangenheit.

Eine Strukturanalyse des *Ohr des Malchus* unter dem Aspekt der Sprünge in der biographischen Zeit, der Raffungen und Fermaten oder Zeitlupen, der Weglassungen historischer oder persönlicher Ereignisse, der Dramatisierungen und Übertreibungen, der Stilisierungen und Selbststilisierungen ergibt ein interessantes Resultat: Die Spannungen zwischen dem kollektiven Ich des homo politicus und dem auktorialen Ich gipfeln in dem Versuch, sich als Bewegter und Bewege gleichzeitig darzustellen. Goethe schreibt in seinen 1798 bis 1800 entstandenen *Weissagungen des Bakis*, Nr. 24: »Denn es vermag nur ein Gott, Kegel und Kugel zu sein«.²⁴ Jeder Autobiograph versucht sich in dieser Hinsicht als »alter deus«, als der andere Gott. In der »Aufhebung« dieser Paradoxie oder Antinomie, in diesem narrativen Selbstschöpfungsprozeß, entsteht, wenn es glückt, Literatur. Das »autobiografische Gedächtnis« ist eine Wortverbindung, die nicht durchweg dem Verstand gehorcht; es geht ihm nicht um Erkenntnis, sondern um die Existenz – auch um den Preis, daß sich eine Autobiographie nicht mehr als Rekonstruktion eines Lebenszusammenhangs erweist, sondern als Konstruktion, die mehr oder weniger von Faktoren aus der Gegenwart des Erzählenden bestimmt ist. Die damit verbundene Aufhebung der Gattungskonventionen der Autobiographie sollte sich dann in der Postmoderne steigern, indem die zentrale Idee der Autobiographie vom Subjekt als dem Ort der Erkenntnis »dekonstruiert« wird: Das sprechende Ich wird nur noch als Bestandteil des herrschenden Diskurses vorgeführt. Man landet im apolitischen und ahistorischen Absurdistan.

Regler indes ging es um sein Selbstbild und um sein Porträt in der politisch-literarischen Öffentlichkeit, als er sich seit 1955 nach dem Erfolg des *Aretino*-Romans den diversen Fragmenten seiner Autobiographie zuwandte, unter erheblichem Zuspruch von Freundinnen und Freunden, vor allem von dem Baden-Badener Redakteur »Walter Rosengarten, dem Unbestechlichen«, dem das Buch »in Freundschaft« gewidmet ist.²⁵

Eingebettet in die Biographie und die Werkgeschichte Reglers, stellt Günter Scholdt *Das Ohr des Malchus* in seiner umfangreichen Monographie *Gustav Regler. Odysseus im Labyrinth der Ideologien. Eine Biographie in Dokumenten* mit ausführlichen Zitaten aus Korrespondenzen und Besprechungen in eine wichtige, vielleicht die wichtigste Schaffensphase Reglers. Rezeptionspsychologisch aufschlußreich sind die Titel der in den Jahren von 1958 bis 1978 erschienenen Rezensionen zum Erscheinen der Erstausgabe und der Taschenbuchausgabe, in bunter, nur chronologischer Reihung:²⁶

Ein Exkommunist erzählt – Für die vielen, die in diesem Irrgarten zugrundegingen – Littérateur engagé – Abkehr vom Kommunismus – EKG

einer politischen Leidenschaft – Der Revolutionär mit den Hamlet-Zweifeln – Saarländer schreibt Bestseller – Flucht in die blinde Aktion – Die große Abrechnung – Idealist zwischen allen Stühlen – Verlorene Zeit – Erkenntnisse eines zerstörten Lebens – Verlorene Ideale – Abrechnung mit einer kommunistischen Vergangenheit – Ein reiches Leben – Geschichte eines Lebens ohne Kompromiß – Panorama jüngster Geschichte – Ein Odysseus von heute – Freiheitskämpfer ein Leben lang – Illusionen und Desillusionen – Zeitgeschichte mit Retuschen – Interessant an Fakten – Reich an Gedächtnisfehlern.

Die Resonanz in den USA tönt in noch gesteigerter Metaphonik, alle aus dem Jahre 1960:

When the Night Came Down – The Idealist, to Whom Wisdom Came Late – Yesterdays Landmarks – A Poet's Survival – The »Engaged« Man – Ex-Red's Footnotes To a Brutal Period – Fighter For Lost Causes – Red's Jungle Morality – A Ghost Walks.

Eine Quersumme oder Schnittmenge dieser damals zeitgenössischen kritischen Zuordnungen lässt sich beim Bedenken unserer Überlegungen zu Wahrheit und Methode des autobiographischen Schreibens leicht herstellen; Regler indes konnte sich als schillernde Persönlichkeit wiedererkennen.

Unter den bei Scholdt abgedruckten Dokumenten gibt es zwei besonders aufschlußreiche Texte, einmal eine Passage aus einem literarischen Werk, einem modernen Schelmenroman, einem originellen, ungemein spannenden und medienkritischen Werk, das in einem kruden Parlando erzählt, permanent um die Frage kreisend »Wer war Gustav R.?«, ohne daß der Nachname je genannt würde. Es ist der Roman von Heinz Dieckmann, einem Kulturfilm für deutsche Sendeanstalten, mit dem Titel *Narrenschaukel*, wo Gustav Regler, wenn er Glück hat, als Don Quichotte dargestellt wird, der eine Schafherde für ein Ritterheer hält, und seine Frau Marieluise mit ihrem Realitätssinn dann eben als Sancha Pansa. Das Kapitel »Sieben« bei Dieckmann enthält auch eine gedrängte Inhaltsangabe vom *Ohr des Malchus*, die dem komplexen Werk wegen des intendierten Pointengeknatters allerdings nicht gerecht werden kann. Hat Regler hingegen Pech, so kommt es bei der »Enthüllung« seiner charakterlichen Stärken und Schwächen, vor allem dieser, zum Sturz seines Standbildes, dessen Trümmer dann jedoch liebevoll betrachtet werden:

Alles in allem war dieser ständige Kampf zwischen Sein und Einbildung ein grandioses Spektakel. Und alle diese Verstellungen und

Vorstellungen konnten nie ausreichen, mir Gustav fragwürdig oder gar unsympathisch zu machen.²⁷

Dieckmann lässt dies seinen Gewährsmann, den Regisseur Mar, sagen, wie alle Nachrichten über Gustav R. Dies ist erzähltechnisch und moralisch geschickt, ein Bericht aus zweiter Hand, mit eingebauter Exkulpation. Dieckmann sagt aber darüber hinaus etwas, das auch den heutigen Leser nachdenklich stimmt, befindet sich dieser bei der Lektüre doch auch in einem permanenten Zwiespalt zwischen Zustimmung, ja Mitleiden, und Skepsis. Regler serviert ihm eine relative und beschädigte Authentizität. Diese Diagnose beantwortet die Frage nach Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn auf eine neue Weise.

Das zweite Dokument ist ein Brief von Reglers Verleger Joseph Caspar Witsch vom 29. April 1958. Er schreibt:

Ich sehe »Das Ohr des Malchus« auch als das beste Buch Reglers an, und ich hoffe, daß wir es zu einem Erfolg bringen können: den ihm zukommenden Erfolg wird es wahrscheinlich nicht haben. All den Leuten, die entschlossen sind, die Russen für harmlos zu halten [...], ist das Buch zu entschieden, zu realistisch, und den anderen, die sich schon bekreuzigen, wenn sie den Namen Puschkin aussprechen müssen, denen ist es wiederum zu weich [...] Niemand – soweit ich in den bisher erschienenen Kritiken gesehen habe – ist auf den, wie mir scheint, richtigen Gedanken gekommen, »Das Ohr des Malchus« für das anzusehen, was es wirklich ist, ein simplizianischer Roman, der die Wahrheit eines Lebens naiv ausdrückt, mit großer Übertreibung im Gefühl, in der Wahrheit und in dem Leiden, das der Mensch in den letzten 30 Jahren sich selbst zugefügt hat.²⁸

Dieser Vorschlag, Reglers Buch einer reichen und ehrwürdigen epischen Gattungstradition zuzuordnen, hat auf den ersten Blick etwas Verführeirisches. Er scheint im Buch etwas Neues zu entdecken. Doch es gibt zwei Bedenken. Zunächst ist Reglers Selbstdarstellung kein Entwicklungs- oder Bildungsroman. Zwar stellt er paradigmatisch die Erfahrungen eines politikgereiften, eher -traumatisierten Menschen dar, aber aus der Sicht des Ge-reiften. Ein Simplizissimus ist er von Anfang an nicht. Wir berühren hier die diskutierte Unfähigkeit des Autors, sich oder seine Seele als eine tabula rasa zu präsentieren, auf die dann sein Leben eingeschrieben wird. Einen

Candide kann es im zwanzigsten Jahrhundert nicht mehr geben. Darüber hinaus blickt der Simpel in eine bedrohliche Welt, mit befremdeter Perspektive, von unten auf, wie der Schelm, der Picaro, und enthüllt gerade damit die Hinfälligkeit und Bösartigkeit der Welt, ohne sich zu empören. Regler empört sich unablässig. Er kultiviert nicht jene ästhetisierend-elitären Attitüden, er hat nichts von der lässig-freien Haltung oder von der wendigen Biegsamkeit anderer Autoren in Katastrophenzeiten, nichts von der »désinvolture« und »souplesse« eines Ernst Jünger; er hat seinen eigenen Stil, beobachtet immer mitten drin, drängt sich ein, und wo er nicht dabei sein konnte, schreibt er sich seine Wunschbiographie eines aktiv dabei Gewesenen. Das erste Kapitel im *Ohr des Malchus* mit dem Titel »Blutige Märchen« hat zwar etwas von kindlichem Erstaunen; aber Regler spielt hier, gut postmodern, mit bewährten literarischen Verfahrensweisen. Sein Blick von unten oder von außen ins Geschehen ist hier das Ergebnis einer erzählerisch geschickten Perspektive, einer Retrospektive, ein Rollenspiel. Seitdem er sich aber politisch einmischt, schrieb (und lebte) er, als stünde er auf einem selbstgezimmerten Postament.

»Im Anfang war die Angst«

Regler zitiert auf der Rückseite des Widmungsblatts Matthäus 26, 51–52 Jesu Wort: »Stecke dein Schwert an seinen Ort! Denn wer das Schwert nimmt, der soll durch das Schwert umkommen.«²⁹ Er zitiert nicht Johannes 18, 10–11: »Stecke dein Schwert in die Scheide! Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?« Der pazifistische Appell bei Matthäus prägt den gesamten Text. Der zweite, textbestimmende Appell ist die Frage nach der Legitimität des Gerichts. Das »Richtet nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet« (Matthäus 7,1): das ist der Tenor des gesamten Berichts, von den wenigen Passagen abgesehen, wo Regler doch zu richten gezwungen ist. Die Eingangsszene, in der der Fünfjährige in seiner Heimatstadt Merzig die brutale Verhaftung eines Schneiders mit kindlichem Grauen beobachtet, wird im zweiten Kapitel noch einmal zitiert, bei der Kriegserklärung Deutschlands an Russland am 1. August 1914, »auf der Rathaustrasse, wo ich viele Jahre vorher gesehen hatte, wie der Polizist den Schneider zu einem mir nie bekannt gewordenen Gericht geschleppt hatte [...].«³⁰ Nicht nur der Ort, die Rathaustrasse, sondern gerade dieser historisch verhängnisvolle Tag wecken die Erinnerung Reglers, erhöhen sie – eine der symbolisierenden Verfahrensweisen, mit denen er arbeitet.

Der Zirkel schließt sich mit der abermaligen Erinnerung am Schluß des Buchs:

[...] fällt mir die Szene ein, mit der meine Kindheit begann: Ein Uniformierter zerrte einen Erwachsenen, den Schneider von Merzig, an den Ohren die Rathaustreppe hinauf. Zu welchem Gericht und vor welchen Herrn, habe ich nie herausgefunden. Aber auch wenn ich es herausgefunden hätte, wüsste ich denn, wer überhaupt das Recht zum Gericht hat?³¹

Schon im *Aretino*-Roman verfügt Regler: »KEINER DARF RICHTER SEIN! KEINER!« (Er schreibt es in Majuskeln), und er fragt: »Wer hat ein Recht zu richten in dieser verrotteten Welt!?«³²

Die Prägung des Heranwachsenden durch Familie, Kirche und Wohngemeinde mit Katholiken, Protestanten und Juden, durch die Schule und andere Gemeinschaften, dieses Szenen- und Personentableau, erscheint in den ersten Kapiteln so geschickt, ja schreibschulgerecht wie denn doch plausibel dargestellt. Dabei steigt Regler mit seinem ersten Satz hoch ein: »Im Anfang war die Angst, und die Angst war bei mir und ich war in ihr.«³³ Er modifiziert damit einen der folgenreichsten Sätze der Menschheits- und Literaturgeschichte, den Beginn des Johannes-Evangeliums: »Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.« Nimmt er mit der Variante »Angst« das Heilsversprechen seiner Religion zurück? Das Signal sind die persönlichen Fürwörter »mir« und »ich«. Sein gesamter Lebensbericht ist jedenfalls der Versuch, diese Angst durch das Wort zu bannen, das Wort wieder einzusetzen. Die akustischen Eindrücke steigern die Angst. Die groben Männer lachen, die Glocken läuten, die Mittagssirene heult, der Schneider quietscht wie ein Tier, die Kreissäge kreischt. »Ich habe nie jemanden gefragt, was mit dem Schneider geschah. Ich frage nicht gern. Es war auch unfruchtbar.«³⁴

Es läßt sich nicht feststellen, ob Regler Søren Kierkegaards religionsphilosophische Schrift *Der Begriff Angst* von 1844 kannte. Er hätte dort erfahren, daß hier eine Einsicht für die Befindlichkeit des modernen Menschen vorweg formuliert wurde, indem der Begriff Angst zum Erklärungswort von Krisen um den subjektiven Freiheitsbegriff wurde, bezogen auf die Theologie vom Sündenfall. Jedenfalls aber war die autobiographistische kosmische Harmonie im Stile Goethes, wir meinen den Anfang von *Dichtung und Wahrheit*, in der Moderne obsolet geworden. Ein Vergleich etwa mit dem Beginn von Elias Canettis *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend* (1977)

zeigt die ganze Radikalität von Reglers Beginn(en). Das prägende Kindheitstrauma Canetts entsteht mit einem situationistischen Bild der Angst, indem der Liebhaber seines Kindermädchens droht, ihm die Zunge abzuschneiden, wenn er sie verrate. Das Kind schweigt, rettet seine Zunge und damit seine Sprache. Regler dreht den Kausalnexus um, er operiert mit einem existentiellen »Knalleffekt«, einer Generalbehauptung, und danach liefert er die Details seiner Negation biblischer Verheißung. Derartige Verneinungen finden sich in der modernen Literatur (und Kunst überhaupt) häufig; man denke an Adrian Leverkühn in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. Leverkühn will in seinem letzten Werk, dem Oratorium »Dr. Fausti Weheklag«, Beethovens Neunte Symphonie »zurücknehmen«.

Auch Reglers Einsicht in die Fremdheit zwischen Erwachsenen und Kindern gehört dazu.

Sie signalisiert eine häufig eintretende Zäsur im Erzählfluss, den alternierenden Wechsel zwischen Schilderung oder Dialog und Reflexion. Kennzeichnet es nicht einen starken Autor, wenn er diese Reflexion dem Leser überlässt? Sollte er seinen Text nicht besser so eindringlich schreiben, daß diese Reflexionen sich von selbst einstellen? Oder musste Regler seine Selbstverteidigung rhetorisch-persuasiv derart aufladen, daß ein Freispruch immer nahelag? Jedenfalls gibt es im gesamten Werk eine gewisse Redundanz von Erklärungsdrang im Vergleich zu den literarisch gelungenen Passagen. Zustimmung beim Leser sollte doch eher durch offenes Fragen als durch schnelles Antworten erreicht werden. Regler ist kein Meister der literarisch bedeutsamen Pausen und Leerstellen, etwa im Sinne Fontanes. Die Ellipse ist gemeinhin nicht sein Stil. Später, im Spanien-Kapitel, lässt er den General Lukàcz sagen, der Papst baue auf unsere Urangst.³⁵ Der Anlaß für diese Bemerkung ist, daß der Papst über einflussreiche Katholiken den spanischen Republikanern die Amerikaner auf den Hals hetze. Die folgenden Bemerkungen über die »selbstgefällige[] Sicherheit [...] runde[r] Ideologien« verraten demgegenüber eine überzeugende Ausgewogenheit zwischen szenisch-dialogischer Gestaltung und reflexiver Nutzanwendung.³⁶ In diesem ersten Angstkapitel wird ein Priester zu einem Sterbenden gerufen, und eine Magd kommt schreiend aus dem Keller, in der Hand eine Falle mit einer fetten Ratte: »Es war nicht der Tod, der mich so früh erregte, sondern die völlig Unsicherheit, die von diesen ersten Erlebnissen ausging.«³⁷ Derartige Szenen und Sentenzen prägen sich ein.

Auch die düstere Komponente der frühen Märchenerfahrung setzt Regler gezielt ein. Grimms gehäufte Grausamkeiten und Ludwig Bechsteins Halsabschneiden im *Kleinen Däumling* lassen ihn, den Fünfjährigen, fragen:

[...] gab es keine andere Lösung als die Mützen der Kinder zu vertauschen und so den Vater die Gurgeln seiner eigenen Kinder durchschneiden zu lassen? Ohne ein Wort zu sagen, rebellierte ich innerlich: Warum briet die Hexe sich den Hänsel, wenn sie doch Lebkuchen in Hülle und Fülle hatte? Märchen waren unantastbare Geschichten, sagte Mutter; ich schwieg [...].

Es gab zwei Welten, ich wusste es früh und glaubte, ich wüsste es allein. Die wirkliche Welt entdeckte ich täglich selbst.³⁸

Diese Erfahrungen mit ihrem aufkeimenden kritischen Fragebegehrten sind indes nur die Vorstufe oder Vorübung zu weit folgenreicheren Zweifeln: »Mutter aber begann nun zu anderen Märchen überzugehen; sie glaubte, die Zeit sei gekommen, biblische Geschichten in ihre Abendträume einzuschließen [...] ein neues Kapitel ziemlich zweifelhafter Versuche.«³⁹

Es sind die Zumutungen der katholischen Riten, die ewige Lampe, das Wasser im Taufbecken, das Aschermittwochkreuz auf der Stirn, die Kirchenglocken auf dem österlichen Weg nach Rom, die Fronleichnamsprozession: alles ziemlich zweifelhaft schon für den Fünfjährigen. Oder konzediert sich hier der Verfasser engagierter religionskritischer Romane wie *Der verlorene Sohn* eine frühe Hellsicht? Regler zeigt sich beim Abfassen dieses ersten Kapitels überzeugt, daß seine Mutter selbst das alles glaubte: »[...] sie fand, daß die Lust des Fabulierens auf alles angewandt werden konnte; auch fanatische und engstirnige Geistliche störten sie nicht.«⁴⁰

Der tolerante und sogar agnostische Leser neigt spontan dazu, dies der alten Dame doch einzuräumen und den Sohn auf sein Erbe, die Lust zum Fabulieren, zu verweisen. Dem widersteht nur die Einsicht, daß die ideologiekritischen Elemente einer Adoleszenz in diesem Eingangskapitel sich im Verlauf der Erzählung auf dramatische Weise in große Gesellschaftskritik steigern werden.

Reglers Stil als Medium der Emanzipation und der Kompensation

In dieser Autobiographie gibt es unterschiedlich gestaltete Kapitel, weil sie zunächst vom geschichtlichen Erleben und dann erst vom reaktiven Kunstwillen geprägt erscheinen. Es gibt indes stilistische Konstanten, die in ihren Einzelementen in seinen früheren Werken vorgeprägt erscheinen, etwa seine Anpassungsfähigkeit an seinen Erzählstoff und seine generelle Versatilität. Dies ist in den Nachworten zu einigen Bänden der

Gustav-Regler-Werkausgabe dargelegt worden. Doch in der Autobiographie geht es noch stärker um Selbstrechtfertigung und Selbstbefreiung durch Sprache. Welche Sprachbilder fallen auf, welche Funktion haben hier die Vergleiche, Metaphern, Allegorien und Personifikationen? Die Individualität von Reglers Lebensbericht wird zunächst von den persönlichen und sozialen Umständen bestimmt, unter denen Autor und Wirklichkeit aufeinander stoßen. Die Metaphorik der Kapitelüberschriften: »Das Brot der Verbannung«, »Gott in Moskau«, »Die Schlacht der Lautsprecher«. Der Zitatappell: »Nix wie hemm!« oder die spanischen Zitate in den Kapitelüberschriften. Sodann die mythologischen Zitate: »Im Labyrinth Utopia«, »Die Tränen der Niobe«. Mythologeme und zu Mythologemen nobilitierte Zitate betten in einem bildungsbürgerlichen Zugriff das individuell Erfahrene in größere und vorformulierte Zusammenhänge mit Signalcharakter und als Verstehensangebot. Das Zitat läutet den emanzipatorischen Erzählvorgang ein, die Befreiung von Zwängen der Familie, des Glaubens, der Parteiraison. Der damit einhergehende Verlust an Sicherheit und an Werten, die Empfindung des Mangels führen zu kompensatorischen Einbrüchen des Irrationalen, siehe der Wunderglaube in dem Mexikokapitel, und schließlich, nach der Publikation der Autobiographie, zu dem mystifizierenden Manuskrift *Alles ist offen. Hellseher und Charlatane* im Nachlaß. Ist es noch ein später Akt der Kompensation oder der intellektuellen Emanzipation, wenn hier zwischen Hellsehern und Scharlatanen unterschieden wird?

Dieser letzte Versuch, emotionale Surrogate und Kompensate in überwirklichen Phänomenen zu finden, bezeichnet nur den Schlußpunkt einer stetigen Emanzipation, vom Tagebuch des Gymnasiasten, über den Roman *Der verlorene Sohn*, bis hin zur Autobiographie – aber immer eskortiert von der Suche nach Ersatz, einem besseren, humaneren Angebot. Je blumiger die Sprache, je arrangierter dramatische Wendungen in Reglers Gegenwart sich vollziehen, desto stärker der Verdacht auf Kompensationsstreben.

Ein ausgeprägter Vorgang der Emanzipation steht zu Beginn des Kapitels »Die schmale Wand«. Im August 1915 sieht Regler mit seinem Vater an den Waggonen die bekannten chauvinistischen Sprüche gegen die Feinde, »Jeder Schuß ein Russ'«, und so fort.⁴¹ Am Abend analysiert der Vater diese Sprüche. Er unterscheidet zwischen ihrem appellativ-demagogischen Charakter und ihrer Verwirklichungsmöglichkeit: »Siehst du, wie gedankenlos Massen sind? Schau ihnen aufs Maul.«⁴² Diese vom Vater vermittelte Einsicht hat Regler später, als es um eine gerechtere Sache ging, nicht gehindert, die Demagogie ins Positive zu kehren und als Volkstrieben auf dem Pariser

Schriftstellerkongreß die Massen zu begeistern, indem er die Internationale anstimmte und so den offiziell auf politische Neutralität bedachten Kongreß entwertete, zumindest in den Augen der KP-Funktionäre.

Reglers dramatischer Pariser Auftritt im Kapitel »Gott in Moskau« führte zu einer Rüge der Partei. Seine Selbstdarstellung wurde in der historischen Forschung kontrovers diskutiert, vor allem die Frage der Reaktionen bei Johannes R. Becher und Anna Seghers auf Reglers Ausbruch. Der Kapitelbeginn formuliert die erlittene Erfahrung vorweg: »Das Jahr 1935 offenbarte mir eine Welt der Heuchelei, die mich in einen Zustand der Lähmung versetzte.⁴³ Die entscheidende Stilfigur ist hier Reglers sarkastisches Zitieren eines Funktionärs: »Das Lied [gemeint ist die Internationale] ist wie alles – *ein Mittel zum Zweck!*«. Das wird im gesamten Vierten Buch von Regler leitmotivisch mehrmals wiederholt und endet mit der finalen Formel »Das Lied war ein Mittel zum Zweck!«⁴⁴ – eine ironische Variante der Partei-Slogans. Dieses Wort fällt wie ein Hammer in einem resignativen Übertragungsvorgang in alle Berichtpassagen über politische Vorgänge und Prozesse in Nazideutschland und in der Sowjetunion, über persönliche Begegnungen und politische Reflexionen. Es hämmert in einer rhetorischen Kumulation. Es bezeichnet die Tragik eines militanten Glaubenseifers, der gefühlsbestimmten Unmittelbarkeit bei Regler, und es entlarvt die Demagogie und Pseudorationalität der Funktionäre. Der Vergleich mit Brechts prekärem Lehrstück *Die Maßnahme* drängt sich auf. Hier hat Brecht schon 1930 abstrakt »durchgespielt«, was Regler in der politischen Praxis erfuhr: die Vernichtung eines jungen Genossen durch das Parteigericht, der in vier Modellsituationen emotional handelt, also menschlich, aber gegen die Parteitaktik. Doch wo Brecht die Identität von Handlungsanweisung und politischer Einsicht suggeriert, dort scheint Regler sich zu emanzipieren mit dem ungläubigen Blick auf die relative Wahrheit der Volksfrontideologie, nicht anders als mit dem Zweifel an den Sabbatgeboten, an den chauvinistischen Waggonaufschriften, an der Symbolfunktion der Roten Fahne auf dem Heidelberger Schloß. Gerade dann im Spanischen Bürgerkrieg figuriert Regler, gleichfalls als anfeuernder Volkstribun; der Politkommissar spricht hier, aber in der temporären Aufhebung des Exils durch den gemeinsamen Kampf gegen Franco und Hitler, in ungebrochener Identität mit sich selbst und seinen Kameraden.

Doch das Dilemma des Intellektuellen in der kommunistischen Massenbewegung wird auch hier deutlich: zugehörig sein zu wollen und doch nicht ganz zugehörig sein zu können, in der Menge Bestätigung zu finden und als Funktionär sie doch führen zu wollen, Vermittler zu sein zwischen

dem Zentralkomitee, dem man sich in einem *sacrificium intellectus* unterwirft, und der Arbeiterklasse, der man als Bürger und Intellektueller »ihre« Einsichten und Notwendigkeiten klarmacht, – dies Dilemma ist früh vorgeprägt in der individualpsychologisch motivierten Distanz zu den Massen. Regler hat sie zwangsläufig immer beibehalten, zum Vorteil seines Stils, in dessen varianten Ausprägungen eines fehlt, der mit Substantiven überlastete Partejargon mit seinen zahlreichen Genitivkonstruktionen.

Zu Beginn des Zweiten Buchs, im Kapitel »Im Labyrinth Utopia«, malt Regler ein Tableau, das in seiner Spannung zwischen Idylle und Zeitgeschichte besonders kräftig und zugleich paradigmatisch für seine literarische Technik ist. Er befindet sich mit einer Freundin auf dem Neckar unterhalb des Heidelberger Schlosses in einem Ruderboot. »Hanna war wie eine Küste, an der man ausruhte, aber keineswegs ohne Widerstand«.⁴⁵ Diese Vergleichsform findet sich häufig, eine Person, eine Empfindung wird aus dem Privaten herausgehoben in den Naturbereich, das Exemplarische des eigenen Erlebens wird dem Leser suggeriert. Die Freundin hat zudem die Gabe des Zweiten Gesichts. Sie hört Geräusche wie zu Beginn des Kriegs, »nur [...] trauriger; es sind zu viele Tote in der Luft, es ist wie zäher Nebel«.⁴⁶ Diese Vision soll die Novemberrevolution annoncieren – in Reglers historisch getreu reportiertem Empfinden oder in einer nachträglichen Stilisierung? Die große Fassade des Heidelberger Schlosses in der »alten feudalen Pracht« erhebt sich über dem Boot.⁴⁷ Regler stellt sich vor, daß ein Trompeter auf der Balustrade erscheint und Standarten aufgestellt werden, denn ein hoher Guest ist gekommen. Statt dessen öffnet sich ein Giebelfenster, »und nun fiel eine rote Fahne ins Feie, rollte hinunter und begann im leichten Wind zu wehen. [...] Die Revolution war ausgebrochen. Es war wie die Bestätigung eines Todes, den man lange erwartet, immer wieder verdrängt hat, nun aber war kein Zweifel mehr möglich.«⁴⁸ Regler schreibt hier aus der Empfindung eines jungen Studenten, dem Vaterland und Kaiserreich in dem Maße suspekt geworden sind, in dem er sie als patriotisch gesinnter Schüler mit seiner Generation hochgestimmt besungen hatte. Entscheidend ist aber Reglers Fähigkeit, ein symbolisches Tableau aufzubauen, in dessen Mittelpunkt die Erhöhung privater Erfahrung in zeitgeschichtliche Einsicht steht, wobei die zunächst eindeutige Zuordnung des Todesbildes zum Kaiserreich ambivalent wird in der folgenden Schilderung der Revolution und ihres Scheiterns in der Münchner Räterepublik.

Eine Vorstufe der emanzipatorischen Sprachbildfunktion ist Reglers Selbstbehauptung in den Situationen, in denen er sich zwischen einander widerstreitende Kräfte gestellt sieht. Im Kapitel »Die Tränen der Niobe«

berichtet er über seine pflegerische Tätigkeit in einem Heim für geisteskranke Kinder. Vorangestellt ist sein Bekenntnis zum Mitleidenkönnen – eine Haltung, die Reglers politischen Kampf generell viel stärker bestimmt hat als die Härte intellektueller Überzeugung. Nachdem er einem Kind bei einem Anfall geholfen hat, greift er zu dem Gedichtband *Der siebente Ring* von Stefan George. Ein stärkerer Kontrast ist kaum denkbar. Hier das leidende Kind – dort die aristokratische Attitüde des Dichters, der den Volksmasse zuruft: »schon eure zahl ist frevel«.⁴⁹ Das Arrangement dieses Widerspruchs wird fortgeführt mit einem Brief des Vaters, dieser von Regler großgeschriebenen Vaterfigur, die im Bericht immer wieder beschworen wird, wenn eine Krise droht. Der Vater berichtet über den Mord an Rathenau und über den Kapp-Putsch. Er endet: »Du willst eine Doktorarbeit über die Ironie Goethes schreiben; ich sammle Material für eine Schrift über die Tragikomik aller Republiken.«⁵⁰ »Der sorgende Brief des alten Sozialisten und der hochmütige Spruch des Dichters« treiben Regler aus Heidelberg fort.⁵¹

Noch einmal: der »Bericht« vom Pariser Schriftstellerkongress ist in Reglers Schreibweise nicht nur Bericht.⁵² Die Fakten sind zeitgeschichtlich belegt, mehr oder weniger, die subjektive Perspektive des Redners und gerügten Genossen Regler gibt dem Bericht jene literarische Qualität, die eine andere Wahrheit vermittelt. Der ausgeführte Vergleich (»Ich sprach nun wie einer der Ringer auf den Marktplätzen«),⁵³ die Metapher vom Dirigenten mit dem Kontrast zwischen der Neunten Symphonie (»Freude, schöner Götterfunken«) und der Internationalen (»Völker, hört die Signale!«) und das bittere Stakkato des »Lied[es] [als] Mittel zum Zweck« bis zu seiner politisch-semantischen Umkehrung:⁵⁴ dies sind die stilistischen Mittel, die dem Autor seine Identität als Chronist, wenn auch zweifelnd-zweifelhaftem, und als Subjekt politischen und zugleich menschlichen Handelns gewährleisten.

Im Kapitel »Gott in Moskau« findet Regler in der Wolgasteppe folgendes Bild. Es zeigt diese Identität beispielhaft.

Die Sonne hatte den Morgendunst herabgedrückt. Ich sah am Horizont ein Kamel langsam vorwärtsschaukeln; ein Traktor überholte es wie eine Demonstration des Fortschritts. Die Kreuze vor unseren Füßen schienen lang vergessen, die Landschaft dehnte sich in morgendlicher Gleichgültigkeit.⁵⁵

Ein Topos dieser Dissidenten-Literatur? Bei Julius Hay in der oben genannten Autobiographie *Geboren 1900* findet sich viermal das gleiche Bild. Zunächst:

In den Höfen, auf den aufgeweichten, mit Schnee und bodenlosem Kot bedeckten Straßen sah man das Haustier dieser sonderbaren, zwischen realer Vergangenheit und irrealer, aufgezwungener Zukunft schwebenden Deutschen: das Kamel. Wir hatten dieses Tier immer mit Sand und Hitze assoziiert. Und nun wackelt es uns entgegen als Lasttier der Schneestürme, der eingefrorenen Wolga. (Was ist wohl aus diesen Kamelen geworden, als Stalin sechs Jahre später die Wolgadeutsche Republik für nichtexistent erklärte und ihre Einwohner Hals über Kopf nach Kasachstan verschickte?)⁵⁶

In einem zweiten Bilde im Jahre 1941 schaut der Autor aus einem Eisenbahnwaggon hinaus in die Schneewüste »und sieht dort, weit entfernt, ein Kamel. Es schreitet in der sonst vollkommen leeren, jeden Lebewesens baren Schneemasse langsam vorwärts. / Und es zieht ein Flugzeug hinter sich her.«⁵⁷

Dies Bild ist für den Autor Julius Hay »stenographische Abkürzung, [...] chinesisches Schriftzeichen, [...] heraldische Komposition, [...] Epigramm.«⁵⁸ Dies alles ist es in der Tat. Derartige explanatorische Stilfiguren kompensieren offenbar bei vielen Genossen, die die Sowjetunion besuchen dürfen, die konfliktträchtigen Kollisionen zweier Kulturen.

Das Ohr des Malchus vor fünfzig Jahren und heute, eine geheime Verabredung zwischen den Generationen

Katastrophen erzwingen mit ihrem schaurigen Ende offenbar eine Karenzzeit von ungefähr zehn Jahren, in der die Musen immer noch schweigen. Der Blick zurück auf Revolutionen und Kriege bestätigt dies, zum Beispiel das Auftreten der relevanten Literatur über den Ersten Weltkrieg. Christliche Traktate und Divisionstagebücher waren nach 1919 schnell da, aber Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* oder Edlef Koeppens bedeutenderer Roman *Heeresbericht* erschienen erst Ende der zwanziger Jahre. So gibt es nach dem Ende auch des Zweiten Weltkriegs in der literarischen Szene erst mit dem Beginn der fünfziger Jahre eine signifikante Häufung von zeitgeschichtlichen Autobiographien unterschiedlichen literarischen

Anspruchs, aber mit ausgeprägt politischen Intentionen, und in diesem Kollektiv liest sich Reglers Werk anders denn als epische Individualität. Wir begegnen innerhalb des epischen Genres einer Textsorte, die besser nach funktionalen oder sozialen Kategorien zu klassifizieren ist als nach den herkömmlichen Gattungsnormen. Die hier zu nennenden wichtigsten Werke signalisieren dies häufig allein schon in ihrem Titel:

- Georg K. Glaser, *Geheimnis und Gewalt. Ein Bericht*, zuerst 1951 in einer fehlerbehafteten Ausgabe, 1969 mit Kürzungen, schließlich 1989 in vollständiger Fassung, herausgegeben von Michael Rohrwasser im Verlag Stroemfeld / Roter Stern
- 1951 Ernst von Salomon, *Der Fragebogen*
- 1954 Hans Habe, *Ich stelle mich. Meine Lebensgeschichte*
- 1954 Arnolt Bronnen, *arnolt bronnen gibt zu protokoll. beiträge zur geschichte des modernen schriftstellers*
- 1953–1955 Arthur Koestler, *Bericht eines Lebens*
- 1954 Friedrich Hielscher, *Fünfzig Jahre unter Deutschen*
- 1958 Margarete Buber-Neumann, *Als Gefangene bei Stalin und Hitler*

Ein empfindlicher Mangel bleibt anzumerken: Martina Wagner-Egelhaaf erwähnt in ihrem Standardwerk *Autobiographie* keinen einzigen der vorgenannten Autoren, auch nicht Regler.⁵⁹ Ihr Kapitel zur Geschichte der Autobiographie im 20. Jahrhundert steht lediglich unter dem Stichwort »Im Zeichen der Sprache«. Die eminent politische und aufklärerische Funktion dieser Autobiographien, die es für alle Zeiten aufzubewahren gilt, bleibt unberücksichtigt.

Es handelt sich hier um Werke unterschiedlicher politischer Gesinnung, doch es geht jeweils um die Abrüstung oder auch Renovierung erlittener Ideologeme, bisweilen auch um abgestufte Formen eines »falschen Bewusstseins«, um Werke von Renegaten der KPD, die eine öffentliche Rechenschaft ablegen wollten, im Stil zwischen Beichte und Schelmenroman schwankend, alle aber von den Traumata des Stalinismus und Nationalsozialismus versehrt.

Das ist Vergangenheit. Doch Walter Benjamin schreibt im zweiten Abschnitt seines Essays *Über den Begriff der Geschichte*, daß die Vergangenheit einen heimlichen Index mit sich führe,

[...] durch den sie auf Erlösung verwiesen wird. Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? Ist nicht in Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummt? [...] Ist dem so, dann besteht eine geheime

Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserm. Dann sind wir auf der Erde erwartet worden. Dann ist uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine *schwache* messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat.⁶⁰

Auch unter diesem Anspruch ist die Vergangenheit nicht vergangen.

So lag es nahe, daß man zunächst vor allem auf den Ton der Abrechnung mit dem Kommunismus, mit dem »Gott, der keiner war«, horchte, dann auch auf den Ton der Selbstverteidigung. Erst im Lauf der Jahrzehnte trat die Bedeutung dieser Zeugnisse einer Verbindung von öffentlicher und innerer Biographie hervor, ihr exemplarischer Charakter. Dabei stehen die Erinnerungen Buber-Neumanns in ihrer ungeheuerlichen Faktitität ohne forcierten literarischen Anspruch neben Glasers Bericht in Faktenstrenge und kristallklarer Prosa nebeneinander und singulär: Es fehlt ihnen jeder Anflug von Selbstverteidigung und Rechenschaftslegung, weil es nichts zu verteidigen gab außer dem eigenen Lebenswillen, und Irrtümer wären tödlich gewesen. Die Anklage tritt an die Stelle der Selbstverteidigung, und sie ist umso härter je sachlicher der Stil. Glasers Bericht beginnt:

Er hat acht Kinder in die Welt gesetzt und alles getan, um sie wieder abflatschen zu sehen. Meine älteste Schwester ist allen seinen furchtbaren Bemühungen zum Trotze am Leben geblieben, aber für immer entstellt. Sie ist nach den Vereinigten Staaten gegangen, wie in ein tausend Meilen entferntes Versteck, für immer verstört, das Nasenbein schlecht verheilt, das er ihr mit unmenschlichen Schlägen zertrümmert hatte, als sie noch nicht drei Jahre alt war. Ich bin Franzose geworden, der Drittgeborene wurde ein verstockter, blasser Streber und Angeber, die kleinste Schwester zu einem verschüchterten Wesen. Den jüngsten Bruder habe ich nicht mehr aufwachsen sehen, zwei Geschwister sind in der Wiege gestorben – hat er dazu geholfen? – und Maja hat sich beharrlich geweigert, mit ihm zu leben.⁶¹

Doch ist dies kein individueller Familienterror; in der Brutalität des Vaters kristallisiert sich die Brutalität des Gesellschaftssystems; diese Schläge sind nur der Vorlauf aller künftigen, die Valentin Haueisen, das alter ego Glasers, ertragen muß. Glaser betonte, seine Bücher seien dichterische Lebensberichte, denen die eigene Biographie zugrunde liege. Michael Rohrwasser erwähnt in seinem Nachwort, das Werk zeige auch Züge einer

Passionsgeschichte, und eine Odyssee sei sie auch, bis in manche Details: Rückkehr nach Paris gleich Odysseus' Heimkehr usw. Glaser, der gegen die Zeit schreibende proletarische Rebell und souveräne Handwerker, hat die gültige Biographie des letzten Jahrhunderts geschrieben. Vergleichbar ist sein Werk am ehesten mit Franz Jungs *Torpedokäfer* oder mit Oskar Maria Grafs *Wir sind Gefangene*.

Regler, Buber-Neumann und Glaser vertrauen in der Bauform ihrer Erzählung der Chronologie des Lebensablaufs, ebenso Habe, Koestler und Hielscher, mit Lücken und Vorwegnahmen oder Retrospektiven, wenn es die turbulente Politik erfordert. Salomon und Bronnen strukturieren raffinierter. Ernst von Salomon, konservativer Anarchist, hatte die Idee, die 131 Fragen des Military Government of Germany an die deutsche Bevölkerung über ihre nazistische Vergangenheit, diesen ersten Versuch der Entnazifizierung, zu Romankapiteln zu erheben. Der außerordentliche Erfolg des Buchs beruhte indes nicht nur darin, sondern vor allem in der naiven Attitüde, die Fragen ernst zu nehmen, bis zum Aufrechnen von Kriegsverbrechen, wobei die Grenzen zwischen ironischer Polemik und Zynismus fließend sind. Das figuren- und anekdotenreiche Zeitpanorama von fünfzig Jahren deutscher Geschichte gab dem zeitgenössischen Leser hinreichenden Stoff zur Identifikation, nicht immer zur Selbsterkenntnis.

Arnolt Bronnen gibt sein Leben zu »Protokoll«, indem er sich fünfzig Anklagepunkte ausdenkt und kapitelweise antwortet, dialektisch manipuliert, oft pseudorational, oft emotionsgesteuert. Es fällt ihm nicht schwer, die richtigen Freispruch-Antworten zu finden, da er zuvor auch die geeigneten Anklage-Fragen formuliert hat. Der Filou Bronnen, der häufiger die Parteien wechselte als die Schuhe, exkulpiert sich mit dem fünfzigsten und letzten Selbst-Gerichtsspruch auf folgende Weise:

Mit diesen fünfzig Jahren, Arnolt Bronnen, erwarben Sie sich grad eine Chance zum Weiterleben. Der Wert des Restes wird den Wert des Ganzen bestimmen. Der Wert des Ganzen wird davon abhängen, ob Sie damals, in ihrem fünfzigsten Jahre, begriffen haben: daß nur der kulturell schaffen darf, der seine Menschen-Brüder wahrhaft liebt.⁶²

Man liest dieses wichtige Zeitdokument mit einer Mischung von Faszination und Grausen; die Faszination verfliegt, das Grausen verliert sich in Resignation.

Der Widerpart all dieser Produzenten von Zweifeln zugunsten des Angeklagten ist Friedrich Hielscher, zumindest in der politischen Herkunft. Der

originelle Ideologe der konservativen Revolution, Freund aller wichtigen Männer dieser Richtung wie Ernst Jünger, lebte von 1902 bis 1990, ein Freikorpskämpfer, später Pseudotheologe, mit Verbindungen zu den Männern des 20. Juli. Er schreibt mit einer hochfahrenden romantisierenden Intellektualität, so deutsch, daß man den Kyffhäuser knarren hört, so innig, daß man Eichendorff singen möchte. Und er stimmt uns nachdenklich bis zum Kopfschütteln. Er meint, was er sagt – aber er hat Glaser nicht gelesen.

Reglers Stellung in dieser Gruppe von Autoren lässt sich schließlich nicht nur mit einem ästhetischen Argument, sondern denn doch mit einem moralischen kennzeichnen. Bei all seiner Neigung zur Selbststilisierung steht jeder seiner Sätze vor uns mit einem Wahrheitsanspruch, der höher einzuschätzen ist als Nietzsches Skepsis im Anfangszitat, und den wir einräumen müssen, wie in jeglichem Umgang mit Literatur.

- 1 Der Beitrag wurde als zweiter Teil des Nachworts der Edition von *Das Ohr des Malchus* in der Gustav Regler Werkausgabe publiziert: Gustav Regler: Werke. Hg. von Gerhard Schmidt-Henkel [u.a.]. Frankfurt am Main und Basel 1994f., Bd. X: Das Ohr des Malchus. Eine Lebensgeschichte. Hg. von Gerhard Schmidt-Henkel und Hermann Gätje, S. 779–814. [Für die vorliegende Veröffentlichung wurde der Text redaktionell durchgesehen. Er wurde in der alten deutschen Rechtschreibung belassen, lediglich in Formatierungen und Zitierweisen den Richtlinien dieses Sammelbandes angepasst.]
- 2 Friedrich Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. In: Vierte Jahrgabe der Gesellschaft der Freunde des Nietzsche-Archivs MCMXXIX, S. 11–27, hier S. 17.
- 3 Heinrich Mann: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. von Peter-Paul Schneider. Ein Zeitalter wird besichtigt. Frankfurt am Main 1988, Kapitel »Die Moskauer Prozesse«, S. 127.
- 4 Regler: Das Ohr des Malchus (Anm. 1), S. 627f.
- 5 Lucian Hölscher: Geschichte als »Erinnerungskultur«. In: Kristin Platt (Hg.): Generation und Gedächtnis. Erinnerung und kollektive Identitäten. Opladen 1995, S. 165.
- 6 Theodor Lessing: Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen. Hamburg 1962, S. 11.
- 7 Vgl. ebd., S. 228–231.
- 8 Vgl. ebd., S. 128–130.
- 9 Regler: Das Ohr des Malchus (Anm. 1), S. 550.
- 10 Peter Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft. Frankfurt am Main 1983, S. 874f., S. 882f., S. 913f.
- 11 Ebd., S. 874f.; Regler: Das Ohr des Malchus (Anm. 1), S. 237–239.
- 12 Günter Grass: Als Schriftsteller immer auch Zeitgenosse. In: Günter Grass: Werkausgabe in zehn Bänden. Hg. von Volker Neuhaus. Neuwied 1987, Bd. IX. Hg. von Daniela Hermes, S. 921–931, hier S. 921.
- 13 Vgl. Regler: Das Ohr des Malchus (Anm. 1), S. 523–535. [Anmerkung der Herausgeber]
- 14 Grass: Als Schriftsteller immer auch Zeitgenosse (Anm. 12), S. 922.
- 15 Julius Hay: Geboren 1900. Aufzeichnungen eines Revolutionärs. München und Wien 1977, S. 12.
- 16 Manès Sperber: Die Wasserträger Gottes. Wien 1977, S. 119.
- 17 Weiterführende Literatur dazu findet sich bei Erich Kleinschmidt: Schreiben und Leben. Zur Ästhetik des Autobiographischen in der deutschen Exilliteratur, und bei Richard Critchfield, Einige Überlegungen zur Problematik der Exilautobiographik. Beide Arbeiten in: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. II. München 1984.
- 18 Jürgen Kuczynski: Geleitwort. In: In jenen Tagen ... Schriftsteller zwischen Reichstagsbrand und Bücherverbrennung. Eine Dokumentation. Zusammengestellt von Friedemann Berger [u. a.]. Leipzig 1983, S. 5–11, hier S. 11.
- 19 Zit. nach: Ralph Schock: Gustav Regler – Literatur und Politik (1933–1940). Frankfurt am Main 1984, S. 517f.
- 20 Vgl. Christoph Dieckmann: Ulbrichts rotes Tuch. Der Kommunismusforscher Hermann Weber und seine Frau Gerda erinnern sich. In: Die Zeit, Nr. 46 vom 8. November 2006 (Rezension zu: Hermann und Gerda Weber: Leben nach dem »Prinzip links«. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten. Berlin 2006). [Anmerkung der Herausgeber]

- 21** Regler: Das Ohr des Malchus (Anm. 1), S. 224.
- 22** Carola Stern: In den Netzen der Erinnerung. Lebensgeschichte zweier Menschen. Reinbek bei Hamburg 1986, S. 75.
- 23** Imre Kertesz: Dossier K. Eine Ermittlung. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 95 und 82f.
- 24** Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887–1919, 1. Abt. Bd. I, S. 340.
- 25** Regler: Das Ohr des Malchus (Anm. 1), S. 9.
- 26** Hier ohne Quellenangabe, diese bei Günter Scholdt: Gustav Regler. Odysseus im Labyrinth der Ideologien. St. Ingbert 1998, S. 379.
- 27** Heinz Dieckmann: Narrenschaukel. Bern [u. a.] 1984, S. 141.
- 28** Zit. nach Scholdt: Gustav Regler (Anm. 26), S. 381f.
- 29** Regler: Das Ohr des Malchus (Anm. 1), S. 10.
- 30** Ebd., S. 45.
- 31** Ebd., S. 626.
- 32** Gustav Regler: Werke. Hg. von Gerhard Schmidt-Henkel [u. a.]. Frankfurt am Main und Basel. 1994f, Bd. IX: Aretino. Freund der Frauen – Feind der Fürsten. Hg. von Helene Harth und Sabine Zangenfeind, S. 99.
- 33** Regler: Das Ohr des Malchus (Anm. 1), S. 12.
- 34** Ebd., S. 13.
- 35** Ebd., S. 494.
- 36** Ebd., S. 495.
- 37** Ebd., S. 14.
- 38** Ebd., S. 18.
- 39** Ebd., S. 20.
- 40** Ebd., S. 21.
- 41** Ebd., S. 46.
- 42** Ebd., S. 47.
- 43** Ebd., S. 385.
- 44** Ebd., S. 422.
- 45** Ebd., S. 89.
- 46** Ebd.
- 47** Ebd.
- 48** Ebd.
- 49** Ebd., S. 156.
- 50** Ebd., S. 158.
- 51** Ebd.
- 52** Vgl. ebd., S. 387f.
- 53** Ebd., S. 387.
- 54** Ebd., S. 389.

- 55** Ebd., S. 421.
- 56** Hay: Geboren 1900 (Anm. 15), S. 199.
- 57** Ebd., S. 254.
- 58** Ebd., S. 255.
- 59** Martina Wagner-Egelhaaf: Autobiographie. Zweite Auflage. Stuttgart und Weimar 2005.
- 60** Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Hg. von Siegfried Unseld. Frankfurt am Main 1977, S. 251–261, hier S. 251.
- 61** Georg K. Glaser: Geheimnis und Gewalt. Frankfurt am Main und Basel 1989, S. 9.
- 62** Arnolt Bronnen: arnolt bronnen gibt zu protokoll. Hamburg 1954, S. 495.

**»Und ähnelt einer
pensionierten Maschine«.
Zur erinnerungskulturellen
Bedeutung von Boris Pahors
frühem Zeugnis des
Mordstättengedenkens
in Natzweiler-Struthof,
*Nekropola (1967)***

Bruno Arich-Gerz, Wuppertal

Zwei Dinge rechtfertigen es, die unter dem Titel *Nekropola* publizierten Erinnerungen an die KZ-Lagerhaft in Natzweiler-Struthof des 1913 geborenen Slowenen Boris Pahor zu den bedeutendsten (und, nebenbei, von der literarischen Qualität herausragenden) Zeugnissen der Textsorte »NS-Opferautobiographik« zu zählen.¹ Zum einen sind es die präzisen Beobachtungen einer unüberbrückbaren Distanz und eines kategorisch unterschiedlichen Wahrnehmungshorizonts, den Pahor, der überlebende KZ-Häftling, von den anderen Besuchern der Gedenkstätte in Natzweiler-Struthof unterscheidet.

Anders als er, der lebend(ig)e Zeitzeuge, besitzen diese Besucher keine eigenen Erinnerungen an den Ort des Nazi-Terrors und die traumatischen Begebenheiten, die sich dort zwischen Mai 1941 und November 1944 ereignet hatten. Der durch den Zufall eines zeit- und gedenkortsgleichen Interesses zustande gekommene gemeinsame Besuch des zum *lieu de mémoire* geronnenen KZ-Ortes Natzweiler-Struthof, der nur für Pahor – nicht aber für die Mitbesucher – auch ein *milieu de mémoire* war bzw. ist,² findet in Pahors Text nicht nur literarisch ausgefeilte Beschreibung, sondern erlangt auch einen Reflexionsgrad und eine Tiefe der Betrachtung, die im Spektrum der einschlägigen, seit den 1990er Jahren in eine verstärkte Produktion und Publikation mündende NS-Opferautobiografik ungewöhnlich ist.

Der zweite Grund für die Ausnahmestellung Pahors und seiner Vertextung von Erinnerungen an die KZ-Haft in Natzweiler-Struthof im Spektrum der zeitgenössischen Erinnerungskultur Mitteleuropas ist einfacher zu umreißen und leichter auf den Punkt zu bringen: Pahor stellte seine Reflexionen und Verarbeitungsversuche der Diskrepanz zwischen vergangenem Erlebtem und am Erinnerungsort Vergegenwärtigtem im Jahr 1967 an: also lange bevor erinnerungskulturelle Belange an die nationalsozialistische Gewaltherrschaft und die Opferschaft in Konzentrations- und Vernichtungslagern ihre bis heute ungebrochene und europaweite Konjunktur erlebten.³

Vor diesen beiden aufgespannten Polen – der Literarizität und dem profunden Grad an Reflexion von *Nekropola* einerseits, dem verblüffend frühen Zeitpunkt seiner Veröffentlichung lange vor der Konjunktur des Erinnerungs(kultur)begriffes andererseits – soll im Folgenden genauer dargestellt werden, wie Pahor seine Erinnerungen an die Lagerhaft mit der Erfahrung eines Wieder-Besuchs zwanzig Jahre nach Auflösung des Konzentrationslagers verknüpft. Ziel ist es, diese Verknüpfungen neben vergleichbare Aussagen in deutlich kanonisierteren NS-Opfer- bzw.

Holocaustautobiografien (hier Rüth Klügers *weiter leben*) zu stellen – und Pahors Leistung somit nachweislich zu nobilitieren.

Pahors Roman setzt ein mit einer sonntäglichen Autofahrt entlang der »kurvenreichen Strecke von Schirmeck nach Struthof«,⁴ die das erzählende Ich in den 1960er Jahren zum Ort seines Leidens als KZ-Häftling unternimmt. Die autobiografische Grundierung dessen, was im Folgenden Darstellung erfährt, wird dabei rasch deutlich; gleiches gilt für das Unbehagen und Fremdeln des Protagonisten mit der Erscheinung des Konzentrationslagers in der Erzählgegenwart, die sich auf etwa zwei Jahrzehnte nach dem Krieg und der Existenz des nationalsozialistischen KZs datieren lässt: »Ich merke, wie ein undeutlicher Widerstand in mir erwacht, Widerstand dagegen, dass dieser Ort in den Bergen, der ein Bestandteil unserer inneren Welt war, jetzt offen daliegt«.⁵ Grund dafür ist der unüberbrückbare Hiatus zwischen den Interesselagen und Erfahrungshorizonten der Besucher – Pahor spricht von »Touristen« – und Mitarbeitern (Pahor: »Wächtern«) des am 23. Juli 1960 eingeweihten »Nationalen Mahnmals der Deportation« auf der einen Seite, und seinen eigenen Erinnerungen als KZ-Überlebender, der vom Frühjahr bis September 1944 in Natzweiler inhaftiert war, ehe er nach Dachau und Harzungen, ein Außenlager des KZ-Komplexes Mittelbau-Dora im Südsauerland, weiterdeportiert wurde.

Dieser Hiatus gründet einerseits in der besucherseitig fehlenden Erfahrung der Besonderheit des Ortes, als dieser noch Schauplatz von aktuellem Geschehen und konkreter Geschehensverarbeitung und nicht musealisierte Gedenklandschaft war: »Diese Touristenblicke, dessen bin ich mir unbeirrbar bewusst, werden nie in die abgrundtiefe Verworfenheit eindringen können, mit der unser Glaube an die Würde des Menschen und an seine persönliche Entscheidungsfreiheit Lügen gestraft wurde«.⁶ Zugleich und zweitens gründet der Hiatus, im Klang versöhnlicher, in der unterschiedlichen Zugänglichkeit des Ortes damals und heute. Zumindest in der Tatsache, dass in der Erzählgegenwart das Areal als *lieu de mémoire* betreten und von anderen als den Häftlingen aus der Zeit, als es noch *milieu de mémoire* war, in Augenschein genommen werden kann, nistet ein Moment der Anschlussfähigkeit von Augenzeugen-Empfinden des Ortes und seiner Wahrnehmung durch eine nachträgliche Besucherschaft:⁷

Fast gleichzeitig aber schleicht sich von irgendwoher, ungerufen und etwas aufdringlich, die bescheidene Genugtuung, dass das Hochland der Vogesen nicht mehr jene verborgene Gegend des entlegenen,

in sich selbst verbrennenden Verderbens birgt, sondern zum Ziel vieler Menschen geworden ist, die vielleicht unreif in ihrer Fantasie sein mögen, im Inneren ihres Herzens aber darauf vorbereitet sind, das unbegreifliche, einmalige Schicksal ihrer verlorenen Söhne zu ahnen.⁸

Die Unreife der Besucher artikuliert sich auf unterschiedliche Weise (vgl. unten, Anm. 11); sie hat nicht nur, aber wesentlich *auch* zu tun mit dem Nichtinformiertsein über den Ort und seine Geschichte. Anders der Bedienstete des Mahnmals, der die Stätte kennt und die Touristen in sie einzuführen hat. Die Quelle seiner Informiertheit über den Ort und, sozusagen durch diese, seine Autorität ist dennoch *nolens volens* eine andere als die des Protagonisten. Historisch geschult, ist der Mahnmalbedienstete vertraut mit dem *lieu de mémoire*, ohne ihn als *milieu* erlebt und memorial gespeichert zu haben; durch die Schulung fungiert er als Experte. Die daraus resultierende Sandwichposition zwischen den nichtinformierten Touristen und dem in besonderer Weise erfahrenen ortskundigen Zeugen ist ihm entsprechend unangenehm:

Aber er ist schlagfertig und allem Anschein nach auch eigensinnig; man merkt, dass er in Gegenwart eines einstigen Lagerinsassen, wie ich es bin, eine widerspenstige Verlegenheit verspürt, weil er sich mit dem Vorzeigen unseres Sterbeortes sein Brot verdient. So ist seine schnelle Einwilligung, mich allein in den Bereich innerhalb des Stacheldrahts eintreten zu lassen, [...] ein wenig auch dem Wunsch zu verdanken, sich meiner möglichst schnell zu entledigen.⁹

Trotz des Versuchs, ihn wegzukomplimentieren und damit zum Nichtzeugen der gegenwärtigen Einwürfe von Mahnmalsbesuchern und Struthof-Touristen zu machen, bekommt der Protagonist mit, wie der Touristeführer und die Mahnmalbesucher den in seiner Vergangenheit traumatisch aufgeladenen Ort in der Erzählgegenwart wahrnehmen und dabei banalisieren. So heißt es über den Krematoriumsofen:

Sie stehen jetzt vor der Vernichtungsmaschine, die keinerlei Fantasieanstrengungen verlangt. Jeder kann sie sehen, ohne sich erst eine Vorstellung anhand der Beschreibung des Führers bilden zu müssen; er kann sogar das Eisen berühren, er kann versuchen, einen aus zwei dicken Schichten bestehenden Türflügel zu bewegen. Gerade

deswegen warnt der Fremdenführer: »Geben Sie Acht, dass Sie nicht schmutzig werden, der Ofen ist geölt.« Und in der Tat glänzt er vor Öl und ähnelt einer pensionierten Maschine, die, herausgeputzt und feierlich hergerichtet, stolz auf ihre langjährige zuverlässige Tätigkeit ist.¹⁰

Wieder schwingt ein Anklang von Unreife mit: diesmal in den wenig sensiblen Ausführungen des Bediensteten: »Der Mann denkt sich nichts dabei«, sinniert der zufällig mithörende KZ-Überlebende vor der Baracke, »wenn er die Leute warnt, sich zu beschmutzen. Die Anwendung dieses Verbs aber, so korrekt sie auch ist, erweckt in mir eine Verstimmtheit, die mich von der Menge, die den Raum gefüllt hat, noch stärker fern hält«.¹¹

An dem restaurierten Exponat des Ofens zeigt sich besonders augenfällig die Diskrepanz der Erfahrungshorizonte. Manifest wird sie an der, in den Ohren des überlebenden Augenzeugen unpassenden, Verwendung von Begriffen wie dem des Beschmutzens; ein anderes Beispiel ist das des Erzeugens von warmen Wasser für die Lagerduschen. Die Körper verstorbener Mithäftlinge dienten als Brennmaterial. Was das Besucherpublikum schauern lässt,¹² löst im Überlebenden gänzlich andere Gedanken und Erinnerungen aus:

[M]ir aber ist so, als würde über unsere Haut immer noch das Laugenwasser laufen, gelb gefärbt von der sandfarbenen Seife [...]. Zugleich überlege ich, dass mir damals nicht bewusst war, womit der Wärter das Wasser erhitzte, und erneut spüre ich, dass sich meine Stimmung damals nicht geändert hätte, auch wenn ich es gewusst hätte. Wegen dieser Empfindungslosigkeit bin ich jetzt in der Menge der Sonntagsausflügler ein Gezeichneter, zugleich fühle ich aber, dass mich die Verstorbenen mit dem warmen Wasser, das sie mir schenkten, in ihre Bruderschaft aufgenommen haben, die heiliger ist als jegliche Bruderschaft religiösen Ursprungs.¹³

Dass die Reflexionen und Einlassungen des Protagonisten in Pahors Roman eine außergewöhnliche intellektuelle Tiefe aufweisen und literarisch gelungen sind, steht für die Kritik außer Frage. Sämtliche namhaften deutschsprachigen Rezensionen der erst mit dreieinhalb Jahrzehnten Verspätung erschienenen deutschen Übersetzung von *Nekropola* fallen positiv, manche sogar, wie die von Karl-Markus Gauß, hymnisch aus: »auch wer glaubt, sich bereits genügend Studien, Berichte, Romane über die Welt der

Konzentrationslager zugemutet zu haben, wird feststellen, daß es genau dieses eine, nur durch einen glücklichen Zufall des Literaturbetriebs doch noch zu uns gelangte Buch ist, das ihm bisher gefehlt hat«.¹⁴ Ursula März zieht Linien zu der »Form poetischer Gedächtniskunst, die im 20. Jahrhundert Schriftsteller wie Marcel Proust oder Michel Leiris vervollkommen haben. In ihren ästhetischen Koordinaten und auf ihrer literarischen Höhe bewegt sich *Nekropolis*«.¹⁵ Und Martin Ebel ruft, diese Linie sozusagen verlängernd, als Vergleichsfolie den Holocaustautobiografik-Klassiker Primo Levi auf¹⁶

Levis Erinnerungen und Reflexionen gehen dabei weniger deutlich als Pahor auf die zu Gedenkstättenpädagogiken an musealisierten Orten des Grauens geronnenen Arten des Umgangs mit der traumatischen Vergangenheit der KZ-Opfer ein. Dabei ist es auch und nicht zuletzt dieser Aspekt, der die Anschlussfähigkeit Pahors an laufende Debatten im erinnerungskulturellen Bereich unter Beweis stellt und aufzeigt, dass und wie *Nekropolia* wesentliche Koordinaten dieser Debatten antizipiert.

Auf den Punkt bringen lässt sich diese spezielle Anschlussfähigkeit mit einem zitatehaften Umweg über ein anderes, deutlich später als Pahors Roman verfasstes und inzwischen längst kanonisiertes Werk der Holocaust-autobiografik: Ruth Klügers *weiter leben. Eine Jugend* aus dem Jahr 1992. Ein Vierteljahrhundert nach dem slowenischen Schriftsteller echot Klüger die Quintessenz seiner Ausführung über den (Wieder-)Besuch der *Nécropole nationale du Struthof*:

Dachau habe ich einmal besucht, weil amerikanische Freunde es wünschten. Da war alles sauber und ordentlich, und man brauchte schon mehr Phantasie, als die meisten Menschen haben, um sich vorzustellen, was dort vor vierzig Jahren gespielt wurde. Steine, Holz, Baracken, Appellplatz. Das Holz riecht frisch und harzig, über den geräumigen Appellplatz weht ein belebender Wind, und diese Baracken wirken fast einladend. Was kann einem da einfallen, man assoziiert eventuell eher Ferienlager als gefoltertes Leben.¹⁷

Klügers Einwurf ist von der erinnerungskulturellen Sekundärliteratur aufgegriffen, interpretiert und damit stillschweigend nobilitiert worden. Aleida Assmann etwa konstatiert, ausgehend von dieser Passage:

Die zu Gedenkstätten und Museen umgestalteten Erinnerungsorte unterliegen einem tiefgreifenden Paradox: Die Konservierung dieser

Orte im Interesse der Authentizität bedeutet unweigerlich einen Verlust an Authentizität. Indem der Ort bewahrt wird, wird er bereits verdeckt und ersetzt.¹⁸

Besonders eklatant ist dieses Paradoxon für die an die Stätte ihres erlittenen Unrechts wiederkehrenden Überlebenden, Klüger wie Pahor. Für sie, »die eine lebendige Anschauung von dem gefolterten Leben ha[ben], besitzen diese Orte nicht nur keine Erinnerungskraft, sie verstehen oben-drein die Erinnerung. [...] Die musealisierten Erinnerungsorte sind für sie zu Deckerinnerungen geworden«.¹⁹

Pahor, so lässt sich schließen, geht dabei sogar noch einen Schritt weiter als Klüger in ihren Reflexionen auf das Gedenkstättenparadoxon Assmanns: Er antizipiert, berichtet und bewertet die konkreten Besucherreaktionen, die ihm zu Ohren gelangen, und macht dabei nicht bei der blickverstellenden und Erinnerung verdeckenden Sauberkeit und Ordnung der restaurierten Stätten halt, sondern bemerkt zudem das Primat dieser Kategorien für »Touristen« und »Wächter«, das indirekt in der Rede bzw. der Warnung vor dem »Beschmutzen« zum Ausdruck gelangt und vice versa ihn, den überlebenden Zeitzeugen (be)trifft und empört.

Eine solche Diagnose ist zugleich radikaler und kategorischer. Sie schließt die Besucher und den Touristenführer zugleich ein – und ihn, den KZ-Überlebenden, über das Gelenk des Protagonisten seines Romans von deren Gemeinschaft aus:

Ich befinde mich auf dem ruhigen Friedhof, dessen Bewohner ich einst war, von dem ich Urlaub genommen habe, und an den ich jetzt zurückgekehrt bin. Ich bin ein Bewohner dieses Ortes und habe nichts gemein mit den Leuten, die jetzt zu dem vergitterten Tor gehen und sehr bald wieder ihre Erlebnisse nummerieren, die Stunden aufteilen und die Minuten zerleinern werden. Hier ist der Posten der untergegangenen Welt, die sich ins Unendliche ausweitet und nirgendwo auf die Welt der Menschen trifft, da es es nirgendwo zwischen den beiden einen Berührungspunkt gibt.²⁰

Kommunikatives Gedächtnis als gelingende Vermittlung des Erlebten an Nicht(zeit)zeugen und Nachgeborene, lässt sich daraus schließen, war für den Natzweiler-Struthof-Überlebenden und Besucher der dortigen *Nécropole*, Boris Pahor, bereits 1967 und damit zu einer Zeit prekär geworden, als es noch nicht aus anderen, nämlich biologischen Gründen verloren zu gehen drohte.

1 Zur Holocaustautobiografik, die im Fall Pahors die zwar nächstliegende, jedoch durch seinen Status als politischer Häftling (und nicht aus rassischen Gründen Verfolgter) nicht hundertprozentig zutreffende generische Kategorie ist. Vgl. Manuela Güter (Hg.): Überleben schreiben. Zur Autobiographik der Shoah. Würzburg 2002. Differenzierter, weil auch täterautobiografische Texte berücksichtigend und ausführlicher zur Problematik der Gattungsfrage sowie zu den psychotraumatologischen Subtexten dieser Ego-Schriften ist Isabel Werle: Retrospektiven (üb)erlebten Tötens: Autobiographische Zeugenschaft von Opfern und Tätern des Holocaust. Hamburg 2010.

2 Pierre Noras erinnerungstheoretisch bedeutsame Unterscheidung zwischen einem nicht mehr existenten, weil nicht mehr von Betroffenen und mit sozialem Leben ausgefüllten »milieu de mémoire« und demselben Ort im Nachhinein zu diesem abgeschlossenen Geschehen, dem »lieu de mémoire«, schreibt sich vom speziellen französischen Kontext her, in dem neben den Gedenkorten des Zweiten Weltkriegs und der teilweisen Besatzung des Landes durch das faschistische Deutschland auch solche des Ersten Weltkriegs eine wichtige Rolle spielen (Verdun, Marne u.a.). Entsprechend hervorgehoben ist bei Nora das Moment des Übergangs vom »milieu« zum »lieu«, dem das Verschwinden bzw. Ableben der Zeitzeugen inhärtet: »Moment charnière [...] il y a des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus des milieux de mémoire« (Pierre Nora: Les Lieux de Mémoire. Paris 1997, S. 23). Das Ableben der bzw. des Zeugen war bzw. ist im vorliegenden Fall (noch) nicht von Belang: Pahor veröffentlichte *Nekropolia* im Alter von 54 Jahren (und brachte es danach auf gut ein halbes Jahrhundert weiterer Lebensjahre).

3 Erinnerungskulturelle und gedächtnispolitische Ansätze entwickelten sich seit den frühen 1990er Jahren zu einem der Leitparadigmen in der kulturellen Landschaft Deutschlands. Auslöser war (und ist immer noch) zum einen der durch das fortgeschrittene Lebensalter bedingte »Schub schriftlicher Erinnerungsarbeit der Betroffenen sowie einer intensivierten Sammelarbeit der Archivare« (Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1999, S. 51). Zum anderen und hiermit direkt verknüpft, führte der anstehende Verlust lebendiger Zeitzeugenschaft an die KZ- und Vernichtungslagerhaft und die NS-Gewaltherrschaft generell zu einer wichtigen Neukalibrierung des Umgangs mit der jüngeren Vergangenheit bei der Ausgestaltung des kulturellen (und kollektiven) Gedächtnisses: Das unverwiderbringlich verloren gehende »kommunikative Gedächtnis« der Zeitzeugen, bei dem Erinnerungen an NORA'sche »milieu de mémoire« unmittelbar an Nachgeborene vermittelt werden, galt und gilt es, durch andere – oft mediengestützte – Praktiken des Gedenkens zu ergänzen. Speziell in Europa und Deutschland zeichnen sich dabei, was die Gedenkstättenkonzeptionen an den »lieux de mémoire« angeht, andere Herangehensweisen ab als in den Vereinigten Staaten von Amerika, wo das erinnerungskulturelle Leitparadigma und vor allem das gedächtnispolitische Anliegen des Holocaust-Gedenkens bereits vorher prominent vertreten war. Der »Amerikanisierung des Holocaust« entgegengesetzt wird in Deutschland eine deutlich aufklärerisch motivierte Auseinandersetzung mit den Stätten der Lagerhaft und des Massenmordes entgegengesetzt, die weniger auf ein quasi-empathisches Nach-Erleben der Opferleiden durch Gedenkstättenbesucher setzt (ausführlicher dazu – auch unter Einbeziehung von Pahors *Nekropolia* – Bruno Arich-Gerz: Mittelbau-Dora.

American and German Representations of a Nazi Concentration Camp. Literature, Visual Media and the Culture of Memory from 1945 to the Present. Bielefeld 2009, S. 138–147).

4 Boris Pahor: *Nekropolis*. Aus dem Slowenischen von Mirella Urdih-Merkù. Berlin 2001, S. 11. Die Originalausgabe des Romans erschien 1967 unter dem Titel *Nekropola* bei Obzorja, Maribor. Der Titel spielt an auf das »Mahmamal, das fünfundvierzig Meter hoch über den langen, dichten Reihen weißer Kreuze aufragt. Jeder einzelne Franzose, der in der deutschen Krematorienv Welt zu Staub wurde, hat hier sein eigenes Kreuz. *Nécropole nationale du Struthof*«. (Ebd., S. 235)

5 Pahor: *Nekropolis* (Anm. 4), S. 9.

6 Ebd.

7 »Nachträglichkeit« zählt zu den wesentlichen und voraussetzungsreichen Schlagworten in der kulturwissenschaftlich gewendeten Traumatheorie, die ihrerseits gleichfalls zu den Ausprägungen der Konjunktur des erinnerungskulturellen Paradigmas zu zählen ist. Vordenker, Wegbereiter und Vertreter dieser Denkrichtung wie Shoshana Felman und Dori Laub, Geoffrey Hartman, Urich Baer und vor allem Cathy Caruth entwickeln die kulturwissenschaftliche Traumatheorie aus den Beobachtungen und Grundannahmen der Psychoanalyse, in deren Mittelpunkt die traumatische Erfahrung als ein zum Zeitpunkt ihres Erleidens überwältigendes Ereignis steht, das sich aufgrund seines überwältigenden Charakters nicht adäquat im Gedächtnis des Betroffenen festsetzen kann und stattdessen in nachträglichen Flashbacks, Alpträumen und sonstigen Rückführungen äußert. Zugespitzt wurde dieser Ansatz in Caruths Schlussfolgerung, dass die kulturelle Praxis einer Beschäftigung und Auseinandersetzung mit dem Holocaust lediglich aus der Nachträglichkeit zu einem per se nicht greifbaren Geschehen erfolgen könne. Das Trauma wird in der Konsequenz so zum Leitparameter, das an die Stelle von geläufigen histori(ografi)schen Ansatzweisen trete: »For history to be a history of trauma means that a history can only be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence«. (Cathy Caruth: Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History. Baltimore und London 1996, S. 18)

8 Pahor: *Nekropolis* (Anm. 4), S. 9f.

9 Ebd., S. 15. Die Szene zwischen Überlebenden-Protagonist und Mahnmal-Bedienstetem bleibt im übrigen ambivalent – auch für den ehemaligen Häftling. Ergebnis dieser Ambivalenz ist eine ungeahnte Komplizenschaft zwischen den beiden: »Und ich nehme es ihm nicht übel«, fährt der Text in homodiegetischer Fokalisierung durch den Protagonisten fort, »da ich doch weiß, dass ich selbst auf keinen Fall zu einer Gruppe von Besuchern sprechen könnte, wenn einer der Zuhörer mit mir in der Welt der Krematorienv gewesen wäre«. (Ebd.) Dem Zufall eines im Besuchertross anwesenden Mitüberlebenden will der Protagonist sich nicht ausgeliefert wissen: Bei kritischer Betrachtung ist dies durchaus auch als eine Geste der hypertrophen Selbstüberhöhung des Überlebendentums zu lesen.

10 Ebd., S. 51.

11 Ebd.

12 »Vorher hatte eine weibliche Stimme in der Menge gefragt: ›Qu'est-ce que c'est ça?, und eine männliche Stimme hatte geantwortet: ›Le four. Worauf die weibliche Stimme sagte: ›Les pauvres.«

Rundherum gab es Leute, die sich auf die Zehenspitzen stellten, um die Asche und die kleinen Knochen in den Töpfen zu sehen. Ich aber konnte und konnte nicht verstehen, wie jemand vor einem so gewaltigen Ofen fragen konnte, was das sei; obgleich mich diese Bequemlichkeit auch beruhigte, weil sie mir bestätigte, mit welch hoffnungsloser Trägheit das menschliche Gewissen erwacht. Das heißt, dass ich eine gewisse Genugtuung empfand bei der Feststellung, dass unsere Lagerwelt nicht mitteilbar ist, auch wenn ich nicht behaupten kann, dass mich diese Erkenntnis besänftigt hätte«.

(Ebd., 57f.)

13 Ebd., S. 51f.

14 Karl-Markus Gauß: Die Internationale der Verdammten. Monument des Schreckens und der Freundschaft: Boris Pahors bewegende Erzählung »Nekropolis«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 274 vom 24. November 2001, S. V.

15 Ursula März: Revolte und Requiem. Ein Meisterwerk der Gedächtniskunst: Der Slowene Boris Pahor beschreibt sein Martyrium in deutschen Lagern. In: Die Zeit, Nr. 34 vom 16. August 2001, S. 56.

16 Martin Ebel: Der Häftling mit dem großen I. »Nekropolis« Boris Pahors Bericht aus dem Todeslager. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 157 vom 10. Juli 2001, S. 59.

17 Ruth Klüger: weiter leben. Eine Jugend. 16. Auflage. München 2009, S. 77.

18 Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des Kulturellen Gedächtnisses. München 1999, S. 333.

19 Ebd., S. 333f.

20 Pahor: Nekropolis (Anm. 4), S. 233.

**Eine deutsch-französische
Lebensgeschichte. Jean Egens
autobiografischer Elsass-Roman
*Die Linden von Lautenbach (1979)***

Sophia Victoria Krebs, Saarbrücken

In diesem Beitrag wird der Inhalt und Aufbau des Romans *Die Linden von Lautenbach. Eine deutsch-französische Lebensgeschichte* von Jean Egen besprochen. Dabei wird die Konstitution und Ambivalenz der elsässischen Identität unter besonderer Berücksichtigung der wechselvollen Geschichte der Region in den Vordergrund gestellt.

Der Rahmen

Jean Egen (eigentlich Egensperger) wurde am 23. August 1920 im elsässischen Lautenbach geboren. Er schrieb für die Tageszeitung *Le Monde* (1969 bis 1973) sowie für die Satirezeitschriften *Le Canard Enchaîné* (1967 bis 1969) und *Charlie Hebdo* in Paris. Er starb in der französischen Hauptstadt am 27. Dezember 1995.¹ Sein wohl populärster Text ist der Roman *Die Linden von Lautenbach*, eine Auftragsarbeit für *Le Monde*.

Egen erhielt 1981 als Auszeichnung und Dank für seine Bemühungen um die Kultur der elsässischen Region die »Goldene Brezel«, einen angesehenen Literaturpreis, ausgelobt vom Elsässischen Institut für Volkskunst und -tradition. Der *Basler Zeitung* gegenüber traf er auf die Frage, ob und wie er nach den Widrigkeiten seines Lebens sich überhaupt noch als Elsässer fühle, die selbstreflexive Feststellung: »Ich bin vielleicht etwas mehr elsässisch gestimmt als die Elsässer, die oft Frankreich treuer sind als die Franzosen.«² Dieser Gedanke wird auch in dem hier behandelten Roman aufgegriffen.

Egen erzählt in dem autobiografischen Entwicklungsroman, der pikarische Züge trägt, die Geschichte seiner eigenen Familie, die stellvertretend für viele elsässische Familien stehen kann. Die Zerrissenheit des Elsässers par excellence spiegelt sich bereits im Aufbau des Romans wider: *Die Linden von Lautenbach* erschien im Jahr 1979 auf Französisch unter dem Titel *Les tilleuls de Lautenbach. Mémoires d'Alsace*. Der Text wurde vier Jahre darauf, vom Verfasser durchgesehen und autorisiert, unter dem Titel *Die Linden von Lautenbach* (ab der zweiten Auflage mit dem Untertitel: *Eine deutsch-französische Lebensgeschichte*) in der deutschen Übersetzung von Claude-Gérard Benni veröffentlicht.³ Die Übertragung ist im Dialog mit Jean Egen entstanden, wie Adrien Finck bemerkt:

Le traducteur et l'auteur me permettront de dire que cette entreprise est le fruit d'une collaboration: Jean Egen a fait plusieurs

remarques et corrections qui prouvent combien il a le sens de l'allemand, notamment des sonorités allemandes.⁴

Die Zusammenarbeit ermöglichte es Benni, auch von ihm selbst formulierte Passagen einzufügen, da Egen diese autorisierte. Bis 1998 betrug die deutsche Auflage des Romans 47.000 Exemplare. 1982 wurde der Text in einer deutsch-französischen Gemeinschaftsproduktion mit Mario Adorf in der Hauptrolle verfilmt. Zu dem Erfolg des Romans dürften nicht nur sein Unterhaltungswert, sondern auch die Einblicke in die elsässische Seele beigetragen haben, die Egens Familiengeschichte in Pro- und Analepsen schildert.

Die französische Erstausgabe ist dem Schriftstellerkollegen Michel Tournier,⁵ die deutsche Ausgabe dem Physiker und Nobelpreisträger Alfred Kastler, der aus dem elsässischen Gebweiler stammt, gewidmet.⁶ Letzterer veröffentlichte 1971, acht Jahre vor der Erstausgabe von *Les tilleuls de Lautenbach*, seine erste und einzige literarische Publikation *Europe, ma patrie. Deutsche Lieder eines französischen Europäers*.⁷ Der Humanist setzte sich für die atomare Abrüstung ein und war ein früher Kritiker industrieller Massentierhaltung und totalitärer Regimes.

Der französischen Erstausgabe von *Les tilleuls de Lautenbach* sind als Vorwort lediglich zehn Zeilen vorangestellt, in denen die Auswahl des Titelbildes (Efeulaub im Vordergrund mit schemenhaften, elsässischen Fachwerkhäusern) diskutiert wird. Der deutschen Ausgabe hingegen ist ein umfangreicheres Vorwort beigegeben – sowohl in deutscher als auch in französischer Sprache. Hier thematisiert Egen seine ambivalente Beziehung zu Deutschland und den Deutschen anhand einer Anekdote. Er eröffnet die »deutsch-französische Lebensgeschichte« wie folgt:

Dieses Buch ist die Geschichte einer elsässischen Familie. Ich habe es auf französisch verfaßt; in dieser Sprache habe ich schreiben gelernt. Ich freue mich, daß es auf deutsch erscheint; durch den Dialekt habe ich in dieser Sprache zu träumen begonnen.⁸

Er stellt also die Dialektik von Schreiben und Träumen, Sprache und Phantasie, und eben auch von französischer und deutscher Sprache heraus. Die Reziprozität der Pole schlägt sich für den Autor sowohl im Leben als auch in der Geistesaltung nieder – das Eine ist für ihn ohne das Andere nicht möglich. Weiter heißt es:

Während meine Mutter mich mit deutschen Märchen und Liedern wiegte, brachte mir mein Vater die Liebe zu Frankreich bei. Eine Liebe, die durchaus gerechtfertigt gewesen wäre, wenn sie sich nicht auf den Haß gegen die Deutschen gegründet hätte.⁹

Die Differenzierung zwischen deutscher Mütterlichkeit und französischer Väterlichkeit bestimmt den gesamten Text. Zeitgleich wird die Weiblichkeit zu einem Synonym für die Kultur, gleichgültig ob nun elsässisch, französisch oder deutsch:¹⁰ Sie hält zusammen und fügt zusammen, ihr entspringt alles, sie reproduziert sich, stirbt und lebt durch ihre Nachkommen in neuer Gestalt weiter.

Eine deutsch-französische Lebensgeschichte in elf Kapiteln

Der Autor schildert mittels interner Fokalisierung in einer alternierenden Nutzung von Ich-Erzähler und Illeismen in Form eines extradiegetisch-homodiegetischen Erzählers seine *deutsch-französische Lebensgeschichte*.¹¹ Er suggeriert dabei einen Wirklichkeitsanspruch, ohne den Roman jedoch explizit als Autobiografie zu bezeichnen. Der Blickwinkel changiert zwischen einer variablen, internen Fokalisierung und einer Nullfokalisierung. Gelegentlich wird die Fiktion des heiter dahinplappernden Elsässerjungen durch eine direkte Ansprache des Autors an den Leser gebrochen.¹²

Das Buch beginnt mit dem Tod zweier Frauen. Das erste Kapitel, *Der Tod im Elsaß*, beschreibt das Lebensende der Großmutter mütterlicherseits im Jahre 1931 in Lautenbach. Die Matriarchin, eine Ur-Elsässerin, welche die Familie beisammen hält, stirbt in ihrer Heimat, in ihrem eigenen Bett, begleitet von Familie und Geistlichen. Jean, elsässisch Schangala, ist etwa zehn Jahre alt und betrachtet den Kreislauf des Lebens, den Verlust der geliebten Großmutter und die religiösen Riten mit kindlichem Interesse und ungefilterten Emotionen – und das Dorf fühlt und trauert mit ihm. Sein Schmerz über den Verlust wird aufgefangen von lebensbejahenden Zusammenkünften, der Freude am Leben beim »Leichenimbs«.¹³

Als Kontrast zu dem Tod der Großmutter in der Dorfidylle wird zu Beginn des ersten Kapitels in einem kurzen Absatz der Tod der eigenen Mutter im Jahre 1975 erwähnt, der im zweiten Kapitel, *Der Tod in Paris*, nüchtern beschrieben wird. Mit der Mutter stirbt die nächste Generation einsam und allein in einem sterilen Krankenhaus, in Paris, fern der Heimat und nahezu unbeachtet. Kein Blütenmeer, keine aufwändig-liebevollen

Trauerzeremonien, keine Dorfgemeinschaft, die ihren Weg in das erhoffte Himmelreich säumen. In der großen Stadt existiert keine Liebe für eine Elsässerin, die unfreiwillig ihrer Heimat entrissen wurde.

Anders als die weltgewandte französische Hauptstadt ist das Dorf Lautenbach tief verwurzelt im Glauben; die Kirche bildet nicht nur topografisch das Zentrum des Dorfes. Hierhin flüchtet Schangala in seinem Schmerz, besteigt den Kirchturm und blickt in die Ferne. Die Faszination für den Kirchturm erklärt der Zehnjährige folgendermaßen: »Da wir Elsässer eingeklemmt seien zwischen Rhein und Vogesen, seien wir von Natur aus geneigt, dem blauen Himmel zuzustreben. Dieser Drang ist es wahrscheinlich, der mich das Glück im Kirchturm suchen lässt.«¹⁴ Doch der erhoffte, erlösende Gefühlsausbruch tritt nicht ein, auch Gebete helfen nicht. Schließlich treibt ihn der Duft des guten Essens wieder hinab zu den Seinen, was exemplarisch für das von Egen beschriebene elsässische Wesen gedeutet werden kann. Krieg, Tod und Trauer werden heldenhaft ertragen – wenn nur eine deftige Mahlzeit und ein guter Tropfen zu erwarten sind. Nachdem in der Exposition des Romans der Tod der Mütter, der Lebensbringerrinnen, dargestellt wurde, wird der Fokus auf die Geschichte der Väter, der Lebensraumverteidiger, gelegt.

Das dritte Kapitel trägt den Titel *Seppalas Nöte und Taten*. Darin wird die Kindheit und Adoleszenz des Vaters Josef, genannt Seppala, beschrieben. Die Nöte Seppalas sind aber auch die Nöte Schangalas sowie die des Schambadiss, des Großvaters Jean-Baptiste. Der Roman blickt zurück in das Jahr 1870, als der Großvater in der Schlacht von Gravelotte gegen Preußen kämpfte.

Napoleon tritt ab, Bazaine verrät sein Land, Thiers, Chef der Pariser Regierung, kapituliert, Bismarck raubt Elsaß und Lothringen, und damit hat Großvater Schambadiss nicht nur sein Pferd, seinen Säbel und sein Regiment verloren, sondern auch noch seine Nationalität. Mit der Seele auf Halbmast kehrt er heim nach Gebweiler, wo er seine Eltern, seine Braut und seine Freunde hat.¹⁵

Er kehrt also zurück in die Heimat, die zwar nicht (mehr) seiner Nationalität entspricht, aber unabhängig von den veränderten politischen Verhältnissen Heimat bleibt.

Der Konflikt zwischen dem besetzten Elsass und dem geliebten Frankreich ist für die Bewohner schwer zu ertragen. Über Generationen hinweg machen alle Familienmitglieder vergleichbare Erfahrungen – die Heimat

ist bedroht, unter Einsatz des Lebens muss für das Land gekämpft werden, und immer enden diese Kämpfe mit Territorialveränderungen und der Erfahrung der Fremdbestimmung. Jede Entscheidung ist von einschneidenden Kompromissen überschattet und es muss entschieden werden: wird die Heimat aufgegeben, oder die Nationalität? Nach dem Deutsch-Französischen Krieg steht auch der Vater vor dieser Alternative:

Die neuen Herren lassen ihn wählen zwischen Frankreich und Deutschland, das heißt, er muß das Land verlassen oder sich knechten lassen. Er entschließt sich für das bisherige Vaterland, das auch das Vaterland der heiligen Johanna von Arc und des Generals Cambronne ist, dessen Geist besonders stark in ihm weht.¹⁶

Unter der Leitung der deutschen Reichsverwaltung hatten 200.000 Elsässer das Land verlassen, ebenso viele Deutsche waren in das Elsass umgesiedelt. Die Verbliebenen sorgten sich um die Identität ihrer Heimat. Der ortsansässige Geistliche versucht Schambadiss zu überzeugen:

Er sagt: »Wenn du das Elsaß endgültig den Preußen ausliefern willst, so gehe nur! Sie warten nur drauf, um uns unsere Häuser zu nehmen, unsere Fässer zu leeren, unsere Schweine abzuschlachten, unsere Hühner zu fressen, unsere Gänse zu sodomieren, sich in unseren Betten zu wälzen und dieses elsässische Paradies hier zum germanischen Walhall zu machen. Jedesmal, wenn ein Elsässer seine Siebensachen packt, steht schon ein dickärschiger Preuße da und wartet, das kannst du mir glauben. Darum, Schambadiss, mußt du bleiben, sonst verliert das Elsaß seine Seele.« – »Wenn ich gut verstehe«, sinnt Großvater, »müssen es die Elsässer auf sich nehmen, Deutsche zu werden, damit das Elsaß seine französische Seele bewahrt.« – »Grundsätzlich und auf dem Papier, ja. Faktisch werden sie französischer denn je sein in ihrem Herzen [...].«¹⁷

Dem Pfarrer zufolge ist also der Erhalt des Elsasses nur möglich, indem die Einwohner die preußisch-deutsche Okkupanten akzeptieren. Die Furcht vor einer Vertreibung aus dem »elsässischen Paradies« mitsamt allen kulinarischen Köstlichkeiten und Lebensfreuden bewog den Großvater Schambadiss schließlich dazu, dem Wunsch des Geistlichen Folge zu leisten. So zieht sich die Erfahrung der gefährdeten Heimat und der Gewissensentscheidungen durch die Generationen. Um der Entvölkerung nach dem

Krieg eine Wiederbesiedlung entgegenzusetzen, gründet Großvater Schambadiss eine Familie und zeugt sechs Nachkommen, von denen einer der bereits erwähnte Seppala ist. Die Kinder wachsen auf in einer Atmosphäre aus Heimatverbundenheit und Faszination für »Napi«, den französischen Kaiser Napoleon I., der hohes Ansehen bei ihnen genießt. Die Schule ist nun deutsch, auch der Lehrer ist deutsch, doch das Lebensgefühl bleibt französisch und die Idee der Heimat ebenfalls. Mit brennendem Eifer wird die Lebensgeschichte der französischen Nationalheldin Jeanne d'Arc nachgestellt, der Vater liest »aus den Werken französischer Schriftsteller mit besonders patriotischer Ader«.¹⁸ In der Schule kommt der Junge jedoch in Kontakt mit deutschem Kulturgut. Deutsch-nationalistische Lieder singt er zwar nur widerwillig, doch Verse von Schiller und Goethe berühren ihn. Er ist kein Deutscher, er ist Franzose – aber allem voran ist er Elsässer.

Dieser Joseph wird eine überaus elsässische Jugend haben. Als Siebenjähriger führt er schon ein dreifaches Leben. Sein Vater nennt ihn französisch »Schosseff«. Sein Schulmeister sagt »Josef«, deutsch ausgesprochen. Die Mutter und die Kameraden sagen, elsässisch, »Seppala« oder »Seppi«.¹⁹

Dieses dreifache Leben ist vielen Elsässern beschieden, und so ist auch Seppalas Seele dreigeteilt. Das Elsässische ist dabei die Sprache der Lebenswirklichkeit und alltäglichen Erfahrung. Das gebrochene Französisch und die Bruchstücke Deutsch, die er bislang beherrscht, ändern daran vorerst nichts.²⁰ Als er neun Jahre alt ist, stirbt die Mutter (also die Urgroßmutter Jean Egens). Der Vater, mit den Kindern allein und berufstätig, berät sich mit dem Bruder.

»Na also«, antwortet Onkel Delesfor, »und du sagst selbst, daß ihn die Preußen nur Liederlichkeit lehren!« – »Was soll man dagegen tun?« seufzt der Vater. – »Ganz einfach, nimm ihn aus der deutschen Schule heraus. Schambadiss, du mußt deinen Sohn Frankreich schenken. Frankreich braucht solche Jungen wie er ...«²¹

Er wird diesen Rat befolgen und seinen Sohn Frankreich schenken. Der Junge soll eine Schule in Reims besuchen, das beinahe vierhundert Kilometer von seiner Heimat entfernt liegt. Nach anfänglichem Übereifer, endlich seine Gefühle, die er für das geliebte Vaterland empfindet, ausleben zu können, trifft den Neunjährigen die Realität:

Der Eisenbahnzug, der ihn ins französische Vaterland führt, entführt ihn jedoch auch aus der elsässischen Heimat, und was Aufbruch in die Freiheit sein sollte, ist auch Marsch ins Exil ... Kurzum: »d'r Seppala hat schu Heimweh. Das geht jedem Elsässer so, sobald er den Heimatboden nicht mehr unter den Füßen spürt.²²

Der Schuljunge lernt seine Heimat in der Fremde kennen. Als er in der Schule eintrifft und die Kameraden ihn wegen seines Dialekts hänseln, ist er rat- und hoffnungslos. »Er hat seine Mutter verloren, er hat das Elsaß verloren, und das Frankreich, das er sich ausgemalt hatte, ist in wenigen Stunden verblichen und verblaßt.«²³ Lediglich von einem Schulaufseher, der ebenfalls aus dem Elsass stammt, erfährt er Trost. Doch auch dieser rät ihm, seine Herkunft zu verleugnen – um dem Verdacht, er sei ein deutscher Spion, keinen Nährboden zu bieten. »Wüßten die Franzosen, wie sehr wir sie lieben, würden sie sich schämen, uns auszulachen.«²⁴ So beschwichtigt er ihn. Joseph schließt die Schule ab, doch seine Heimat gehörte nun statt zu Frankreich zum deutschen Kaiserreich. Er kehrt zwar glücklich heim, aber der Erste Weltkrieg steht kurz bevor.

Sein Vater jedoch hat versäumt, den deutschen Behörden mitzuteilen, dass er den Sohn auf eine französische Schule gesandt hat.²⁵ Joseph will für Frankreich kämpfen, will »das Elsaß befreien, Deutschland zerschmettern, die Zivilisation retten«, aber für die Deutschen ist er ein Deserteur.²⁶ Nach zwei Jahren Haft soll er letztlich als deutscher Soldat eingesetzt werden; er schlägt sich wacker, und erhält wegen guten Betragens bald Heimurlaub. Dort taucht er unter, doch nach dem Sarajewo-Attentat von 1914 wendet sich das Blatt abermals. Er legt die französische Uniform an, wird jedoch von der Artillerie zu den Zuaven versetzt und muss schließlich in Indochina²⁷ Dienst leisten.²⁸ Die Wirren des Krieges zerreißen die Familien, wie sich an der Darstellung des Verbleibs der Egen-Familie zeigt. Seppala ist in Südostasien, sein Bruder Leodegar (Léger) kämpft an der Ostfront bei Tannenberg, drei andere Brüder in Russland.

Als er 1919 heimkehrt, ist sein Vater gestorben, seine Brüder wurden schwer verwundet. Die Deutschen haben das Elsaß verlassen, aber nach knapp vierzig Jahren Nachbarschaft ist so mancher Argwohn einer Freundschaft gewichen, und »so viel Freude, wie [sie sich] daraus erwarteten, haben [sie] nicht empfunden.«²⁹ Als Joseph, Seppala, nun seine alte, neue Heimat wieder erkundet, kommt er auch nach Lautenbach, wo er die Familie Herrgott kennenlernen und mit ihr die Tochter Barbara (Bawala), die später seine Frau und die Mutter Jeans Egen sein wird. Seppala hat im

etwa fünfsieben Kilometer entfernten Audincourt eine Fabrik gegründet, wohin er sie mitnehmen will. Die junge Frau möchte ihn nur unter der Bedingung heiraten, in Lautenbach bleiben zu können – sie sträubt sich, aber durch die rasche Bekanntgabe der Verlobung muss sie sich den gesellschaftlichen Konventionen beugen und den Heimatort verlassen.

Im vierten Kapitel, *Kinder vom Storch und Kinder aus dem Kohl*, beschreibt der 1920 geborene Jean Schangala Egen seine ersten Lebensjahre, die er hauptsächlich in Audincourt zubringt. Die Mutter nimmt ihn so oft wie möglich mit in ihre alte Heimat nach Lautenbach. Sie ist unfreiwillig zur »Exil-Elsässerin« geworden, und die Männer der Familie sind für die Besuche in Lautenbach Kurzzeit-Exil-Franzosen. Die Distanz zwischen Audincourt und Lautenbach ist zu groß für einen Tagesmarsch, sodass die Mutter auf die Gunst des Mannes angewiesen ist, um in ihren Heimatort zu gelangen.

In Audincourt hat sie große Anpassungsschwierigkeiten; Aufgrund ihres Dialekts wird sie von der gehobenen Gesellschaft, in der sie sich nun bewegen muss, schlecht angesehen; ihr Angetrauter Joseph ist dort nämlich Fabrikdirektor. Der französische Pastor verweigert ihr die Beichte in der vermeintlich falschen Sprache, denn er interpretiert ihr Elsässisch als Deutsch. Da sie des Französischen nicht mächtig ist, muss sie eine neue Kirche finden. Die Integrationsprobleme der Mutter bleiben auch dem Sohn nicht verborgen. Er wächst in einer kulturellen Disharmonie auf, hin- und hergerissen zwischen den Riten, der Kultur und Tradition dreier Volksgemeinschaften. Der Vater verweigert das Deutsche, die Mutter das Französische: So bleibt der Familie als einendes, als konstituierendes Element nur das Elsässische. Schangala ist zwiegespalten:

»Ich möchte sein wie die anderen Kinder in der Franche-Comté, wie Viktor, wie alle Welt hier. Ich möchte ein vollwertiger Bürger der Franche-Comté sein. Nur im Elsaß ist es mir angenehm, ein Elsässer zu sein. Dort kann ich mich nämlich als Franzose fühlen.«³⁰

Das Heimweh und die Fremde stürzen die Mutter in eine Depression, sodass sie in Behandlung muss – die Kinder, also Schangala und Pierri, der vierjährige Bruder, werden zum lothringischen Forstmeister Onkel Fuchs nach Dauvillers gegeben.

In den Kapiteln fünf bis sieben, die *Spiele und Gräber*, *Die Tage bei Onkel Fuchs* und *Was der Wald erzählt* betitelt sind, werden die Kindheitserlebnisse des Schangala bei Onkel Fuchs beschrieben. Der Junge berichtet von den

Naturerfahrungen und der Naturverbundenheit, die Fuchs den beiden Jungen eröffnete. Der anfänglich furchterfüllt als »Onkel Menschenfresser« bezeichnete Förster gewinnt nach und nach ihre Achtung und Zuneigung.³¹ Die Jungen entwickeln – auch durch die Abwesenheit des eigenen Vaters – Vatergefühle für den trinkwütigen und vordergründig grobschlächtig wirkenden Onkel.

Dieser lehrt die Kinder nun Nikolaus Lenaus »Postillion« zu singen und zu lieben und bringt ihnen weitere deutsche Kulturschätze nahe. Die Jungen wachsen gemeinsam mit den beiden Kindern des Onkels sowie einigen Haustieren auf. Besonders beeindruckt die Kinder, dass der Onkel in der Lage ist, reines Hochdeutsch zu sprechen. Seine »Deutschenfreundlichkeit« ist »zutiefst literarischer und musikalischer Natur«,³² die Heimatverbundenheit beschränkt sich auf das Land, die Natur, den Wald – nicht aber auf Staat oder Institutionen. Der junge Schangala ist tief bewegt von der Musik Richard Wagners und den Dichtungen Nikolaus Lenaus, er mag kaum glauben, dass diese Künstler, die Fuchs ihm näherbrachte, wirklich Deutsche sein können. Nach und nach wandelt sich das Bild des Jungen.

Daß Onkel Fuchs solchen Umgang mit Deutschen hat, wundert Schangala nicht, er verdächtigt den Onkel ja, mit dem Teufel im Bund zu stehen. Wunderlicher ist schon, daß Lenau und Wagner anscheinend keine Pickelhauben besitzen und sich mit anderem beschäftigt haben als mit dem Abstechen von Franzosen!³³

Durch die Kultur, besonders durch die Musik, wird Schangala gewahr, dass Deutschsein viel mehr bedeuten kann als militaristische Interventionen und grobe Gewalt. Es beginnt ein Prozess der Annäherung.

Im achten Kapitel, *Joseph und seine Brüder*, wird die Geschichte der väterlichen Familie erzählt. Die biblische Josephsgeschichte kann als Metapher für die Egen'sche Familiengeschichte und gleichzeitig die Position des Elsasses gesehen werden; zugleich spielt der Titel auf die gleichnamige Tetralogie des im Roman mehrfach erwähnten Thomas Mann an. Die Mutter ist wieder wohllauf, und zur Feier verbringt die gesamte Familie die Ferien bei der Verwandtschaft in Lautenbach. Jeder Onkel wird besucht und zusammengenommen ergeben die Oheime eine Mischung an mannigfaltigen Charakteren und Professionen: einer ist Förster, der andere Leiter des Stadtorchesters, der nächste Lokomotivführer und der Vater ist Fabrikdirektor. Dem illustren Reigen ist gemein, dass sie alle die elsässische Küche und den Wein schätzen und ihre Heimat lieben. Onkel Fuchs jedoch,

der männliche, starke, strenge Naturliebhaber, imponiert dem jungen Schangala am meisten.

Im neunten Kapitel, *Wie eine Berufung aufblühte und verging*, berichtet der Autor von seinem eigenen Werdegang und davon, dass sein Geburtsname typisch elsässisch »Jean Egensperger« lautet. »Egensperger« aber, so sein damaliger Chef bei einer Pariser Tageszeitung, klinge »eben etwas allzu deutsch«.³⁴ Seit seiner Schulzeit hatte ihn der Name verraten, er hatte ihn stets als Elsässer entlarvt, ob er nun im Dialekt sprach oder nicht. Eigentlich hatte Jean Egen Geistlicher werden sollen, doch der dem Elsässer so ausgeprägte Hedonismus und die Lust am Leben, die auch ihm innewohnen, hielten ihn vom erfolgreichen Abschluss der Missionsschule ab. Er kehrte zurück zu den Eltern.

Mit *Der Weiße Sonntag* ist das zehnte Kapitel überschrieben. Der Weiße Sonntag ist im Elsass nach katholischer Tradition der Tag der ersten Kommunion, also Quasimodogeniti. Dieser wird zur Ehre der ersten Kommunion der Cousine (einer Tochter von Onkel Fuchs) feierlich begangen. Die Familie trifft zusammen, das Land erstrahlt in weißer Pracht, die Kutsche, das Kleid, Schlehdorn, Kirsche, Gänseblümchen: alles ist in weiß gehüllt. Prophetisch beschwört der Onkel: »dieser Weiße Sonntag wird uns in steter Erinnerung bleiben.«³⁵ Denn bald werden »schwarze Jahre« kommen, die das Elsass und die dort lebenden Familien überschatteten.

Die *deutsch-französische Lebensgeschichte* endet mit dem elften Kapitel, *Die schwarzen Jahre* und dem Zweiten Weltkrieg. Es ist das einzige Kapitel des Buches, das konsequent in chronologischer Folge erzählt und Pro- und Analepsen vermeidet. Auch wendet sich der Erzähler nicht in direkter Rede an den Leser, wie in den vorherigen Kapiteln, sondern der verstorbene Onkel Fuchs wird zur angesprochenen Person, wodurch der Text die Illusion eines finalen Dialoges des Erzählers mit dem zu Lebzeiten geschätzten Onkel evoziert.

In dem letzten Kapitel berichtet Egen von den Auswirkungen der nationalsozialistischen Besatzung. Fuchs ist tot und erlebt die Rückkehr seines Sohnes nicht mehr. Der französische Geist soll von den Anhängern Hitlers aus dem Elsass vertrieben werden. Der Text errichtet ein literarisches Denkmal für die Männer der Familie, die im Krieg gestorben sind, dabei ist es irrelevant, auf wessen Seite sie fielen. Schangala selber wird Sekretär für die Franzosen. Er setzt sich, als die Deutschen heranrücken, kurz zum Kirschessen ab und als er wieder zu seiner Einheit stößt, wird er des Hochverrats bezichtigt. Im Juni 1946 erfährt er, dass ein Fahndungsbefehl gegen ihn vorliegt; gegen ihn, den Deserteur. So meldet er sich beim Militärgericht

in Marseille und wird verhaftet. In der Zelle befindet sich bereits ein weiterer Häftling, der als »der Eisige« vorgestellt wird. Dieser ist Egen nicht geheuer, dennoch teilen sie ihre Passion für die deutsche Kultur, besonders für Lenaus »Postillion«, der doch Onkel Fuchs und ihn vereinte. Nun also verbindet das Lied auch die beiden Häftlinge. Später stellt sich heraus, dass er mit dem Chef der Gestapo von Marseille inhaftiert war. Durch Bemühungen seines Vaters kommt er wieder frei. Egen schließt den Roman mit der Erneuerung des Versprechens, das er Onkel Fuchs gab: Lenaus Gedicht folgend das Waldhorn auf des Onkels Grab zu blasen.

Die wechselvolle Geschichte des Elsasses und der Elsässer

Der Blick aus einer kindlichen Perspektive in den vorangegangenen Kapiteln lässt eine naive und ungefilterte Sichtweise auf die Zustände und Geschehnisse zu. In Kriegsspielen wurden die Geschichten, welche die Väter aus den Kriegen mitbrachten, nachgestellt und nachgelebt. Dabei sind die Fronten häufig klar, die Welt wird nach Stereotypen geordnet. Genau dadurch werden die Klischees auch wieder gebrochen. Dies stellt der mittlerweile erwachsene Egen besonders schmerzlich in der Kriegsgefangenschaft fest.

Land, Kirche, Küche, Lebensfreude und Lust am Genuss sind allgegenwärtig und sind dem von Egen beschriebenen Elsässer qua Geburt eigen. Da desertiert der Soldat, um auf einem Baum Kirschen zu essen, ein anderes Mal wird wegen der Aussicht auf Liebeslüste die Missionsschule abgebrochen. Die Freude und das Lachen sind ein integraler Bestandteil des elsässischen Charakters. So stellt auch der elsässische Literaturwissenschaftler Adrien Finck fest: »Il s'inscrit de la sorte dans une vieille tradition alsacienne du rire et de la satire.«³⁶

Die Ablehnung der Fremdbestimmung liegt sicherlich auch in den Erfahrungen aus zwei Weltkriegen begründet. Als Deutschland bzw. das Deutsche Reich erstarkte und sich ab 1870/1871 als Vertreter der gesamten deutschen Sprachgemeinschaft, der deutschen Kultur und des »deutschen Wesens« verstand, setzte dies, so der Komparatist Hugo Dyerinck, »in den anderen nicht zu ihm gehörenden Teilen des deutschen Sprachraumes automatisch Distanzierungsprozesse in Bewegung, die sich in allen Lebensbereichen (also auch im Sprachgebrauch) auswirkten.«³⁷

Die kindlichen Reflexionen der (Kriegs-)Vorgänge zeugen von einer tiefen Verunsicherung, von der Angst vor Entwurzelung. Des Weiteren

dokumentieren sie das schmerzliche Bewusstsein, selbst in der gewöhnten und gefühlten Heimat fremd zu sein, erst dadurch konstituiert sich die eigene Identität. Marie-Louise Audiberti beschreibt dies in einer Rezension des Werkes wie folgt: »Pour l'Alsacien, le particularisme est plaque tournante, contradiction, fluidité, avec pour ancrage la bonne terre à vignes, la clarté cristalline du ciel au dessus des Vosges, et le patriottisme.«³⁸ Die Elsässer, so wirkt es, können den ungewollten deutschen Einfluss nicht ignorieren, wollen aber auch nicht darin aufgehen. Ihre Identität entwickelt sich aus dem Zwiespalt, der Gleichzeitig- und Gleichwertigkeit verschiedener Einflüsse und der Abgrenzung davon. Dadurch entsteht Neues, und doch bringen sie so viel Eigenes mit. Adrien Finck beobachtet auch, dass es keine »einheitliche elsässische Realität« gibt: »La ›réalité alsacienne‹ n'est pas uniforme, tout un contexte culturel français intervient.«³⁹

Durch die wechselvolle Geschichte des Elsasses ist die Identität primär nicht durch Identifikation, sondern durch Negation möglich, also durch Abkehr vom Deutschen und letztlich ein Stück weit auch vom Französischen. Abstrahiert kann das dem Elsass Eigene als eine Mischung aus dem »genuine Elsässischen« und einem Amalgam des Französischen und des Deutschen angesehen werden. »Wohl schlägt das Herz leidenschaftlich für Frankreich, aber die Kehlen bleiben germanisch rauh, das ist eines der Wunder des elsässischen Patriotismus.«⁴⁰

Dieses »Wunder« erklärt sich auch durch die geografische Lage des Landes. Die Bevölkerung ist eng eingesäumt zwischen zwei konkurrierenden Kulturbereichen, zwischen Frankreich und Deutschland.⁴¹ Die eigene Kultur fand immer in Anlehnung, aber auch in Abgrenzung zu der sie umgebenden Kultur statt.

Aber für Seppala ist das schon wieder ein neuer Kummer. Als Schulmeister Kruppa ihm vorwarf, das Deutsche zu verballhoren, fühlte er sich geehrt. Jetzt aber, als er vernimmt, sein Französisch sei schlecht, ist er gedemütigt. [...] »Na, na, sei mutig, zeige uns, daß du ein Franzose bist!« Der Seppala möchte wohl sein Schluchzen verbeißen, aber nun fühlt er sich auf einmal als Elsässer wie noch nie. [...] Er hat seine Mutter verloren, er hat das Elsaß verloren, und das Frankreich, das er sich ausgemalt hatte, ist in wenigen Stunden verblichen und verblaßt. Niemand ist so sehr allein, wie der Seppala es ist.⁴²

Besonders nach dem Zweiten Weltkrieg war die Wertschätzung der deutschen Kultur, wie sich an Egens Umgang mit Deutschland zeigt, ebenso schwierig wie ambivalent. Und doch sieht sich Egen in der Lage, die deutsche Kultur von der deutschen Politik zu trennen, wie die Episode der gemeinsamen Haft mit einem Gestapo-Chef zeigt. Die Begegnung mit dem »Eisigen« verdeutlicht, dass ästhetisches Empfinden und die aktuelle Lebenslage deckungsgleich sein können; dass man Vorlieben teilt und sich dennoch grundlegend voneinander unterscheiden kann. Die Liebe zu Nikolaus Lenau, Thomas Mann, Joseph Haydn, zur »deutschen« Kultur, eint die beiden so unterschiedlichen Insassen, und dennoch divergieren ihre Positionen und besonders ihre politischen Ausrichtungen. Diese Differenzierung nimmt Egen mit den Bildern eines »Deutschlands der Trommeln« und eines »Deutschlands der Geigen« vor. Deutsche Politik und deutsche Kultur sind hier zwei gänzlich verschiedene Dinge:

Verlief für ihn die Grenzlinie zwischen Guten und Bösen notwendigerweise zwischen Franzosen und Deutschen, so nahm er eine zweite Trennung vor, indem er das Deutschland der Geigen von dem der Trommeln unterschied, das Deutschland der Dichter und Musiker von dem der Pickelhauben und der dicken Bertha, und später setzte er dann das Deutschland von ›mehr Licht‹ dem von ›Nacht und Nebel‹ entgegen.⁴³

So ist es also möglich, sich mit der deutschen Kultur zu identifizieren, ohne mit den Idealen und Zielen des politischen Deutschlands übereinzustimmen. »Deutsches Kulturgut«, das – nicht an Nation oder Staat gebunden – als identitätsstiftend dargestellt wird, ist viel mehr als das, was sich in Grenzen ziehen ließe: eben Thomas Mann, Lenau, Wagner. Besonders Nikolaus Lenaus Person, dessen »Postillion« den Leser als Leitmotiv durch den ganzen Roman begleitet, nimmt dabei eine expositorische Position ein. Lenaus Wurzeln spiegeln eine wechselvolle Geschichte. Er wurde in der ehemals ungarischen Stadt Csatád (im heutigen Rumänien) geboren. Auch der mehrfach erwähnte Thomas Mann hat eine wechselhafte Biografie, sein Lebensweg war wesentlich durch den Nationalsozialismus geprägt, der ihn zu Exil-Aufenthalten in der Schweiz und Amerika zwang. Mit Thomas Mann verbindet Egen auch sein Interesse für Richard Wagner. »Deutsch« hat also nicht zwangsläufig etwas mit einem deutschen Pass zu tun, ebenso wenig wie »französisch« nicht unbedingt deckungsgleich mit der französischen Kultur sein muss. Sprache ist das einende Element; die

gemeinsame Mutter(-sprache) ist, was diese Künstler zu Deutschen macht. Das Elsass bildet eine Art Zwischenwelt, die geprägt ist durch das Deutsche, das Französische und eben das Eigene, das Elsässische. Doch die geistige Heimat liegt (auch) in der Sprache, derer der Elsässer drei hat. Die Sprache ist der Identifikator. Das Elsässische ist der Identitätsstifter, die eigene Kultur, das eigene Wesen, und doch kann es für die meisten Elsässer nur in Ergänzung zu einer Zweitsprache, zu einer der Nachbarsprachen, existieren. Diese Sprache kann, je nach politischer Situation, gewählt und eingesetzt werden – im letzten Centennium vorzüglich französisch.

Die Unmenschlichkeiten des Zweiten Weltkrieges machen es Egen, als Zeitzeugen, unmöglich, sich Deutschland anzunähern. Dieser Umstand erschwert eine Supranationalität. So wird sich stets zu der einen Nationalität bekannt, aus der die Ablehnung der anderen resultiert.

Dies alles illustriert die Instabilität des Konstrukts Nation, welches, wie sich gezeigt hat, mehr durch Kriege, Machtansprüche und strategische als durch historische oder kulturimmanente Faktoren legitimiert wird. Die schmerzliche Erfahrung der Ablehnung durch diejenigen Menschen, zu denen sich der elsässische Egen zugehörig fühlt, mündet in einer Neuentdeckung der Heimat. Elsässer ist man immer nur im Ausland. Doch ob nun Elsässer, Franzose oder Deutscher: Egens Resümee ist versöhnlich. So endet die Widmung zu Beginn des Buches mit einem Gedanken, der auch als Motto für den gesamten Roman gesehen werden kann:

Deutsche und Franzosen sind nicht dazu bestimmt,
einander bei der Gurgel zu packen, sondern
einander die Hand zu reichen.⁴⁴

1 Vgl. Eros Vicari: Jean Egensperger, dit Jean Egen. In: Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne. Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace. Nr. 9: Eb-Er. Straßburg 1986, S. 752.

2 »Die ›Goldene Brezel‹ für Jean Egen(sperger).« In: Basler Zeitung, Nr. 293 vom 15. Dezember 1981, S. 23.

3 Claude-Gérard Benni ist ebenfalls Humorist, Elsässer und entstammt derselben Generation wie Egen.

4 Adrien Finck: Le rire de Jean Egen. In: Revue Alsacienne de Littérature 14 (1986), S. 72–78, hier S. 74f.

5 Zwischen der Wirkungsgeschichte von Egens und Tourniers bekanntesten Werken sind interessante Parallelen zu beobachten. Michel Tourniers populärer Roman *Le Roi des Aulnes* (1970), der auch auf deutscher Sprache unter dem Titel *Der Erlkönig* (1972) großen Erfolg hatte, spielt während des Zweiten Weltkrieges, zur Hälfte in Deutschland und zur Hälfte in Frankreich. Das Werk wurde 1996 von Volker Schlöndorff unter dem Titel *Le Ogre (Der Unhold)* verfilmt.

6 Gebweiler, französisch Guebwiller, ist einer der Schauplätze in *Die Linden von Lautenbach*.

7 Alfred Kastler: Europe, ma patrie. Deutsche Lieder eines französischen Europäers. Paris 1971.

8 Jean Egen: Die Linden von Lautenbach. Eine deutsch-französische Lebensgeschichte. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 7.

9 Ebd.

10 Vgl. ebd., S. 159: »Dem alten Schangala ist beispielsweise die elsässische Kultur Mutter, die französische Eheweib und die deutsche Mätresse.«

11 Dafür verwendet Egen ein elsässisches Hypokoristikum seines Namens Jean, nämlich Schangala.

12 Vgl. beispielsweise Egen: Die Linden von Lautenbach (Anm. 8), S. 116: »Aber vielleicht wollen Sie wissen, wie es mit dem ernsthaften Abendbrot ist [...]« oder ebd., S. 181: »Vielleicht fragen Sie sich jetzt, was inzwischen aus Pierri, Viola und Hubert geworden ist.«

13 Ebd., S. 44.

14 Ebd., S. 26.

15 Ebd., S. 62.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 67.

19 Ebd., S. 63.

20 Vgl. z. B. den Abschnitt auf ebd., S. 69. »Seppalas eigene Sprache, die spontan aus ihm hervorquillt, ist selbstverständlich Elsässisch. In dieser Sprache ist er einmal Seppi, einmal Seppala. Es ist eine rauhe, grobe Sprache, darin man sich verlustigen, streiten und mit den Kameraden deftige Schimpfwörter austauschen kann. Es ist aber auch eine liebliche und zärtliche Sprache, in der ihn die Mutter wiegt, wenn sie ihn badet oder ihm die Fußnägel schneidet. Eben die Muttersprache.«

21 Ebd., S. 70f.

22 Ebd., S. 72.

- 23** Ebd., S. 75.
- 24** Ebd., S. 77.
- 25** Vgl. ebd., S. 81.
- 26** Ebd., S. 85.
- 27** Indochina bezeichnet das Gebiet der heutigen Länder Kambodscha, Vietnam und Laos als Teil der früheren französischen Kolonie »Französisch-Indochina«.
- 28** Vgl. Egen: Die Linden von Lautenbach (Anm. 8), S. 85f.
- 29** Ebd., S. 88.
- 30** Ebd., S. 101.
- 31** Ebd., S. 136.
- 32** Vgl. ebd., S. 182.
- 33** Ebd., S. 181.
- 34** Ebd., S. 196.
- 35** Ebd., S. 222.
- 36** Adrien Finck: *Littérature Alsacienne, XXe Siècle : Elsässische Literatur, 20. Jahrhundert*. Straßburg 1990, S. 247.
- 37** Hugo Dyserinck: Betrachtungen zur Sonderstellung der innereuropäischen Grenz- und Überschneidungsregionen in ihrer Bedeutung für die Komparatistik. In: ders./Elke Mehnert (Hg.): *Ausgewählte Schriften zur Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Berlin 2015, S. 239–255, hier S. 253.
- 38** Marie-Louise Audiberti: *chronique d'alsace* [Rez.]. In: *Magazine Littéraire* 169 (1981), S. 52.
- 39** Finck: *Le rire de Jean Egen* (Anm. 4), S. 76.
- 40** Egen: Die Linden von Lautenbach (Anm. 8), S. 66.
- 41** Dyserinck: *Betrachtungen* (Anm. 37), S. 246.
- 42** Egen: Die Linden von Lautenbach (Anm. 8), S. 75.
- 43** Ebd., S. 8.
- 44** Ebd., S. [5].

Alfred Guldens Grenzregion.¹

Der Roman

Die Leidinger Hochzeit (1984)

François Lartillot, Metz

Im Zuge der vorliegenden Betrachtung des Begriffs der Region soll es nicht darum gehen, zum wiederholten Mal das identitätsstiftende Kollektivgedächtnis der Heimat heraufzubeschwören. In Lothringen, wie auch im Saarland, findet sich nach 1945 und in den literarischen Darstellungen von Alfred Gulden kein triumphierender Regionalismus. Vielmehr wird versucht, eine Differenz zu behaupten. Zwischen dem Nationalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts und des beginnenden 20. Jahrhunderts, dessen katastrophale Auswirkungen bekannt sind, und der Globalisierung des 21. Jahrhunderts mit ihren Anpassungen und Gleichschaltungen, ist dieser Regionalismus nur dahingehend identitätsstiftend, als dass er eine Bewegung der imaginären Poesie in Verbindung mit dem poetischen Gedächtnis erschafft, auf welche im Folgenden eingegangen wird; indem gezeigt wird, wie kulturelle und textuelle Prozesse aufeinander treffen.²

1. »Grenze kommt von Granica«

1.1. In einem seiner Texte über die Grenze beschreibt Alfred Gulden die Ambivalenz des Begriffs der Grenze.³ Sie sei zwar verhängnisvoll, wenn sie vor allem dazu diene, Eigentumsansprüche zu bestätigen, indem sie als ein willkürliches Zeichen in der Landschaft stehe und dabei diejenigen politischen Gebilde bedrohe, deren Fortdauer sie eine Zeitlang gesichert hätte, andererseits jedoch scheine sie unabdingbar für das menschliche Denken und Walten zu sein.

Grenze kommt von Granica und ist ein Lehnwort aus dem Slavischen genauer, aus dem Polnischen und heisst, ganz ursprünglich »Der grüne Zweig«. Mit grünen Zweigen wurde das Eigentum, das Stück Land abgesteckt, so der Besitz angezeigt, sichtbar gemacht.⁴ Ob, wir, wir Europäer, ach, alle, auf einen grünen Zweig kommen, wie das Sprichwort geht, oder ob wir uns den Ast, auf dem wir, alle, sitzen unter dem Hintern absägen, wie ein anderes Sprichwort geht, ich weiss es nicht, wer weiss das schon ...⁵

Zu diesen Überlegungen inspirierte Gulden der »Saargau«, aus dem er stammt und den er zu einem seiner poetischen Bezugsorte mache. Der »Saargau«, wie ihn Gulden versteht, erstreckt sich über verschiedene nationale und regionale Grenzen hinweg und reicht, wie er selbst sagt, von Saarlouis in Deutschland bis Bouzonville in Frankreich. Indem er der Topografie

der Landschaft folgt, bewahrt er die verblassten Zeichen der Geschichte. So entspricht der »Saargau«, wie ihn Gulden beschreibt und wie ihn die Menschen aus dieser Gegend erleben, in etwa der Form seiner ersten geopolitischen Erschaffung. Er ragt sowohl auf französischer und luxemburgischer Seite in das lothringische Hochplateau als auch auf deutscher Seite nach Rheinland-Pfalz hinein (im Gegensatz zu der gegenwärtigen administrativen Region, welche innerhalb der Landesgrenzen liegt). Dass er laut dieser Darstellung in etwa die »Ur-Region« aus dem 7. Jahrhundert wiederbelebt, geschieht aber nicht aus Treue zu irgendwelchen nostalgischen Idealen mit unheilvollen Ausmaßen.⁶ Es geht nicht darum, die »Gruppenbildung durch ihr Gründungserlebnis« zu bestärken,⁷ sondern vielmehr darum, aufgrund einer stimmigen Sinneswahrnehmung ein »Eck für sich selbst« zu erwählen.

Da er nicht mehr mit den nationalen Aufteilungen übereinstimmt, hätte der »Saargau« als geografische Einheit im Zuge der Gebietsreformen verschwinden können, und doch entstand er im Gegenteil als eine Art Reflex des Gedächtnisses (das historische und das sensible Gedächtnis verbindend). Erhalten wird er als Bezugspunkt nicht nur von den »in dem Eck« lebenden Menschen, sondern auch von dem Autor, der als Vertreter eines Gefühls auftritt, das er teilt und dessen Voraussetzung seine Einstellung »zur Grenze« ist. »Nur auf der Grenze bin ich zu Haus«, sagt er in seiner Aufsatzsammlung, welche als kulturelle, anthropologische und aber auch ästhetische Petatio principii verstanden werden soll.⁸ Darauf soll im Folgenden genauer eingegangen werden.

1.2. Aus den zahlreichen Schriften und Dokumenten Guldens, welche dieses Thema ansprechen,⁹ geht eine Art genetische Sammlung hervor.¹⁰ Das erste Element dieser Sammlung ist *Die Leidinger Hochzeit*, Guldens Roman aus dem Jahr 1984. Das Werk spielt im Dorf Leidingen, das auf der deutsch-französischen Grenze liegt und von ihr in zwei Hälften geteilt wird. Er erzählt die Geschichte der Hochzeit einer Deutschen mit einem Franzosen und durchmischt dabei deren deutsche und französische Verwandtschaft.

Hieraus entstand ein Netz kurzer Texte und Fotografien zur Region und sogar ein Film zum selben Thema, der im Dorf Leidingen gedreht wurde.¹¹ Die Fotografien stammen zwar nicht von Gulden selbst sondern von Peter Baus, wurden aber in Absprache mit dem Autor aufgenommen und ausgewählt. Der Fotoband *Der Saargau. Reise in die nächste Fremde* (1985) enthält nur wenige Texte Guldens. Es handelt sich um einige Gedichte (systematisch mit einer deutschen, moselfränkischen und französischen Fassung),

sowie einen Prosatext. Letzterer, *Mistelzeit* genannt, lässt rückblickend den Moment aufleben, in welchem dem Autor, als Erzähler seiner eigenen romantischen Erfahrung, die Idee zu einer der wichtigsten Szenen des Romans kam. In ihr sucht der Priester, der einen Deutschen mit einer Französin vermählen soll, nach einem angemessenen Symbol, das es ermöglicht, dieses schwierige Paar positiv darzustellen, wobei er zunächst glaubt, es in der Beziehung der Mistel zu dem Baum, an welchem sie hängt, gefunden zu haben.¹² Diese erste Idee wird jedoch später von dem Priester verworfen. Der Fotoband *Der Saargau. Reise in die wiederentdeckte Nähe* von 1994 wird von Texten in deutscher und französischer Prosa begleitet.¹³ Einer der Texte greift die Überlegungen des Priesters zu den Misteln und ihre Fortsetzung wieder auf.

Nun bezieht sich der Priester auf eine alte Kelter, ein für ihn passenderes Symbol als die Mistel, um das zu verbildlichen, was das deutsch-französische Paar für ihn darstellt.¹⁴ Auch der Text über die Grenze mit dem Titel *Brief aus M(ünchen)* aus dem Jahr 1994 bezieht sich auf den Roman; im Besonderen auf die erste Predigt des Priesters (in der er über die Mistel-Metapher spricht):¹⁵

Und da fiel mir ein, dass ich diese Zwiespältigkeit das Spannungsfeld, die Mehrdeutigkeit dieses Begriffes schon einmal so erfahren, so durchdacht hatte, nämlich in der – nicht gehaltenen – Predigt des Pastors in meinem Roman »Die Leidinger Hochzeit«.¹⁶

Diese Verzeichnungen vermitteln den Eindruck einer sich nach und nach gestaltenden Arbeit des poetischen Gedächtnisses, das in Verbindung zur Wiederherstellung dieser Landschaft und dieses Ortes nach den oben angeführten anthropologischen und geopolitischen Prinzipien steht, aber zugleich kritisch hinterfragt wird. Sie regen dazu an, sie als Teil eines Ganzen zu betrachten und gleichzeitig deren individuellen Wert als »poetische und dokumentarische Bausteine« zu schätzen, die über die Veränderungen der Wahrnehmung und des poetischen Gedächtnisses informieren.¹⁷

2. Verhinderte Idyllen und Bukoliken¹⁸

2.1. Eine erste Herangehensweise an dieses Universum führt über die idyllischen Ansichten, wie sie manche ländlichen Aufnahmen der Alben Alfred Guldens zeigen: Ein in sein Tal gebettetes Dorf (*Blick auf die Leidinger*

*Kirche*¹⁹), verschiedene Grüntöne in einer ländlichen Gegend, (*Felder bei Nitaldorf*²⁰), der bezaubernde Anblick eines komplett von Reif überzogenen Baumes (*Bei Rammelfangen*²¹). Der Autor selbst spricht von einer Landschaft gleich einem Tischtuch, leicht gewellt wie die Hügel, deren regelmäßige Rundungen die Landschaft des »Saargaus« formen. Das Gedicht, das in diesem ersten Band eingerückt ist, scheint außerhalb der Zeit angesiedelt zu sein:

Mein Zeichen ist:
Das Ammonshorn,
Die Distel, Mistel und
Der Schlehendorn.²²

Der Roman *Die Leidinger Hochzeit* thematisiert nicht nur die Landschaft, sondern er erscheint auch als eine Art Dorfgeschichte. Dieses Genre ist durch seine einfache, einsträngige Handlung sowie durch einen Sprachstil gekennzeichnet, der möglichst dem Volksmund abgelauscht ist, durch ausgeprägte Personentypen und durch eine in der unmittelbaren Gegenwart spielende Erzählung.

So erzählt *Die Leidinger Hochzeit* die besagte Heirat in fünf Teilen, die auch als fünf Akte eines Theaterstücks bezeichnet werden könnten, wodurch der Eindruck der Einheit verstärkt wird: Einheit von Zeit (Zeit der Hochzeit), des Ortes (Leidingen) und der Handlung (die sich mit dem Verlauf der Hochzeit deckt). Das erste Kapitel widmet sich den Vorbereitungen, das zweite der kirchlichen Trauung, das dritte dem Essen, das vierte erzählt anlässlich einer Pause im Verlauf des Schmauses sich parallel abspielende Geschichten und das fünfte handelt von den Vorfällen, die durch das Durcheinander nach dem Essen und der Langeweile der Kinder entstehen, sowie deren Ausgang.

Die Geschichte beinhaltet Sprechweisen der Mundart, obwohl sie keine unmittelbar im Dialekt verfassten Passagen enthält. Die typischen Figuren sind tatsächlich vertreten, hier sind insbesondere der Priester und der Lehrer zu erwähnen.²³ Man kann aber sogar die Trias des Poeten, des Bauern und des Kriegers wieder erkennen, die das Bukolische kennzeichnen. Der Poet oder das poetische Prinzip wird von Beginn des Buches an durch eine Gruppe von drei Musikern dargestellt, die eine »Teufelsgeige« mit sich führen, das Bäuerliche ist allgegenwärtig (das Landleben bildet den Rahmen des Ganzen) und der Krieger wird durch den Soldaten dargestellt, aus dessen Tagebuch Ausschnitte zitiert werden.

Schließlich kommt der Roman auch nicht ohne eine gewisse Sehnsucht nach einem »goldenen Zeitalter« aus, ebenso ein Gattungsmerkmal der Bukolik. So dient die Hochzeit dazu, die Erwartungen, die an alle Hochzeiten gestellt werden, zumindest in kulinarischer Hinsicht, zu erfüllen, indem vier Köchinnen trotz ihres noch recht jungen Alters vorschlagen, ein Essen »wie früher« zuzubereiten, genauer, »wie vor dem Krieg«:

Und das sei das Besondere: wie früher. Wie vor dem Krieg. Wie in ihrer Kinderzeit. Was es damals zu Festen für Essen gegeben habe. Dabei, die vier seien noch gar nicht so alt. Aber, sie selbst [Thérèse, eine alte Dame, F. L.] habe es einmal erlebt, einmalig, wie die vier die alten Rezepte beherrschten. Sowohl der Lehrer wie Erich und Jeanne waren sofort dafür. Ein Hochzeitsessen wie früher.²⁴

Natürlich scheint aber unter der bukolischen Hülle und in der anscheinenden Idylle eine andere Wahrnehmung der Region und ihrer Geschichte hindurch.

2.2. In der Tat wirkt die Perspektive, welche der Künstler sowohl für die Fotos als auch für den Roman bevorzugt hat, einerseits dynamisierend, andererseits befremdend. Mehr noch, die Überlagerung verschiedener Register regt den Leser dazu an, eine andere Position als nur die des Beobachters einzunehmen.

Im Roman kann man zum einen die Illustrationen von Grandville in diesem Sinne analysieren. Diese regen dazu an, das Werk als ein kritisches Sittenbild anzusehen. In den von Gulden ausgewählten Szenen, die Motive aus der Zeit der Julimonarchie zeigen, werden die Menschen als Tiere dargestellt, was dem am 3. September 1803 geborenen und am 17. März 1847 in einem Irrenhaus in Vanves gestorbenen Jean-Ignace-Isidore Gérard (genannt J. J. Grandville) erlaubte, die Monarchie der Restauration und ihre größte Stütze, die Bourgeoisie, anzugreifen.²⁵ Warum also nicht wie Grandville einen kritischen Blick auf die Miniaturgesellschaft von Leidingen werfen, welche selbstverständlich auch nur ein Spiegel einer jeden menschlichen Gesellschaft ist? Wenn dieser Roman also unbedingt in die Reihe der Dorfromane eingegliedert werden soll, muss von der Idee Abstand genommen werden, dass diesem eine konservative Anhänglichkeit an der Vergangenheit (wie man sie u. a. bei Adalbert Stifter, Gottfried Keller oder Wilhelm Raabe findet) zu eigen ist; zudem muss betont werden, dass hier eher eine verortende Sozialkritik geübt wird (Modelle in dieser Hinsicht

wären eher Hans Fallada oder Oskar Maria Graf).²⁶ Die Präsenz des ansonsten in der Kulturgeschichte weitgehend vergessenen Grandville ist auch ein unaufdringliches Zeichen einer sich vollziehenden Arbeit am Gedächtnis.

Zudem stellt der Roman einen Text dar, an dem sich alle möglichen Genres wie bei einer Art Collage treffen: man denke an die auf Kärtchen geschriebenen Zitate, die zu bestimmten Momenten der Feierlichkeiten vorgelesen werden, aber auch an Sprichwörter, Gedichte, Zeitungsausschnitte etc., die den Austausch während der Hochzeit durchsetzen. Jeder Gast möchte gerne eine Anekdote erzählen, eine Erinnerung wachrufen, wobei der Erzähler gezwungenermaßen in den Hintergrund rückt, und neue kleine Formen mit verwoben werden.

Schließlich wird der narrative Fluss auch immer wieder durch Bezugnahmen auf das Prinzip der Fotografie unterbrochen. Dies geschieht nicht nur, weil unter anderen Figuren auch ein Fotograf inszeniert wird, sondern auch indem optische Wahrnehmungen durch gleichsam detaillierte Beschreibungen wiedergegeben werden. So beginnt der Roman auch mit einer Schilderung, die den Anspruch zu haben scheint, die schon angesprochene Aufnahme des Dorfes Leidingen zu bilden.²⁷ So ist der Roman auch von zahlreichen und vielfältigen Fragen über die Funktion dieser Fotografien durchzogen, von denen einige nicht gerade harmonisch sind, im Gegenteil. Dies alles lässt die zuvor um die Hochzeit gewobene roman- und dramenhafte Form aufplatzen.

Den gleichen Effekt haben die Fotobände. Natürlich können die Bilder als solche einen Moment festhalten; sie schaffen dadurch einen zeitlichen und räumlichen Rahmen, der im klassischen Sinne identitätsstiftend sein könnte. Jedoch bringen auch sie wieder eine von Alfred Gulden und Peter Baus gewollte Diskrepanz hervor: Ein aufmerksamer Betrachter wird feststellen, dass sie keine Personen darstellen (in der ersten Ausgabe befindet sich auf Drängen des Verlages eine Porträtserie, aber die Landschaftsaufnahmen zeigen nie einen Menschen), was, wie es der Autor beteuert, einer ausdrücklichen und entschiedenen Absicht entspricht.

Gulden sagt zu dieser Vorgehensweise: Die Landschaft ist eine Szenerie, ein Appell an die Einbildungskraft. Eine dem Gemüt entgegenkommende Unbestimmtheit geht von ihr aus, sie entzieht sich nicht dem Menschlichen, sondern sie gibt sich hin wie eine einfache Wahrnehmung es auch tun könnte, die danach verlangt, belebt zu werden.²⁸ Die Texte bieten eine Möglichkeit, die Fotografien zum Leben zu erwecken. Aneinandergereiht bilden sie kaum eine fortlaufende Geschichte, vielmehr ist jedes für sich

einzelnen Mittel zu einer sprachlichen Aneignung der fotografierten Umwelt, die immer wieder neu angeregt werden muss. (Es ist kein Zufall, dass der Versuch des Priesters, seine Wahrnehmung in Symbolen darzustellen, mehrfach zitiert wird.) Da diese Stellen zwischen persönlichen Erinnerungen und romanhaften Elementen changieren, zeigt sich, inwiefern die Wahrnehmung der Landschaft ein Ort des dichterischen Auftauchens ist. Man könnte also sagen, dass die sich kreuzenden Wahrnehmungen einen Raum schaffen, der selbst mehrere Grenzen überschreitet und somit eine neue Möglichkeit erzeugt, die persönliche oder kollektive Geschichte zu erfassen. So wahrgenommen ist die deutsch-französische Beziehung in gleichem Maße eine Metonymie der hauptsächlich durch die spezifisch geografische und topografische (Nicht)-Lokalisierung geschaffenen, durchgehenden Dezentrierung, wie diese Dezentrierung selber auch den »Grenzeffekt« symbolisiert, der dem Werk innenwohnt.

Der Roman ist von Spiegelungen und Vignetten durchzogen, die auch hier eine Spannung schaffen: so ist die Inschrift des ersten Kapitels ein bedeutsamer Spruch, der dann der Lehrer im Roman aussprechen wird: »Diese Seite, die andere, / dazwischen das Niemandsland, / sagt der Lehrer.²⁹ Zwar entsteht durch die Kontextualisierung im ersten Kapitel der Eindruck, dass die Grenze vor allem eine trennende, ja manchmal sogar absurde Linie darstellt:

- Diese Seite, die andere, dazwischen das Niemandsland,
sagt der Lehrer und schaut dem grauen Zollauto nach.
Eine Straße, zwei Namen.
»Neutrale Straße« auf dieser, »Grenzstraße« auf der anderen Seite.
Zwei mal der Bäcker, hier dort, der Briefträger, der Schulbus.
Das Zollauto für die eine, die andere Seite.
Ein Dorf, drei Sprachen.
Zwei trennen, eine verbindet.
Zwei Kirchen. Zwei Zeiten die Kirchturmuhren.³⁰

Diese Anschauung wird auch in weiteren Passagen des Romans bestätigt, in denen es um Wahrnehmungsdifferenzen bezüglich einer und derselben Frage geht.³¹

Jedoch wird der Ausspruch »Ein Dorf, drei Sprachen./Zwei trennen, eine verbindet.« optisch durch die Kürze der sich ergebenden Zeilen hervorgehoben. Man muss also dessen Wert absolut erfassen und verstehen, dass dieser Satz dazu bestimmt ist, einen Ausweg aufzuzeigen. Die *dritte*

Sprache schafft gleichsam die Möglichkeit einer Vermittlung zwischen den beiden sich nicht berührenden Ufern.

3. Der Knoten des Erinnerns

Alfred Gulden hat in Gesprächen mit mir die Bewegung der Landschaft als die eines gewellten Tischtuches beschrieben. Diese Landschaft ist von einer Art beruhigter Bescheidenheit geprägt, die sich dem Erhabenen, dem Grandiosen entgegensezert, sie verkörpert gleichsam den Locus amoenus an sich. Jedoch wird eine Umkehrung oder eine Verdrehung des idyllischen Symbols, der ländlichen Atmosphäre vorgenommen, welche durch die Fotografien ausgelöst wird, die bei genauerer Betrachtung das Grauen darstellen, festgehalten auf eine Art, welche die Idylle simuliert ohne sie zu realisieren.

Zu diesem Eindruck trägt eine von Gulden besonders geschätzte Fotografie maßgeblich bei: direkt neben den sanften lothringischen oder saarländischen Hügeln stößt man auf die Fotografie eines spanischen Reiters, Teil der Maginot-Linie (*Spanische Reiter bei Hestroff*³²), ein mit Spitzen bewehrtes Eisenteil das auf dem Bild einen Knoten darstellt, von der Fotografie eines Bunkers ganz zu schweigen, der, wie Gulden berichtet, ein Spielplatz seiner Kindheit war (*Bunker bei Hestroff*³³).

Die Landschaft zeigt sich also als ein bittersüßes Gemisch, sie spiegelt eine rauhe und schwierige Alltäglichkeit wider, die ihren Namen nicht preisgibt, Gestalt einer erstarrten Verknotung und eines immer paradoxen Locus amoenus, nie endgültig erkämpft, sondern vielmehr vorübergehend zurückgewonnen, es sei denn, dass man sich dieses Verknotteden bewusst wird und dessen gedenkt, wenn man es schon nicht durchhaut. Und in der Tat erzählt uns der Roman eine solche Bewusstwerdung.

3.1. Schockeffekt. Der Roman beginnt mit der Beschreibung einer Landschaft. Diese erscheint (wie später deutlich wird) aus der Luft betrachtet jedoch wenig harmonisch und eher als expressionistisches Bild denn als ländliche Fotografie gedacht zu sein. Ganz in Bewegung und voller Farben legt sie sich vor dem Auge des Betrachters schräg:

Wie die Landschaft sich schräg legt!

Da schmiert Gelb über Grün das nach Braun ins Weiß zu Rot wieder ins Grün auf Gelb verwischen die Ränder ineinander die Flächen nicht scharf mehr abzugrenzen die vielen verschiedenen Grün

zerlaufen sich in den Sonnenstreifen aus Wolkenrissen dunkeln dann wieder ein verziehen die Formen biegen sich Linien weg vom Geraden die Winkel springen runden sich Kanten die Ecken verzittern.

Aufgefangen.

Jetzt wieder:

Wiesen ... die Äcker ... die Wege ... der Bach ... die Bäume ... Rapsfelder ... das Dorf Dächer ... zwei Kirchen die Türme ... die Straßen ... Pappelallee quert der Schlagbaum ...³⁴

Diese zerstückelte Landschaft antizipiert den Zusammenstoß zweier Autos, eines französischen und eines deutschen, die diese mit hoher Geschwindigkeit durchqueren. Am Ende des ersten Kapitels geschieht der Unfall: mitten in Leidingen verkeilen sich die Karosserien ineinander. Dieser Zusammenstoß eröffnet den Hochzeitsroman.

3.2. Doppelte Orte / Schichten und Masken. Der Weg zur vollzogenen Hochzeit ist mit Fehlleistungen oder zwitterhaften Handlungen gepflastert. Hier nur einige Beispiele. Der Weg beginnt nicht mit dem Unfall im eigentlichen Sinne, auch wenn man von Beginn des Romans an ahnt, dass es dazu kommen soll, sondern mit dem Austausch dreier Personen, die eine Familie bilden und die auf Durchreise in der Region sind: die Mutter, der Vater, Fotograf (und Pate der Braut), und die Teenager-Tochter. Der Vater fotografiert seine Tochter in aufreizenden Posen vor der Kirche, während die Mutter, anstatt ihre (Ver)Stimmung darüber zu äußern, die Aufmerksamkeit auf eine »Naturszene« zu lenken versucht:

Da gibt es hier doch wirklich anderes zu sehen. Da vorne die alte Mühle, oder hier, hier, sie zeigt über sich in die Wolken, den Bussard: Der hoch über dem Dorf ruhige Kreise zieht.³⁵

Dann stellt der Priester durch den Effekt einer Symbolisierung die Einheit der Landschaft und der Menschen wieder her, dies geschieht jedoch nicht ohne Schwierigkeiten. Nachdem er das Symbol der Mistel ausgeschlossen hat, als Parasit ist sie zweideutig und zudem wird sie von Heiden gefeiert, legt er sich schließlich auf das Bild der Kelter fest: »Die Kelter! Auf dem Gleichnis gesessen die ganze Zeit! Die Kelter! Was für ein Bild! Das Obst, das auf beiden Seiten wächst, reift, zusammenkommt in die Kelter, gepresst wird, im Fass etwas Neues, der Most. So ein Gleichnis!«³⁶ Im zweiten Kapitel betont er ihre religiöse Symbolkraft: »Er fügt euch nun zusammen,

lässt Mann und Frau euch sein, einander Wort und Treue, einander Brot und Wein.«³⁷ Es muss jedoch gesagt werden, dass dieses Symbol nur aufgrund von schwierigen Überlegungen gewählt werden konnte und nur aufgrund der Zurückweisung einer heidnischen Überlieferung desselben. Gulden besteht, sowohl im Roman, als auch in den Epitexten darauf, dass der Priester sich erst für dieses Symbol entscheidet, nachdem er das Bild der von den keltischen Vorfahren geerbten Mistel verworfen hat.

Zudem hängen alle, vor allem auch der Bräutigam und die Braut selbst, immer wieder ihren Gedanken, Erinnerungen und oft auch Traumata nach, während die Idee der Einheit hervorgerufen und gefeiert wird. Einige parallel zur Haupthandlung verlaufende Szenen gehen in dieselbe Richtung: irgendwelche Leute besuchen mit bedrückten Mienen einen Leichenschmaus, bis sie bei einer des Toten gedenkenden Rede feststellen, dass sie sich in der Gesellschaft geirrt haben: der Leichenschmaus ist nicht »der Richtige«! Einige weitere Szenen erzählen von erzieherischen Peinigungen, trüben Kindheitserinnerungen, Kinderängsten, die auf das Versagen der Erziehung hindeuten.

Die Scheinheiligkeit der Gesellschaft, die Schichten eines verkalkten Gedächtnisses, echte, angestaute Gewalt, die ihr unterirdisches Werk verrichten, erscheinen als Symptome des persönlichen, kollektiven und christlich-historischen Verschweigens, als der Ort einer nicht mehr angemessenen Wiedergutmachung.³⁸

3.3. Sozialkritik, menschliche Komödie. Da die Hochzeit die Gelegenheit bietet, verschiedene Welten zusammen zu bringen, ist sie auch eine Gelegenheit, den symptomatischen Ingram zutage treten zu lassen. So bildet sich wieder die Grenze zwischen denen der Minen und denen von den Feldern aus;³⁹ Cilla, aus einer Bergarbeiterfamilie, erinnert sich wieder an die Zeit, als sie gegen Ende des Krieges bei den Bauern um Essen betteln musste und nur selten magere Portionen abbekam.

Dann sind da die aus der Stadt und die vom Land.⁴⁰ George, der nicht oft nach Hause aufs Land kommt, versucht den Städtern zu horrenden Preisen die Höfe zu verkaufen, die er zuvor denen vom Land für einen Apfel und ein Ei abgekauft hat, nachdem er sie von deren Wertlosigkeit überzeugt hat. Die vom Land lesen jedoch die Zeitung, wie ihm Yvonne sagt, und haben die Täuschung aufgedeckt. Beim Dessert kommt es zur anscheinend unvermeidlichen Thematisierung von Kriegserinnerungen, und unausweichlich werden die deutsch-französischen Konflikte wachgerufen, die nur mit Mühe verdrängt worden waren.

3.4. Katastrophe. Das alles führt erneut zu einem doppelten »Ende«. Auf der einen Seite legt ein gelangweiltes Kind Feuer an eine Remise, in der sich die Kaninchenställe befinden. Da es nicht möglich ist, die Feuerwehr auf die Grenze zu rufen (welche auch?), formen die Menschen eine Kette um das Feuer zu löschen.

Auf der anderen Seite hat ein Tier überlebt, ist aber schwer verletzt und man muss es töten, um ihm weitere Qualen zu ersparen. Einer der Bauern erklärt sich schließlich bereit, dies außer Sichtweite der anderen zu übernehmen und sich so für die anderen dem Schmerz auszusetzen. Hier ist es, als ob die erlittene und verdrängte Erinnerung unausweichlich zur Katastrophe und anschließend zu einem nächsten, die Wahrheit einhüllenden Symbol führt, das nur übergangsweise und immer mit einem gewissen Zwiespalt, eine Verbindung schafft.

4. Der Vorgang des Erinnerns

Aus dieser Perspektive einer un-verorteten, gedoppelten Geschichte werden Weichen für eine andere Beziehung zur Welt gestellt, die das lebhafte und aktive Gedächtnis einschließt. Die Grenzregion erscheint als ein Ort, an dem sich ein anderes Gedächtnis bilden kann, welches sich an Objekten, die den Status von Gedächtnisträgern erhalten, orientiert, sofern die Region selber sich nicht als festgelegtes Milieu definieren lässt.⁴¹ Dies lässt sich am Beispiel des Lehrers exemplifizieren, aber auch an Alfred Gulden selbst.

4.1. Der Lehrer. Die Haltung des Lehrers auf diesem Gebiet ist beispielhaft, nicht in dem Sinne dass er vorgefertigtes und verinnerlichtes Wissen weitergeben würde, sondern, dass für ihn nach einem persönlichen Schock (ein Herzinfarkt, der mit dem psychischen Schock einherzugehen schien, den er erlitt, als seine als unrentabel empfundene Schule geschlossen wurde, und der symbolisch in Referenz zum Zusammenstoß der Autos zu Beginn des Buches gestellt wird), die Erinnerungsarbeit zu seinem Lebenszweck wird, wodurch er auch das Gemeinschaftsgefühl fördern will.

Zur Bewahrung dieser Erinnerungen wird ein Archiv geschaffen, das auch als Heimatmuseum dient:

Meine Bibliothek, sagt der Lehrer, treffen wir uns in meiner Bibliothek. Einmal in der Woche kommen sie dort zusammen. Aus dem

Dorf, aus den umliegenden Dörfern, auch schon mal jemand aus der nahen Kleinstadt. Und sitzen dann um den großen Tisch bei Bier oder Wein und Most und Schnaps, geräuchertem Schinken, Schmalzbroten, Gurken, und reden. Erzählen von früher, von heute. Wie ihnen der Schnabel gewachsen ist. In Mundart die meisten. Und der Lehrer nimmt alles auf. Auf Band. Meine Arbeit sagt er. Nach dem Herzinfarkt – sie vermutet immer noch, auf den Schock hin, als er erfuhr, die Schule im Ort, seine Schule, eine »Zwergschule«, wie in der Zeitung genannt wurde, werde geschlossen, der Schulbus käme. Noch im Krankenhaus hat er den Antrag gestellt. Auf Pension. Frühpensioniert. Seitdem seine Arbeit: alles zusammenzutragen, was über diese Gegend, die Landschaft, die Leute, wie sie lebten, wie sie leben, geschrieben, gemalt, gesungen, erzählt worden ist und noch wird.

Mein Heimatmuseum.⁴²

4.2. Der Erzähler als Kurator. Der Roman scheint die fortlaufende Bewegung der Erinnerungen nachzuhahmen zu wollen. Da diese Bewegung von Diskrepanzen und Erschütterungen ausgelöst wird, tauchen in der Tat Erinnerungen wieder auf, die das Bewusstsein affizieren.

Auch im Roman selbst säht der Erzähler seine Erinnerungssteine. Man denke an die Erwähnungen von im Laufe der Zeit verschwundenen Bräuchen wie dem Spiel der Teufelsgeige (»Ohne Hülle liegt quer über dem Wägelchen noch ein Instrument: gelbes Eisenrohr wie ein Besenstiel lang, Töpfe daran geschweißt, Stahlseiten darüber gespannt, mehrere Deckel, locker geschraubt, Hupen, Klingeln und Schellen, und obenauf steckt ein Teufelskopf«⁴³) und von Riten, die die Brautleute bei der Hochzeit erst entzweien und dann zusammenführen.⁴⁴ Man lese den Text des lothringischen Volkslieds, das dem Leser in Erinnerung gerufen wird und dessen Quelle angegeben wird⁴⁵ sowie Ausschnitte aus dem Tagebuch eines Soldaten im Krieg (welcher sich als der Lehrer herausstellt).⁴⁶

4.3. Der Dichter. In den Begleittexten zu den Fotografien finden sich die Schichten einer sozialen Analyse sowie der prozessualen Herstellung von Erinnerungen wieder, jedoch ohne dass die Erzählmasken ausdrücklich erhalten bleiben. Gulden bringt hier sowohl persönliche Erinnerungen und familiäre Mythologien hervor, die auch für die neu gedachte Verbindung des Sozialen, des Kollektiven und des Persönlichen zeugen, als auch Elemente einer umfassenderen Mythologie der natürlichen Formen und

Meilensteine einer Geschichte, die durch das Versiegen in Monumenten der »großen« Geschichte fast vergessen wurde.

- Er nennt zum Beispiel ein Gericht aus altem Brot namens »Arme Ritter« das ihm seine Mutter machte und welches ebenso für ein geliebtes Zuhause als auch für eine schlichte Art steht, die Mängel der Nachkriegszeit wettzumachen.⁴⁷
- Auch ortsgebundene Mythologien werden genannt: »Die Nixe der Nied«⁴⁸ und »Huttata«, die Legende von einem geizigen Bauern, der in einen knorrigen Baumstamm verwandelt wurde.⁴⁹
- Aber er erläutert auch sehr detailliert markante Elemente und Stationen einer dem Saargau eigenen zeitlichen Schichtung: einen Bildstock, der im Jahre 1719 errichtet und 1838 renoviert wurde,⁵⁰ einen Kreuzweg und dessen Zerstörung während der Französischen Revolution,⁵¹ die Geschichte des kleinen jüdischen Krämers, der »man weiß nicht wohin« verschwand,⁵² sowie die sich auf die kontemporäre Kunst stützende Erinnerung an die Grenze, diese Kunst, die im Einklang mit der zeitgenössischen Politik ihre Spuren dort hinterlassen hat. (Steine an der Grenze. Büdingen-Launstroff. Skulptur von Miloslav Clupac, Prag⁵³)

So nimmt der Dichter auf seine Art und Weise etwas von der barocken Atmosphäre wieder auf. Die Landschaft, die vom Blut der gefallenen Soldaten getränkt und von den Wundmalen dieses Leides gezeichnet ist, ist für Gulden Anlass zu zwei Geistesverfassungen, abgesehen von ihrer zeitweiligen idyllischen Erscheinung: Die eine, die uns dazu stimmen soll, sich an den Tod zu erinnern (*memento mori*), die andere, die aufgrund des geleisteten Gedenkens das Dasein intensiv erleben möchte, die also jeden Menschen, dem man begegnet wäre, festhalten und somit ehren möchte. Diese verschiedenen Ebenen des Realen überlappen sich und bilden eine »miss-tönende Synästhesie«, die sich süßlichen Gefühlen, wie sie der Kitsch oder auch die Banalität einer endlos wirkenden Landschaft hervorbringt, verweigert.⁵⁴ Der Guldensche Landschaftstyp trägt die Merkmale einer Art Heiligkeit, die den Schrecken in sich birgt und dessen Bewusstsein wach hält.⁵⁵

5. Die Zeit aus den Angeln heben

Widerstand und Nähe, wirkende Einbildungskraft und neuer Realismus nähren sich gegenseitig und machen aus der Grenzregion weniger einen dargestellten Ort, als einen poetisch geschaffenen Zeitraum, in dem die Poesie selbst eine Art Humanismus transportiert, welcher in Anbetracht der bei Erschütterungen und Katastrophen durchscheinenden menschlichen Grausamkeit versucht, einerseits das persönliche und das kollektive Gedächtnis als einen bewohnbaren Ort zu bewahren, und andererseits ohne Naivität einen angenehmen mit menschlicher Sympathie gefüllten Raum, Locus amoenus zu schaffen.

Dies ist kein zeitloser Ort, wie es uns das erste Gedicht am Anfang des Buches glauben lässt, sondern vielmehr und gleichzeitig (wie es auch ein zweites Gedicht im selben Band zeigt) ein Ort, der dazu führen kann, die allzu gut zusammengefügten Steine der »historischen« Monamente zu lockern, um darin die Spuren des subtilen poetischen Gedächtnisses, das aus Rissen, Sprüngen und Bruchstücken besteht,⁵⁶ ans Licht zu bringen, der aber auch, wenn man die allegorische und metonymische Komponente des unten stehenden Gedichtes beachtet, die eine Art Revolution in sich trägt, danach strebt, allen Kreaturen gerecht zu werden, indem er die Energie, die die Steine und Tiere hier eingebracht haben, freigesetzt und sichtbar macht.

Die letzten Worte sollen des Dichters sein:
 Und in den Mauern
 Hocken und lauern
 Ammonshörner, Kopffüßler
 Werden lebendig,
 springen, reißen, sprengen
 den Stein auf aus
 den Fugen die Zeit⁵⁷

- 1 Dieser Text basiert auf mehreren Interviews mit dem Autor, von denen eines an seinem 64. Geburtstag in Montigny-les-Metz stattgefunden hat. Er wurde von dem Autor gelesen und mit seinem Einverständnis veröffentlicht. Dessen französische Fassung wurde für einen Hommage-Band an den Luxemburger Professor Frank Wilhelm eingereicht.
- 2 Die Verbindung von poetischer Einbildungskraft und poetischem Gedächtnis wurde in vielen Untersuchungen theoretisch beleuchtet, die alle auf die Studien von Maurice Halbwachs über das kollektive Gedächtnis zurückgehen. Eine gute Zusammenfassung der Fragestellung bietet die Studie von Astrid Erl: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: dies. / Ansgar Nünning (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin und New York, 2004, S. 249–276.
- 3 Alfred Gulden: Brief aus M(ünchen). Grenze kommt von Granica. In: Revue Alsacienne de Littérature. Elsässische Literaturzeitschrift 45 (1994), S. 38–40.
- 4 Das Herkunftswörterbuch bestätigt in der Tat die Verbindung zwischen den Begriffen Grenze und Granica. Es verweist auch darauf, dass Granica von Grana abstammt, ein Wort, das u. a. Tanne oder Nadelbaum bedeuten kann. (Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Duden Band 7.2., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim, Wien, Zürich 1989, Lemmata »Grenze« und »Granne«).
- 5 Gulden: Brief aus M(ünchen) (Anm. 3), S. 40.
- 6 Es ist bekannt, dass nach der Schaffung der »Reichsgaue« durch die Nationalsozialisten, der Terminus »Gau« in der Verwaltungssprache der Bundesrepublik nicht mehr einzeln benutzt wird. Er existiert jedoch weiterhin in zusammengesetzter Form als Bezeichnung mancher Regionen und Landschaften. So wird dieser Begriff immer noch verwendet und wird vor allem mit einem Typ Landschaft assoziiert.
- 7 Freddy Raphaël: Critique de la raison identitaire. In: Utz Jeggle / Freddy Raphaël (Hg.): D'une rive à l'autre / Kleiner Grenzverkehr. Rencontres ethnologiques franco-allemandes. Paris, 1997, S. 15–27.
- 8 Ein Satz, den Alfred Gulden von Peter C. Keller als Titel für seine Aufsatzsammlung entliehen hat: Alfred Gulden: »Nur auf der Grenze bin ich zu Hause«. Aufsätze. Saarbrücken 1982. Siehe hierzu auch: Françoise Lartillot: Alfred Gulden, une poétique de la frontière? In: Pierre Béhar / Michel Grunewald (Hg.): Frontières, transferts, échanges transfrontaliers et interculturels. XXXVIe congrès de l'Association des Germanistes de l'Enseignement Supérieur. Bern [u. a.] 2005, S. 177–194.
- 9 Die meisten Texte Alfred Guldens behandeln diese Thematik mehr oder weniger gründlich. Die Bibliografie dieser Texte in dem Band *Zwischen Welt und Winkel* ist recht vollständig: Zwischen Welt und Winkel. Alfred Guldens Werk- und Lesebuch. St Ingbert 2004, S. 289–304. Die Internetseite <http://www.alfredgulden.de> bietet ebenfalls eine ziemlich vollständige Bibliografie (zuletzt abgerufen am 17. August 2015).
- 10 Alfred Gulden: Die Leidinger Hochzeit. Ein Roman. München 1984; Der Saargau. Reise in die nächste Fremde. München: List. 1985 (Text: Alfred Gulden, Fotografien: Peter Baus); Der Saargau [II]. Die wiederentdeckte Nähe. Ottweiler 1996 (Text: Alfred Gulden, Fotografien: Peter Baus).

- 11** In dem Film erklärt ein Zöllner Gulden, dass man beim Entlanggehen der Straße und Überschreiten der Linie, die sie entweitet, das Referenzsystem wechselt (Postsystem, Währung, Gesundheitswesen etc.). Es existieren eine Lang- und eine Kurzfassung des Films. Aufgrund technischer Schwierigkeiten (Problematik des Einbindens von Filmausschnitten in den Text) soll hier nicht weiter auf ihn eingegangen werden.
- 12** Der Saargau (Anm. 10), S. 66–71, vor allem S. 69f.
- 13** Der Autor sagt, dass er sich nur in seinen Gedichten und Liedern in Dialekt ausdrückt. Seiner Meinung nach eignen sich die Prosatexte nicht für eine Übertragung in Dialekt.
- 14** Der Saargau [II] (Anm. 10), S. 68f.
- 15** Gulden: Brief aus M(ünchen) (Anm. 3), S. 38–40.
- 16** Ebd., S. 39.
- 17** Es handelt sich hierbei nicht um eine vollständige Analyse der Zusammenhänge, da die nicht veröffentlichten Entwürfe des Autors nicht einbezogen wurden, was Gegenstand einer gezielten Untersuchung sein könnte.
- 18** Idyllische Texte bieten Beschreibungen, in denen der Raum statisch erscheint und in welchen die Natur dem Menschen einen urtümlichen Schutz bietet; der Mensch lebt friedlich in ihr, was häufig durch das Bild der Schäferwelt wiedergegeben wird. Rahmen hierfür bildet meist der Locus amoenus, ein lieblicher stereotyper Ort in einer idealen Landschaft mit Blumen, einem Bach oder einer Quelle, schattigen Bäumen, einer Brise und frühlingshafter Atmosphäre. Es ist der Traum einer Landschaft, in welcher Frieden und Harmonie herrschen. Die Bukoliken, welche zwischen dem 3. Jahrhundert v. Chr. und dem 18. Jahrhundert entstanden, zeigen die idealisierte Natur oft als Kontrapunkt zum Leben in der Stadt und ziehen mit ihrem Hang zur Allegorie oftmals die Verbindung zwischen dem Schäfer und dem Poeten (welcher prinzipiell im Mittelpunkt der Bukoliken steht). (Dieter Burdorf [u. a.]. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart und Weimar 2007, Lemmata: »Idylle«, »Locus amoenus«, »Schäferdichtung«)
- 19** Gulden: Brief aus M(ünchen) (Anm. 3), S. 21.
- 20** Ebd., S. 20.
- 21** Ebd., S. 24.
- 22** Ebd., S. 65.
- 23** Gulden: Die Leidinger Hochzeit (Anm. 10), S. 44f.
- 24** Ebd., S. 98.
- 25** Siehe beispielsweise auch den Katalog der sehr schönen Ausstellung der Staatliche Kunsthalle Karlsruhe und des Wilhelm Busch Museums Hannover: J. J. Grandville. Karikatur und Zeichnung. Ein Visionär der französischen Romantik. Ostfildern-Ruit 2000.
- 26** Nach der Einordnung des Metzler Lexikon Literatur (Anm. 18), Lemma »Dorfgeschichte«.
- 27** Gulden: Brief aus M(ünchen) (Anm. 3), S. 21; Gulden: Die Leidinger Hochzeit (Anm. 10), S. 9.
- 28** Gespräch der Verfasserin mit Alfred Gulden.
- 29** Gulden: Die Leidinger Hochzeit (Anm. 10), S. 7.

- 30** Ebd., S. 23.
- 31** Diese Fragen reichen von Unbedeutendem wie verschiedenen Aussprachen des Wortes »Zwetschge«, bis hin zu unterschiedlichen und konfliktgeladenen Auslegungen von deutsch-französischen Kriegserinnerungen.
- 32** Gulden: Brief aus M(ünchen) (Anm. 3), S. 27.
- 33** Ebd., S. 31.
- 34** Gulden: Die Leidinger Hochzeit (Anm. 10), S. 9.
- 35** Ebd., S. 19.
- 36** Ebd., S. 24.
- 37** Ebd., S. 27.
- 38** Zu dieser Art Guldens, eine Art Psychohistorie über seine fiktiven Figuren hinaus zu schreiben, sei erlaubt, auf unseren Aufsatz zu seinem Roman *Greyhound* zu verweisen: Françoise Lartillot: L'Amérique à même la chair ou comment dire la défaite de l'imaginaire. A propos de »Greyhound« d'Alfred Gulden. In: Olivier Dard / Hans Jürgen Lüsebrink (Hg.): Américanisations et anti-américanismus comparés. Villeneuve-d'Asq 2008, S. 215–244.
- 39** Gulden: Die Leidinger Hochzeit (Anm. 10), S. 135f.
- 40** Ebd., S. 198.
- 41** Es wird hier auf die Vorstellung zurückgegriffen, dass bestimmte Momente als »Anlässe zur Erinnerung« gewählt werden, die die Studien von Pierre Nora laut Astrid Erll mit einbegreifen. (Erll: Literatur als Medium [Anm 2], S. 255) Außerdem beobachtet Aleida Assmann, dass Pierre Nora diese Gedächtnisorte im Rahmen der Deterritorialisierung von Gedächtnis ins Spiel bringt. (Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2003, S. 339. Assmann zitiert Pierre Nora: Entre mémoire et histoire. In: Pierre Nora: La problématique des lieux. In: Les lieux de mémoire. Bd. 1: La République. Paris 1984, S. XVII–XLII. Etienne François hat in seinem Referenzwerk über die deutschen Erinnerungsorte hinlänglich bewiesen, dass diese Problematik trotz der Zweifel Noras auf den deutschen Raum übertragen werden kann.
- 42** Gulden: Die Leidinger Hochzeit (Anm. 10), S. 137. Der Begriff »Heimatmuseum« erinnert, wie der Autor bestätigt, sowohl an den gleichnamigen Roman von Siegfried Lenz (Hamburg 1978), als auch an das Bestreben in den 1980er Jahren, neue Stätten des Gedächtnisses zu schaffen.
- 43** Gulden: Die Leidinger Hochzeit (Anm. 10), S. 16.
- 44** Ebd., S. 17of.
- 45** Ebd., S. 181f.
- 46** Ebd., S. 183–188.
- 47** Gulden: Brief aus M(ünchen) (Anm. 3), S. 91.
- 48** Ebd., S. 37.
- 49** Ebd., S. 39.
- 50** Ebd., S. 97.
- 51** Ebd., S. 87.

52 Ebd., S. 82.

53 Ebd., S. 45.

54 Gespräch der Verfasserin mit dem Autor.

55 Um dies zu verbildlichen, verweist Gulden auf die Romane von Georges Bernanos.

56 Man könnte an das Gegensatzpaar Dokument / Monument denken, das Michel Foucault in der *Archäologie des Wissens* inszeniert. Siehe auch: Ludwig Jäger: Zur transkriptiven Logik des kulturellen Gedächtnisses. In: Françoise Lartillot / Axel Gellhaus (Hg.): Dokument / Monument: Textvarianz in den verschiedenen Disziplinen der europäischen Germanistik. Akten des 38. Kongresses des französischen Hochschulgermanistikverbandes. Bern [u. a.] 2008, S. 3–35.

57 Gulden: Brief aus M(ünchen) (Anm. 3), S. 72.

Welch ein ordentlicher Vater!
Ludwig Harigs Vater-Roman
Ordnung ist das ganze Leben.
Roman meines Vaters (1986)

Gerhard Sauder, Saarbrücken

Als Ludwig Harig, seines Zeichens begeisterter und begeisternder Volkschullehrer, zu schreiben begann, begab er sich in die Schule des Stuttgarter Philosophen, Mathematikers und Ästhetikers Max Bense. Alle ihm nahestehenden Schriftsteller wie Helmut Heissenbüttel, Eugen Gomringer, Franz Mon und Reinhardt Döhl galten als ›Sprachexperimentatoren‹: ›Experiment‹ und ›Sprache als Material‹ waren die Schlachtrufe dieser ›Stuttgarter Gruppe‹. Vor allem Benses numerische Ästhetik und die Einbeziehung mathematischer Prinzipien in den Schreibprozess fasziinierten Harig: »[I]ch lernte: die Strategien der Phantasie, die Taktiken der Intuition, das Planvolle des Spiels, das war es, was mir entgegenkam [...].¹ So sind seine ersten Texte Sprachexperimente, die Sprache als ›Material‹ ernst nehmen. Die ›Machbarkeit‹ des literarischen Textes und seine – auch visuelle – Wahrnehmbarkeit wurden betont. Im Rückblick auf die ersten Schreibversuche erzählt Harig, dass er sich »auf die gesprochenen und die geschriebenen Wörter« gestürzt und sie sich einverleibt habe, »um mit ihnen allein mein freies und frivoles Wörterspiel zu treiben«; »mir rauschte es im Ohr von den Wörtern, die ich las, und dieses Rauschen hat seitdem nicht mehr nachgelassen.«²

Als literarisches Vorbild für sprachspielerisches Genie gilt für Harig das Werk von Raymond Queneau – neben der theoretischen Begründung durch Bense. Dazu kamen Prousts *Pastiches*, eine »Sprachspielunternehmung allerweitesten Ausmaßes«. Von Proust und Queneau habe er gelernt, »kompositorisch gegliederte, in größere Zusammenhänge verknüpfte, partiturähnlich erarbeitete Sprachwerke anzulegen«.³

Das ›Sprachspiel‹ und das ›Reich des Spiels‹ behaupten sich im Sinne Schillers als ein drittes Reich neben dem furchtbaren Reich der Kräfte und dem heiligen Reich der Gesetze. Im ›Reich des Spiels‹ werde der Mensch »allein von allen Verhältnissen befreit und sozusagen auch von allem Moralischen entbunden.«⁴ Dabei fehlt es dem ›Sprachspiel‹ nicht an heiteren und humoristischen Zügen – das Konzept ist philosophisch ›ernsthaft‹ und wird mit Schiller und Wittgenstein begründet. Das Benennen der Dinge und das Nachsprechen der die Dinge benennenden Wörter – das ist für Wittgenstein das Sprachspiel, etwas ganz Ursprüngliches und Einfaches –, kein Erklären, sondern ein Mittun. In einem Beitrag zum *Lexikon der Germanistischen Linguistik* hat Harig dargelegt, was er unter ›literarischen Sprachspielen‹ versteht. Die Zweckfreiheit und das Fehlen von ›Hintergedanken‹, die Einsicht vor allem, dass literarische Sprachspiele sich selbst ›Sinn‹ sind, werden hervorgehoben.⁵ Die formalen Strategien Harigs gingen über Bense auf die Mathematik zurück; seine syntaktischen Modelle

waren der Rhetorik geschuldet. Seine neu erworbenen literarischen Techniken, in welchen Permutation, Anakoluth, Metaphorik, Zitat, Collage und Montage eine große Rolle spielten, kamen ihm für seine Hörspielproduktion zugute.

In *Geräusch* (1963) wird das Hören selbst zum Thema: knappe Dialoge spielen unterschiedliche und gegensätzliche Hördispositionen durch. *Ein Blumenstück* (1968) gehört zu den klassischen Texten des sogenannten ›Neuen Hörspiels‹. Darin werden Auszüge aus dem Tagebuch des Auschwitz-Kommandanten Höß mit Kinderliedern, Blumennamen, Rätseln und Spielen montiert, die kontrastiv die ›Realität‹ von Auschwitz evozieren sollen. In der Wendung zum sogenannten O(riгinal)-Ton-Hörspiel (*Staatsbegräbnis*, 1969) hat Harig – mit einer kleinen Zahl anderer Autoren, z. B. Wolf Wondratschek – dem Hörspiel neue Möglichkeiten eröffnet: Durch die Montage von authentischem Tonbandmaterial entstehen neue Kontexte, Übereinstimmungen und Widersprüche, aber auch neue Zusammenhänge aus kontrastierenden Meinungen.

Kaum bei einer breiten Leserschaft, eher bei Freunden der literarischen Moderne fand Harig durch seinen *Familienroman* Anerkennung. Parodistisch folgt er dem Aufbau eines Sprachlehrbuchs mit Lektionen und dazu gehörenden Illustrationen: *Sprechstunden für die deutsch-französische Verständigung und die Mitglieder des Gemeinsamen Marktes* (1971). Die Familie Dupont, eine Sprachlehr- und Sprachlern-Familie, entsteht Lektion für Lektion aus grammatischen und komischen Effekten durch Zuwachs an Wörtern und Satzformen – so wächst die ›Wort-Familie‹ stetig heran. Auf jede Erzähler-Psychologie oder Handlungsspannung wird konsequent verzichtet. Alles ereignet sich in diesem Roman nur in Sprache, durch Kombinatorik und Wortwörtlichkeit. Erzählt wird nicht.

Der zweite, relativ umfangreiche und noch immer dem Sprachexperiment verpflichtete Roman – *Allseitige Beschreibung der Welt zur Heimkehr des Menschen in eine schönere Zukunft* (1974) – benutzt die Gliederung einer philosophischen Abhandlung. Er besteht aus 36 Traktaten und vier Abschweifungen und zielt auf eine poetisch konstruierte Anthropologie. Dank einer nun freier gewordenen Kombinatorik eröffnet sich ein breites philosophisches und literarisch-politisches Anspielungsfeld.

In dem wohl bekanntesten Werk, der *Saarländischen Freude* (1977), hat Harig exemplarisch seinen eigenen Stil gefunden. Er mischt eine scheinbar erlebte und eine zitierte literarische Realität zum Bild einer ›schöneren Zukunft‹. Alle Elemente und Motive seines künftigen Œuvres bis hin zum *Vaterroman* sind hier programmatisch, im Sprach- und Gedankenspiel, aber

auch im Gegensatz zwischen selbstironischer Provinzialität und der Evolution einer neuen Welt enthalten.

Harig kann sich inzwischen gegenüber den Gattungsgesetzen eine erstaunliche Souveränität erlauben. Der spielerische Umgang mit ihnen zugunsten eines neuen Erzählstils zeigt sich besonders eindrucksvoll in *Rousseau*, dem *Roman vom Ursprung der Natur im Gehirn* (1978). Die Elemente der – im Text durchaus enthaltenen, aber ›liquidierten‹ – Philosophiegeschichte, des Biografismus, des Erzählers und Beschreibens scheinen hier auf den Kopf gestellt. Der Erzähler inszeniert mit Wortarabesken, Sprachspielen, Oppositionen und Paradoxa ein Feuerwerk sprachlicher Imagination. Er ist Spieler, Jongleur und Clown. Rousseau und der Autor wenden sich gemeinsam an den Leser und behandeln ihn menschenfreundlich. Der in der Literaturkritik öfter bemühte Vergleich Harigs mit Jean Paul ist hier angebracht.

Von der Intertextualität der vorangegangenen Werke unterscheidet sich der Roman durch seine ›Interauktorialität‹. Darunter ist die in einem literarischen Text dargestellte »Begegnung seines Autors mit einer in der Lektüre eines vorgängigen literarischen Werks erfahrenen Autorenpersönlichkeit« zu verstehen. »Im intertextuellen Text überlagern sich mehrere Textmuster, in der intraauktorialen Erzählung sind zwei Autoren gleichzeitig präsent.«⁶ Die Anglistin Ina Schabert versteht Harigs *Rousseau* als eine rezeptionsästhetische Kunstfigur.

Der Roman bezieht sich auf den Rousseau der kulturreditischen und politischen Abhandlungen, auf den Autor von *Emile* und *La Nouvelle Héloïse*, auf die Selbstbildnisse der autobiographischen Schriften. Rousseaus »Leben« ist Lesesubstrat, ist geprägt von griffigen Werkzitaten, von Klischees des Bildungswissens, von Theoremen tiefenpsychologischer Interpretation.⁷

Die Affinität zwischen Autor und Porträtiertem besteht im Hinblick auf die »tiefen Neigungen«, »hohen Blutdruck« und »plötzliche Eingebungen«. Er findet Rousseau in Schwärmerei, Begeisterung und Verzückung »bei sich selbst«, so dass seine Geschichte zur Geschichte des Enthusiasmus wird. Harig lässt den Genfer Philosophen mit dem Bayreuther Menschenfreund spazieren gehen: »Rousseau schaut zurück zur Natur, und Jean Paul schaut voraus auf den Menschen, sie haben die natürlichen, und sie haben die künstlichen Paradiese im Auge, das begrenzte Ertragen und das grenzenlose Verlangen.«⁸ Wie Wolfgang Hildesheimer in *Mozart* und *Marbot*

setzt er von vornherein auf radikale Fiktionalität. Dafür nimmt er eine völlig unhistoristische, der Gegenwart des Erzählens und den Kenntnissen unserer Zeit vom 18. Jahrhundert angemessene Position ein. In seinem »Doppelporträt« verbindet er eine fiktive Intimität mit dem Beschriebenen und den Blick des historischen Abstands von außen.⁹ So kann er immer wieder in die Schreibgegenwart der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts eintauchen. Die konsequente Fiktionalisierung, die durchgängige Markierung des Sprachspiels vermögen es allenfalls, den Romantext zu einer Lebenstotalität ›aus biografischen Partialitäten‹ zusammenzusetzen.

In der Selbstreflexion des Schriftstellers macht sich seit den späten siebziger Jahren der ›subjektive Faktor‹ im kombinatorischen Schreiben – wie auch im *Rousseau* – bemerkbar. Die Veränderung der Kombinatorik zu einer eher dem herkömmlichen Erzählduktus angenäherten Schreibart wurde von Rezessenten geradezu dankbar signalisiert. Wie schon die *Allseitige Beschreibung* zeigte, bleibt Gegenstand der Sprachspiele nicht die Sprache allein, sondern es ist nun jede Art von ›Ordnung‹, die relativiert und aufgehoben werden kann. Auch historische ›Ordnungen‹, ›Strukturen‹ oder ›Mentalitäten‹ können nun Gegenstand des Erzählens werden. Aber das Spielerische bleibt für Harig »das Besondere des Menschenmöglichen« überhaupt. Indem das Sprachspiel in seinen epischen Werken »mehr und mehr erzählerische Züge angenommen« hat,¹⁰ erwies sich zunehmend das Konzept des ›Lebensspiels‹ als umgreifendes Prinzip von Harigs Werk: »[M]ein Wörterspiel ist mein Lebensspiel«.¹¹

Harig ist sich nur der ›Kraft des Erzählens‹ sicher – einst hatte ihn Max Bense vor dem ›Erzählen‹ gewarnt, das in der experimentellen Phase als Rückfall in überholte Muster abgelehnt wurde.

Für seinen Vaterroman, der sich von weitem der Mode der Väterbücher in den späten siebziger Jahren anschließt, wählt Harig nicht die in den großen Romanen der ›Vergangenheitsbewältigung‹ bewährte Kinderperspektive, aus der das Dritte Reich von Grass, Lenz, Strittmatter und Wolf beschrieben wurde (*Die Blechtrommel*, *Deutschstunde*, *Ole Bienkopp*, *Kindheitsmuster*).¹² Aber er hält sich auch nicht an eines der Modelle, die damals in den Väterbüchern erprobt wurden, so von Ruth Rehmann *Der Mann auf der Kanzel*, Sigfrid Gauch *Vaterspuren*, Christoph Meckel *Suchbild* oder Peter Härtling *Nachgetragene Liebe*.¹³

Harig hat in seinem *Rousseau*-Roman ein Doppel-Porträt geschaffen – er ist mit dem französischen Philosophen fast ständig auch ›auf dem Bild‹. Dieser ›Interauktorialität‹ bedient sich der Autor noch einmal bei seinem Vaterroman: Er macht sich sans gêne anheischig, in einer dem Anfang der

Genesis verpflichteten Ursprungssituation seinem Vater als seinem Geschöpf den Lebensatem einzublasen.¹⁴ Es lebt von der »Luft« des Anfangs, der »reine(n)«, der »frische(n) Luft, seinem »Lebenselixier«¹⁵ Dem Vater selbst wird – geradezu pathetisch – ein »demiurgischer« Atem zugeschrieben.¹⁶ Da er nun tot sei, müsse ihn der Erzähler zum zweitenmal erfinden.

Doch die Luft, die er so lebensvoll atmete, zerplatzt mir in lauter Seifenblasen aus Wörtern, und wenn ich den Mund aufmache und zu erzählen beginne, zerstiebt ein halbes Jahrhundert zwischen meinen Lippen in einzelne Silben, die ich immer und immer wieder neu zusammensetzen muß zu Wörtern, die ich jetzt noch nicht kenne.¹⁷

Von Anfang an sieht sich der Erzähler dieses Romans symbiotisch mit seinem Vater vereint. Seine »ruhige Hand, sein ruhiges Auge, sein ruhiger Atem, das waren die Stützen meiner Kinderzeit, und sein Atem, obgleich ein Atem ja nur eine imaginäre Stütze ist, war die kräftigste von allen.«¹⁸ Der Erzähler ist stolz darauf, im »blühenden Leben« einen Bruder und in der »blühenden Phantasie« eine Schwester zu besitzen.¹⁹ Vom Vater, der die Zeitung von vorne bis hinten liest, lernt er, nicht nur einzelne Buchstaben zu lesen und zu Wörtern zu ordnen. In der ersten Lektüre der Grimmschen Märchen hat er diese *ars combinatoria* geübt. Wie der Vater immer drei Kastanien in der Hosentasche mit sich führt, auf deren magisch-therapeutische Wirkung er vertraut, so werden dem Erzähler die Wörter zur »kräftige[n] Nahrung«.²⁰ »Es waren die Kastanien, die ihn unversehrbar machten, und es waren die Wörter, die mich verwandelten.«²¹ In der Sprache seien schon alle Eigenschaften der Phantasie beschlossen. Im Rückgriff auf seine sprachexperimentelle Lehrzeit bei Bense braucht er nur die Wörter zu nehmen und in seinem Kopf in immer neue Zusammenhänge zu bringen. »O ja, nur ein Wort genügte, und schon wuchsen mir Flügel und ich träumte mich aus dem Buch hinaus und flog davon in eine ganz andere Welt, in der niemand sonst sich zurechtfinden konnte als ich selbst.«²²

In den Schlusspassagen des Romans kehrt der Erzähler zum Schöpfungsmythos der Genesis zurück. Im Blick auf die zahlreichen Grabkreuze, die der Vater für den Sulzbacher Friedhof »geschrieben« hat, heißt es, auf Gen 1,2 anspielend: »Vaters Geist schwebte über den Gräbern.«²³ Wie Gott auf sein Siebentagewerk zurückschaut, stellt der Erzähler am Ende seines Romans fest, er habe

Vater längst wiederbelebt, ja, ich brauchte ihn nur anzuhauchen, und schon lebte er wieder, mein Hauch war warm wie die Wörter aus seinem Mund. [...] Vaters Leib war Asche in der Urne, sein Geist ist Wort in meinem Kopf. [...] Vater hält die Welt zusammen. Vater wird niemals sterben.²⁴

Die Vater-Figur dieses Romans ist eine Fiktion – Ludwig Harig bemerkt an mehreren Stellen des Textes, wie schwierig es gewesen sei, seinem Vater bei all seiner Gesprächigkeit Aufschlüsse über sein Leben zu entlocken. Auf das Rätsel dieser Person antwortet der Sohn mit der Konstruktion seines Romans.

Was war das für ein Mensch? War Vater ein Materialist, ein Militarist, ein medizinischer Kausalist? Oder war er nicht doch ein sanftes, zartes Wesen, ein liebevoller Ehemann, ein gütiger Vater, der niemals in seinem Leben sich an einem Körper vergriffen, einen Leib versehrt hat? Ich habe ihn kein einziges Mal Mutter berühren oder gar küssen gesehen, habe es nicht erlebt, daß er mich geschlagen oder auch nur hart angefaßt hätte. Ich ging neben ihm her, als Kind durch den Wald, als kleiner Junge durchs Dorf, als junger Mann durch das halbe Deutschland, stundenlang, tagelang, wochenlang, wir haben gesprochen, auch geschwätz, auch gestritten, doch wenn ich es genau bedenke, haben wir miteinander geschwiegen. Die Luft, die wir atmeten [...], hatte nicht die Aufgabe, die Welt rings um uns her mit Gasen anzufüllen, ihr einziger Sinn bestand darin, uns beide zu beleben, solange wir noch Zeit hatte, miteinander zu sprechen.²⁵

Den damals achtzig Jahre alten Vater konnte er nicht mehr zum Sprechen bewegen. Deshalb bat er ihn, »aufzuschreiben, was ihn in seinem Leben am tiefsten bewegt habe.«²⁶ Ein dickes gelbrotes Heft schrieb er in drei Wochen voll – aber er erzählte nur vom Krieg. Seine Kindheitserinnerungen, seine Frau und die beiden Söhne, seine tägliche Arbeit hat er ausgespart, und selbst die Jahre im Krieg werden nur fragmentarisch dargestellt: »[D]ieses Leben in Waffen hatte er so tief in seiner Erinnerung versteckt, daß er es nicht mehr hervorholen konnte.«²⁷ Der Erzähler hat das Schweigen seines Vaters als »grauenvoll« empfunden. Dass ihn keine andere Erinnerung so geprägt habe wie die an den Ersten Weltkrieg, habe er erst später erfahren. Es klingt wie ein Vorwurf, dass der Vater nur Geschichten

aus dem Ersten Weltkrieg aufschrieb. »Und es waren nur dumme Geschichten, Geschichten, die sie in der Etappe erlebt hatten, wo getrunken und dummes Zeug gemacht worden ist. Kein einziges Wort von dem, was er wirklich erlebt und getan hat!«²⁸

Über den ganzen Text hinweg sind Erklärungsversuche verteilt, warum sich der Vater nicht an sein verflossenes Leben erinnern wollte. Sein Gedächtnis sei »überwachsen«, die Erinnerung spreche nicht mehr; Romanszenen habe es in seinem Kopf nie gegeben.²⁹ Der Vater habe dem »Erinnerungsschutt« den Rücken zugekehrt – er habe geschwiegen.³⁰ Der Erzähler findet keine überzeugende Begründung für dieses Verhalten – er beschreibt nur, dass die Erinnerung geschrumpft sei: »[D]as Gedächtnis wandelt die Dinge in tausenderlei Formen um.«³¹

Dies dürfte keine exzeptionelle Reaktion eines Mannes am Ende seiner Jahre sein! Jede Erinnerung schaltet gleichsam demiurgisch mit dem ›Stoff‹ des Erfahrenen und schafft sich davon nicht etwa authentische Ansichten, sondern wählt aus, ›bearbeitet‹ das einst Erfahrene, unterdrückt Teile davon oder verleiht ihnen einen blendenden Glanz. Gegen Ende des Romans setzt der Erzähler zu einer Erklärung an, die demonstriert, dass autobiografisches Schreiben im Sinne des Doppelporträts zum »Sammelpunkt von Historischen, Fiktionalem bzw. Imaginären und Reflexiven« wird:³²

Wiewiel kann der Mensch ertragen? Muß man vergessen, wenn man überleben will? Hatte Vater sein Gedächtnis verloren? Oder hat er, um sich zu retten, die Augenblicke des Wohlgefühls zu himmlischen Ewigkeiten gedehnt, und dabei sind ihm die Tage des Entsetzens zu Schrecksekunden geschrumpft?³³

Der Erzähler trägt dieser ›Inkonsistenz‹ der erlebten Zeit Rechnung. In der Phase des experimentellen Schreibens hatte er gelernt, auf Linearität und Kausalität des Erzählens zu verzichten. Die Komposition entspricht dem komplexen ineinander von verschiedenen Phasen der Vergangenheit und Gegenwart. Der Erinnerungsverlust des Vaters, der sich auch auf ›seinen‹ Krieg bezieht, nötigt dem Erzähler eine Komposition ab, die in sieben Kapiteln immer wieder mit dem Kriegsthema beginnt:

Siebenmal muß ich nun mit dem Erzählen ansetzen, und jedesmal muß ich in Vaters Krieg beginnen, denn dort in Forbach, an der Somme, vor Verdun, wo sein Leben vergraben liegt, muß ich nach ihm suchen und muß zusehen, daß mir dabei der Atem nicht ausgeht.³⁴

Die Problematik des Wortes und der Sprache, aber auch ihre mögliche Qualität als ›Materie‹ hatte in den früheren Werken eine große Rolle gespielt. Der Vater-Roman schließt nicht etwa die einst zentrale Frage nach der Funktion der Sprache und dem Umgang mit ihr aus. Die Sprachthematik ist auch für diesen Text zentral. In einem Kapitel, in dem über den Neubau eines Hauses für die Familie Harig ›berichtet‹ wird, exemplifiziert der Erzähler seine Kombinations- und Sprachspiel-Poetik am Beispiel eines der möglichen Mauersteinverbände, dem Kreuzverband. Die Kombination von Läufer- und Binder- mit Blockverband fächert sich für ihn zur ›Permutationsfuge‹ auf,

in der die Steine des Kreuzverbandes einander zusingen und antworten, und nie ist es die gleiche Melodie, die aus dem Zusammenklang der Themen tönt. [...] Da stehe ich, ein zehnjähriger Knabe an der Hand meines Vaters und denke: was wäre, wenn die Backsteine nicht nur klipp und klapp machen würden, sondern richtige Wörter wären? Ja, eine Verwandlung von Backsteinen in Wörter! Wenn die Backsteine Wörter wären und diese Backsteinreihen im Kreuz- und Block- und Läuferverband kunstvoll verschlungene Sätze!³⁵

Nach solchen ästhetischen Vergnügungen ist dem Erzähler allerdings meist nicht zumute. Er ist sich darüber im Klaren, dass seinem Vater nicht mehr viel Zeit bliebe, »ihn zum Sprechen zu bewegen«.³⁶ In einer Pappschachtel hatte er die 37 Feldpostkarten gefunden, die sein Vater während der Kriegsjahre an seine Eltern geschrieben hatte. »Er schrieb aus dem Schützengraben, und schrieb bei völliger Gesundheit; während des Angriffs konnte er ja nicht und in Reserve wollte er nicht schreiben, da war jedesmal etwas anderes zu tun.«³⁷ – vor allem darüber wollten die Eltern ja informiert sein. Wenn ihn der Erzähler wohl immer wieder nach seinen Erfahrungen im Krieg fragte, sagte er ausweichend »Oje« und »beschrieb irgendeine Straßenverbindung oder eine Bahnlinie«.³⁸ Einige Stichwörter bezeugen kaum, wie der Vater diese Wochen im Graben wahrgenommen hat – ein junger Mann, »nicht einmal zwanzig Jahre alt, mit dem Flammenwerfer in der Faust, dem Handgranatensack um die Hüfte, den Stahlhelm auf dem Kopf?«³⁹ Die folgende Frage dürfte der Ursprung des Vater-Romans gewesen zu sein:

417 Warum hat Vater nie davon erzählt, so daß die Legende uns Geschichte und vielleicht eine Lehre sein könnte? Wie sollen wir es

uns vorstellen, dieses tage- und nächtelange Ausharren im Graben, ohne warmes Essen, ohne ausreichend Schlaf, immer in der Angst, der Graben könne jeden Augenblick zum Grabe werden, und doch überlebend in dem Bewußtsein, daß nach dem Trommelfeuer alles davon abhing, keine Sekunde zu verlieren, um ins Freie zu kommen, bevor der Gegner an den Einstiegen zu den Gräben angelangt war. Das hat Vater uns nicht erzählt, wir lesen es bei John Keegan, dem englischen Historiker [...].⁴⁰

Es gab gewiss eine psychologisch bedingte Verdrängung und Hemmung, aber auch eine Sprachnot, unter der auch andere Kriegsteilnehmer litten. Die Regimentsgeschichte, die der Erzähler oft heranzieht, bekennt: »Worte vermögen nicht zu schildern, in welches Tohuwabohu die Truppe kam [...].«⁴¹ Von der Fahrt nach Ablaincourt, um den ehemaligen Kriegsschauplatz noch einmal zu sehen, wo er seine schwere Verwundung erlitt, heißt es:

Ablaincourt ist Vaters Wunde geblieben. Immer stand er da, tief atmend, mit weit aufgerissenen Augen, wenn wir ihn fragten, und sagte kein einziges Wort. Ablaincourt, das war seine Verletzung, das gehörte ihm allein, vielleicht ist es ihm selbst ein Mysterium geblieben.⁴²

Nur einmal gibt er in seinem gelben Heft eine Erfahrung preis, von der er sonst nie gesprochen hat. Die ›nackten Tatsachen‹ sollten wohl für sich sprechen. Er räumt ein, dass »auch Angst, die durch Selbsterhaltungstrieb und Pflichtgefühl« überwunden werden müsse, in »gewissen Fällen eine Rolle spielt«.⁴³ Auf die Frage, was ihm das Sprechen bedeute und das Berichten wert sei, gibt der Vater eine erstaunliche Antwort: »Alles, was in den Gräben der Somme, in den Straßen von Ablaincourt geschehen war, war Recht und Pflicht und lohnt das Erzählen nicht.«⁴⁴ Zweifellos ist diese Berufung auf Recht und Pflicht eine Ausflucht; damit wird das den jungen Menschen in den Schützengräben und auf dem Schlachtfeld abverlangte Aushalten in extremen Situationen mit einem formalen Argument verharmlost. Der Erzähler kommentiert diese Sprachnot: »Da lagen sie nun und hatten keine Wörter mehr, mit denen sie dieses Stillhalten, dieses Aushalten, dieses Durchhalten hätten beschreiben können.«⁴⁵

Unabhängig von der Kriegssituation tritt eine Eigentümlichkeit des Vaters zutage: Ihm »mißfielen die großen Worte«.⁴⁶ Er verband diese

Art zu reden mit der Sprache der Romane, die er nicht lesen wollte. Die metaphorische Rede, die von den Romanschriftstellern bis hin zu Ernst Jünger gebraucht wurde, erregte seinen Widerwillen. »Feuerwalze«, »Todesmühle« oder »Opfergang« gehörten nicht zu seinem Vokabular.⁴⁷ Die Charakterisierung des Vaters erweckt dabei keineswegs den Eindruck eines schweigsamen Mannes:

Mein Vater war ein redseliger Mensch, aber er machte keine Worte. Große Worte mochte er nicht, sie genierten ihn, er hätte sich am liebsten verkrochen, wenn er jemanden große Worte machen hörte, seine Worte waren noch nicht einmal klein, er hatte gar keine. Er sprach, um sich hinter seinen Worten zu verbergen, vielleicht blieb er deshalb bis zu seinem Lebensende unerrettet [...]. Verdun war für ihn kein Roman, nein, er hatte sich nicht in Bilder und nicht in Vergleiche retten können, er sagte: »Oje!« und niemand kann wissen, was in ihm vorging.⁴⁸

Es ist erstaunlich, dass der Vater offenbar keine Einwände gegen die früh bekundete Absicht seines Sohnes hatte, Lehrer zu werden, also ständig Worte zu machen. Für den Erzähler hieß dies ein »Doktern mit den Wörtern«, ein »Wörterspieler« zu sein, der nichts anderes im Sinn haben sollte, »als den Kindern in der Schule mit Wörtern die Angst zu nehmen und Lichter aufzustecken [...].«⁴⁹ Vielleicht hatte er bei dieser Begründung auch die Angst seines Vaters im Sinn, die aus seinem Leben – trotz aller prinzipiellen »Ordnung« – nach dem Kriege nie ganz gewichen zu sein scheint.

Harig verpflichtet seine Vater-Fiktion auf das Prinzip der »Ordnung«. Was diese in ihrer Komplexität für den Vater bedeutete, habe er nicht verraten – er habe »seine Erklärung der Ordnung mit in den Feuerofen genommen, sie ist mit ihm zu Asche und Schlacke zermahlen.«⁵⁰ Bereits als Kind hatte er dieses Denken internalisiert; der Großvater konnte stolz auf ihn sein, der Lehrer mußte ihn loben; er wußte früh: »[A]lles hatte seine Ordnung, alles war an seinem Platz.«⁵¹ Der Erzähler bekennt: »Von Vater und Mutter her bin ich selbst mit den menschlichen Prinzipien der Ordnung vertraut.«⁵² Seinen eigenen »ausgeprägten Ordnungssinn« glaubt er fast vom Onkel Wilhelm herleiten zu können.⁵³

Statt zu erzählen, habe sein Vater immer die »verschiedenen Ordnungen, die das Leben regeln«, beschrieben, den Aufbau von Hierarchien und das Funktionieren von Systemen.⁵⁴ Nicht nur in seinem Garten sollten »Klarheit, Geometrie, Ordnung« statt des »unübersichtliche[n] Rankenwerk[s]

der Natur« herrschen.⁵⁵ Er wollte die Welt um sich herum »wohlgeordnet« sehen.⁵⁶

Gegen Ende des Romans deutet der Erzähler an, dass es für ihn und seinen Bruder nicht immer einfach gewesen sei, sich der ›Ordnung‹ des Vaters zu unterwerfen. An solchen Stellen der Konstruktion, die sich fast konsequent jeder Wertung enthält, wird erkennbar, dass der Erzähler bei aller Empathie auch die Distanz zum Vater kennt:

Allein Vaters Ordnungen herrschten; es waren einfache, sichtbare, lernbare Ordnungen, die Ordnungen der Dinge. Wir glaubten nicht an Vaters Ordnungen, und wir beteten sie nicht an. [...] Wir schwelgten im Geborgensein, und wir priesen es. Vaters Ordnungen waren Abrahams Schoß, aber auch Abrahams Dornbusch. Sie fochten uns an, sie erlöst uns aber auch.⁵⁷

Bei der Durchsicht des Nachlasses der Tante Charlotte wird dem Erzähler »das Prinzipielle kleinbürgerlicher Sexual- und Ordnungsmoral« umso deutlicher!⁵⁸ Wenn die Mutter eher zurückhaltend des Öfteren das Sprichwort »Ordnung ist das halbe Leben« im Munde führt, so ist der Vater am Ende seines Lebens doch davon überzeugt: »Ordnung ist das ganze Leben!«⁵⁹ Vater und Mutter geraten nie in Versuchung, ihrem Ordnungs-Glauben religiöse Züge zu verleihen, wie sie Schillers Diktum »Heil'ge Ordnung, segensreiche Himmelstochter« ausdrückt.⁶⁰ Aber das Ordnungs-Prinzip der Familie ist doch ein Surrogat – ein kleinbürgerliches! – für Religiöses!

Ludwig Harigs Können als Erzähler erweist sich u. a. darin, dass er Strukturen, auf die er seine Figuren verpflichtet, mit einer Fülle von Details veranschaulicht. Beim Vater ist es die Liebe zum Militärischen. Alles, was Uniform trägt, findet seine Sympathie. Ein »Rausch des Uniformiertseins«, ein »eigenartiger Wahn von Gleichheit« sucht ihn gelegentlich heim.⁶¹ Im Kragen spiegelt sich der ganz Mensch.⁶² Der Kragen des Kronprinzen hatte es dem Vater besonders angetan: »[E]s war der schlichte, schmucklose Stehkragen der Husarenuniform, so eng wie der ganze Hals, so hoch wie das halbe Gesicht«.⁶³ Das »Auffällige an der Uniform« sei dieser Kragen. »Es ist ein hoher, steifer Kragen, der Nacken und Hals umschließt, unter dem Kinn aber auseinanderspringt und dem Rock etwas Parudemäßiges gibt.«⁶⁴ Ein Faszinosum stellen für den Vater auch die Seitengewehrtroddel dar – die zwölf Kompanien eines Bataillons unterscheiden sich durch ihre Farbkombinationen. Wenn der Sohn ihn nach dem Krieg fragt, weicht der

Vater auf das Gebiet der Troddelfarben aus, und der kleine Harig ›permultiert‹ bereits die »Troddelfarben in müheloser Geläufigkeit«.⁶⁵ Auch der musikalische Geschmack des Vaters ist militärisch orientiert: Seine Lieblingsmusik waren deutsche Märsche, auch österreichische, vor allem der Trompete wegen. Am liebsten war ihm der Radetzkymarsch – auch sein Regimentsmarsch!⁶⁶ Er schätzte den Großen Zapfenstreich außerordentlich.⁶⁷ Das »Regelwerk des Militärs« bildet das Gesprächsthema bei zahlreichen Spaziergängen von Vater und Sohn durch den nahegelegenen Wald.⁶⁸ Es nimmt uns nicht wunder, dass der Vater von der »Organisation Todt« sehr beeindruckt war, die seit 1938 – gleichsam vor der Haustür der Harigs – den Westwall baute. Er bewunderte Todt, den Generalinspektor für das deutsche Straßenbauwesen, der bereits als Organisator der Reichsautobahnen von sich reden gemacht hatte. »Organisation« war nun das »Wort der Stunde, und die Organisation war vom Begriff zum Namen geworden«.⁶⁹

Vater, fasziniert von diesen Abläufen, diesen geringen Reibungsverlusten, diesen hohen Effektivitäten, stemmte die Arme in die Hüfte und sagte: »Organisation Todt, seh' sich das einer an. Da herrscht Ordnung, und Ordnung ist das halbe Leben.«⁷⁰

Als im Sommer 1938 ein Schützenfest in Sulzbach gefeiert wurde, konnte sich der Vater immerhin als Organisator im Kleinen hervortun. Als Schießwart der Sulzbacher Schützengesellschaft organisierte er den Schießbetrieb.⁷¹

Es ist bewundernswert, mit welcher Konsequenz der Erzähler Aspekte seiner vielen Sujets über den ganzen Text verteilt – so entsteht eine dichte Textur, die an keine historische Folge gebunden ist. So kann schon die Erzählung von der Tanzstunde der Eltern zu einem Ordnungs-Beispiel werden. Sie »setzten ihre Füße in abgezirkelten Abständen einen neben den andern«. Er wollte zeigen, wie »akkurat er tanzen konnte«, denn »preußisch war ordentlich, das hatte Vater gelernt und das wollte er nicht vergessen und nicht abtun«.⁷² Die ›preußische‹ Zentraltugend durchdringt alle Bereiche des privaten Lebens. Als die junge Familie ihr eigenes Haus baut, muss der Grundriss quadratisch sein – alle Zimmer sind quadratisch; »Eingang, Diehle, Treppenhaus, Toilette und Abstellraum bildeten zusammen genommen ein Quadrat«.⁷³ Auch in der Küche herrscht eine höhere Ordnung! »O heilige Hierarchie der Stühle!« Neben den Stühlen, die je einem Mitglied der Familie zustanden, gab es auch Stühlchen für die

Kinder! Dem Erzähler ist sein »guter, alter Stuhl aus Buchenholz« lieb und wert: »[W]ie oft habe ich auf ihm gesessen und mich hinausgeträumt aus der zwanghaften Ordnung unserer Küche, wie oft trug er mich in jene andere, schönere Welt!«⁷⁴ Es ist dies eine der wenigen Stellen, in der ausdrücklich von der Zwangsstruktur dieses Ordnungsdenkens die Rede ist – sonst gibt sich der Erzähler mit dessen Beschreibung in zahlreichen Details zufrieden. Gewiss muss er an sich halten, wenn er von der ›Wirtschaftswunder-Zeit‹ erzählt. Der Vater konnte diese Rede vom ›Wunder‹ nicht leiden. Er war für das Anpacken – »unsere einzige Rettung«, um im Garten Ordnung zu schaffen, »sei der Beton«.⁷⁵ Mit seiner Idee, den ganzen Garten auszubetonieren, setzte er sich gegenüber der Mutter und den fast erwachsenen Söhnen durch, die kräftig mit anpacken mussten. Vater wollte »aus dem Garten einen geometrischen Wandelhof machen«.⁷⁶ Er sagte: »Wo früher die Gartenpfade waren, sollen jetzt schöne Betonpfade hinkommen«.⁷⁷ Da man gerade beim Betonieren war, kamen auch die ›nützlichen Bauwerke‹ hinzu: Hühnerstall, Autogarage und Lackierwerkstatt. Es bedarf einiger Einbildungskraft, um dieser Welt aus Beton ästhetischen Reiz abzugewinnen – aber nun herrschten »Klarheit, Geometrie, Ordnung« im Garten!⁷⁸

Der Vater, der von Wundern nichts hielt, war kein gläubiger Mensch. Er hing einem mechanistischen Materialismus, einer mechanistischen Welt erkläration an. Obwohl er »in die Gnade Gottes eingetaucht war« – er war schließlich getauft und konfirmiert –, dürfe er »unverblümt ein Heide genannt werden«.⁷⁹ Dabei hatte er über ein Menschenleben lang »Gottes Namen« auf Grabkreuze geschrieben, »doch nie hatte er ihn im Munde geführt«.⁸⁰ »Wir waren ein Haus, angefüllt mit dem Namen Gottes vom Keller bis zum Dachspeicher, und waren doch ein Haus ohne Gott.« Wir waren »ein Haus ohne Glauben, ein Haus ohne Gebete«.⁸¹ Gott – das war für den Vater »ein Wort in wilhelminischer Fraktur«.⁸² »Vater und Mutter glaubten an keinen Gott, und wir auch nicht.«⁸³

Immerhin hatten sich in der Familie Reste einer frühen protestantischen Unterweisung gehalten, ein »raunendes Hörensagen aus der Bibel« oder die Erinnerung an den »unsichtbaren Gott in der Bibel, der existierte im Kopf des Pfarrers; er hatte sich uns nicht gezeigt.« Daneben gab es den Gott der christlichen Ikonographie »mit wallendem Bart und wehendem Gewand« – war das Gott, »so wie wir ihn glauben sollten?«⁸⁴

Der Erzähler sucht nach einer Ursache, warum Vater nicht beten, wie er auch nicht weinen oder singen konnte: Weil ihm die großen Worte fehlten, »weil es ihn genierte. Es war ihm peinlich. Wenn er die Hände hätte falten

und ein Gebet hätte sprechen müssen, wäre er vor Scham vergangen.« Das Übersinnliche, aber auch das Sinnliche machte Vater befangen. Er scheint eine eigenartige Berührungsangst in sich verborgen zu haben. »Was er nicht sehen, nicht hören, nicht riechen und schmecken konnte, war ihm fremd, ja zuwider. Schon das Tasten hielt er für unpassend, wenn es nicht ein Betasten von Dingen war.«⁸⁵ Es war vor allem der Gott des Alten Testaments, der der Familie fremd blieb – noch fremder aber war ihr der auf die Erde geschickte Sohn.⁸⁶ Der so offen bekannte Agnostizismus impliziert allerdings auch, dass es in der von ›Ordnung‹ besessenen Familie nie eine intensive Bemühung gab, über den im Religionsunterricht vermittelten Kinderglauben hinauszukommen.

Als im Zuge der Bewerbung des Sohnes um Aufnahme in die Idsteiner NS-Lehrerbildungsanstalt die Ahnen- und Sippentafel der Harigs vorzulegen war, stellte sich in Vaters Familie eine »kleine Unregelmäßigkeit« heraus – der Name Cochlovius in der Ahnenreihe gab Anlass zu Nachfragen.⁸⁷ Die genealogischen Nachforschungen des »Pat Willi« ergaben, dass es sich um die schlesische Familie Cochlovius / Kochlowski, die bis in den dreißigjährigen Krieg zurückreichte,⁸⁸ handle – eine »Dynastie von schriftstellernden protestantischen Pfarrern«.⁸⁹ Darauf konnte die Familie stolz sein.

In manchen Äußerungen des Vaters verrät sich sein national-konservatives Denken. Er scheint dann völlig zu einer Gestalt aus dem 19. Jahrhundert zu werden. Ende der dreißiger Jahre, als es der Maler-Firma Harig auch dank der Westwall-Aufträge besser als je zuvor ging, ist wohl »die Zeit des Vaterlands, das Jahrzehnt der Vaterlandsliebe« angebrochen.⁹⁰ Vater berief sich auf ein Buch, das »in unerschütterlicher Gläubigkeit« behauptete, der erste europäische Mensch, der zu den verschiedenen Kontinenten reiste, sei immer ein Deutscher gewesen. Es könne nur ein »Deutscher gewesen sein, denn woher hätten wohl alle diese Weltreisenden ihren Forschergeist herhaben sollen?«⁹¹ Was er in der Schule gelernt hatte, müsse »unumstößliche Geltung haben« – »über alle Zeiten hinweg«. So hielt er auch an dem Spruch fest: »Am deutschen Wesen soll die Welt genesen.«⁹²

Auf eine Darstellung der Durchdringung fast aller Lebensbereiche vom Nationalsozialismus verzichtet der Erzähler. Er beschränkt sich auf die Skizzierung der politischen Wandlungen seines Opas und des Vaters. Der Opa war lange Presbyter gewesen, dann wurde er ›Deutscher Christ‹ – wie der Pfarrer –, und schließlich engagierte er sich in der NSDAP und trug als ›Politischer Leiter‹ stolz die braune Parteuniform. Vater mochte dieses

Braun nicht – er war für das Feldgrau, das er als Soldat getragen hatte. Opa ließ sich im Wald als SA-Mann militärisch ertüchtigen. Der ›schneidige‹ Ausbilder schleifte die meist älteren Männer und beschimpfte sie: Flaschen, Nieten, Blindgänger seien sie. Über einen Satz entrüstet sich das ganze Dorf – selbst Opa war entrüstet: »Jesus war der größte Plattefußindianer der Welt.«⁹³

Der Pfarrer, ›Deutscher Christ‹, bemühte die Vertreibung der Händler aus dem Tempel für seinen Antisemitismus. Die Juden hätten Jesus zur Kreuzigung ausgeliefert, »nur weil er ihnen die Geschäfte verdorben habe«.⁹⁴ Dabei dachten die Harigs an die jüdischen Läden in der Sulzbacher Hauptstraße, in denen man so oft eingekauft hatte. Es waren die Kunden Ottos, eines Verwandten der Mutter, der als Dekorateur auch für die jüdischen Geschäfte arbeitete.

Als am 1. Mai 1935 der Festzug zum Tag der Arbeit durch Sulzbach zog, marschierte Vater im weißen Anstreicheranzug mit den Anstreichern, Opa mit den Parteigenossen. Als dieser vom SA-Ausbilder angefahren wurde, weil er beim Schießen ein volliger Versager sei, kam es fast zu einem Zusammenbruch des alten Mannes. Er war nicht in der Lage, ein Auge zuzukneifen – deshalb konnte er beim Schießen nicht treffen. Da half auch keine Nachhilfe durch Vater.

Er wahrte Abstand zu den Braunen – er, »der das alles ja gelernt hatte, und so gut beherrschte wie sonst niemand im ganzen Dorf, dieses Stillstehn und Röhren, dieses Kopfschwenken und Präsentieren des Gewehrs.«⁹⁵ Sonntags zog er seine Schützenuniform an, »schulterte sein Gewehr und ging ins Schützenhaus.«⁹⁶ Für die Söhne, die ins Jungvolk eingetreten waren und dessen Braunhemd trugen, sah das wie eine Flucht in die »grüne Welt der Schützenbrüder« aus. Zog er »den Kopf ein und sah vor lauter Gewehren nicht die Waffe? War Vater anders?«⁹⁷ Er arbeitete fleißig, war seinen Schützen verpflichtet, sorgte für die Familie – »er kümmerte sich nicht um Politik«.⁹⁸ Als in Saarbrücken die Synagoge brannte, die jüdischen Geschäfte und Wohnungen demoliert und die Juden auf Lastwagen abtransportiert wurden, ging der Vater dem »aus dem Weg«. »Warum schritt er nicht ein?« Er ging »hinters Haus in die Werkstatt, rührte in Farbeimern [...].« Dass ein Gefreiter Führer sei, akzeptierte er nicht. »Der Mann ist nicht normal!« »Nein, nicht dieser Mann«, sagte Vater, »wenn schon nicht der Kaiser, dann ein General, ein Feldmarschall.«⁹⁹

Aber die Partei wusste, wie auf Abständige Druck auszuüben sei. Der für ihn zuständige Todt-Organisationsleiter machte dem Vater klar: »[W]enn du dir diese Arbeit erhalten willst, wär's besser, wenn du in die Partei

eintrittst.^c [...] Vater trat in die Partei ein, er legte Parteibuch und Parteiabzeichen in seine Schublade in die hinterste Ecke, als schäme er sich, biß die Zähne aufeinander und nahm seine Arbeit wieder auf.^{c100} Wie so oft im damaligen Deutschland wurde durch die Drohung, die wirtschaftliche Existenz (hier durch Entzug der Westwall-Aufträge) zu zerstören, der Widerstand gegen die NSDAP gebrochen. Die große Zahl der ›Mitläufer‹ war zu einem Teil diesem ökonomischen Druck geschuldet. Der Vater wusste zweifellos, dass nicht ›in Ordnung‹ war, was der Führer mit seiner Partei in Deutschland anrichtete.

Ludwig Harig hat für seinen Vater-Roman eine eigene formale und zeitliche Struktur erdacht. Die Beobachtungen über das Umsichgreifen der nationalsozialistischen Macht in Sulzbach und bis in die Familie hinein stehen in einem lockeren Zusammenhang mit den vielen anderen Versatzstücken der konstruierten Vater-Vita. Dem Roman-Text sind in seinen sieben Kapiteln jeweils dominante Zeitverhältnisse eingeschrieben. Das erste Kapitel entfaltet die Problematik des sprachlosen Vaters, der in drei Wochen in einem Heft sein Leben erzählen soll. Es sind nur Erinnerungen an den Krieg. Die folgenden Kapitel führen jeweils in die Zeit und an den Ort der väterlichen Erfahrungen. Dabei hält sich der Erzähler nur im Blick auf die Gesamtgeschichte an eine gewisse Linearität; sie wird jedoch immer wieder durchbrochen. So wechselt die Erinnerung an den Deutsch-Französischen Krieg 1870/1871 und seinen Beginn bei Saarbrücken auf den Spicherer Höhen hin zur Recherche der Söhne in den achtziger Jahren nach der Forbacher Kaserne, in der Vater als Rekrut vom November 1915 bis zum Juni 1916 seine militärische Ausbildung erhält.

Im dritten Kapitel wird die Beteiligung des Vaters an der Sommeschlacht in den Gräben von Lassigny rekonstruiert. Der Erzähler hat sich in Begleitung seines Bruders durch mehrere Fahrten zu den ehemaligen Schlachtfeldern eine präzise Ortskenntnis erworben – aus der Gegenwart von 1984 führen jeweils die Regimentsgeschichte, Vaters Aufzeichnungen, Fotografien usw. in die Kriegsgeschichte von 1916/1917 bis zur schweren Verwundung in der Ornes-Schlacht bei Verdun am 24. August 1917 (viertes Kapitel).

Es sind Kunstgriffe des Erzählers, wenn er sich in der Zeitachse immer wieder zurückwenden kann, wie etwa im fünften Kapitel: Bei den Sonntagsspaziergängen mit der Familie und Onkel Wilhelm sind immer wieder die Spicherer Höhen das Ziel. Bei Kaffee und Kuchen wird anschließend von Vater und Wilhelm die »Saarbrücker Kriegschronik« von Ruppersberg studiert. Im Folgenden wechselt die erzählte Zeit öfter – es geht hier vor allem um die Geschichte der Familie bis 1945. Im sechsten Kapitel besucht

der Erzähler vierzig Jahre nach Kriegsende noch einmal Schloss Harburg im Harz, wo Vater, Mutter und der Erzähler bis kurz vor Kriegsende lebten – Anlass zu einer Rückblende in das Frühjahr 1945 bis zur kurzen Gefangenschaft des Erzählers (30. April 1945). Das letzte, siebte Kapitel beginnt mit der Beschreibung eines Fotos. Es zeigt den Vater, seinen Leutnant Thiele und einen unbekannten Soldaten im Unterstand vor Verdun, in der Ornes-Schlucht im August 1917. Eine Fahrt zu diesem für den Vater so schmerzlichen Ort führt ihn mit Erich Thiele 1977 noch einmal in die Kriegszeit, um dann der Gegenwart bis 1986 breiten Raum zu gönnen.

Die Familiengeschichte wird mit der allgemeinen Geschichte und vor allem mit den Weltkriegen korreliert. Nur wenige Ereignisse werden eingeblendet: der Frankreichfeldzug der Wehrmacht, »ein Blitzkrieg«,¹⁰¹ die Kapitulation Warschaus, der Fall von Monte Cassino, die Landung der Alliierten in der Normandie, die Bombardierung von Frankfurt und am 5. Oktober 1944 das brennende Saarbrücken. Aber sie berühren die Familie nur von weitem. Erst bei Kriegsende und mit der Flucht der Familie aus dem Harz wird alles in den Sog des Untergangs hineingezogen.

Vater war bei Kriegsbeginn 1939 – trotz seines Alters – eingezogen worden, wurde aber im Hinblick auf das schnelle Vorrücken der Wehrmacht in Frankreich wieder entlassen. In den späteren vierziger Jahren wurde er als Schießlehrer auf Schloss Harburg verpflichtet. Man erfährt nicht, ob er diesen Pflichten widerwillig folgte. Er war 1915 ein begeisterter Rekrut, beherrschte bereits alle »Griffe« – Onkel Wilhelm, Feldwebel bei den Siebzigern, hatte sie ihm beigebracht. In der Kaserne zeichnete er sich durch Eifer aus – »er eilte ins erste Glied, freudig und waffenfromm«.¹⁰² Die Kaserne in Forbach blieb immer sein »Lebensraum« und sein »wirklicher Umkreis«.¹⁰³ Wenn der Erzähler zu Beginn des Romans die Frage stellt, was für ein Mensch der Vater gewesen sei – ein Materialist oder ein Militarist, so bleibt die Antwort offen.¹⁰⁴ Die Liebe zu allem Militärischen ist unverkennbar. Er lebte in dieser Hinsicht in der preußischen Tradition; als Soldat war es seine Pflicht, die »gottgegebene Allianz« von Thron und Altar zu verteidigen, ihr »Schutzschild« zu sein.¹⁰⁵ Als Rekrut funktionierte er und »lief auf vollen Touren«.¹⁰⁶ Der kleine Louis bekam einst zu Weihnachten vom Onkel Wilhelm einen das Gewehr präsentierenden badischen Gardisten aus Blech geschenkt.¹⁰⁷ Er konnte die Arme bewegen und das Gewehr präsentieren. Nachdem das Gewehr verlorengegangen war, wurden »die Gesten« zu »Gestikulationen«, die Griffe zu »Fuchteleien«. Es war »ein Präsentieren ohne Präsentation, ein Präsentieren für nichts«. Der Blech-Gardist »gab ein armseliges Bild eines Soldaten ab.«¹⁰⁸ Der Bezug

auf den Vater, der alles Uniformierte und die militärischen Exerzitien liebte, ist unübersehbar. Der Erste Weltkrieg war zu Ende, als Vater merkte, dass er schießen könne. So wurde er eifriger Sportschütze im Schützenverein. Aber dem militärischen Denken blieb er treu. Von einem trigonometrischen Punkt in der Nähe Sulzbachs konnte man nach Westen schauen. Der Erzähler fragt sich, ob Vater dabei tatsächlich die Schlachtfelder »in seinem Kopf« hatte, »wenn er mit mir auf dem trigonometrischen Punkt stand und nach Westen schaute, sah er die Schlachtfelder von Spicheran gleich hinter der Grenze oder sah er die ferneren Schlachtfelder vor Verdun und an der Somme, seine Schlachtfelder [...]?«¹⁰⁹

Nur an einer Stelle unternimmt der Erzähler den Versuch, die kulturelle Situation im Geburtsjahr des Vaters, 1896, zu charakterisieren. Er nennt Kienzls *Evangelimann*, Bölsches *Liebesleben in der Natur*, Raabes *Altershausen*. In diesem Jahr starben Bismarck und Nietzsche. Madame Curie entdeckte das Radium, Freud die Abgründe des Traumes, Ernst Haeckel löste die Rätsel der Welt. »Zeit und Raum lösten sich in reine Empfindungen auf und waren am Ende nur noch spielerische Begriffe und schöne Wörter.« Dies sind Horizonte des zeitgenössischen Lebens, die mit den »kleinen Leuten« nichts zu tun hatten». »Vater blieb verschont von alldem«, diesen »Irritationen, Exzesse[n], Perversitäten«.¹¹⁰ Warum weist der Erzähler überhaupt darauf hin? Es ist das einzige Mal, dass er auf den kulturellen Kontext der Zeit eingeht.

Über den ganzen Roman sind hingegen Aspekte von Vaters Leben als Handwerker und Malermeister verteilt. Es gibt wohl keinen anderen herausragenden Gegenwartsroman, in dem in vergleichbarer Weise die Kunst und das Fachwissen einer Handwerksdisziplin vorgestellt würde. Dabei folgt die Darstellung nur am Anfang des Romans der Biografie: Der letzte Schultag des Vierzehnjährigen ist der Vortag des Beginns seiner Ausbildung als Lehrling und Geselle im elterlichen Betrieb. Seinen »weißen Schaffanzug«¹¹¹ soll er »mit fröhlicher Grazie« getragen haben.¹¹² Er

schöpfte Kalk aus der Kalkgrube, mischte Farben im Farbkeller, handhabte mit Sorgfalt sein Handwerkszeug. Was Vater lernte, war aber kein grobschlächtiges Anstreichen, er lernte tünen und tönen, beizen und masern, rollen und wickeln, und tapezieren lernte er auch.¹¹³

Der Kreislauf des Kalks, ein »veritable Karussell«,¹¹⁴ hat es ihm besonders angetan; es sei die »Wiederkehr des Immergeleichen«.¹¹⁵ Mit großer

Sachkenntnis werden die Geheimnisse des Farbkellers und die Erdfarben beschrieben, die je nach Herkunft aus der Champagne oder verschiedenen Regionen Italiens »von Anfang an die kühnsten Vorstellungen« in ihm evozierten.¹¹⁶ Die Farben wirkten auf den Vater wie die Märchen: »Sie waren zwar die lichtgebrochenen Substanzen Newtons, aber viel eher noch waren sie der Abglanz ferner Bilder, riefen Geschichten herauf, die fast schon vergessen, erweckten Geschöpfe zum Leben, die längst gestorben schienen.«¹¹⁷

Die Lebensphasen des Vaters sind durch die Vorliebe zu einer je speziellen Malerarbeit geprägt: In den jungen Jahren malte er Gemälde in Öl, in den mittleren kunstvollen Maserungen in Lasur. Bis in sein hohes Alter »malte« er Grabkreuze.

Der Malerpinsel des Vaters ist das »geheimnisvolle Requisit« der Kindheit des Erzählers. Mit dem Pinsel in der Hand konnte Vater »die ganze Welt« schaffen.¹¹⁸

Beim Anblick eines Pinsels begannen seine Augen zu glänzen, ein Pinsel, das war die Vermählung von Griff und Borsten, die unscheidbare Verbindung von Stiel und Haar. Mit dem Pinsel übte er seine Kunst aus, aber was er tat, waren keine Zauberkunststücke. Wie kraftvoll führte er den Ring- und den Flachpinsel, wie leicht glitten die Schreiber und die Schlepper, wie mühelos die Schreibschlepper dahin!¹¹⁹

Der Höhepunkt seiner Kunst scheint in den späteren Jahren die »subtile Kunst des Maserns« geworden zu sein. Darin entlockt er den Maserungen des Holzes ungeahnte Formen, so dass sich die »flammenden Linien des Holzes, Furchen und Narben« entfalten ließen.¹²⁰ Die Türen des neuen Hauses verwandelten sich so in ferne Weltgegenden und exotische Länder. Noch über seinen Tod hinaus (1980) lebte seine Kunst in den von ihm beschriebenen und dank seiner Lasur tannenholzfarbenen Kreuzen, auf denen seine Schrift steil »in unerschütterlicher deutscher Fraktur und Orthographie« stand.¹²¹

Diese »nachgetragene« und – der Not von Vaters Schweigen gehorchend – fiktive Lebensbeschreibung gibt alle wichtigen Lebensdaten von Vater und Mutter, aber auch manches Detail über ihr privates Leben preis.

In der väterlichen Vita fehlen »freie« Zeiten: Auf den letzten Tag als Malergeselle folgt der »erste Arbeitstag als Rekrut«.¹²² Der Krieg nimmt ihn bis zur Heimkehr am zweiten Weihnachtsfeiertag 1918 in Beschlag. Er

lag 135 Tage im Kriegslazarett, dann im Reservelazarett. Es folgte die Genesungskompanie, ein Ersatzbataillon. Schließlich diente er noch neun Monate als Polizeiunteroffizier in Prenzlau.¹²³ Es hatte lange gedauert, bis die schweren Verletzungen geheilt waren. »Er war nicht ungeschoren heimgekehrt, er hinkte noch eine Weile auf dem linken Bein, drehte den Kopf unter heftigen Schmerzen, und sein Leben lang kreisten ein paar winzige Schrapnellssplitter in seinen Adern.«¹²⁴

Erst jetzt konnte sein Leben als Erwachsener beginnen. Er besuchte den Tanzunterricht, lernte seine Frau Helene kennen und wollte zeigen, »wie forscht und stramm und akkurat er tanzen konnte«.¹²⁵ Am 14. Oktober 1924 wurde geheiratet – »Vater war 28, Helene war 22 Jahre alt.«¹²⁶ Nur fünfzehn Jahre Frieden waren dem jungen Paar geschenkt. Bei Kriegsausbruch 1939 wurde der Vater noch einmal eingezogen, die Mutter mit den beiden Söhnen in den Hunsrück evakuiert. Sie kamen bei Verwandten unter; es waren freudlose Tage; Vater fehlte ihnen. Die Mutter musste allein die Geschicke der Familie lenken. Die Einnahmen aus dem Malergeschäft fehlten. Erst im Frühjahr 1940 wurden die älteren Jahrgänge aus der Wehrmacht wieder entlassen. Das Geschäft nahm – auch dank der Aufträge für den Westwall – neuen Aufschwung.

Der Erzähler porträtiert Mutter und Vater als Leser. Sie habe in jungen Jahren nach der Haushaltarbeit am Nachmittag gelesen. Ihr kleiner Sohn ahnte »etwas von Mutters Glück und Seligkeit, die ja viel mehr Glückseligkeit war, die aus fremden Wörtern« kommt. Als ihr die Arbeit über den Kopf wuchs, stellte sie die regelmäßige Lektüre ein. Die Bücher – sie hatte eine »Bibliothek« abonniert; einmal monatlich erschien ein Band – bedeuteten ihr viel: Sie waren für sie »Traumgeber, Glücksbringer, Seligmacher«.¹²⁷ Außer diesen anrührenden Passagen ist von der Mutter eher selten die Rede. Als sie stirbt, röhrt sich bei ihrem Sohn das schlechte Gewissen: »Ich stehe dabei und weiß nicht, was ich sagen soll; haben wir Mutter je ein gutes Wort gegeben?«¹²⁸

Mehr noch als die Mutter hat der lesende Vater sein Kind beeindruckt. Er war »der erste Mensch, den ich habe lesen sehen, und das entschied über mein Leben.«¹²⁹ Manche Bücher las er mit seinem Sohn gemeinsam. Campes *Deutscher Robinson* war »Vaters Lieblingsheld, und wenn wir sonntags morgens, das Buch vor uns aufgeschlagen, nebeneinander am Tisch saßen und die Bilder betrachteten, zündete Vater sich eine Zigarre an [...].«¹³⁰

Mit seinen beiden Söhnen machte er gern Waldspaziergänge – wenn es sonntags regnete, wurde in der Küche Fußball gespielt. Liebevoll hat sich der Vater mit seinen Kindern beschäftigt. An ein Schimpfen oder

Verprügeln konnten sie sich nicht erinnern. Die Familie lebte in Eintracht mit der Verwandtschaft – Tante Berta war ein eigener Fall. Vaters Wünsche, einen Gletscher, einen Striptease in Paris und Italien zu sehen, gingen in heitere Erfüllung.

Der Erzähler hat es verstanden, die Vater-Figur sowohl aus kritischer Distanz als auch mit beträchtlicher Sympathie zu formen. Das »An-sich-Halten« des Vaters, der kaum Gefühle zeigte und körperlichen Kontakt möglichst vermied, kommt in den überlieferten Fotos zum Ausdruck: Er lächelt nie, sondern presst die Lippen aufeinander. In seinen letzten Lebensjahren, nach dem Tod seiner Frau, lebte er allein. Seine Lebensform änderte sich nicht mehr – schon früher konnte der Erzähler über ihn sagen: »Mein Vater bewegte sich, lesend und lebend, im Zirkel des Immergleichen.«¹³¹ In dieser Formulierung klingt Kritik an seiner Person an.

Obwohl man es ihm nicht zutraute, hatte Vater einen meist verborgen gehaltenen Humor. Wer Ludwig Harig je aus seinem Roman lesen hörte, weiß, welche Wirkung die humorvollen Szenen auf die Zuhörer ausübten. Ein Glanzstück ist der Versuch des Vaters, »das Christkind als mechanisches Wesen« mit Hilfe eines bis in die Küche reichenden Zwirnfadens durch Läuten des Glöckchens an der Christbaumspitze vorzuführen. Als Vater zu stark zieht, kommt es durch den Sturz des Baumes zu einem Ereignis von fast unbeschreiblichem Ausmaß: »wortwörtlich ein Heidentum, ein Heidenspektakel«.¹³²

Während Vaters Familie noch in Großvaters Haus zusammen mit anderen Verwandten wohnte, gab es wegen des Hausflurputzens ewig Streit. Gegen die giftende Berta setzte Vater einen seiner Scherzartikel ein, seinen Pubsapparat. Er dachte sich ganze Partituren aus und tüftelte an wirkungsvollen Tonfolgen und drastischen Hallkonzepten.¹³³ Der Apparat wirkte so nachhaltig, dass Berta mit Sprachlosigkeit reagierte, »was auch gut zu verstehen ist«.¹³⁴ Im Frühjahr 1940 fanden die »Sulzbacher Seifentage« statt. Seife war nach Kriegsausbruch kaum noch auf dem Markt. So entschloss sich Vater zu einer eigenen Seifenproduktion. Über den eigenartigen Geruch des Produkts geht der Erzähler schonend hinweg.¹³⁵ 1942 ließ sich Vater durch den Mangel an Zwiebeln zur Zucht einer Riesenzwiebel inspirieren. Der Erzähler berichtet von diesem väterlichen Erfolg völlig sachlich – die komischen Implikationen dieser Zucht sind nicht zu übersehen.¹³⁶ Wie Vater wütend zu seinem Schützenbruder, einem Arzt, eilt, um ihm klar zu machen, dass der von ihm für alle Vereinskameraden bestellte Schützenhut nicht im Geringsten dem früheren Modell gleiche, obwohl nur die gewohnten Kniffe darin fehlten, ist ein weiteres Glanzstück des

Erzählers – in solchen Szenen erscheint der scheinbar humorlose Vater allerdings selbst als eine komische Figur.

Frank Schirrmacher hat mit Recht darauf hingewiesen, dass Harig mit seinem Roman »ein unerhörtes Risiko« eingegangen sei. »Die Gefahr des Absturzes war immens, auch die Gefahr des ästhetizistischen Glättens von ungeheuren historischen Vorgängen.«¹³⁷ Das Porträt des Vaters als Kleinbürger, einer im Grunde bescheidenen Existenz mit einem durch ›Ordnungsliebe‹ und Hang zum Militärischen eingeschränkten Horizont hätte in einer schlechten Idylle scheitern können. Das Wörtlichnehmen des sprichwörtlichen Titels – einer in der Beschränkung grauenhaften Maxime – hätte zu einer monströsen Karikatur führen können. Harig ist nicht »abgestürzt«. Er hat sich und seinem Vater ein kritisches und liebevolles Denkmal gesetzt.

- 1 Ludwig Harig: Das Rauschen des sechsten Sinnes. Reden zur Rettung des Lebens und der Literatur. München 1985, S. 35 und S. 37f.
- 2 Ebd., S. 19.
- 3 Ludwig Harig: Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, 19. Mai bis 3. Juli 1987. Hg. von der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Frankfurt am Main 1987, S. 46.
- 4 Ebd., S. 38.
- 5 Ludwig Harig: Literarische Sprachspiele. In: Hans Peter Althaus [u. a.] (Hg.): Lexikon der Germanistischen Linguistik. Tübingen 1980, S. 756–759.
- 6 Ina Schabert: Interauktorialität. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 57 (1983), S. 679–701, hier S. 679.
- 7 Ebd., S. 697.
- 8 Ludwig Harig: Rousseau. Der Roman vom Ursprung der Natur im Gehirn. München und Wien 1978, S. 281.
- 9 Ebd., S. 18.
- 10 Harig: Begleitheft (Anm. 3), S. 45.
- 11 Harig: Das Rauschen des sechsten Sinnes (Anm. 1), S. 25.
- 12 Frank Schirrmacher: Halbe Ordnung, ganzes Leben. Ludwig Harig und die Geschichte. In: Alfred Diwersy (Hg.): Wörterspiel, Lebensspiel. Ein Buch über Ludwig Harig. Homburg / Saar 1993, S. 7–17, hier S. 14.
- 13 Werner Jung: »Du fragst, was Wahrheit sei?« Ludwig Harigs Spiel mit Möglichkeiten. Bielefeld 2002, S. 146.
- 14 Gen. 2, 7.
- 15 Ludwig Harig: Ordnung ist das ganze Leben. Roman meines Vaters. Hg. von Werner Jung. München und Wien 2011 [Gesammelte Werke Bd. IX], S. 8.
- 16 Ebd., S. 19.
- 17 Ebd.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd., S. 174.
- 20 Ebd., S. 168.
- 21 Ebd., S. 169.
- 22 Ebd., S. 178.
- 23 Ebd., S. 489.
- 24 Ebd., S. 496f.
- 25 Ebd., S. 17f.
- 26 Ebd., S. 18.
- 27 Ebd.
- 28 Spalierobst und Sammelklage. Peter Bichsel und Ludwig Harig im Gespräch mit Brita Steinschwendter über Kindheit. In: Salz 24, Heft 95 (1999), S. 30.

- 29** Harig: *Ordnung ist das ganze Leben* (Anm. 15), S. 75.
- 30** Ebd. S. 157.
- 31** Ebd., S. 367.
- 32** Carola Hilmes: Das inventarische und das inventorische Ich. Grenzfälle des Autobiographischen. Heidelberg 2000, S. 406.
- 33** Harig: *Ordnung ist das ganze Leben* (Anm. 15), S. 472.
- 34** Ebd., S. 18.
- 35** Ebd., S. 230 und S. 232.
- 36** Ebd., S. 18.
- 37** Ebd., S. 159.
- 38** Ebd., S. 145.
- 39** Ebd., S. 85.
- 40** Ebd., S. 88.
- 41** Ebd., S. 77.
- 42** Ebd., S. 86.
- 43** Ebd., S. 91.
- 44** Ebd., S. 148.
- 45** Ebd., S. 163.
- 46** Ebd., S. 124.
- 47** Ebd., S. 158.
- 48** Ebd., S. 155.
- 49** Ebd., S. 302.
- 50** Ebd., S. 267.
- 51** Ebd., S. 50.
- 52** Ebd., S. 512.
- 53** Ebd., S. 506.
- 54** Ebd., S. 144.
- 55** Ebd., S. 380.
- 56** Ebd., S. 478.
- 57** Ebd., S. 496.
- 58** Ebd., S. 506.
- 59** Ebd., S. 479 und S. 482.
- 60** Friedrich Schiller: Das Lied von der Glocke, Vers 300f. (Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. von Otto Dann [u. a.]. Frankfurt am Main 1988–2004, Bd. I, S. 65)
- 61** Harig: *Ordnung ist das ganze Leben* (Anm. 15), S. 262.
- 62** Ebd.
- 63** Ebd., S. 251.
- 64** Ebd., S. 253.
- 65** Ebd., S. 144.

- 66** Ebd.
67 Ebd., S. 482.
68 Ebd., S. 144.
69 Ebd., S. 258.
70 Ebd., S. 260.
71 Ebd.,
72 Ebd., S. 99.
73 Ebd., S. 238.
74 Ebd., S. 275.
75 Ebd., S. 379.
76 Ebd., S. 380.
77 Ebd., S. 381.
78 Ebd., S. 380.
79 Ebd., S. 134.
80 Ebd., S. 495.
81 Ebd., S. 496.
82 Ebd., S. 491.
83 Ebd. S. 441.
84 Ebd., S. 442.
85 Ebd., S. 443.
86 Ebd., S. 444.
87 Ebd., S. 305.
88 Ebd., S. 315.
89 Ebd., S. 514.
90 Ebd., S. 264.
91 Ebd., S. 404.
92 Ebd., S. 413.
93 Ebd., S. 199.
94 Ebd., S. 197.
95 Ebd., S. 192.
96 Ebd., S. 199.
97 Ebd.
98 Ebd., S. 271.
99 Ebd., S. 268.
100 Ebd., S. 265.
101 Ebd., S. 288.
102 Ebd., S. 31.
103 Ebd., S. 32.
104 Ebd., S. 17.

- 105** Ebd., S. 45.
- 106** Ebd., S. 52.
- 107** Ebd., S. 53.
- 108** Ebd., S. 57.
- 109** Ebd., S. 249.
- 110** Ebd., S. 47.
- 111** Ebd., S. 62.
- 112** Ebd., S. 65.
- 113** Ebd.
- 114** Ebd., S. 69.
- 115** Ebd., S. 69f.
- 116** Ebd., S. 63.
- 117** Ebd., S. 63f.
- 118** Ebd., S. 237.
- 119** Ebd.
- 120** Ebd., S. 238.
- 121** Ebd., S. 489 und S. 491.
- 122** Ebd., S. 70.
- 123** Ebd., S. 94.
- 124** Ebd., S. 93.
- 125** Ebd., S. 99.
- 126** Ebd., S. 100.
- 127** Ebd., S. 108.
- 128** Ebd., S. 445.
- 129** Ebd., S. 175.
- 130** Ebd., S. 206.
- 131** Ebd., S. 183.
- 132** Ebd., S. 137.
- 133** Ebd., S. 216.
- 134** Ebd., S. 221.
- 135** Ebd., S. 293.
- 136** Ebd., S. 331.
- 137** Schirrmacher: Halbe Ordnung, ganzes Leben (Anm. 12), S. 14.

**Sprachpolitische Träume
in traumartigem Erzählen.**

**André Weckmanns Elsass-Roman
Odile oder das magische Dreieck /
*La Roue du paon (1986/1988)***

Romana Weiershausen, Saarbrücken

Einleitung

In seinem Essay »Was ist das für ein Land?« erklärt André Weckmann das Besondere des Elsass über seine Hybridität. Zunächst spricht er von einem »Zwitterding« – »[n]icht mehr richtig deutsch, noch nicht ganz französisch« – mit einem Volk, das aus der ihm »bestimmten Bahn« geworfen worden sei.¹ Dabei schreibt er der Sprachenfrage eine wesentliche Bedeutung zu. Die in der Moderne einsetzenden nationalen Vereinnahmungsversuche von deutscher wie französischer Seite hätten immer auch die Sprache in die eine oder andere Richtung zu vereinheitlichen gesucht – so auch in jüngerer Zeit die französische Schulpolitik, die die Pflege der Mundart und des Deutschen in der Schule unterbunden habe. Hier gelte es gegenzu-steuern, denn eine solche »sprachliche Mutation« im Elsass sei es, die »seine angestammte Kultur zerstört und ihm die europäische Zukunft verbaut«.² Demgegenüber aber entfaltet Weckmann auch das positive Bild eines Landes, das gerade durch die wechselnden Einflüsse über Jahrhunderte hinweg eine hybride Vielfalt habe entwickeln können. Dies dient ihm als Ausgangspunkt für eine Zukunftsperspektive,³ wobei er der Literatur – als Sprachkunst – eine Schlüsselrolle zuschreibt: Den elsässischen Schriftstellern gehe es bei weitem nicht nur ums Retten und Konservieren sprachlicher Eigenart, sondern vielmehr darum, am traditionell elsässischen Potential des Hybriden weiterzuschaffen mit dem Ziel,⁴

eine neue Kultur aufzubauen, die Elsässisches, Deutsches und Französisches in einen harmonischen Einklang bringen soll. Sie sind Nomaden, die die Grenzen sprengen und die Zwischenräume schaffen, in denen Gegensätzliches verbunden wird: die neuen Ebenen des Zusammenlebens in Europa.⁵

André Weckmanns Plädoyer steht im Zeichen einer engagierten Literatur, die Adrien Finck der (mit den 1970er Jahren einsetzenden) Periode »elsässische[r] Bewußtwerdung« zuordnet⁶ und die für das ›alemannische‹ Erbe und die eigene Mundart Partei ergreift.⁷

Das, was Weckmann hier formuliert, ist nicht neu – und will es auch gar nicht sein: Es ist ein elsässischer Traum mit Tradition. Einer der prominentesten Vertreter der Idee eines eigenständigen Elsass mit einer besonderen Aufgabe als Mittler zwischen den großen politischen Antagonisten Frankreich und Deutschland war René Schickele (1883 bis 1940). »Hier erblühte«, so Adrien Finck zur Bewegung »Jüngstes Elsaß« und zu ihrem Vorreiter

Schickele, »die seither oft aufgegriffene Idee der Vermittlungsfunktion elsässischer Literatur zwischen Deutschland und Frankreich, des ›geistigen Elsässertums«.⁸ In seinem Essay *Das ewige Elsaß* fragt Schickele 1927 in Richtung der französischen Regierung: »Verdient nun die Doppelkultur des Elsässers auch mit staatlichen Mitteln, das heißt, durch Schule und Verwaltung erhalten oder gefördert zu werden?«⁹ Und er antwortet mit einer Gegenfrage, die das diplomatische Potential dieser »Doppelkultur« betont: »Warum sollte Paris zu seinem Schaden hartnäckig versuchen, diese Masse geborener Vermittler auszurotten, statt sie für Frankreich dienstbar zu machen?«¹⁰ Hierfür hätte es in der Vergangenheit schon manche Gelegenheit gegeben, und zwar auf der Basis eines gegenseitigen Interesses an Sprache und Kultur: Der Beginn des 20. Jahrhunderts hätte eine »mit den besten Aussichten auf die Zukunft gesegnete[] Vernunft-ehe« zwischen Deutschland und Frankreich versprochen – »und wir waren da, wir: die junge Generation Elsässer – geborene Schlittschuhläufer [...] und in allen Künsten des Seilspringens erfahren«.¹¹

Für den elsässischen Traum verweist Schickele seinerseits auf Ernst Stadler und dessen Vision noch kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, in dem er nur wenige Monate später als deutscher Reserveoffizier fiel. Schickele zitiert aus einem Brief seines Freundes vom Juli 1914, in dem Stadler die Zeit gekommen wähnt, um sich einzusetzen für eine

freie Universität [...] und so weiter, kurz: Straßburg als kulturelles Zentrum unter Heranziehung französischer und deutscher Kapazitäten [...]. Das ist alles etwas phantastisch und vag, aber es scheint mir wirklich, als wäre der Augenblick nahe, wo hier etwas zu machen ist.¹²

Die ›elsässische Frage‹, so scheint es, spannt sich zwischen zwei Extremen auf: zwischen der Utopie eines grenzüberschreitenden Europas, das aus elsässischem Geist erwächst, und der realen Machtpolitik der großen Nationen mit ihren – sich abwechselnden – vereinnahmenden Leitvorgaben für das Elsass.

In diesem paradoxalen Kontext gewinnt die erzählende Dichtung eine privilegierte Rolle, ermöglicht sie es doch in besonderem Maße, Vielstimigkeit und Widersprüchlichkeit zu gestalten. André Weckmanns Roman *Odile oder das magische Dreieck* (1986), zu dem etwas später die französische Fassung *La Roue du paon* erschien, liefert das Beispiel eines Erzählers, das zwischen realen und surrealen, zwischen profanen und mythischen Welten

changiert und in diesem Raum des scheinbar Inkommensurablen den elsässischen Kosmos entfaltet.¹³

Ich werde zunächst (1.) das Handlungsgefüge der zuerst veröffentlichten deutschen Ausgabe nachzeichnen,¹⁴ bei dem sich die Realitätsebenen mischen, und dies (2.) mit der Rolle von Autorschaft, die im Roman selbst thematisiert wird, verbinden. Danach wird (3.) ein kontrastiver Blick auf die französische Ausgabe geworfen,¹⁵ der zeigt, dass die Wahl der Sprache auch ein politischer Akt ist, denn es gehen mit dem Sprachenwechsel inhaltliche Veränderungen einher, die im anderen Kontext auf eine andere Aussageabsicht schließen lassen.

1. Der elsässische Traum und traumartiges Erzählen: *Odile oder das magische Dreieck* (1986)

»Ich weiß, was dich plagt. Es ist unsere elsässische Angst, uns zu verwirlichen, die mythische Furcht, einen Traum zu verlieren.«¹⁶ Die Aussage der Romanfigur Odile führt in den Kern der paradoxen Konstruktionen, bei denen Wirklichkeit und Traum ihren Realitätsstatus tauschen und sich dabei wechselseitig erhellen: Ein realer Traum bildet den Zielpunkt, ihn in die Wirklichkeit zu überführen aber könnte ihn gefährden, so dass man auch nicht mehr träumen könnte.

Die Handlung von Weckmanns Roman *Odile oder das magische Dreieck* dreht sich um den lange gehegten Wunsch einer kulturpolitischen Autonomie. Um das zu erreichen, fasst der Protagonist Ittel mit seinem Kreis politischer Aktivisten den Plan, den Präsidenten der Republik zu entführen, um von ihm Zugeständnisse zu erpressen. Die Ausführung des Plans aber wird Ittels Partnerin Odile überantwortet, denn als elsässische Hexe hat sie einige Zauberkräfte. So nimmt der Roman schon auf der Handlungsebene eine Zwischenposition zwischen realen und imaginären Welten ein. Mittels Verwandlung und Bewusstseinstrübung gelingt es Odile,¹⁷ den Präsidenten in ihr Bauernhaus zu locken und dort gefangen zu halten. Dort lebt er als »Monsieur«, der selbst nicht mehr weiß, wer er ist, und der nicht versteht, wie er an diesen Ort gekommen ist – zum Teil, weil er nicht bereit ist zu glauben, was nicht seinem rational geordneten Weltbild entspricht:

Ein merkwürdiges Land, dieses Elsaß. Sagte mir nicht Odile einmal, daß man im Elsaß noch zu hexen verstünde? Daß es da ein

besonderes Hexenwesen gäbe, das sich auf einer Ebene bewege, die jenseits von Gut und Böse im religiösen Sinn stünde. Daß es sich um eine Art von politischer Magie handele. Ich lächelte nachsichtig über solchen naiven Aberwitz. Wunschträumereien in elsässischen Kinderbettchen?¹⁸

Der Handlungsort, an dem der Präsident Frankreichs gefangen gehalten wird und der auf diese Weise zum Mittelpunkt eines Geschehens von weltpolitischem Gewicht wird, ist ein bäuerliches Dorf: »Blodersche (Blattersheim auf deutsch, Blattärschem auf französisch)«. Es ist ein paradigmatisches »Elsaß-Kaff«: »germanisches Fachwerk (dessen Geometrie keltifiziert wurde [...]), viereckiger romanischer Kirchturm (Zeuge des lateinischen Substrats, auf dem es von alemannischen Bakterien nur so wimmelt)«, »ein von teutonischen Stimmorganen arg strapaziertes Französisch, barbarische Familiennamen, die lauter Zungenbrecher sind«. Gerade durch seine Hybridität zeichnet es sich als typisch für das Elsass aus, denn »dies ist ein ganz und gar unfranzösisches, disharmonisches, unmögliches Land.«¹⁹

Der Weg zum Erfolg soll nach dem Willen Odiles über eine Umerziehung führen: Monsieur soll das Elsass aus einer anderen Perspektive kennen lernen, von seinen kulturellen Autonomieansprüchen überzeugt werden und – so umgepolt – ins Zentrum der Macht nach Paris zurückgeschickt werden. Zu diesem Zweck führt ihm Odile als eine Art inneren ›Film‹ Stationen der elsässischen Geschichte vor, wobei er mit den gezeigten Menschen der Vergangenheit und den lebendig gewordenen Denkmälern in Dialog treten kann.²⁰ Aber die Inszenierung verfehlt ihre Wirkung, denn sie enthält Brüche, die Monsieur Odile als simple Manipulationen und Verfälschungen der Geschichte vorhält. Odile weiß um diesen Mangel:

Denn, obwohl ich über gewisse Zauberkräfte verfüge, bin ich nichtsdestotrotz eine Elsässerin und somit ein Produkt ihrer [der französischen, R.W.] Schule. Das heißt, daß man mir meine eigene Geschichte vorenthalten hat, daß nur noch Bruchstücke davon vorhanden sind, die ich mir selber zusammengeklaubt habe, mit denen ich aber nicht mehr viel anzufangen weiß und folglich auch nicht überzeugend damit umgehen kann.²¹

Monsieur dagegen sieht sich im Besitz geschichtlicher Deutungshoheit. Sein Weltbild ist geschlossen und fest gefügt. Er repräsentiert ein

geordnetes Ganzes und spricht in einer geschliffenen Sprache, die andere in ihren Bann zu ziehen vermag. Je mehr Odiles Zauber auf ihn nachlässt und er das Bewusstsein seiner selbst zurückerlangt, desto klarer wird ihm seine eigene ›Mission‹: »[H]ier schirme ab das Lichte, Klare, Geordnete gegen die irrationalen Versuchungen!«²² Odiles Geschichtsvorführung habe sein »reelles Ich«²³ wieder hervorgeholt:

Ihre Inszenierung sollte in mir Schuldgefühle erwecken, sie hat aber das Gegenteil bewirkt: Ich bin stolz darauf, Ihre kleine Eigenständigkeit in meinen Großraum eingegliedert zu haben. Bin ich nicht dazu ausersehen, allen Völkern Licht zu sein [...]?²⁴

Das Elsass sei von seinem ›Zwitterzustand‹ zu erlösen. Dafür lässt er sich sogar von der Dorfgemeinschaft, die andachtsvoll der Melodie seiner Sprache lauscht, als Kandidat für das Bürgermeisteramt aufstellen. Die sprachlichen Verführungskünste des französischen Präsidenten erscheinen hier ebenfalls als magische Macht, die sogar gegen Odiles Zauberkraft die Oberhand zu gewinnen droht: »Eine Hexe, die den Hexereien eines Machtbesessenen unterleg[t]«, das, so Odiles Hexenschwestern erschrocken, sei »undenkbar, das dürfe nicht sein!«²⁵

In der Handlung wird ein satirischer Höhepunkt erreicht, als Odile den unerträglich Gockelhaften kurzerhand in einen veritablen Gockel verwandelt. Doch auch als Gockel stiftet er Unruhe unter dem elsässischen Federvieh. Die Politsatire wird zur Farce, was auf humorvolle Art die Aussichtlosigkeit des Ziels, kulturpolitische Autonomie durchzusetzen, vorführt. Am Ende bleibt nur die Rückverwandlung, eine ergebnislose ›Verhandlung‹ mit den Autonomisten und die Freilassung. Der elsässische Traum wurde beschworen, mit »politischer Magie« für eine Zeit in Reichweite gebracht,²⁶ die politischen Realitäten aber letztlich nicht geändert. Man hat sich aber auch nicht vom französischen Monsieur und dessen Verführungskünsten vereinnahmen lassen. So findet sich am Ende bestätigt, wovon auch die eingestreuten historischen Geschichten in vielen Variationen berichten: Es ist ein »normwidriges Ländel [...], das in kein Schema paßt«.²⁷

Was aber bleibt, ist die Erzählung davon. Ittel, der den gescheiterten Versuch, eine politische Veränderung zu erzwingen, beklagt und konstatiert, es sei so, »als ob er nie stattgefunden hätte«, entgegnet Odile: »Vergiß nicht, er hat einen Zeugen gehabt, der darüber berichten wird.«²⁸ Dieser »Zeuge« tritt im Roman als »der Autor« auf, so dass die Rolle von Literatur zum Thema wird.

2. Unsichere Autorschaft im hybriden Erzählwerk

Einen ›Zeugenbericht‹ hatte Odile angedeutet, doch die Erzählstrukturen widersprechen jeder eindeutigen Zuordnung. In der Einordnung des Erzählens zeigt sich, dass es analog zu seinem Gegenstand »normwidrig[]« ist und »in kein Schema paßt«.²⁹ »[G]reifen wir nicht vor, es soll jetzt alles schön der Reihe nach berichtet werden, wie es sich für ein elsässisches Erzählwerk gehört«,³⁰ ruft sich zwischenzeitlich »der Autor« zur Ordnung. Doch schon sein Auftreten ist ein fiktionsinterner Regelbruch. Und das Zeitgefüge des Romans ist längst gesprengt: In das Nebeneinander der verschiedenen Stimmen, das dadurch entsteht, dass die einzelnen Kapitel jeweils aus der Perspektive einer Figur erzählt werden (Odile, Ittel, Monsieur – daneben aber auch der Autor und seine badische Schriftstellerkollegin), mischen sich auch Figuren der Vergangenheit. Ausgelöst durch Odiles ›Film‹ für den französischen Präsidenten, in dem die Figur eines Denkmals für gefallene Soldaten seine Geschichte erzählt, ergreifen noch weitere Personen, die andere Epochen der elsässischen Geschichte verkörpern, das Wort: Alle sind sie Mitglieder der Familie Mathis (Jean / Johann und Jacques / Jokl und Jakob), über deren exemplarische Lebensläufe elsässische Geschichte als ›oral history‹ jenseits einer verschriftlichten offiziellen Historiografie, wie sie der Präsident vertritt, entfaltet wird. In diesem Erzählkosmos sind die Gesetze der Zeit außer Kraft gesetzt, so dass sich die verschiedenen elsässischen Geschichten in einem simultanen Raum überlagern und vom Rezipienten miteinander in Beziehung gesetzt werden können.³¹

Mit der Auflösung der Zeitstruktur korrespondiert die Auflösung der Trennung zwischen textinterner fiktiver Welt und textexterner realer Welt. In narrativen Metalepsen, die mit dem Auftritt des Autors auf der Figurenebene einhergehen,³² wird offensiv mit den Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit gespielt. Denn der Autor hat keine Kontrolle über seine Figuren, im Gegenteil: Im ersten Erzählabschnitt, der aus der Perspektive des Autors erfolgt, offenbart er, sein Buch sei eine Art Auftragsarbeit. Auf der Suche nach einem Stoff für seinen nächsten Roman sei der Anruf gekommen, der ihn zu der konspirativen Sitzung der Autonomisten geführt habe. Von diesem Abend berichtet er, wobei der Realitätsanspruch seines Unterfangens betont wird: »Es war für den Autor gewiß nicht leicht, davon ein wahrheitsgetreues und einigermaßen kohärentes Protokoll aufzuzeichnen.«³³ Der Gegenstand dieses »wahrheitsgetreue[n] Protokoll[s]« aber trägt alle Züge einer irrealen Inszenierung: In der »Kulisse« eines

Kneipen-Hinterzimmers habe sich ein »Psychodrama« von Aktivisten abgespielt, die »wirr und verwirrend« werden, »sobald man sie auf die elsässischen Probleme anspricht«.³⁴

Die Konstellation erinnert an selbstreflexive Erzählverfahren der Romanistik, bei denen mittels rahmender Autor- oder Herausgeberfiktion der Leser darauf eingeschworen wird, sich auf Wundersame vorzubereiten, das gleichwohl tatsächlich geschehen sei. Das Wundersame in diesem Fall führt nun nicht in den Bereich des Märchens, wenn auch Hexen und Legendenhaftes involviert sind, sondern in den Bereich des Politischen. Seine Berechtigung – besser noch: Notwendigkeit – gewinnt diese spezielle Erzählstrategie aus dem elsässischen Traum. »»Machen Sie ein Buch daraus««, trägt Ittel etwas später dem Autor auf, als er diesem die inzwischen erfolgte Entführung des Präsidenten mitteilt.

»Es wird Ihnen wohl niemand diese verrückte Story abnehmen, dann verkaufen Sie sie eben als Politfiction. Tun Sie es, bitte, damit ein Zeugnis übrigbleibt von unserem verzweifelten Kampf gegen die zentralistische Krake. Und damit wir wissen, daß wir existieren. Daß wir keine Phantasmen sind, die in einem elsässischen Traum umherspuken.«³⁵

Damit überlagern sich Traumszenario und dokumentarischer Anspruch. Zeugnis abzulegen, lautet die erste Forderung. Der zweite Wunsch Ittels, über die Verschriftlichung Gewissheit über die eigene Existenz zu erlangen, lässt zugleich den Verdacht zu, es handele sich insgesamt um einen »elsässischen Traum«, den der Autor träumt.

Mit Traumlogik allein vertrüge sich auch die kausal nicht mehr aufzulösende Verschränkung zwischen dem Autor und den Figuren,³⁶ die in einem selbstreflexiven Kapitel kulminiert.³⁷ Zunächst scheint er – entgegen der einleitenden Präsentation als Auftragsschreiber – doch autonomer Schöpfer zu sein: »Sitzt die Knoten an den richtigen Stellen? Laufen die Fäden in ertragreiche Richtungen? Oder muß noch einmal geknotet werden?«³⁸ Aber diese Autonomie wird zunehmend fragwürdig und das bereits durch die erzähltechnische Gestaltung des Kapitels. Wie alle übrigen Kapitel, die mit »Der Autor« überschrieben sind, wird seine Innensicht mit einer Darstellung in der dritten Person verbunden (im Gegensatz zu den Ich-Erzählungen der Figuren). Dies hat einen direkten Grund, der in diesem Kapitel offengelegt wird. Der Autor ist zwar die Perspektivfigur, Erzähler aber ist ein anderer: ein Ich, das homodiegetisch Teil der erzählten Welt ist,

mit dem Autor verkehrt, aber von diesem verschieden ist. Tatsächlich ist er als Abspaltung der Autorpersönlichkeit zu verstehen, der der Lebenswelt zugeordnet ist. Mitleidig versorgt er den Autor in der Schaffenskrise und beobachtet diesen von außen:

Und jetzt sehe ich den Autor in die Zeitlosigkeit hineinschweben, in die er seine Gestalten eingebunden hat. Und es stellt sich die Kapitalfrage: Schwebt er erst hinein oder ist er schon lange drinnen, und ich hatte es nur nicht bemerkt? Steht er als Schöpfer am Anfang und Ende zugleich, und in welcher Spalte seines Unterbewußtseins hält er die Lösung verborgen, während ich, der Biereinschenker, Pfeifenstopfer, Zettelkastenanleger und -entleerer, Bögeneinspanner, Tipper und Vertipper, kurzum, sein organisches Ich, mich von der Geschichte und ihren Gestalten an der Nase führen lasse, nicht wissend zu welchem Ziel?³⁹

Die Aufspaltung der Person vermittelt eine Vorstellung, bei der Autorschaft mit der Aura des Entrückten belegt wird. Eine auktoriale Verfügungsgewalt über die gedichtete Welt geht damit aber auffälliger Weise nicht einher. Stattdessen scheint der Autor in seiner Welt selbst gefangen zu sein. Auch dies ließe sich mit einem Traumgeschehen erklären, in das der Träumende mit eingebunden ist.

Die badische Schriftstellerkollegin, auf Frühlingsbesuch vorbeigekommen, soll helfen: »Wir sind immer noch im Herbst und wissen nicht, wie diese verflixte Zeit in Bewegung zu setzen. Hätten Sie eine Idee?«⁴⁰ Auf der Figurenebene aber war Odiles Zauber dafür verantwortlich gemacht worden, die normale Zeit außer Kraft gesetzt zu haben,⁴¹ und bereits früher hatte der Autor konstatiert: »In Blodersche haben sich Wetter und Kalender in den Dienst von Odiles Handlung gestellt.«⁴² So erscheint Odile nicht nur als treibende Person im Handlungsplot um den französischen Präsidenten, sondern zugleich als geheimnisvolle Macht im dichterischen Prozess. Man kann in der Hexe mit dem Namen der Schutzpatronin des Elsass eine allegorische Figur sehen, über die eine mit elsässischen Mythen und Traditionen in Verbindung stehenden Dichtkunst verbürgt wird. In ihrem Bann schreibt der Autor, der, wie die badische Kollegin meint, letztlich »nur ein Medium« ist.⁴³

Die Figuren verweisen insgesamt über das Individuelle hinaus auf einen exemplarischen Bedeutungsgehalt. So meint die Ehefrau des Autors, Ittel »sei doch eigentlich die wichtigste Person in dieser Dreiecksgeschichte.

Gehe es letztendlich nicht um ihn allein? Stehe er hier nicht stellvertretend für die Elsässer?«⁴⁴ Mit der »Dreiecksgeschichte« – Odile fühlt sich angezogen von Monsieur, so dass Ittel Angst hat, sie an den französischen Rivalen zu verlieren – wird der Untertitel »das magische Dreieck«, der sich auf das Elsass zwischen Frankreich und Deutschland beziehen lässt,⁴⁵ in variierter Form aufgegriffen und als Verführungs- und Eifersuchtsgeschichte der Elsässerin zwischen dem kultivierten Franzosen und dem heimatlichen Kartoffelzüchter ausgesponnen.⁴⁶ Auf der übertragenen Ebene wird damit auf die Bedrohung angespielt, die vom französischen Einfluss für die elsässische Kultur ausgeht.

Das letzte Kapitel, in dem die Protagonisten zu Wort kommen und das Scheitern ihrer politischen Aktion feststellen, liest sich zugleich als elsässische Selbstbestätigung: Es ist kein Monolog mehr, sondern ein Dialog zwischen Odile und Ittel, in dem sich ihr persönliches Happy End als Liebespaar ankündigt.

In einer Art Synthese wird auch die Rolle des Autors noch einmal thematisiert, und zwar als die eines »Zeugen«, der zu »manipulier[en]« versucht hat. Odile jedoch stellt klar: »Er glaubte vielleicht, uns zu manipulieren. In Wirklichkeit waren wir alle drei in einem Wunschtraum gefangen. Der Traum ist aus. Wir müssen jetzt einen anderen finden [...].«⁴⁷ Aber die Dichtung hat andere Mittel, die Fiktion fortzusetzen. Der Autor, dem »die Hauptrollen« »entwischten« sind, nimmt sich das letzte Wort.⁴⁸ Ihn plagt das Gefühl, dass »noch etwas zum abgerundeten Happy-End nachgeliefert werden müßte«.⁴⁹ Es ist ein Ostersonntag, an dem er »in die Auferstehung« hinein lauscht und »die elsässischen Engel« singen hört – in einem »vertraute[n]« sprachlichen »Mischmasch«, das die Assoziation an die Utopie eines neuen europäischen Geistes aus der elsässischen Hybridkultur heraus weckt, wie sie schon René Schickele beschworen hatte: »Vielleicht wird mal eine Sprache draus, womöglich ein europäischer Code?«⁵⁰

Gemeinsam mit der badischen Kollegin, die auch meint, »etwas müßte noch geschehen«, wird ein Landausflug unternommen, bei dem man auf den Zufall hofft.⁵¹ So endet der Roman mit dem Autor im Wirtshaus vor dem Fernseher: Der von der Jagd zurückgekehrte Präsident wird von einem Reporter nach dem Elsass befragt und antwortet, er vergleiche es mit »einer schönen, naturfrischen, aber doch sehr verführerischen Frau, die man sich nicht untertan machen solle«.⁵² Die Klischeehaftigkeit dieses Bildes, die der Reporter – in einer selbstironischen Pointe des Romans – auch sogleich rügt, ist konsistent mit der symbolträchtigen Figurenkonstellation um Odile. Aber der Präsident verkündet auch noch ein konkretes

»Geschenk«:⁵³ Er werde den Regierungsauftrag erteilen, »einen Sonderstatus für diese schöne Provinz auszuarbeiten, der ihrer historischen, kulturellen und sprachlichen Eigenart voll und ganz Rechnung tragen solle«.⁵⁴ Das Schlusswort des Romans aber hat der Wirt hinter dem Tresen: »Un dü glaubsch's ...«⁵⁵

Das Happy End ist dick aufgetragen und wirkt ausgemacht kitschig. Aber daraus wird kein Hehl gemacht, im Gegenteil: Das Unrealistische daran wird explizit ausgestellt. In der Fiktion aber ist alles möglich, und hierin gerade – so lässt sich der Appell dieses »elsässische[n] Erzählwerk[s]« verstehen – liegt die Aufgabe der engagierten Literatur,⁵⁶ die auch eine politische ist:⁵⁷ den Traum wach zu halten.

3. Sprachenpolitik: Die französische Fassung *La Roue du paon* (1988)

Dass der Roman nicht nur ein Kunstwerk sein soll, sondern ein konkretes Interesse verfolgt, verrät die Adressatenorientierung im deutsch-französischen Vergleich. Denn die französische Version des Romans, die unter dem Titel *La Roue du paon* zwei Jahre nach der deutschen erschien, aber gleichzeitig geschrieben wurde,⁵⁸ ist nicht nur eine sprachliche Übersetzung.⁵⁹ Vielmehr ist von einer gezielten Anpassung an die Rezeptionsbedingungen eines anderen nationalen und kulturellen Kontextes auszugehen. Darauf lässt bereits die dem Roman vorangestellte Vorbemerkung schließen. »Dieser Roman ist reine Fiktion«, heißt es in der deutschen Fassung: »So ist mit dem Präsidenten weder der alte noch der neue Staatschef gemeint. Obwohl einiges dafür spräche. [...] Das hier beschriebene Elsaß hingegen entspricht der erlebten Wirklichkeit.«⁶⁰ Sehr viel vorsichtiger nimmt sich dies in der französischen Ausgabe aus – offensichtlich ein Zugeständnis an das Lesepublikum angesichts der für Frankreich pikanten Figurenkonstellation.⁶¹

Ce roman est en réalité un conte fantastique alsacien. [...]

C'est ainsi que le Président, héros principal de cette histoire, ne peut et ne doit être identifié avec le Président en exercice, ni avec son prédécesseur, ni avec son éventuel successeur, toutes personnes auxquelles l'auteur témoigne la considération respectueuse qui leur est due ...⁶²

Im Handlungsverlauf dagegen gewinnt die politische Satire um den Präsidenten der Republik deutlich an Schärfe. Der in einen Hahn verwandelte Präsident transformiert sich selbst in einen Pfau (sprechend und von menschlicher Größe⁶³) – womit er sich Odiles Einfluss entzogen hat. »[V]ous m'avez échappé«, »vous vous êtes avéré plus fort même que ma magie«, muss Odile feststellen, und sie resümiert: »Vous [...] êtes prisonnier de votre propre vanité.«⁶⁴ Weil auch der Autor im Roman nicht mehr weiter weiß, interveniert hier der polnische Jude Fajnsilber, der, wie Ittel betont, zum Elsässer Kreis passt: »un paumé comme nous autres: plus de sch[de]tel, plus de yiddish«.⁶⁵ Fajnsilbers Idee lässt die »comédie burlesque« zu einer Karnevaleske werden:⁶⁶ Der Pfau soll auf neutralem Schweizer Grund, auf dem alemannischen Karneval in Basel freigesetzt werden – ein Ende, das noch einige Variationen erfährt, bevor der Roman tatsächlich schließt. Die Vorstellung des als Pfau ausgesetzten Ex-Präsidenten ist immerhin so radikal, dass der »auteur« beschwichtigend erklärt:

[D]isons, pour les âmes sensibles, que ce paon n'était finalement pas autre chose qu'un masque. Que derrière ce masque ne se cachait pas une personne humaine, mais une idéologie incarnée. Vous savez laquelle. Et disons enfin qu'avec le symbole s'était évani aussi ce qu'il représentait.⁶⁷

Mit dem eitlen Pfau wird ein Handlungsstrang ausgeführt, der in der deutschen Fassung nur angedeutet wird, und zwar in einem Gedanken, den Ittel hat, während er den »Präsidentenhahn« betrachtet: »[D]er wächst sich noch zu einem Pfau aus, den Dünkel hätte er dazu«.⁶⁸ Sich dazu tatsächlich auszuwachsen, dazu schien Weckmann offensichtlich der Kontext der französischen Version geeignet. In der deutschen Fassung überwiegt dagegen das Bild des zwar machtbewussten Rhetorikers, der jedoch durch seinen französisch kultivierten Charme zu bestechen weiß.

Für die deutschen Adressaten fällt die Darstellung der kulturpolitischen Frage anders aus: Um Sympathie für die Situation eines Volks in einem »Dazwischen« geht es. Statt des Problems einer missachteten Minderheit im Staat Frankreich werden für den deutschen Literaturbetrieb stärker der »elsässische Traum« und das Träumen akzentuiert.

Die Auseinandersetzung mit dem Markt, für den das Buch geschrieben wurde, wird dabei an einigen Stellen erkennbar. Dazu gehört der Rat der badischen Kollegin, »es sei jetzt genug mit diesen Wehrmachtsgeschichten [...]. Dieses Thema sei nämlich in der Bundesrepublik keines mehr und

würde somit auch den Leser nicht mehr interessieren«.⁶⁹ Und auch der deutsche Verleger wird angeführt mit seinen Zweifeln an den Erfolgsschancen des Buches, wenn die Sache zu »elsäßbezogen bliebe«.⁷⁰ »Der Autor kann aber nicht aus seiner elsässischen Haut schlüpfen«, wird im Roman dagegen gehalten, »es ist die einzige, die ihm paßt«.⁷¹

Die autor- und literaturbezogenen Passagen sind in der französischen Fassung stark reduziert. Dafür wird der politische Ton anklagender. So ist das Kapitel, in dem in der deutschen Fassung die Frage nach dem Verhältnis des Autors zur gedichteten Welt verhandelt wird, in der französischen Version eines, in dem der Autor die Diskriminierung der Elsässer aufgrund ihrer Sprache anprangert. Das Kapitel wird mit Beispielen von französischen Reaktionen auf gesprochenes Elsässisch eingeleitet: »Tu les entends, ils parlent de la main gauche«, »[o]n devrait tous vous chasser du pays«.⁷² Und der Autor unterbricht die Handlung, um die Sprachproblematik auszuführen und die eigene Zweisprachigkeit als Zerrissenheit zu thematisieren:

Mystère de l'écriture bilingue: la main gauche refusant de singer la main droite et inversement, démarche hasardeuse pour satisfaire aux contraires, fil-de-férisme au dessus de l'abîme Schizophrénie, action suicidaire ou seule voie ouverte aux Alsaciens s'ils veulent survivre?⁷³

Die Seiltänzeri, die hier beschrieben wird, erscheint als Gefährdung der persönlichen Integrität. Zwischen den beiden Sprachen und Kulturen zu stehen, hat hier nichts mehr von dem völkerverbindenden Potential, das René Schickele im Bild der Elsässer als »geborene Schlittschuhläufer«, »in allen Künsten des Seilspringens erfahren«, gefasst hatte.⁷⁴

In der deutschen Fassung wird diese Verbindung zu Schickele dagegen hergestellt: eine kulturgeschichtliche Traditionslinie, die sich nur im deutschen Sprachkontext auftut. Dies aber ist folgenreich, denn die existenzielle Verunsicherung, von der der Roman erzählt, wird in der historisch gewachsenen Utopie aufgefangen, die in der französischen Version so nicht ausgeführt wird. Die badische Kollegin fragt sich, schon gegen Ende des Romans:

Wie würde Schickele heute auf das elsässische Problem reagieren? Sähe er das Elsaß noch als eine geistige Landschaft, in der Gegenseitliches harmonisch zusammenwachsen könnte, sollte? Oder würde er feststellen, daß diese Chance verpaßt ist, daß andere, gravierendere Probleme auf uns zugekommen sind [...]?⁷⁵

Dies wird mit dem Zweifel verbunden, ob die »antiquierte[n] Utopien aus dem Vorkriegsfundus« der »elsässischen Wirrköpfe«,⁷⁶ die den Aufstand probieren, noch zukunftsähig seien. Dabei stellt die badische Schriftstellerin fest: »Ich beneide euch, ihr Unruhigen, Unsicherer, Zerrissenen, euch Traumtänzer.«⁷⁷ Mit Schickele versucht sie eine Antwort, die Odile, die das »heimliche[] Zwiegespräch« »belauscht« zu haben scheint, »gelöster, fast glücklich« werden lässt:⁷⁸ »Leben, würde er vielleicht sagen, einfach versuchen zu leben, solange es noch erlaubt ist, das >art de vivre< kultivieren, aus seinem Leben ein Kunstwerk machen.«⁷⁹

In dieser Wendung, versteht man sie wörtlich, lösen sich auch die erzählerischen Brüche zwischen den Realitätsebenen im Roman: Leben und Dichtung verbinden sich in einem gemeinsamen Traum, der dieser Synthese bedarf, um allen realpolitischen Hindernissen zum Trotz bestehen zu können.

- 1** André Weckmann: Was ist das für ein Land? In: Adrien Finck: »Geistiges Elsässertum«. Beiträge zur deutsch-französischen Kultur. Landau / Pfalz 1992, S. 7.
- 2** Ebd.
- 3** Vgl. zu dieser grundsätzlichen Haltung Weckmanns: Peter André Bloch: André Weckmann. Sein poetischer Kampf ums Überleben der elsässischen Kultur. Mehrsprachigkeit als Chance. In: Pierre Béhar / Michel Grunewald (Hg.): *Frontières, transferts, échanges transfrontaliers et interculturels*. Actes du 36^e Congrès de l'Association des Germanistes de l'Enseignement Supérieur. Bern [u. a.] 2005, S. 611–633, hier S. 624.
- 4** Diese Vorstellung eines Dazwischen, bei dem prozessual mehr und etwas anderes entsteht, als sich mit den beiden Seiten des Französischen und des Deutschen beschreiben ließe, ein Dritter Raum, der die Antagonismen transgrediert, trifft sich mit Homi K. Bhabhas Konzept der Hybridität. Seine Metapher des Schwellenraumes veranschaulicht er mit der Ausstellung der afroamerikanischen Künstlerin Renée Green, die das Treppenhaus mit Etiketten von »Schwarzsein« und »Weißsein« ausgestattet hatte, zwischen denen man sich bewegt: »Das Hin und Her des Treppenhauses, die Bewegung und der Übergang in der Zeit, die es gestattet, verhindern, daß sich Identitäten an seinem oberen oder unteren Ende zu ursprünglichen Polaritäten festsetzen. Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene oder verordnete Hierarchie gibt.« (Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Übersetzt von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen 2000, S. 5)
- 5** Weckmann: Was ist das für ein Land? (Anm. 1), S. 7.
- 6** Adrien Finck: Deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts im Elsaß. In: ders.: »Geistiges Elsässertum«. Beiträge zur deutsch-französischen Kultur. Landau/Pfalz 1992, S. 9–15, hier S. 13.
- 7** Zu Weckmanns Rolle in der »Protest«-Bewegung und seinem Einsatz für die Mundartdichtung vgl. Adrien Finck: André Weckmann und die Renaissance der elsässischen Dialekt poesie. In: ders.: »Geistiges Elsässertum«. Beiträge zur deutsch-französischen Kultur. Landau / Pfalz 1992, S. 77–90.
- 8** Finck: Deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts im Elsaß (Anm. 6), S. 10.
- 9** René Schickele: Das ewige Elsaß. In: ders.: Werke in drei Bänden. Köln und Berlin 1959, Bd. III, S. 589–620, hier S. 619.
- 10** Ebd.
- 11** Ebd., S. 604.
- 12** Ernst Stadler, Brief an René Schickele, im Juli 1914. Zitiert nach ebd., S. 604f.
- 13** Zur Einordnung des Romans im Erzählwerk Weckmanns vgl. Adrien Finck: »Chronik der tabuisierten Zeiten«. Das deutsche Erzählwerk André Weckmanns. In: ders.: »Geistiges Elsässertum«. Beiträge zur deutsch-französischen Kultur. Landau / Pfalz 1992, S. 91–99; Dominique Huck: Introduction. In: dies. (Hg.): André Weckmann – écrivain de son temps. Straßburg 1989 [Langue et culture régionales. Bd. 13], S. 5–14. Für einen Überblick seines Werks im Kontext der deutschsprachigen Literatur vgl. Adrien Finck: »Ein anderes Deutsch«: André Weckmanns Situation in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Allmende: Zeitschrift für Literatur 14 (1994), S. 226–241.

- 14** André Weckmann: *Odile oder das magische Dreieck*. Roman. Kehl 1986.
- 15** André Weckmann: *La Roue du paon*. Straßburg 1988.
- 16** Weckmann: *Odile* (Anm. 14), S. 108.
- 17** Als der Präsident mit einer Jagdgesellschaft im Elsass weilt, verwandelt Odile ihn in einen Hirsch, der ihr – als Hirschkuh – bereitwillig folgt.
- 18** Weckmann: *Odile* (Anm. 14), S. 248. Diese »politische Magie« wird humoristisch weitergesponnen, indem von Mitgliedern aus Odiles Hexengeschlecht erzählt wird, die auf die Weltgeschichte Einfluss nehmen wollten: Ein Schnurrbarttrick habe bei Wilhelm II. eine zwischenzeitliche Teilautonomie für das Elsass bewirkt (ebd., S. 55), während der Versuch einer Wiederholung mit Hitler an »des Führers Bürste« gescheitert sei (ebd., S. 56).
- 19** Ebd., S. 21.
- 20** Das Elsass, das Odile als Film an Monsieur vorbeiziehen lässt, gleicht einer Szenografie, bei der die Schauplätze bestimmten Stockwerken eines Treppenhauses entsprechen, wie es Bhabha mit Renée Greens Ausstellung für sein Konzept des »Zwischenraums« beschreibt. Die leitende Differenz »black« und »white« in Greens Szenario ist hier durch »deutsch« und »französisch« zu ersetzen, wobei die Hierarchisierung zwischen beiden Begriffen je nach politischer Situation wechselt.
- 21** Weckmann: *Odile* (Anm. 14), S. 108.
- 22** Ebd., S. 146.
- 23** Ebd., S. 147.
- 24** Ebd.
- 25** Ebd., S. 185.
- 26** Ebd., S. 248.
- 27** Ebd., S. 121.
- 28** Ebd., S. 277.
- 29** Ebd., S. 121.
- 30** Ebd., S. 196.
- 31** Ein solches Verfahren findet sich in Weckmanns Werk wiederholt. So hebt Peter André Bloch hervor: »Der Kampf der elsässischen Kultur ums eigene Überleben wird in seinen Texten zum unmittelbaren Schauplatz unendlich vieler Einzelepisoden, die sich am Ende zu Riesengemälden vereinen.« (Bloch: André Weckmann [Anm. 3], S. 613)
- 32** Verschiedene Indizien verweisen auf André Weckmann selbst, etwa der Lehrerberuf (vgl. Weckmann: *Odile* [Anm. 14], S. 177) und seine Bekanntschaft mit der Schriftstellerkollegin, die im Paratext als Emma Guntz identifiziert wird. (Danksagung, ebd., S. 285)
- 33** Ebd., S. 38.
- 34** Ebd.
- 35** Ebd., S. 43.
- 36** Um in der Geschichte voranzukommen, rät die Ehefrau des Autors gar, »man müßte Ittel zu Rate ziehen. [...] Man könnte ihn ja 'überrufen'.« (ebd., S. 173) Ein Besuch bei Ittel verrät, dass die Handlung schon weitergegangen ist: Ittel baut Ställe für Kleinvieh – wie man später erfahren wird, eine

Vorbereitung für einen weiteren Plan Odiles, in den die Verwandlung des Präsidenten in einen Hahn eingeschlossen ist. Odile also hat die Fäden zur Lösung der verfahrenen Situation in die Hand genommen.

37 Ebd., S. 166–183.

38 Ebd., S. 166.

39 Ebd., S. 167.

40 Ebd., S. 171.

41 Vgl. ebd., S. 138f.

42 Ebd., S. 87.

43 Ebd., S. 173.

44 Ebd.

45 Vgl. Finck: »Chronik der tabuisierten Zeiten« (Anm. 13), S. 96.

46 Odile bringt die Übertragbarkeit selbst ins Spiel: »Kann man zwei Menschen mit gleicher Intensität lieben? Kann man in zwei Menschen zugleich leben? Und können zwei Menschen zusammen in mir leben, in völliger Ausgewogenheit? [...] Es gibt doch nur ein Ja und ein Nein. [...] Wie ist dann das Zusammenleben von Gegensätzen, von Widersprüchen möglich? Entwickeln wir diesen Gedankengang weiter: Wie kann ein Land in und mit zwei Sprachen leben?« (Weckmann: Odile [Anm. 14], S. 190)

47 Ebd., S. 277.

48 Ebd., S. 280.

49 Ebd.

50 Ebd., S. 279.

51 Ebd., S. 280.

52 Ebd., S. 282.

53 Ebd.

54 Ebd., S. 282f.

55 Ebd., S. 283.

56 Ebd., S. 196.

57 Zur Programmatik auch der ins Fantastische gewendeten Literatur bei Weckmann vgl. Adrien Finck: André Weckmann ou l'éducation alsacienne. In: Revue Alsacienne de Littérature 17/18 (1987), S. 64–69, hier S. 68.

58 Zur Entstehung der beiden Fassungen vgl. Finck: »Chronik der tabuisierten Zeiten« (Anm. 13), S. 97f. Um die »Eigenständigkeit« der beiden Varianten sicherzustellen, wählte Weckmann zwei verschiedene Schreiborte: An der französischen Version arbeitete er in Straßburg, an der deutschen in Steinberg (ebd., S. 98).

59 Im Interview betont Weckmann auch eine Eigengesetzlichkeit des jeweiligen Sprachzusammenhangs: »Le déroulement de l'action et l'agencement des images une fois fixés dans sa tête, l'auteur laisse les deux langues s'organiser chacune selon son tempérament propre.« (Zitiert nach Finck: »Chronik der tabuisierten Zeiten« [Anm. 13], S. 98)

60 Weckmann: Odile (Anm. 14), S. 5.

61 Die Aufnahme des französischen Romans gestaltete sich gleichwohl schwieriger, was sich bereits auf die Verlagssuche bezieht, wie Adrien Finck berichtet. Vgl. Finck: »Chronik der tabuisierten Zeiten« (Anm. 13), S. 98.

62 Weckmann: La Roue du paon (Anm. 15), S. 3.

63 Ebd., S. 159.

64 Ebd., S. 165.

65 Ebd., S. 161.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 183.

68 Weckmann: Odile (Anm. 14), S. 214.

69 Ebd., S. 137.

70 Ebd., S. 169.

71 Ebd., S. 31.

72 Weckmann: La Roue du paon (Anm. 15), S. 96.

73 Ebd., S. 97.

74 Schickèle: Das ewige Elsass (Anm. 9), S. 604.

75 Weckmann: Odile (Anm. 14), S. 229.

76 Ebd.

77 Ebd., S. 230.

78 Ebd.

79 Ebd., S. 229.

**Sprache und Identität.
Roger Manderscheids Romantrilogie
*schacko klak, de papagei um käschtebam
und feier a flam (1988–1995)***

Irmgard Honnef-Becker, Trier

1. Variationen einer literarischen Heimatkunde

Das Werk des Luxemburger Autors Roger Manderscheid (1933 bis 2010) zeichnet sich durch eine große Bandbreite aus. Manderscheid verfasste Lyrik, Kurzprosa, Romane, Hörspiele, Essays sowie Kinderbücher in deutscher und luxemburgischer Sprache, trat mit Zeichnungen, Bildern, Fotografien und Filmen an die Öffentlichkeit und »galt als das kommunikative und integrative Zentrum der Luxemburger Literaturszene«.¹ In seinem Artikel im *Kritischen Lexikon deutscher Gegenwartsliteratur* betont Georges Hausemer den engen Bezug des Autors zu seinem Heimatland Luxemburg:

Wer über den Schriftsteller Roger Manderscheid und sein Werk schreibt, kommt nicht daran vorbei, auch seinem Heimatland Luxemburg und der dortigen literarischen Szene wenigstens am Rande Beachtung zu schenken. Zumal beides, das Land und die dortige kulturelle und kulturpolitische Situation, konstante Bestandteile der Manderscheidschen Publikationen sind und als durchgängige Thematik leitmotivisch immer wieder in den Vordergrund treten.²

In vielen Werken Manderscheids geht es um Selbstfindung in einer un durchschaubaren, befremdlichen Welt; dabei kann es der Erzähler sein, der diesen Prozess reflektiert, oder eine seiner Figuren. Auch der Leser, der aufgefordert ist Wahrnehmungen, Assoziationen, Erinnerungen und Gedanken nachzuvollziehen, wird an den Selbstfindungsversuchen beteiligt.³ In die Identitäts- und Sinnsuche ist schließlich auch der Autor miteinbezogen, der seinen Schreibprozess und seine Rolle als Schriftsteller im komplexem Kommunikationsraum Luxemburg kommentiert.

Schreiben und Reflexion über das literarische Schaffen finden dabei zunächst nicht in luxemburgischer Sprache statt: Manderscheid schreibt in den siebziger Jahren ausschließlich auf Deutsch, wobei die Literaturszene der Bundesrepublik Deutschland, insbesondere die Gruppe 47, seine Bezugsgröße darstellt. Sein kritisch-selbstreflexiver Blick auf das Großherzogtum Luxemburg, das er als konservativ, einengend und unterdrückend beschreibt, handeln ihm »den Ruf eines Bürgerschrecks und Nestbeschmutzers ein«.⁴ Erst in den achtziger Jahren wendet sich Manderscheid in seinen Romanen *schacko klak* (1988), *de papagei um käschtebam* (1991) und *feier a flam* (1995)⁵ dem Luxemburgischen als Literatursprache zu.

Im Unterschied zu frühen Werken weisen diese Romane viele Bezüge zum Leben des Autors und zur Zeitgeschichte auf: Die Romantrilogie spielt in den Jahren 1934 bis 1958 und erzählt die Geschichte des Schreinersohnes Chrëscht Knapp, der wie Manderscheid aus dem Ort Itzig stammt. In den Romanen über seine Kindheit und Jugend lässt der Autor drei Variationen einer »literarischen Heimatkunde« entstehen: Geschildert wird eine Sozialisation auf dem Hintergrund der deutschen Besatzung, der Be- freiung Luxemburgs durch die Amerikaner und der restaurativen Nach- kriegszeit mit ihrem Obrigkeitsdenken und ihrer Sexualfeindlichkeit. »Die Romane mit ihrer analytisch-rückblickenden Erinnerungsarbeit und einer kritischen Spiegelung Luxemburgs sind geprägt vom Wunsch nach Selbst- findung und Selbstvergewisserung.«⁶

Sprachlich sind Manderscheids Romane in einem sprachspielerisch- experimentellen Schreibstil auf Luxemburgisch verfasst, enthalten aber auch Einlagerungen in deutscher Sprache. Insbesondere Sprachenwahl und Sprachwechsel der Romane sind in der Forschung vielfach diskutiert worden.

2. Der Stellenwert des Luxemburgischen

Als zentrales Merkmal der Luxemburger Literaturszene gilt die Vielfalt der Literatursprachen: Werke von Luxemburger Autorinnen und Autoren werden zunehmend nicht nur in den drei Sprachen Luxemburgisch, Deutsch und Französisch verfasst. Seit den sechziger Jahren ist eine Ausweitung der traditionellen »Tri-Literarität« festzustellen, Englisch und weitere Migrationssprachen kommen als Literatursprachen hinzu. Viele Autorinnen und Autoren schreiben in mehreren Sprachen.⁷ Welche Sprache(n) ein Schriftsteller letztlich als Literatursprache(n) wählt, hängt mit einer Vielzahl von Komponenten zusammen, etwa »mit dem individuellen Bildungsweg, den persönlichen Lebensumständen, der literarischen Sozialisation und den Rezeptionserwartungen«,⁸ aber auch mit spezifischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen, die für Luxemburger Autoren gelten.⁹ Dabei ist besonders hervorzuheben, dass das Luxemburgische erst im Jahre 1984 zur Landes- und Nationalsprache erklärt und erst in den 1980er Jahren als Literatursprache anerkannt wurde.¹⁰ Roger Manderscheid skizziert diese Entwicklung in seinem Essay *Der Aufstand der Luxemburger Alliteraten* aus seiner persönlichen Sicht:

wie soll literatur, die in luxemburg entsteht, beschaffen sein? müssen wir nicht versuchen mit unserem schreibstil, mit unserer thematik ans ausland anzuknüpfen? [...] wie ist unser verhältnis zur deutschen sprache? ist deutsch für uns eine fremdsprache? wie stehen sich deutsch und dialekt gegenüber? mit der deutschen sprache haben wir grössere möglichkeiten, stimmt das? anfang der sechziger jahre schien es zu stimmen. damals schauten wir alle, als schreiber, wenn wir ehrlich sind, so wie es uns von unserem umfeld beigebracht und immer wieder repetiert wurde, auf die luxemburgische sprache herab: es war eben nur ein unbedeutender dialekt, der literarisch wenig tauglich war und, ohne verbindliche schreibregeln, kaum gelesen wurde. in unserem verhältnis zur sprache, die wir alltäglich reden, trat nach 1968 langsam eine veränderung ein: wir verachteten uns nicht länger als winzlinge, und unsere sprache nicht länger als hässlich. als dieselbe 1984 per gesetz zur nationalsprache erhoben wurde, war sie längst in unseren köpfen rehabilitiert und auch die neufixierte ortografie konnte nur mehr den ultimativen kick liefern, der die schleusen öffnete.¹¹

Manderscheid stellt dar, wie sich die Einstellung zur luxemburgischen Sprache gewandelt hat und Luxemburger Autoren dadurch ein neues Selbstbewusstsein entwickelt haben. Am Ausbau des Luxemburgischen zur Literatursprache, den Manderscheid beschreibt, ist er mit seinen auf Luxemburgisch verfassten Romanen selbst maßgeblich beteiligt. Seinen Sprachenwechsel vom Deutschen zum Luxemburgischen kommentiert er folgendermaßen:

Ich konnte den Roman nicht auf Deutsch weiterschreiben, und ich habe dann überlegt, dass er im Grunde genommen auf Lëtzebuer-gesch geschrieben werden müsste. Und ich habe dann ganz neu begonnen, und daraus sind dann drei Romane geworden, drei dicke Romane, *Tschako klack, Der Papagei auf dem Kastanienbaum [...] und Feuer und Flamme.*¹²

Manderscheid führt weiter aus, dass eine »große Kluft« zwischen dem Deutschen und Luxemburgischen existiere und dass ihm die Distanz zum Deutschen, das Fremdsprache für ihn sei, erst während des Schreibens bewusst geworden sei: »Wenn ich als Luxemburger jetzt diese luxemburgischen Romane über meine Kindheit schreibe, dann bin ich sozusagen

total in der Sache, nicht in der Sprache, aber in der Sache, weil sich die Sprache dann von selber ergibt.«¹³ Es war das autobiografische Thema dieser Romane, das Manderscheid zur luxemburgischen Sprache brachte und in ihm eine Distanz zum Deutschen hervorrief. Er sagt dazu im Interview:

Im Grunde genommen habe ich in der Sprache der Täter geschrieben und ich war ein Opfer. [...] Und als ich mich entschlossen hatte, aus der Froschperspektive, also aus der Opferperspektive mit meinem kleinen Lëtzebuergeschen zu schreiben, da sind auf einmal Dämme aufgebrochen, und diese ganze Zeit ist lebendiger geworden. Da habe ich gemerkt, dass das Deutsche eine Fremdsprache ist. Das Deutsche hat das Ganze wie hinter einer Glasscheibe aussehen lassen, aber als ich Lëtzebuergesch geschrieben habe, war die Glasscheibe weg. Dann war ich direkt am Duft der Blumen, wenn man so sagen darf.¹⁴

Seit seiner auf Luxemburgisch verfassten Trilogie gilt Manderscheid nicht nur als Mitbegründer des modernen luxemburgischen Romans, sondern auch als Bewahrer eines Kollektiven Gedächtnisses. Durch die Darstellung und Deutung der gemeinsamen Vergangenheit vermittelt er in seinen Romanen eine kollektive Identität und stabilisiert das Selbstbild der Luxemburger – auch in Abgrenzung zum Deutschen. Mit Bezug auf die luxemburgischen Romane von Roger Manderscheid und Guy Rewenig fasst Germaine Goetzinger zusammen:

Indem sie ein breites Fresko der Luxemburger Gesellschaft entwerfen und nach der jeweiligen individuellen Identität fragen, leisten sie nationale Selbstvergewisserung und erbringen formal den Beweis, dass sich die luxemburgische Sprache nicht nur für Gedichte und Theaterstücke eignet, sondern auch als Romansprache eine gute Figur macht.¹⁵

Mit dem Erfolg der Romane ändert sich auch das Verhältnis des Autors zu seinem Publikum grundlegend, Manderscheid vollzieht den Wandel vom dichterischen Provokateur zum luxemburgischen Nationalschriftsteller. Anlässlich der Verleihung des Preises der Fondation Servais für *de papagei um käschtebam*, heißt es, Manderscheid habe »ein Monument in der Luxemburger Literaturlandschaft des ausgehenden 20. Jahrhunderts gesetzt, das

nicht nur einen Wendepunkt im Schaffen des Autors, sondern in der Literatur aus Luxemburg schlechthin markiert«.¹⁶

3. Identität durch Abgrenzung zum Deutschen

In *schacko klak*, dem ersten Teil der Romantrilogie, wird die Kindheit Chrèscht Knapps erzählt, der in den Jahren 1935 bis 1945 in einem luxemburgischen Dorf nahe der Hauptstadt Luxemburg lebt. Zum Teil wird der Roman aus der Perspektive des Kindes erzählt, anderenteils aus der kommentierenden Sicht des erwachsenen Luxemburg-Berliners, der seit zwanzig Jahren in Berlin lebt und mit der Deutschen Annabelle, die aus Bitburg stammt, verheiratet ist. Trotz seiner autobiografischen und geschichtlichen Bezüge sind Manderscheids Romane nicht als Autobiografien oder Historische Romane zu lesen, sondern stehen in der Tradition eines »phantastischen Realismus«, der an Günter Grass' *Blechtrommel* erinnern mag. Durch den kindlichen Erzähler Chrèscht, dessen auffälligstes Merkmal seine Glatze ist, schafft Manderscheid in *schacko klak* eine ähnlich kritische Distanz zur Erwachsenenwelt wie Grass mit Oskar Matzerath. Seine nicht altersgemäße Kahlköpfigkeit macht Chrèscht nicht nur zum ›kindlichen Greis‹, aus dessen verfremdet ›naiv-weiser‹ Erzählperspektive die bäuerliche Welt beschrieben wird, sie steht auch für ein Anderssein, das Chrèscht zum Außenseiter in der dörflichen Welt macht, die ihm fremd und kalt erscheint. Der Junge, der sich zunehmend eingeschlossen und allein fühlt, sehnt sich nach der Ferne und ist fasziniert und bezaubert von einem Zirkus, der das Fremde – wenn auch nur für einen Tag – in seine abgeschlossene Welt bringt. Zentrale Themen in Manderscheids Werken sind angesprochen: Entfremdung und Einsamkeit, verbunden mit der Sehnsucht, der Enge und Begrenztheit zu entfliehen.

Im zweiten Teil des Romans *schacko klak* ist das Fremde, das von Außen kommt, nicht mehr das Faszinierende, sondern das Bedrohliche: Es wird gezeigt, wie das ganze Dorf unter nationalsozialistische Fremdherrschaft gerät; damit wird der politisch-historische Aspekt zum vorherrschenden Thema des Romans. Deutsch, das im ersten Teil noch die Sprache der persönlichen Briefe und Schulaufsätze ist, erscheint nun als Sprache der Verordnungen fremder Machthaber: »Auf Deutsch wird debattiert, analysiert, bürokratisiert, befohlen und verwarnzt, bilanziert und registriert. Auf Lëtzebuergesch werden die einfachen Dinge des Lebens verhandelt, die

sogenannte Normalität.«¹⁷ So fasst Guy Rewenig das Verhältnis der beiden Sprachen in seiner Rezension des Romans zusammen.

Bei den eingesetzten deutschen Texten handelt es sich um Verordnungen, Anordnungen, Bekanntmachungen, Todesurteile, Plakate mit Namen Erschossener oder auch Todesanzeigen von Soldaten.¹⁸ Während Deutsch zur Sprache der Täter wird, erscheint das Luxemburgische als authentischer Ausdruck der Identität.¹⁹ Besonders aussagekräftig sind die Stellen, an denen Luxemburgisch und Deutsch einander gegenübergestellt werden. In einer dieser Szenen liest der Vater in der Zeitung und kommentiert die deutschen Texte auf Luxemburgisch:

lauschter emol dat hei, sot säi papp e puer deeg duerno, wat hei an der zeitong steet:

– AUF ALLES VORBEREITET

WIR SIND DIE ZUKUNFT UND WERDEN DIESEN KRIEG
SIEGREICH BEENDEN

Die Stellungnahme des Gauleiters GUSTAV SIMON zu den Ereignissen.

Die grosse Rede auf der eindrucksvollen Kreistagsschlussgrosskundgebung, mäi gott, esou wieder, sot säi papp, bréngen nämmen d'preise färdeg:

Die Welt führt seit dreissig Jahren Krieg mit uns. Wir sind in dieser Zeit hart und entschlossen geworden. Wir kämpfen nicht für uns persönlich, wir kämpfen für das Leben eines 80-Millionenvolkes. Wenn wir daher handeln, so handeln wir stets für die Ideale, für die Zukunft, für das Dasein von 80 Millionen Menschen.

– dat ass dach e witz, sot säi papp, déi halen äis fir méi domm, wéi de gebrauch.

kennen och doudeger da–sein? huet dee mat enger lais-kaul, mäouni lais dran, sech gefrot.

a säi papp huet wieder virgelies:

Die harten Kämpfe in Südtalien halten an.

Die Schweiz unterstreicht ihre Verteidigungsbereitschaft.

Kurssturz in New York.

Die US-Börsenmagnaten fürchten um ihr Geschäft.

an dann dat hei:

Das grösste Flugboot der deutschen Luftwaffe.

Mit der »BV 222 WIKING« ist bei der deutschen Luftwaffe ein neues Grossflugboot eingesetzt, das in seiner Konstruktion, in seinen Grössenabmessungen ein Meisterwerk deutscher Flugzeugtechnik darstellt. Das zweistöckige Boot von BLOHM & VOSS ist 37 Meter lang, die Spannweite der Tragflächen beträgt 46 Meter.

alles wat déi maachen, si »meisterwerke«, sot säi papp, déi sollen oppassen, datt se nüt mat hirer Spannweite vu 46 meter mat der schnëss am bulli landen, an hei eréischt, op der drëtter säit:

Vertrauen in den Führer
Dafür kämpfen wir
Ausfall Massiglis gegen England
Loblied auf die Sowjets
Andeutung über Geheimabkommen

déi stinn nach stramm virum führer, wa se schonn an der lued leien,
sot säi papp, de krich ass geschwenn eriwwer.²⁰

In der Gegenüberstellung deutscher Zeitungsmeldungen mit lëtzebuer-geschen Kommentaren des Vaters erscheinen diese als authentische, die nationalsozialistische Propaganda durchschauende Stimme Luxemburgs. Die Erzählsequenz endet mit der Voraussage des Vaters, dass der Krieg bald zu Ende sei. Im Anschluss daran wird erzählt, wie der Junge selbst zur Zeitung greift und dort Todesanzeigen luxemburgischer Soldaten findet.²¹

Wie ist Manderscheids Beziehung zum deutschen Publikum und zum deutschen Büchermarkt zu sehen? Im Nachwort zu *Der sechste Himmel* ist Manderscheids Rede anlässlich der Verleihung des Gustav-Regler-Preises abgedruckt, in der er seine Verbundenheit mit Autoren aus »deutsch-sprachigen Randgebieten« betont. Er nennt Österreich, die Schweiz, die Tschechoslowakei und das Saarland.²² Manderscheid thematisiert in dieser Rede einmal mehr, wie sehr seine Beziehung zu Deutschland durch den Einzug der Wehrmacht in Itzig am 10. Mai 1940 bestimmt wurde:

Am zehnten Mai vierzig, ich war am ersten März sieben Jahre alt geworden, erlebte ich den Einzug der *Wehrmacht* in Itzig: Pferde und

Kanonen, schwitzende Soldaten, helmbedeckt, mit roten Gesichtern, – verboten den oberen Kragenknopf zu öffnen – und beobachtete sehr genau den trostlosen Ausdruck der *Ohnmacht* in den Gesichtern der Söhne und Väter. Ich hasse trotzdem die Deutschen nicht. Mag sie sogar. Weil ich ihre Sprache schreibe. Die ich mir frei gewählt habe. Und liebe.²³

In diesem Kommentar wird deutlich, wie stark Manderscheid von den Kindheitserlebnissen im Zweiten Weltkrieg geprägt ist. Literarisch verarbeitet hat er diese Erfahrungen vor allem in ersten Band seiner Romantrilogie. Im Vorwort der deutschen Übersetzung von *schacko klak* legt Ludwig Harig »das brisante Buch jedem Deutschen ans Herz, damit er sich, einen friedvollen Luxemburger lesend, unserer eigenen Missetaten erinnert.«²⁴

4. Selbstfindung und »anderer Zustand«

Der Roman *de Papagei um käschtebam* ist die Fortsetzung von *schacko klak*. Aus der Perspektive des nun jugendlichen Christian Knapp (»Chrëscht«) wird erzählt, wie die Amerikaner Einzug in Luxemburg halten und der American Way of Life das Leben in den Luxemburger Dörfern verändert. Wie im ersten Band der Trilogie werden Zeitgeschichte und subjektive Weltwahrnehmung dabei eng miteinander verknüpft.

So lange die Amerikaner im Dorf waren, war immer was los. Es sah aus, als seien sie mit all diesem Kriegszeug ausschließlich wegen Itzig aus den States rübergekommen; mit ihren lustigen Jieps, den viereckigen Dotschen, den hohen GMCs, den plumpen Schermann-Panzern, den schlanken Vierlingsflaks und den dicken Kanonen, mit ihren Tanderbolts und Mustangs, mit ihrem so wunderbar parfümierten Kaugummi und ihren würzigen Luckistreiks, Kämmel, Tschesterfield und Fillippmorris, deren hellgelber Tabak bei jeder Marke ein wenig anders roch, wenn man die Nase daran hielt, mit ihren Kaubeus und Doktoren und Friseuren und Minenarbeitern und Lehrern, ja, nicht einmal so sehr wegen des Dorfes, sondern alleine, ganz alleine wegen der Buben aus dem Dorf, um denen einmal gehörig die Langeweile auszutreiben. Die Buben waren ausser sich, konnten nachts nicht schlafen, rannten tagsüber kilometerweit durch die Dorfstrassen und weit über das Dorf hinaus, quer über die

Flur. Christian kam es vor, als sei nun plötzlich die Welt, die ganz große Welt in sein kleines Heimatdorf eingefallen, um es unter sich zu erdrücken, oder wenn nicht zu erdrücken, so doch bis an die Wurzel zu verändern. Mehr noch als damals die andere Armee, die ebenfalls ins Dorf eingefallen war, vier Jahre zuvor: die Preisen. Damals war er noch ein Kind gewesen, ein Bube, damals liefen diese Bilder noch teilweise an ihm vorbei. Und das hier waren ja auch die Amerikaner. Die von jenseits des grossen Teichs. Die Preisen waren immer nur die von jenseits der Mosel gewesen. Die Leute hassten die Preisen, die meisten Leute jedenfalls; die Amerikaner aber liebten sie, bewunderten sie sogar.²⁵

de Papagei um käschtebam ist ein Adoleszenzroman. Der Protagonist erkundet seine Umgebung, kommentiert Schule und Religion, macht erste Erfahrungen mit dem anderen Geschlecht und denkt vor allem über sich und das Leben nach:

Wer oder was bin ich? Was denke ich? Es kommt mir vor, als würde ich den anderen Menschen dabei zuschauen, wie sie leben, als würde ich den anderen dabei zuhören, was sie sagen und denken, um dann zu versuchen, ebenfalls so zu leben.²⁶

Viele Episoden und Dialoge lassen die Nachkriegszeit in Luxemburg wieder lebendig werden: Gespräche in der Küche und der Schreinerwerkstatt, Spaziergänge in den Eisenerzgruben, Besuche bei Verwandten, Szenen in der Schule. Das einschneidendste Erlebnis im Leben Chrëschts ist aber der Tod der Mutter, der ihn in eine tiefe Krise stürzt:

Wer mit siebzehn Jahren seine Mutter verliert, weiß alles. Der braucht nicht mehr zur Schule zu gehen. Und schon gar nicht zur Universität, Der ist über Nacht zum Professor der Lebenswissenschaft, zum Doktor der Leidfähigkeit, zum Spezialisten für mörderische Todes-idiotie geworden. Der hat eine Erfahrung gemacht, die ihn im Geist, ruckzuck, um hundert Jahre vorwärts schleudert, an den Abgrund mit dem letzten Geheimnis: der hat dem weissen Nichts ins Auge geschaut, dem Wahnsinn, dem Nirvana, dem Es-ist-doch-alles-vergeglich-auch-wenn-es-hunderttausend-Jahre-dauern-würde.²⁷

Den Erfahrungen von Verlust und Trauer werden Momente einer unbestimmten Sehnsucht gegenübergestellt. Im letzten Kapitel reist Chréscht mit Freunden ans Meer, er ist verliebt, und seine Freundin »sitzt jenseits des Ärmelkanals, in England. Nun rennt er pausenlos auf das Meer zu und fuchtelt mit den von sich gestreckten Armen, als wollte er einen Anlauf nehmen, um sich in die Luft zu erheben. Um über den Kanal nach England zu fliegen.«²⁸ Der Roman endet mit einem expressionistisch anmutenden Schrei an eine unbestimmte Geliebte:

Was niemand wusste und wegen des Rauschen des Meeres niemand hören konnte: ganz hinten [...] warf Christian, mit den Füßen im Wasser, plötzlich beide Arme in die Höhe und brüllte lauthals: Aaa in den Radau des Meeres hinein, Aaa, ununterbrochen. Einfach so: Aaaa. Frag mich niemand, was er damit sagen wollte. [...] Schrie er nach seiner Mutter: Maaamaaa, nach Aline: Aaoline, nach Aaanni aus Übersyren oder nach Giovaanna? Wer weiss das schon so genau? Ich habe nur noch dieses Aaa im Ohr. Und höre es, wenn ich mich konzentriere, von ganz weit her, wie aus einer dicken, spiralförmig gedrehten Meeresmuschel.²⁹

Was Chréscht / Christian hier mit einer Art Urschrei aus dem Innersten erlebt, könnte man mit Robert Musil einen »anderen Zustand« nennen. Viele Manderscheidsche Figuren erleben solche Momente, in denen die Wirklichkeit in Träume, Visionen und Halluzinationen übergeht. Bewegungen wie Fahren oder Fliegen begleiten einen Loslösungsprozess von der Welt, Raumbilder wie Wüste, Weltall oder Meer setzen die wahrge nommene Unendlichkeit bildlich um. Konkrete Orte bilden den Ausgangspunkt für die Bewegung der Figuren ins Grenzenlose. Es sind männliche Figuren, die diese Epiphanien erleben, und sie werden durch Frauen ausgelöst. Manderscheid steht in einer bestimmten weltanschaulichen Tradition, die nur kurz angerissen werden kann.³⁰ Ernst Topitsch sieht das Charakteristische dieses Weltanschauungstypus in einer aus bestimmten Ausnahmezuständen (Traum, Trance, Rausch) gewonnenen Grundvorstellung, die zu bestätigen scheint, dass der Mensch aus zwei völlig heterogenen Teilen zusammengesetzt sei, einem der Realität unterworfenen Teil und seinem »wahren, geistigen Selbst«, das dem Druck der Realität mit Leid, Tod, Bedürftigkeit und Schuld entzogen sei. Die »höhore und wahre Wirklichkeit« ist im Sinne einer Metaphysik des »Alpha privativum« zunächst durch das Freisein von allem definiert, was in der empirischen

Welt als wertwidrig und bedrückend empfunden werde. Nach ekstatisch-katharischer Vorstellung ist die Seele oder das wahre Selbst des Menschen vor allem durch die Vollkommenheitsprädikate der Freiheit vom Realitätsdruck definiert. Dieser Dualismus einer Zweiweltentheorie liegt dem sogenannten »anderen Zustand« zu Grunde, bei dem Selbstfindung und Selbstauflösung zusammen fallen.

In *feier a flam* (*Der sechste Himmel*), dem letzten Teil der Romantrilogie, wird die Selbstfindung des jungen Protagonisten fortgeführt. Chréscht versucht Künstler zu werden, zu malen und Gedichte zu schreiben, um seiner engen, einschränkenden Lebenswelt zu entfliehen. *feier a flam* könnte somit als Adoleszenz-, Künstler-, Abenteuer- oder auch Bildungsroman im weitesten Sinne eingeordnet werden, der aus männlicher Perspektive und mit viel Empathie für Frauen erzählt ist.³¹

Die Stadt Bitburg, in der ein Teil des Romans spielt, war kurz nach dem Zweiten Weltkrieg unter Luxemburger Besatzung und auch Manderscheid war dort in einer alten Nazikaserne stationiert. Der Erzähler erklärt seiner deutschen Zuhörerin Annabelle, »a bei dir doheem ware mir besatzung. stell der vir. dat klenkt létzebuerg hat e steck vum grousse preiseland besat«.³² Politik spielt gleichwohl eine eher untergeordnete Rolle. Der Protagonist möchte vor allem durch seine erotischen Beziehungen die Enge, Kleinkariertheit und Körperfeindlichkeit seiner katholisch geprägten bäuerlichen Welt hinter sich lassen. Dadurch stellt er nicht nur die für die Luxemburger Gesellschaft der fünfziger Jahre kennzeichnenden Vorstellungen von Moral in Frage, sondern erlebt Grenzüberschreitungen, die eine mystische Dimension erreichen.

Manderscheids Roman lebt vom romantischen Widerspruch zwischen Sehnsucht und Wirklichkeit, Künstler und Eisenbahnbeamtem, Genie und Dilettantismus. Das Leiden an der Enge und am Provinzialismus einerseits und die romantische Sehnsucht nach Entgrenzung andererseits finden sich in der Sprache wieder, die einmal ironisch-satirische, dann wieder emphatische Passagen enthält, in denen die Mystik der Liebe mit vielen Metaphern und sprachlichen Neubildungen umschrieben wird. In sprachkritischer Tradition versucht der Erzähler Wörter für das, worüber man eigentlich nicht sprechen kann, zu finden – ein Versuch, in der Literatur das sprachlich nicht Fassbare zur Sprache zu bringen, wie es die literarische Reflexion über die Grenzen der Sprache seit Ludwig Wittgensteins *Tractatus* und Hugo von Hofmannsthals *Chandos-Brief* beschäftigt. In der Schlüsselszene am Ende des Romans wird das aus der Mystik tradierte Bild des Feuers herangezogen, das ja auch im Titel des Werkes aufgegriffen

wird, um die *Unio mystica* der Liebenden als totale Vereinigung zu umschreiben, in der Werden und Vergehen zusammenfallen und der »Bruch«, unter dem Chrëscht (Christian) seit dem Verlust der Mutter leidet, überwunden zu sein scheint.³³

Hier wie auch in anderen Szenen des Romans wird die Aufhebung der Entfremdung in der Natur vollzogen, die ganz in romantischer Tradition die Einswerdung widerspiegelt. Dem gegenüber stehen die grotesk anmutenden Beschreibungen der Wirklichkeit in den Passagen, in denen der Enthusiast mit der einschränkenden Wirklichkeit konfrontiert wird, etwa die der Kaserne in Arlon³⁴ oder die Szene, in der die kafkaesk-gedoppelten Chefs Chrëscht über die anspruchsvollen Aufgaben eines Luxemburger Eisenbahnbeamten informieren.³⁵ Die Arbeit bei der Eisenbahn wird mit all ihren sinnlosen Abläufen und Leerläufen geschildert, und es sind lediglich Frauen, erträumte oder reale, die Abwechslung in die von langweiligen Routinen geprägten Tagesabläufe bringen:

Sogar wenn er nachts schlief, war er Eisenbahner. Träumte von langen, langen Zügen, die in einem langen, langen Tunnel verschwanden, und auf der anderen Seite erst nach langen, langen Minuten wieder auftauchten. An den Fensterscheiben der internationalen Schnellzüge standen die Mädchen der ganzen Welt und winkten ihm zu mit farbigen Taschentüchern in der Hand. Aber nie hielt der Zug. Und nie stieg auch nur eines der freundlichen Mädchen aus, um mit ihm zu sprechen. Er war nichts anderes als nur Eisenbahner!³⁶

In einer für Manderscheid typischen Erzählweise wird das Innere der Figuren in ein Bild gefasst: Im Traum von den vorbeifahrenden internationalen Zügen mit den winkenden Mädchen verdichten sich die Sehnsüchte des Protagonisten nach der »weiten Welt« und den Frauen, zu denen er sich unwiderstehlich hingezogen fühlt. So emphatisch gehoben die Sprache in den Passagen wird, in denen Sehnsüchte, Träume oder eben auch erfüllte Phantasien beschrieben werden, so ironisch relativierend erscheint sie in den Szenen, in denen Wirklichkeit und Hauptfigur in ihrer Beschränktheit vorgeführt werden und ein selbstreflexives kritisches Bild der 1950er Jahre in Luxemburg gezeichnet wird.

An Manderscheids Romanen können Aspekte der Identitätskonstruktion unter unterschiedlichen Perspektiven herausgearbeitet werden: Die Identitätssuche des Protagonisten in Manderscheids literarischer

Heimatkunde ist zugleich eine Reflexion der Kriegs- und Nachkriegszeit aus luxemburgischer Perspektive und somit ein wichtiges Buch für alle, die über luxemburgisch-deutsche Beziehungen nachdenken wollen. Wer das Luxemburgische nicht beherrscht, mag getrost zu den deutschen Übersetzungen greifen und dabei bedenken, was Regula Venske in einem Artikel schreibt, den *Die Zeit* dem »Grandseigneur der luxemburgischen Literaturszene« anlässlich seines 75. Geburtstags widmet: »Manderscheids Romane gehören neben Günter Grass und Martin Walser ins Bücherregal.«³⁷

- 1 Germaine Goetzinger / Claude D. Conter (Hg.): Luxemburger Autorenlexikon. Mersch 2007, S. 392.
- 2 Georges Hausemer: Roger Manderscheid. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (<http://www.nachschlage.NET/document/16000000374>, abgerufen am 22. Mai 2015)
- 3 Irmgard Honnef-Becker: »Also, was sind Sie denn jetzt?« Die Suche nach Identität bei Roger Manderscheid. In: Irmgard Honnef-Becker / Peter Kühn (Hg.): Über Grenzen. Literaturen in Luxemburg. Esch-sur-Alzette 2004, S. 168–204.
- 4 Goetzinger / Conter: Autorenlexikon (Anm. 1), S. 391.
- 5 Vgl. Roger Manderscheid: *schacko klak. biller aus der kandheet* (1935–1945). Echternach 1988; Roger Manderscheid: *de papagei um käschtebam. zeenen aus der nokrichszäit*. Echternach 1991; Roger Manderscheid: *feier a flam. geschichten äus de fofzeger joeren. fir déi aner halschecht vun der mënschheet, déi weiblech*. Echternach 1995. Die Romane sind in deutscher Übersetzung im Gollenstein-Verlag in Blieskastel erschienen: Die beiden ersten wurden übersetzt von dem Luxemburger Autor Georges Hausemer, der letzte Band von Manderscheid selbst. Vgl. Roger Manderscheid: *Tschako klack. Bilder einer luxemburgischen Kindheit* (1935–1945). Roman. Mit Bildern von Stephan Juttner und einem Vorwort von Ludwig Harig. In Zusammenarbeit mit dem Autor aus dem Luxemburgischen von Georges Hausemer. Blieskastel 1997; Roger Manderscheid: *Der Papagei auf dem Kastanienbaum. Szenen aus der Nachkriegszeit*. In Zusammenarbeit mit dem Autor aus dem Luxemburgischen von Georges Hausemer. Blieskastel 1999; Roger Manderscheid: *Der sechste Himmel. Geschichten aus den fünfziger Jahren*. Vom Autor aus dem Luxemburgischen übersetzt. Blieskastel 2006.
- 6 Goetzinger / Conter: Autorenlexikon (Anm. 1), S. 392.
- 7 Vgl. Irmgard Honnef-Becker: »hier spricht man in vielen zungen«. Literaturen im polyglotten Luxemburg. In: Arcadia 43 (2008), S. 388–407 und Irmgard Honnef-Becker: Schreiben in mehr als einer Sprache. Mehrsprachigkeit in der Luxemburger Literatur. In: Heinz Sieburg (Hg.): Vielfalt der Sprachen – Varianz der Perspektiven. Zur Geschichte und Gegenwart der Luxemburger Mehrsprachigkeit. Bielefeld 2013, S. 143–165; Zur frankophonen Luxemburger Literatur vgl. Frank Wilhelm: Un aspect de la polyglossie luxembourgeoise. Les rapports littéraires entre le français et le luxembourgeois dans des textes francophones luxembourgeois. In: Sieburg: Vielfalt der Sprachen, S. 167–188; Claude D. Conter: Aspekte der Interkulturalität des literarischen Feldes in Luxemburg. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 2 (2010), S. 119.
- 8 Germaine Goetzinger: Schreiwen an engem klenge Land mat méi Sproochen. In: Lëtzebuergesch: Quo Vadis? Actes du cycle de conférences 2002–2004. Mamer 2004, S. 155–187, hier S. 164.
- 9 Vgl. Irmgard Honnef-Becker: »Sobald man draußen ist, ist man kein Luxemburger mehr«. Zur Standortdiskussion deutschsprachiger Luxemburger Literatur. In: Claude D. Conter / Nicole Sahl (Hg.): Aufbrüche und Vermittlungen. Beiträge zur Luxemburger und europäischen Literatur- und Kulturgeschichte. Bielefeld 2010, S. 389–410.
- 10 Claude D. Conter: Die Emergenz der Luxemburger Philologie aus dem Geiste des 19. Jahrhunderts. In: Claude D. Conter / Germaine Goetzinger (Hg.): Identitäts(de)konstruktionen. Neue Studien zur Luxemburgistik. Esch-sur-Alzette 2008, S. 11–30.

- 11** Roger Manderscheid: Der Aufstand der Luxemburger Alliteraten. Notizen zur Entwicklung der Luxemburger Literatur in der zweiten Jahrhunderthälfte. Esch-sur-Alzette 2003, S. 23.
- 12** Die Zitate von Roger Manderscheid stammen aus einem Interview, das Kerstin Bastian am 31. Juli 2001 mit Roger Manderscheid geführt hat, zitiert nach Johannes Kramer: »Triliterarität« in der Literatur in Luxemburg. In: Honnef-Becker / Kühn: Über Grenzen (Anm. 3), S. 34.
- 13** Ebd.
- 14** Ebd., S. 36.
- 15** Goetzinger: Schreien an engem klenge Land (Anm. 8), S. 155–187, hier S. 173.
- 16** Jul Christopory: Remise du Prix Servais 1992 à Roger Manderscheid. Luxembourg 1992, S. 9–13.
- 17** Guy Rewenig: Fremde Sprache, vertrautes Leben. Roger Manderscheids Roman »Schacko klak« [sic] erscheint übersetzt in Deutschland. In: Forum fir kritesch Informatioun iwer Politik, Kultur a Relioun 181 (1998), S. 41–44.
- 18** Vgl. Manderscheid: schacko klak (Anm. 5), S. 186, 200f., 228, 270, 277, 297 und 302.
- 19** Vgl. Marie-Ann Hansen-Pauly: The languages of Literature as a Reflection of Social Realities and Traditions in Luxembourg. In: Manfred Schmelting / Monika Schmitz-Emans (Hg.): Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert. Würzburg 2002, S. 147–161; Honnef-Becker / Kühn: Über Grenzen (Anm. 3), S. 168–204 und Sarah Lippert: Sprache als identitätsbildendes Prinzip in den Romanen »schacko klak«, »de papagei um käschtebam« und »feier a flam« von Roger Manderscheid. In: Claude D. Conter / Germaine Goetzinger (Hg.): Identitäts(de)konstruktionen. Neue Studien zur Luxemburgistik. Esch-sur-Alzette 2008, S. 71–91.
- 20** Manderscheid: schacko klak (Anm. 5), S. 323–325.
- 21** Ebd., S. 324f.
- 22** Roger Manderscheid: Der sechste Himmel, Geschichten aus den fünfziger Jahren. Vom Autor aus dem Luxemburgischen übersetzt. Blieskastel 2006, S. 533.
- 23** Ebd., S. 537f.
- 24** Ludwig Harig: Das Loch in der Trommel. Ein Vorwort. In: Manderscheid: Tschako Klak (Anm. 5), S. 22.
- 25** Manderscheid: Der Papagei (Anm. 5), S. 91.
- 26** Ebd., S. 387.
- 27** Ebd., S. 373.
- 28** Ebd., S. 480.
- 29** Ebd., S. 481.
- 30** Vgl. Honnef-Becker / Kühn: Über Grenzen (Anm. 3).
- 31** Irmgard Honnef-Becker: Identität in der Referenz auf das Fremde. Roger Manderscheids Übersetzung seines lëtzebuergeschen Romans *feier a flam* ins Deutsche. In: Dieter Heimböckel / Irmgard Honnef-Becker / Georg Mein / Heinz Sieburg (Hg.): Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften. München und Paderborn 2010, S. 325–348.
- 32** Manderscheid: feier a flam (Anm. 5), S. 192.

33 Vgl. ebd., S. 449.

34 Vgl. ebd., S. 127f.

35 Vgl. ebd., S. 290f.

36 Manderscheid: Der sechste Himmel (Anm. 22), S. 328f.

37 Regula Venske: Spiele im Bermudadreieck. Roger Manderscheid, Begründer des luxemburgischen Romans, jongliert mit drei Sprachen. In: Die Zeit, Nr. 10 vom 28. Februar 2008, S. 66.

**»Haazschmier« und Metzelsuppe:
Das Aroma der saarländischen
Nachkriegszeit in Ulrike Kolbs
Roman *Schönes Leben* (1990)**

Sascha Kiefer, Saarbrücken

»Nur die Personen und ihre Geschichten sind frei erfunden« – diese Variante des gängigen Fiktionalitätsvorbehalts hat Ulrike Kolb ihrem 1990 erstmals erschienenen Roman *Schönes Leben* vorangestellt.¹ Solche Prätexe haben rezeptionssteuernde Funktion: Die Erwartungen der Leserinnen und Leser sollen von vornherein in eine bestimmte Richtung gelenkt oder möglichst frühzeitig korrigiert werden.

Vorbeugen will die Autorin wohl in jedem Fall einer Annahme, die nahelegen mag, wenn eine gebürtige Saarländerin über das Saarland und seine Bevölkerung schreibt: Ulrike Kolb wollte weder eine verschlüsselte Familien geschichte noch eine literarisierte Ortschronik vorlegen. Das reichhaltige Figurenarsenal ihres saarländischen Gesellschaftspanoramas – ein Rezensent zählte »rund 30 Hauptpersonen«² – soll nicht auf reale Vorbilder oder Modelle hin gedeutet werden. Zugleich aber gilt der Fiktionalitätsvorbehalt »nur« für die Figuren und ihre Schicksale; und dieses »nur« unterstreicht implizit den Anspruch auf Authentizität: Der historische und soziale Hintergrund, das geschilderte Milieu, die spezifischen Konstellationen im Saarland der unmittelbaren Nachkriegszeit sind keineswegs »frei erfunden«, sondern basieren auf Recherchen, auf persönlichen und familiären Erinnerungen, die es in Verbindung mit den fiktionalen Biografien ermöglichen, die spezifische Atmosphäre einer spannungsgeladenen Übergangszeit und damit einen wichtigen Abschnitt saarländischer Geschichte lebendig werden zu lassen.

Es ist die Zeit des halbautonomen Saarstaats: Als ›Sarrois‹ verfügen die Saarländer über eine eigene Verfassung; die saarländische Regierung ist von Paris eingesetzt, aber der 1947 vollzogene wirtschaftliche Anschluss an Frankreich löst immerhin ein starkes Wirtschaftswachstum aus, deutlich bevor sich das sogenannte Wirtschaftswunder in der Bundesrepublik abzuzeichnen beginnt.³

Die erzählte Zeit des Romans konzentriert sich auf wenige Monate zwischen dem November 1948 und dem Frühjahr 1949; die konkrete Jahreszahl »neunundvierzig« wird zwar erst spät im Text genannt, doch vereinzelte Hinweise auf historische Ereignisse ermöglichen eine eindeutige Datierung.⁴ Erwähnung findet etwa das Grubenunglück in der Grube Duhamel »[e]inen Tag vor Weihnachten«.⁵ Dieser reale Unglücksfall, der zwanzig Bergleute das Leben gekostet hat, ereignete sich am 23. Dezember 1948.⁶ Eingeschobene und oft recht umfangreiche Analepsen ergänzen, was die einzelnen Figuren in der Nazizeit oder im Krieg erlebt haben und erleiden mussten; seltener finden sich Prolepsen, die schlaglichtartig umreißen, wie die Zukunft einzelner Protagonisten in der Fiktion aussehen wird.

Eine explizite, durchnummerierende Kapitaleinteilung liegt nicht vor; der Roman besteht aus vierzig unterschiedlich langen und deutlich von einander abgesetzten Episoden. Wörtlich wiedergegebene Dialoge sind selten, es dominieren Gesprächsberichte; gelegentlich werden Gedanken und Empfindungen der Hauptfiguren als Innerer Monolog gestaltet, doch meist macht sich die Erzählerstimme als Vermittlungsinstantz stärker bemerkbar, gibt Aussagen und Gedanken in der Form der erlebten Rede oder der indirekten Rede wieder, lässt auch ihre heterodiegetische Position als nullfokalisierte (auktorialer) Erzähler durchblicken – das sorgt für eine transparente Konstruktion des Romans und beugt seinem Auseinanderfallen in einzelne Episoden vor.

Die Chronologie der wesentlichen Ereignisse lässt sich recht exakt rekonstruieren: Anfang November 1948 reist der saarländische Süßwarenfabrikant Robert Aschen gemeinsam mit seinem alten Geschäftsfreund Hermann Retur nach Paris. Auf der Rückfahrt verunglücken die beiden mit ihrem Mercedes 170 V tödlich; die Ermittlungen der französischen Polizei können eindeutig nachweisen, dass die Spurstange »angesägt worden war«.⁷ Dieser veritable Kriminalfall – dessen Hintergründe am Ende des Romans nur für den Leser erhellt werden, während die Pariser Polizei den Fall unaufgeklärt zu den Akten legen muss – bildet den Rahmen einer panoramatischen Darstellung, in deren Mittelpunkt zunächst die Fabrikantwitwe Luise Aschen und ihre etwa 6jährige Tochter Lily stehen.

Luise Aschen, gerade dreißig geworden und damit deutlich jünger als ihr verunglückter Mann, ist geschockt und von der Situation überfordert. Die Ehe der Aschens war keineswegs unproblematisch; sie hatten sich vor dem Krieg in Paris kennengelernt, wo die schöne Luise, kaum zwanzig und mit Freundinnen aus Dresden unterwegs, sich in den weltmännisch-souverän und großzügig wirkenden saarländischen Geschäftsmann und insbesondere in die Aussicht auf ein finanziell abgesichertes, bequemes und sogar luxuriöses Leben verliebt hat.

Ungefähr 1942 kommt die Tochter zur Welt, der Luise allerdings nie das Gefühl einer sicheren Bindung wird geben können; die Schilderungen der heftigen emotionalen Ambivalenzen, der gestörten Kommunikation, der latenten wie der offen ausgetragenen Konflikte zwischen Lily und ihrer Mutter zählen zu den intensivsten Passagen des Romans.

Robert Aschen ist auch als Ehemann ein Stück weit Filou geblieben; er hat in Paris über Jahre hinweg ein Verhältnis mit einer verheirateten Französin unterhalten. Luise beginnt unmittelbar nach dem Tod ihres Mannes eine Beziehung mit einem geschäftlich untüchtigen »Frauenhelden«, der

ihr in einer anstrengenden Phase der Neuorientierung zunächst als Hilfe erscheint.⁸

Denn die junge Witwe sieht sich mit zahlreichen Anforderungen konfrontiert: Der Schock über den Tod ihres Mannes wird verstärkt durch die Ermittlungen der französischen Polizei im persönlichen Umfeld der Verunglückten. Die Beziehung zur Tochter Lily erfährt zusätzliche Belastungen. Das trauernde Kind zieht sich zunehmend in eine eigene Welt zurück und verfolgt sogar einen »Wiedererweckungsplan«:⁹ der Vater soll durch seltsame Riten und eine Art »schwarzer Messe« ins Leben zurückgeholt werden. Diese Idee ist psychologisch hoch plausibel mit dem historischen Hintergrund verknüpft, kursieren doch in der Nachkriegszeit zahlreiche Geschichten von Vätern, die tot geglaubt waren und die dann doch zur Überraschung aller wieder aufgetaucht sind.¹⁰ Wer könnte von der kleinen, von beunruhigenden Träumen und bizarren Fantasien geplagten, hypersensiblen Lily erwarten, dass sie den existentiellen Unterschied zwischen verschollenen Soldaten und eindeutigen Verkehrstoten realisiert?

Von den privaten Sorgen abgesehen, muss sich Luise Aschen als Erbin ihres Mannes aber auch und vor allem der Verantwortung für ein mittelständisches Unternehmen stellen. Geschäftlich völlig unerfahren, soll die junge Witwe in einer patriarchalisch geprägten Unternehmenskultur den toten Chef ersetzen, der »seine Sache von der Pieke auf gelernt«¹¹ und die Belegschaft als »eine große Familie«¹² definiert hatte.

Das wichtigste Produkt, das in Robert Aschens hinterlassener Fabrik hergestellt wird, ist der »Harz«, der schwarz-braune, zähe und klebrige Zuckerrübensirup, der im Saarland meist »Haazschmier« genannt wird.¹³ »Harz« ist billig, besteht zu 70 Prozent aus reinem Zucker und hat viele Kalorien – ein für die Nachkriegszeit geradezu ideales Nahrungsmittel, standen doch Zucker, Obst und Früchte zur Marmeladenproduktion noch keineswegs in ausreichender Menge zur Verfügung, während die anspruchslose Zuckerrübe sich leicht anbauen und züchten ließ, ob auf Feldern oder in Privatgärten.¹⁴

Ein Glücksfall ist die »Haazschmier« aber nicht nur für eine preiswerte Zuckerversorgung, sondern auch für Ulrike Kolbs Roman. Der lange Jahre in Völklingen-Fenne hergestellte »Fenner Harz« ist im Saarland weithin bekannt und hat zahlreiche Kindheiten auch in Wohlstandszeiten versüßt.¹⁵ Von daher handelt es sich um ein emotional aufgeladenes Lebensmittel von herausragender regionaler Repräsentanz, oder, im Jargon der Jetzzeit: um ein »Kultprodukt«.¹⁶ Dass Geruchs- und Geschmackswahrnehmungen in engstem Zusammenhang mit menschlichen Erinnerungen und Gefühlen

stehen, ist hirnphysiologisch inzwischen gut erforscht und inspiriert die Literatur spätestens seit Marcel Proust.¹⁷ Die »Haazschmier« ist gewissermaßen die »Madeleine« der saarländischen Nachkriegszeit – und das gilt in besonderem Maße für die Autorin selbst, stammt doch der beliebte »Fenner Harz« ursprünglich aus der allgemein so genannten »Marmeladenfabrik« ihres Vaters Erich Kolb. Der Betrieb wurde 1973 stillgelegt, die alten, dem Kraftwerk gegenüberliegenden Gebäude in Völklingen-Fenne 1980 abgerissen,¹⁸ aber natürlich dürften Ulrike Kolbs Erinnerungen ihr in vielfältiger Weise geholfen haben, ein authentisches Bild von der Fabrikationsstätte mit ihren zahlreichen Haupt- und Nebengebäuden, ihren riesigen Kochkesseln, ihrem unübersichtlichen Gelände, den benachbarten Unterkünften bis hin zum Wohnhaus der Aschens mit Aussicht »auf den Fabrikhof« zu liefern.¹⁹

Für das Verständnis des Romans ist freilich die Frage, inwieweit sich in der geschilderten Süßwarenfabrik die realen Fenner Gegebenheiten abbilden, weitaus weniger relevant als die nach ihrer erzählerischen Funktion. Die Firma erscheint nämlich als Mikrokosmos, in dem sich das Leben fast aller Romanfiguren abspielt; die Belegschaft der Süßwarenfabrik repräsentiert das soziale, aber auch das politische Spektrum der saarländischen Nachkriegsgesellschaft beinahe lückenlos.

Strikt gegensätzliche Haltungen sowohl zu Frankreich und den Franzosen als auch zum sogenannten Dritten Reich und den Nationalsozialisten koexistieren in der »großen Familie« der Fabrik. Ein unbefangener Umgang mit der Vergangenheit ist jedenfalls kaum möglich. Selbst die französische Polizei spricht nur von »cette certaine époque«,²⁰ wenn von der Nazizeit die Rede ist – eine Periphrase, die Luise Aschen gerne für ihre eigene Weltsicht übernimmt,²¹ enthält doch auch das Familienalbum der Aschens genügend Fotos in Parteiuniform, um das Bild vom frankophilen, liberalen oder gar unpolitischen Geschäftsmann Robert Aschen zu destruieren.²²

Der Mikrokosmos der Firma bietet Raum für Minderheiten, z. B. für die Sekretärin Fräulein Kaub, die »Propagandamaterial für le Mouvement pour le Rattachement de la Sarre à la France« verteilt.²³ Diese Haltung ist in der Fabrik derart unpopulär, dass sie offenbar einer zusätzlichen privaten Motivierung bedarf: »Ihr Verlobter war ein Franzose«.²⁴ Bezeichnenderweise hat nur die frankophile Nicht-Saarländerin Luise Verständnis für ihre Sekretärin; für die Belegschaft ist Fräulein Kaub schlicht eine »Vadderlandsveräderin«.²⁵

Auch Kommunisten wie Schlicker, der Schlosser, der sich »an die Innenseite seiner Spindtür ein Stalinbild gepinnt« hat, oder der durch

Kriegsverletzungen und Unfälle grotesk entstellte Zink und seine Frau, eine frühere russische Zwangsarbeiterin, bleiben Randerscheinungen.²⁶

Obwohl ihnen in der erzählten Welt niemand zuhört, erhalten die überlebenden Opfer des Nazi-Regimes zumindest in der Literatur eine Stimme. Das gilt besonders für den 50jährigen Homosexuellen Egon Schanz. Der Marmeladenkocher ist traumatisiert von jahrzehntelanger Diskriminierung und jahrelanger KZ-Erfahrung; seine traurige Liebesgeschichte mit Jonathan wird rückblickend und schonungslos erzählt und erklärt seine innere Erstarrung, die nur die kleine Lily gelegentlich durchbrechen kann – ist sie doch der einzige Mensch, der den Opfern Fragen stellt und sie dadurch zum Sprechen bringt.²⁷

Zu den Opfern gehört auch Max Scheer; der junge Pariser, Sohn einer exilierten Jüdin und eines >arischen< Orthopäden, verbringt einige Monate an der Saar. In der Süßwarenfabrik kümmert er sich um die französische Korrespondenz, nebenbei unterrichtet er die kleine Lily in Französisch – und setzt sich mit seiner Herkunft, seinen brutal gekappten Wurzeln auseinander. Über die (Familien-)Biografie Max Scheers werden exemplarisch der Rassenwahn, die Enteignung, die Vertreibung der Juden und der Holocaust in die erzählte Welt eingebracht, am Ende auch noch die groteske Farce um die Entschädigung der Nazi-Opfer und die angebliche Wiedergutmachung.²⁸ Für Max ist die Zeit an der Saar eine Zeit wichtiger Erfahrungen verschiedenster Art; nicht zuletzt schreibt der spätere Journalist seine ersten Artikel und sammelt Material für einen großen Roman, der einige Jahre später sogar veröffentlicht wird.²⁹

Für viele Betriebsangehörige ist das Leben in der schwierigen Nachkriegszeit verständlicherweise dominiert von Alltagssorgen, von privaten Problemen, Sehnsüchten und Begierden. Josef Sukow etwa, Chauffeur und Fernfahrer, hat seine tatkräftige Frau Herta überredet, die aus dem deutschen Osten geflohene Helga Piorski aufzunehmen; dass der notorisch untreue Sukow ein Verhältnis mit Helga beginnt, wird seine sonst so patente Frau an den Rand des Wahnsinns bringen (und phasenweise darüber hinaus).

Bei allem privaten Temperament tendieren die Sukows politisch zu einer moderaten Haltung. Doch stark belastete Mitläufer und Sympathisanten der Nationalsozialisten sind im Saarland allgegenwärtig. Manche der schlimmsten sind im konkreten wie im metaphorischen Sinne im saarländischen Bergbau abgetaucht, wo sie »unter falschen Namen als Hauer« arbeiten;³⁰ dem verurteilten Montanunternehmer und ehemaligen Wehrwirtschaftsführer Hermann Röchling gilt die volle Sympathie seiner altgedienten Arbeiter.³¹

In der Süßwarenfabrik genießt der Alt-Nazi Scholly eine Art Hausrecht. Er verschanzt sich in der Mansarde unter dem Fabrikdach, tapeziert die Wände »mit Zeitungsfotografien der Naziprominenz«³² und versendet durch seine Brieftauben über ein Jahr lang »Solidaritätserklärungen an die in Landsberg einsitzenden NS-Kämpfer«.³³ Losen Kontakt zu ihm hält nur Edda, »die Sozialnudel vom Dienst«,³⁴ auch sie bezeichnenderweise eine frühere NS-Aktivistin, die vor 1945 als Kinderpflegerin in einem bayrischen Lebensborn-Haus gearbeitet hat.³⁵

Die groteske Episode um den alten Scholly und die (nur der Erzählinstanz bekannte) Vorgeschichte Eddas stehen sicher für Extrempfälle. Aber Ulrike Kolbs Darstellung der saarländischen Nachkriegszeit lässt keinen Zweifel daran, dass die Wirkung jahrzehntelanger deutschnationaler und nationalsozialistischer Propaganda längst nicht gebrochen ist, und die Mehrheit der Saarbevölkerung dazu neigt, »in wehmütige Erinnerungen an früher« zu verfallen – und mit diesem »früher« eben auch die Hitler-Herrschaft zu erklären.³⁶

Zukunftsfähige europäische Impulse von dem »komisch behäbigen Menschenschlag« der ›Sarrois‹ zu erwarten, erscheint hier als realitätsfremde politische Illusion.³⁷ Die überwiegend kleinräumlich orientierten Saarländer wollten genug zu essen, eine stabile Währung und den raschen Wiederaufbau ihrer zerstörten Wohnungen und Häuser; ihr Ehrgeiz, sich zu den neuen »Vorzeigeeuropäer[n]«³⁸ zu entwickeln, die manche Politiker in ihnen sehen wollten, war dagegen gering. ›La Sarre‹ ist zwar ein Transitland auf dem Weg nach Frankreich und natürlich liefert Paris und nicht etwa eine deutsche Großstadt den saarländischen Maßstab für urbane Erfahrung. Doch selbst wenn der erfolgreiche Anschluss an den französischen Wirtschaftsraum die Saarländer zeitweilig sogar in die Lage versetzt, begehrte Lebensmittelpakete nach Deutschland zu schicken, »zu den armen Verwandten dort, denen es miserabel ging«³⁹ – die mehr oder weniger erzwungene Zusammenarbeit mit den Franzosen vermittelte immer wieder und nicht nur wegen der Sprachbarrieren die Erfahrung kultureller Fremdheit und bestärkte so »das Gefühl der Saarländer, Deutsche zu sein«.⁴⁰ Für politisches Selbstbewusstsein und europäisches Selbstverständnis jedenfalls bot die Alltagserfahrung der meisten ›Sarrois‹ keinen Raum, sodass die 1955 im Referendum über das Saarstatut mit hoher Mehrheit beschlossene Rückgliederung an Deutschland letztlich eine logische Konsequenz war.

Ulrike Kolbs literarische Darstellung der saarländischen Nachkriegszeit ist aber nicht deshalb von besonderem Interesse, weil sie sich mit den Erkenntnissen der sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Forschung in

vielen Punkten deckt. Lesenswert ist der vor einem Vierteljahrhundert erschienene Roman bis heute, weil es ihm gelingt, diese Darstellung lebendiger, sinnlicher und ästhetisch komplexer zu gestalten, als es etwa in einer geschichtswissenschaftlichen Studie möglich ist.

Ein Kunstgriff des Romans besteht darin, einzelne saarländische Redewendungen und Dialektausdrücke gezielt in den standardsprachlichen Text zu integrieren und dadurch den Eindruck regionaler Authentizität zu erzeugen. Da ist etwas »klar wie Kloßbrüh«⁴¹ oder es geht zu »wie bei Jääbs«⁴²; man hat »Huddel«⁴³ und kommt in die »Predulje«⁴⁴, man tut etwas »gradzelääätz«⁴⁵ und ohne »groß Gedöhns«⁴⁶, man ist »dahemm«⁴⁷ und »kloor«⁴⁸. Fromme wenden sich an »die heilige Jungfrau in Marpingen«⁴⁹, für verrückt Befundene gehören »nach Merzig«⁵⁰. Der Dialekt kann aggressiv sein (»dem hat äner ins Hirn geschissen«⁵¹), das Prinzip der sozialen Vernetzung auf den Punkt bringen (»ich kenn do äner, der kennt do äner«⁵²) oder standardsprachliche Wegbeschreibungen an plastischer Präzision übertreffen (»doo niwwer, doo nuff unn doo um die Egg erum«⁵³).

Die dialektalen Einsprengsel sind aber keineswegs das einzige Mittel, über das Ulrike Kolb sprachliche und sinnliche Unmittelbarkeit erzeugt. Besonders wichtig ist ihr die handfeste, mitunter drastische Benennung von Körperlichkeit und Sexualität, wie auch (und in enger Verbindung damit) von Geruch und Geschmack: »Eddas Achselschweiß hatte gerochen wie ein Gemisch aus Maggi und nasser Wolle«.⁵⁴ Sexualität ist ein wesentlicher Bestandteil des menschlichen Lebens, und deshalb werden Ulrike Kolbs Romanfiguren eben auch »durch ihr Sexualverhalten definiert und charakterisiert«.⁵⁵ Es gehört zu den Qualitäten der Autorin, dass sie dabei nie in eine verbrämende oder verschwielte Sprache verfällt, sondern körperliche Vorgänge und sexuelle Praktiken unmissverständlich benennt.⁵⁶

Schönes Leben heißt der Roman – doch wie ist der Titel zu verstehen? Sicher nicht im Sinne einer Auszeichnung des Geschilderten; der Roman erzählt keinesfalls von einem auffällig schönen oder gar von einem ausschließlich schönen Leben. Genauso wenig ist der Titel ironisch gemeint; es ist kein »schönes Leben« im Sinne einer »schönen Bescherung«. Schön ist das Leben in der saarländischen Nachkriegsgesellschaft einfach deshalb, weil es weitergeht: Man hat den Krieg überlebt und man fühlt sich am Leben. Und so lässt Ulrike Kolb ihren Roman denn auch mit einem Fest enden, einem Fest für die ganze Belegschaft, das an einem Sonntag in der Süßwarenfabrik stattfindet. Es ist ein Fest, das das Leben feiert, gerade weil es auch ein Schlachtfest ist.⁵⁷ Viele Figuren werden noch einmal zusammengeführt, manche Konflikte eskalieren, ohne dass allzu große

Schäden entstünden, Neuanfänge zeichnen sich ab. Zu essen gibt es nicht nur Metzelsuppe und Schweinefleisch, Sauerkraut und »Grumbiere«,⁵⁸ sondern als Nachtisch natürlich auch »Vanillepudding mit Harz«.⁵⁹

Für die kleine Lily ist ein Tanz mit dem Fahrer Josef Sukow der Höhepunkt des Abends: »Sie preßte ihr Gesicht an Onkel Josefs duftenden Hals, und der Geruch von männlichem Schweiß, Metzelsuppe, Harz, Maschinenöl und Zigaretten sollte ihr für immer als Quintessenz der Erotik im Gedächtnis bleiben«.⁶⁰ In diesem letzten Satz des Romans klingen seine Grundmotive noch einmal an: Körperlichkeit und Erotik, Essen und Genussmittel, Mensch und Maschine, Leben und Tod. Von diesen Existentialien und ihren konkreten Bedingungen in der saarländischen Nachkriegszeit erzählt Ulrike Kolbs Roman *Schönes Leben* – und es bleibt zu hoffen, dass er noch viele Leserinnen und Leser an der Saar, aber auch weit darüber hinaus finden wird.

- 1 Der Roman erschien zuerst bei Kiepenheuer & Witsch (Köln 1990); seit 2002 liegt er im saarländischen Conte-Verlag als Taschenbuch vor, nach dieser Ausgabe (Saarbrücken 2002) wird im Folgenden zitiert. – 1997 hat Ulrike Kolb *Schönes Leben* für eine Produktion des Saarländischen Rundfunks gelesen, die auch als Hörbuch erschienen ist (Edition Echo Mundi, 3 CD).
- 2 Rainer Gerlach: Im Mittelpunkt die Marmelade. In: Die Welt, 2. März 1991.
- 3 Vgl. dazu besonders das Standardwerk von Armin Heinen: Saarjahre. Politik und Wirtschaft im Saarland 1945–1955. Stuttgart 1996. [Historische Mitteilungen im Auftrag der Ranke-Gesellschaft. Beihefte 19]
- 4 Kolb: *Schönes Leben* (Anm. 1), S. 288 und S. 292.
- 5 Ebd., S. 206.
- 6 Vgl. Evelyn Kroker / Michael Farrenkopf: Grubenunglücke im deutschsprachigen Raum. Katalog der Bergwerke, Opfer, Ursachen und Quellen. 2. Auflage. Bochum 1999 [Schriften des Bergbau-Archivs 8], S. 439.
- 7 Kolb: *Schönes Leben* (Anm. 1), S. 294.
- 8 Ebd., S. 119.
- 9 Ebd., S. 76.
- 10 Vgl. ebd., S. 75.
- 11 Ebd., S. 83.
- 12 Ebd., S. 81.
- 13 Ebd., S. 65 u. ö.
- 14 Vgl. Wolfgang Schöpp: Der Fenner Harz und die Nahrungsmittelproduktion in Fenne. In: Peter Nest (Hg.): »Glas und Ton für Kunst und Lohn«. Ein kulturgeschichtlicher Überblick von Saarbrücken bis Völklingen und Warndt. Saarbrücken und Völklingen 2001, S. 107–115, hier S. 110.
- 15 Obwohl die Herstellung schon Anfang der 1960er Jahre von Völklingen-Fenne nach Meckenheim bei Bonn verlagert wurde, blieb es für den Verkauf im Saarland noch lange bei dem Markennamen »Fenner Harz«; im Rest der Bundesrepublik ist der Zuckerrübensirup als »Grafschafter Goldsaft« bekannt.
- 16 Peter Lempert: Saarländisches Kultprodukt im rheinischen Exil. In: Forum. Das Wochenmagazin, 18. Juni 2011. (<http://archiv.magazin-forum.de/saarlandisches-kultprodukt-im-rheinischen-exil/>, abgerufen am 28. Februar 2015)
- 17 In der berühmten Madeline-Szene im ersten Band von Prousts *A la recherche du temps perdu* lassen »Geruch und Geschmack« eines in Lindenblütentee getunkten Sandtörtchens »mit einem Male« die vergessenen geglaubte Kindheitswelt wieder aufsteigen. Vgl. Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Bd. 1: In Swanns Welt. Deutsch von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt am Main 1967, S. 66f.
- 18 Vgl. Schöpp: Fenner Harz (Anm. 14), S. 114.
- 19 Kolb: *Schönes Leben* (Anm. 1), S. 14.
- 20 Ebd., S. 140.
- 21 Vgl. ebd., S. 278.

- 22** Vgl. ebd., S. 142. Robert Aschen hat einerseits (jüdische) Freunde auf dem Weg ins Exil finanziell unterstützt und wird gemäß seiner testamentarischen Verfügung in Paris bestattet, andererseits weist die Erzählinstanz früh darauf hin, dass er »bereits siebenunddreißig in die Partei eingetreten« sei, »aus rein taktischen Gründen, wie er später behauptete, sozusagen aus Gründen der Verantwortung und der Fürsorgepflicht seinen Leuten gegenüber« (Ebd., S. 12). Eindeutiger Hass auf die Nationalsozialisten und die konsequente Verweigerung nachträglicher Verklärung wird dagegen Aschens Vater attestiert (vgl. ebd., S. 260–268).
- 23** Ebd., S. 90. Vgl. zur überparteilichen und vorübergehend erfolgreichen Organisation des »MRS« Heinen: Saarjahre (Anm. 3), S. 69–73, sowie Johannes Schäfer: Das autonome Saarland. Demokratie im Saarstaat 1945–1957. Mit einem Vorwort von Arno Krause. St. Ingbert 2012, S. 47–49.
- 24** Kolb: *Schönes Leben* (Anm. 1), S. 90.
- 25** Ebd.
- 26** Ebd., S. 91.
- 27** Auch Aschens alten Freund »Johannes Reiter, jetzt John Ryder« (ebd., S. 160), nach schweren Misshandlungen in Nazi-Deutschland in die USA geflohen, spricht Lily direkt auf seine verknorpelten Fingerspitzen an: »Sie bohrte weiter, bis der Onkel sagte: Böse Menschen haben mir die Fingernägel mit einer Zange herausgezogen« (ebd., S. 161). Die Opfer sind offenbar nicht sprachlos, aber sie werden eben in der Regel gar nicht erst befragt.
- 28** Vgl. ebd., S. 287–291.
- 29** Vgl. ebd., S. 293.
- 30** Ebd., S. 127.
- 31** Vgl. ebd., S. 90.
- 32** Ebd., S. 256.
- 33** Ebd., S. 88.
- 34** Ebd.
- 35** Vgl. ebd., S. 147f.
- 36** Ebd., S. 145.
- 37** Ebd., S. 133.
- 38** Heinen: Saarjahre (Anm. 3), S. 551.
- 39** Kolb: *Schönes Leben* (Anm. 1), S. 156. Im »Reich« wurden die Saarländer als »Speckfranzosen« benedict. Sie galten im Jahr 1947 als der besternährte Teil der deutschen Bevölkerung. Vgl. Heinen: Saarjahre (Anm. 3), S. 558.
- 40** Ebd., S. 521.
- 41** Kolb: *Schönes Leben* (Anm. 1), S. 135.
- 42** Ebd., S. 158.
- 43** Ebd., S. 237.
- 44** Ebd., S. 238.
- 45** Ebd., S. 65.
- 46** Ebd., S. 232.

47 Ebd., S. 231.

48 Ebd., S. 232 und S. 234.

49 Ebd., S. 230.

50 Ebd., S. 94 und S. 311.

51 Ebd., S. 94.

52 Ebd., S. 156.

53 Ebd., S. 134.

54 Ebd., S. 21.

55 Wulf Segebrecht: Marmelade. Tod und Verderbnis im Saarland. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 219 vom 20. September 1990, S. 34. – Segebrecht beurteilt den Text kritisch, weil er Züge eines Kriminalromans, eines Bildungsromans, eines sozialkritischen Romans und eben auch eines pornografischen Romans aufweise, aber in jedem der genannten Bereiche spannungslos und unentschlossen bleibe. In Bezug auf das angeblich pornografische Potential scheint mir diese Kritik allerdings besonders anfechtbar: Weder ist es so, dass »*[alle] Figuren [...] überwiegend* durch ihr Sexualverhalten definiert und charakterisiert werden«, noch wird »die Darstellung ihrer sexuellen Praktiken *breit ausgemalt*« (Hervorhebungen S. K.) – ein pornografisches Interesse spricht wohl weniger aus dem Romantext als aus der Kritik des Rezessenten, es fehle »den erotisch-sexuellen Partien des Romans [...] an unterhaltender Abwechslung«.

56 Vgl. z. B. Kolb: Schönes Leben (Anm. 1), S. 61 und S. 186.

57 Das erinnert ein wenig an die Funktion des ›Saustechens‹ in Carl Zuckmayers vitalistisch getöntem Erfolgsstück *Der fröhliche Weinberg*. Vgl. Carl Zuckmayer: Der fröhliche Weinberg. Theaterstücke 1917–1925. Hg. von Knut Beck und Maria Guttenbrunner-Zuckmayer. Frankfurt am Main 1995, S. 251–317, z. B. S. 274 und S. 315.

58 Kolb: Schönes Leben (Anm. 1), S. 316.

59 Ebd., S. 317.

60 Ebd.

Tomi Ungerer

Die Gedanken sind frei.

Meine Kindheit im Elsass (1993)

Thérèse Willer, Straßburg

*Tomi Ungerer raconte et illustre l'histoire de son enfance et de sa jeunesse, passées en Alsace, dans un livre autobiographique, Die Gedanken sind frei. Meine Kindheit im Elsass.*¹ C'est l'édition, traduite en allemand et augmentée d'illustrations complémentaires, du livre paru à Strasbourg en 1991, *A la guerre comme à la guerre. Dessins et souvenirs d'enfance.*² En 1998, une troisième édition à nouveau complétée, vit le jour cette fois en anglais sous le titre de *Tomi. A Childhood under the nazis.*³ Ces souvenirs qui procèdent à la fois d'une vie et de l'Histoire sont aussi précieux pour la compréhension de l'artiste et de son œuvre que pour celle d'une région qui a vécu les années de la guerre et du nazisme. Ils s'appuient sur des dessins réalisés par l'auteur à la même époque et d'archives personnelles contemporaines.⁴ Grâce à sa mère qui les avait soigneusement conservés, l'artiste a pu s'en servir bien des années plus tard comme base documentaire pour reconstituer et compléter ses souvenirs dans le but de publier son livre: »Meine Mutter warf nichts weg. / Ich auch nicht. / Und so habe ich meine Kinderzeichnungen, meine Tagebücher, Briefe, Schulhefte, Zeugnisse unversehrt wiedergefunden [...].«⁵ Si ces œuvres de jeunesse sont des témoignages pris sur le vif et fonctionnent comme des instantanés, celles de la maturité prouveront, comme des traces indélébiles, que ni le temps ni l'éloignement n'ont pu effacer ces événements douloureux de sa mémoire.

Avant-guerre. 1931–1939

Jean-Thomas dit Tomi Ungerer est né à Strasbourg le 28 novembre 1931, à l'époque où l'Alsace était redevenue française après 47 ans d'annexion allemande.⁶ Il était issu d'un milieu alsacien, bourgeois et protestant, aux valeurs très conservatrices presque puritaines. Du côté paternel, les Ungerer appartenaient à une dynastie de constructeurs d'horloges d'édifices installés à Strasbourg depuis plusieurs générations, du côté maternel, les Essler faisaient partie d'une famille d'industriels haut-rhinois du textile. Le père, Théodore, avait repris l'entreprise familiale et réalisé l'horloge astronomique de la cathédrale de Metz, il écrivait et dessinait aussi avec talent. La mère, Alice, aimait à composer ses lettres en alexandrins et était douée pour la musique.⁷ Tomi, qui était le plus jeune de leurs quatre enfants, hérita de la sensibilité artistique de ses parents, et très vite, s'adonna au dessin. Le premier événement tragique de son enfance fut la mort de son père décédé des suites d'une septicémie en septembre 1935. Le petit Tomi n'avait pas encore atteint l'âge de quatre ans, ce qui lui a fait déclarer bien plus tard,

avec le sens de la formule qui lui est habituel: »Je suis né avec la mort.«⁸ En réalité, il ne se remettra jamais vraiment de ce traumatisme au point que la mort deviendra l'un des éléments constitutifs de son œuvre. Le décès du père de famille eut aussi pour sa femme et ses quatre enfants des conséquences économiques et ils furent contraints en 1936 à quitter Strasbourg⁹ pour le Logelbach, une banlieue industrielle de Colmar où Alice Ungerer avait été élevée et où habitaient encore d'autres membres de la famille maternelle.¹⁰ C'est donc là que le petit Tomi Ungerer grandit, et c'est à l'école primaire de Colmar qu'il alla en classe.

Les années de guerre et l'occupation nazie en Alsace. 1939–1945

Tomi Ungerer fut français jusqu'à l'âge de neuf ans. Comme tous les Alsaciens, il devint allemand quand la région fut annexée par les nazis après la débâcle française, en 1940. Le 17 juin, les Allemands rentrèrent dans Colmar, et le 21 juin 1941, l'Alsace fut officiellement rattachée au Reich pour former le Gau Oberrhein (Haut-Rhin) avec le Land de Bade, sous la direction du tout-puissant Gauleiter Robert Wagner. La famille Ungerer ne fut pas évacuée en 1939 et ne quitta pas le Logelbach de toute la guerre.¹¹ Elle y vécut donc tous les événements de cette période agitée de l'Histoire, de la politique de nazification et de germanisation qui fut mise en place jusqu'au retour des Français en 1944–1945.

En 1940, le jeune garçon fréquentait le lycée Bartholdi à Colmar, rebaptisé par les Allemands Matthias-Grünwald-Schule. Il n'était pas très bon élève mais en revanche il savait dessiner: »Ich konnte gut zeichnen und wurde deswegen geschätzt.«¹² Poussé par sa passion, l'artiste en herbe allait illustrer tous les événements de sa jeunesse, ceux qui faisaient partie de sa vie personnelle comme ceux de l'Histoire. Il a ainsi consigné et illustré différents épisodes de la guerre, »la drôle de guerre – der Sitzkrieg, der Einmarsch der Deutschen, der Colmarer Brückenkopf, die Befreiung, die Befreiung von den Befreien«,¹³ avec des scènes de bombardements, d'attaques militaires, d'arrestations par la Gestapo et des descriptions de la vie quotidienne. Ces croquis d'enfant sont pleins de fraîcheur et témoignent d'un sens de l'observation précoce qui préfigure en quelque sorte l'œuvre satirique de l'âge adulte. Ses caricatures montrent l'armée et l'occupant allemands sous un jour très satirique: »Indiscutablement, je détestais les Allemands avec ferveur, les nazis avec horreur, regardez les dessins«,¹⁴ écrit Tomi Ungerer. Elles constituent des témoignages précieux sur cette période

vue par les yeux d'un enfant, même si elles sont très fortement influencées par des dessins d'une autre époque, tout particulièrement ceux du caricaturiste Hansi pendant la première annexion de l'Alsace, ou parfois par des photographies vues dans les journaux. La vision qu'avait donnée Hansi des Allemands avait tant marqué le jeune Tomi qu'il fut très étonné, en voyant arriver les troupes de l'occupant en 1940, de constater qu'ils ne ressemblaient en rien aux Huns féroces que son aîné avait dépeints.¹⁵

Le document le plus exceptionnel de cette période est sans conteste le journal qu'il consigna quotidiennement dans un cahier d'école du 2 mai 1943 au 15 février 1944 et qu'il intitula »Mon Journal«.¹⁶ Le jeune Tomi y mêle les faits de la vie quotidienne et les événements historiques, réalisant en quelque sorte l'antithèse du *Kriegstagebuch officiel*¹⁷ que ses professeurs à l'école l'obligeaient à tenir. Il illustrait ses notes manuscrites de dessins dans la marge gauche du cahier ou parfois au milieu du texte, à la manière des enluminures anciennes, créant ainsi une chronique en images. Il a montré beaucoup de minutie dans ses descriptions, n'omettant aucun détail de la vie de tous les jours, même les plus prosaïques, tout comme il le fit dans un désopilant livret de famille des poules que la famille élevait et qu'il s'est amusé à tenir.

D'autres dessins ont été réalisés au verso des formulaires d'allocations aux familles des recrutés que sa sœur Geneviève (dite Vivette) rapportait de la préfecture où elle travaillait avant la guerre. Il inventa aussi un jeu de cartes, dessiné avec une grande précision de détails et un certain talent. Il y mettait en scène les différents acteurs de la guerre en formant six couples opposant les français et leurs alliés aux nazis et en faisant tenir à Hitler le motif central du »Schwarzer Peter«. L'une des cartes présente même en arrière-plan la statue de la Liberté: on pourrait y voir la prémonition du futur départ de l'artiste pour New York.¹⁸

L'endoctrinement nazi

Alors que le titre de l'édition française *A la guerre comme à la guerre* met l'accent sur le thème de la guerre, celui de la version allemande, *Die Gedanken sind frei*,¹⁹ suggère l'oppression dont l'Alsace fut victime à cette époque. L'endoctrinement nazi, que Tomi Ungerer qualifie de »[t]ägliche, systematische Indoktrinierung«,²⁰ allait connaître le 2 janvier 1942 l'un de ses points culminants avec l'adhésion d'office des Alsaciens au parti. La propagande visait à se débarrasser de tout ce qui était français et le slogan »Hinaus mit dem

welschen Plunder« était affiché dans les rues. L'endoctrinement commençait à l'école et les cahiers que Tomi Ungerer a conservés permettent d'en suivre le déroulement. Ceux d'avant 1940 montrent des exercices d'écriture en français, comme le poème »Vive la France, vive L'Alsace et la Lorraine«, qu'il a illustré de petits personnages en costumes folkloriques et portant cocarde et drapeau tricolores.²¹ Puis la langue française fut interdite, l'allemand devint la langue officielle et tout le système scolaire fut germanisé. Contrairement à ses camarades, le jeune Tomi ne parlait pas le dialecte alsacien qui aurait facilité son apprentissage de l'allemand. Sa mère en effet ne l'avait pas appris à ses enfants car elle le considérait comme un langage trop populaire, indigne d'un milieu bourgeois.²² Son frère aîné Bernard dût donc lui inculquer quelques rudiments d'allemand avant la rentrée scolaire. A l'école, le jeune Jean-Thomas fut appelé officiellement Hans Thomas²³ ou encore Johann, son diminutif »Tomi« fut interdit en raison de ses accents trop anglais. D'un jour à l'autre il lui fallut tout apprendre en allemand et tout écrire en Sütterlinschrift. Les exercices qui figurent dans ses cahiers d'école d'après 1940 témoignent de la germanisation totale de l'enseignement.²⁴ Dans l'un d'eux, un professeur nota l'inscription »zu klein!« sur la page qui était consacrée à la gloire du Führer, et qui comportait la formule obligatoire »Heil unserm Führer Adolf Hitler« illustrée par une rangée de croix gammées, deux drapeaux nazis et deux rameaux de feuillage croisés.²⁵ Cet endoctrinement systématique se retrouve dans certains devoirs en dessins qui étaient donnés aux écoliers: la représentation de tous ceux qui étaient haïs par les nazis, notamment celle des juifs, était largement influencée par les images de propagande qui leur étaient montrées.²⁶ Le jeune Tomi garda toutefois un bon souvenir de cette scolarisation au cours de laquelle il eut l'occasion d'apprendre également pendant deux ans l'anglais.

Sa famille restait cependant résolument francophile et continuait de résister à sa manière. A l'initiative de sa mère, elle pratiquait exclusivement le français à la maison:²⁷ »Französisch war von Gesetzes wegen verboten, doch sprachen wir es innerhalb der Familie weiter. «²⁸ se souvient Tomi Ungerer. Sa sœur Edith refusait même de parler l'allemand. Le jeune Tomi avait quant à lui inventé une écriture pour écrire en toute liberté ce qu'il pensait. Et c'est en langue française qu'il rédigea son journal même si en raison de trois années de classe allemande elle était devenue rudimentaire. Sa mère faisait encore acte de résistance en évitant à son jeune fils de faire partie de la Hitlerjugend ou du Jungvolk, pourtant obligatoires pour les écoliers, en prétextant qu'il était malade.

Comme tous ceux de sa génération, Tomi Ungerer a été victime de la formulation très efficace de la propagande nazie. Quand il écrit que »certains de ces concepts sont ancrés«,²⁹ les oppresseurs ont d'une certaine façon atteint leur but. En 1989 lors d'une conférence de presse à Berlin-Est deux semaines avant la chute du Mur, il utilisait la formule tristement célèbre de Goebbels »Kraft durch Freude« pour expliquer quel était le moteur de sa vie,³⁰ en réponse à une question, et suscitait un choc, légitime, dans le public. Ailleurs, il a raconté que le rythme des marches nazies lui fut très utile pour entraîner son unité quand il fit son service militaire en Algérie. Si l'artiste a fait ces déclarations de toute évidence par provocation, elles ne sont cependant pas exemptes d'ambiguïté, provenant en partie d'une certaine difficulté d'être Alsacien.

La double culture de l'Alsacien

Les parents de Tomi Ungerer, bien que nés sous Guillaume II, étaient franco-philes et francophones. Cela ne les a pas empêchés d'aimer la littérature et l'art germaniques, comme en témoigne la bibliothèque que Théodore Ungerer s'était constituée dans les années 1920 et 1930 et qui contenait autant de titres français qu'allemands ainsi qu'une section d'alsatiques.³¹ Comme tous ceux de sa génération en Alsace, le jeune Tomi Ungerer s'imprégna donc d'une double culture, à la fois française et germanique.³² Ses premiers livres d'images et lectures d'enfant furent tout naturellement ceux d'auteurs français: *Gédéon le Canard*, *L'ABC de Babar*, *Les Pieds Nickelés*,³³ les histoires de la Comtesse de Ségur et de Samivel et la revue *L'Espiaigle Lili*. Mais à l'exemple de tous les petits Allemands, il connaissait parfaitement les grands classiques de la littérature pour la jeunesse germanique, *Max und Moritz* de Wilhelm Busch et *Der Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann,³⁴ Mickey Mouse et Tintin allaient plus tard faire partie de ses lectures, même si les nazis allaient considérer ces *comics* comme de l'art dégénéré.

Son père ayant disparu très tôt, le rôle de sa mère Alice fut prédominant dans l'éducation du jeune garçon. Elle collectionnait les livres de contes de fées tant français qu'allemands et elle les lisait à ses enfants pendant les longues soirées d'hiver, leur chantait en s'accompagnant au piano les vieilles mélodies populaires germaniques tirées du *Hausbuch* de Ludwig Richter. Ces souvenirs, qu'il associera plus tard à sa découverte de l'art romantique allemand, joueront une grande importance pour Tomi Ungerer dans la réalisation de ses illustrations pour *Das Grosse Liederbuch*. Et même

si sa mère aimait la littérature germanique, en ardente patriote, elle lui faisait lire *L'histoire d'Alsace contée aux petits enfants de France et d'Alsace par l'oncle Hansi*,³⁵ un auteur qu'il considérera par la suite comme chauviniste. Elle lui montrait aussi les ouvrages de la bibliothèque de son mari. Le jeune Tomi Ungerer put ainsi consulter à son aise *Les Fables* de La Fontaine, *Les Contes de Perrault* et *Les Contes drolatiques* de Balzac illustrés par Gustave Doré tout comme la Anton Springer's *Handbuch der Kunstgeschichte*. Dans les revues comme *La Vie en Alsace* il découvrait les gravures des maîtres anciens, Baldung Grien et Cranach, et les dessins des Alsaciens de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, Kauffmann, Loux, Sattler, Schnug, Schuler, Spindler et Touchemolin. Plus tard, Erckmann et Chatrian, Karl May, Walter Scott et Jules Verne furent ses lectures d'adolescent et *Le Petit Larousse* le fascina.

C'est le contexte culturel rhénan qui lui fournit tout naturellement ses premières émotions artistiques dont certaines marqueront formellement son œuvre. Pendant la guerre, il tomba en admiration devant le Retable d'Issenheim de Matthias Grünewald au Musée Unterlinden de Colmar,³⁶ dont la scène de la Tentation de Saint Antoine allait exercer sur lui une réelle fascination. »Et aujourd'hui, je m'identifie toujours à Saint Antoine face à ses tentations«,³⁷ écrit même Tomi Ungerer. Mais il découvrait aussi les maîtres germaniques comme Holbein dont l'interprétation des Danses macabres l'influencera pour sa représentation de cette thématique.

Chez l'Alsacien qu'est Tomi Ungerer, la culture germanique a résisté aux dévoiements que les nazis lui ont fait subir. Il se souvient que pendant la guerre »Am Klavier sangen wir unsere Lieder auf französisch und auf deutsch.«³⁸ Le cahier de chansons dont il fut l'auteur, sans doute en 1942, et intitulé »Chansons illustrées allemandes françaises«, montre la coexistence des deux cultures: »Muss i denn« et »Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn« y côtoient »Malbrough« et »Meunier, tu dors«.³⁹ On ne reniait ni le passé ni l'héritage culturel de l'Alsace, car ils étaient intimement liés aux sentiments. On le ravivait pour certains aspects de la vie, notamment dans le domaine de la musique et de la poésie. Tomi Ungerer fera de même bien des années plus tard dans les illustrations à l'esprit romantique et Biedermeier du *Grosses Liederbuch*⁴⁰ où selon ses propres termes, »... [il a] laissé libre cours à une sentimentalité reconnaissante.«⁴¹

L'après-guerre

Die Gedanken sind frei évoque aussi l'immédiat après-guerre. A la Libération, le jeune Tomi Ungerer fréquentait le même lycée de Colmar qui avait repris son nom initial de Bartholdi et y a vécu, comble de l'ironie, le phénomène inverse des années de l'occupation nazie. Alors qu'il adorait la littérature française et le vieux français, il y fut en effet brimé par le nouveau système scolaire: les professeurs critiquèrent son accent alsacien. Ce fut une expérience humiliante et frustrante, non seulement pour lui mais aussi pour tout Alsacien de cette génération. »*C'est chic de parler français*«⁴² était devenu le mot d'ordre, affiché dans chaque salle de classe, et l'interdiction par les Allemands de parler le français avait fait place à celle par les Français de parler l'alsacien. Et c'est avec amertume qu'Ungerer écrit: »Meine Zunge? Sie war bereits herausgerissen worden.«⁴³ Ce fut sans doute la première fois dans sa vie que Tomi Ungerer se sentit vraiment tiraillé entre deux cultures, car il lui apparut qu'il n'appartenait réellement ni à l'une ou à l'autre. Pourtant son imaginaire puise à ces deux sources culturelles et artistiques essentielles et s'est forgé à partir de celles-ci. Elles se reconnaissent sans conteste dans les thèmes de son œuvre graphique qui s'épanouira en toute liberté dans la sphère culturelle anglo-saxonne.

Le récit de *Die Gedanken sind frei* s'arrête en 1946. Ce fut l'année de la confirmation de Tomi Ungerer, un acte de la vie religieuse à laquelle le jeune protestant n'adhéra pas vraiment. Mais on lui offrit un vélo d'occasion qu'il baptisa »Libellule«, avec lequel il fit de nombreuses randonnées pendant sa jeunesse. C'est la raison pour laquelle Tomi Ungerer songea à intituler un second tome autobiographique qui s'étendrait jusqu'aux années 1950, »Les années vélo«. »Les années d'éclaireur« auraient également été envisageables comme titre, car à cette époque il se passionnait pour des activités d'éclaireur.⁴⁴ Mais le vrai sujet qu'il faut retenir de ces années d'après-guerre est en réalité le doute et la révolte qui allaient mener l'artiste à un départ définitif pour d'autres horizons.

Le thème de l'Alsace

Plusieurs autres livres et récits autobiographiques permettent toutefois de compléter cette partie de la vie de Tomi Ungerer liée à l'Alsace. Tout en ne vivant plus dans sa région natale depuis 1957, l'artiste s'était forgé une opinion dont certains fondements remontaient à son enfance. Si dans

*L'Alsace en torts et de travers*⁴⁵ figurent ses premiers écrits critiques sur l'Alsace, *Mon Alsace*⁴⁶ regroupe ses dessins et ses textes réunis par le journaliste Paul Boeglin sur le même thème.⁴⁷ C'est ainsi que les images stéréotypées de Hansi lui sont revenues à la mémoire et revivent sous la forme d'un Alsacien, vêtu d'un gilet rouge, bon vivant et heureux de vivre et d'une Alsacienne qui arbore sa coiffe, maternelle et plantureuse.⁴⁸ Mais c'est avec ironie qu'il relève les petites faiblesses du tempérament alsacien. L'attrance pour la bonne chère, baptisée *Fresskultur* (Culture de la bouffe), est illustrée par une version très personnelle de *La Nef des Fous* de Sébastien Brant avec un vaisseau décoré de bretzels et de saucisses qui transporte à son bord des fous hilares et avinés.⁴⁹ Il évoque à plusieurs reprises la tendance au repli sur soi de la région qu'il qualifie d'un terme imagé de son cru, l'»escargotisme», ainsi que l'attitude identitaire de l'Alsacien qu'il décrit ainsi: »L'Alsacien vit dans ses racines qui lui donnent un sentiment de sécurité«.⁵⁰ Pour dépeindre cette attitude, il use en guise de métaphore d'un gastéropode qu'il confronte à des situations burlesques: la tendance de l'Alsacien à se plaindre plutôt que d'agir se traduit en un »mur des lamentations« que le malheureux escargot tente de franchir.⁵¹ Dans l'un de ses dessins intitulé »La psychanalyse de l'Alsace« en référence au titre du livre écrit par Frédéric Hoffet en 1951,⁵² Ungerer tout en s'inscrivant dans la continuité de la réflexion amorcée par le philosophe, propose sans doute l'une des images les plus expressives de son iconographie sur le thème. Pour illustrer l'Alsacien, il détourne une expression bien connue, »faire la politique de l'autruche«: l'oiseau cache sa tête dans le sol, un homme tente de dégager celle-ci à l'aide de sa bêche.⁵³ Il en esquisse même le profil psychologique avec une liste d'épithètes peu flatteurs: »masochiste, complexé, paranoïa [sic], languissant [sic], victimisé, farfelu, cameléoniste, passe partout, auto-critique un peu fou!«⁵⁴ Selon lui l'Alsacien se comporte ainsi en raison des bouleversements de l'Histoire que sa région a subis.⁵⁵ Lui-même se souvient de ce qu'il a éprouvé lors de la guerre quand il décrit l'Alsace prise en étau entre la France et l'Allemagne avec le terme de »Elsässische Zerrissenheit« (Déchirure alsacienne),⁵⁶ mais le transcende avec humour avec le dessin, récurrent dans son œuvre, d'un petit Alsacien tiraillé entre le bas et la jarretière d'une jambe de femme.⁵⁷ Quant aux problèmes linguistiques, ils sont symbolisés par le motif d'un petit garçon léchant deux cornets de glace à l'aide de ses deux langues.⁵⁸ La pratique du dialecte qui lui fut interdite par les Français à la Libération lui tient particulièrement à cœur : dans une affiche ironiquement intitulée *C'est chic de parler français* d'après le célèbre slogan de l'après-guerre en Alsace, il critique l'attitude du

gouvernement français qui a prohibé la pratique officielle des langues régionales en dessinant une Marianne tirant la langue d'un petit garçon.⁵⁹

Ungerer souligne le rôle de trait d'union que la région peut jouer dans les relations transfrontalières. Toute une série de métaphores graphiques telles la passerelle, la bascule, la transfusion, la pelote de laine, ont servi de support iconographique à ce thème. Elles en évoquent surtout la difficulté: »L'Alsace, fil conducteur« montre un funambule qui tenant des fils sur lesquels dansent la France et l'Allemagne, tente de conserver à la fois leur équilibre et le sien.⁶⁰ La région a vécu de multiples brassages de populations, »Celtes, Francs, Romains, Alemans, Helvètes, Français, Allemands, Italiens«,⁶¹ écrit Tomi Ungerer. C'est pourquoi la région manifeste tant d'ouverture aux idées européennes et qu'elle est devenue« une Europe en miniature.⁶² Dans un dessin intitulé *Endlich Europäer* réapparaît le motif de l'escargot qui cette fois symbolise l'utopie de l'Europe: l'animal quitte sa coquille pour s'introduire dans une autre, tapissée d'étoiles et de forme carrée.⁶³ Dans l'iconographie de Tomi Ungerer, comme dans *La diva de l'Europe* qui montre une Valkyrie portant une coiffe ornée des étoiles européennes et de deux cathédrales en miniature,⁶⁴ la ville de Strasbourg incarne indubitablement le cœur de l'Europe.

Die Gedanken sind frei. Le titre de cette chanson est devenu le slogan de Tomi Ungerer. Il symbolise son besoin vital de s'exprimer en toute liberté, qui a sans aucun doute été exacerbé par les années de dictature et de guerre vécues dans sa jeunesse. C'est dans ce sens que cette période de sa vie a été fondatrice pour la thématique de son œuvre car il n'a pas cessé de dénoncer avec force au moyen de ses dessins et de ses écrits toutes formes de totalitarisme et de violence.

- 1 Tomi Ungerer: *Die Gedanken sind frei. Meine Kindheit im Elsass*. Zürich 1993. Le livre a été réédité en allemand par Büchergilde Gutenberg à Frankfurt am Main und Wien en 1993, avec une image de couverture différente.
- 2 Tomi Ungerer: *A la guerre comme à la guerre. Dessins et souvenirs d'enfance*. Strasbourg 1991.
- 3 Tomi Ungerer: *Tomi. A Childhood Under the Nazis*. Boulder / Colorado 1998.
- 4 Les éditions en allemand et en anglais ont été enrichies de documents provenant d'une collection réunie de l'auteur, aujourd'hui conservée aux Archives départementales du Bas-Rhin.
- 5 Ungerer: *Die Gedanken* (Anm. 1), S. 11. »Ma mère ne jetait rien. Moi non plus. C'est ainsi que j'ai retrouvé intact mes dessins d'enfant, mes journaux, lettres, cahiers d'écolier, bulletins [...].« (Ungerer: *A la guerre* [Anm. 2], S. 11)
- 6 Ses propres parents étaient nés allemands sous Guillaume II.
- 7 Vgl. pour toutes les détails biographiques concernant les parents de Tomi Ungerer: *De père en fils*. Strasbourg 2002.
- 8 Vgl. l'émission télévisée française de Michel Polac, »Libre et Change«, 1988.
- 9 Théodore Ungerer avait fait construire d'après ses plans une maison dans le quartier du Tivoli.
- 10 Dans le Haut-Rhin. Le grand-père avait été directeur technique des usines textiles Haussmann.
- 11 Tomi Ungerer ne revint à Strasbourg qu'en 1953 avec sa mère pour y faire ses études d'art.
- 12 Ungerer: *Die Gedanken* (Anm. 1), S. 57. »Je dessinais et j'étais mis en valeur pour cette capacité«. (Ungerer: *A la guerre* [Anm. 2], S. 48)
- 13 Ebd., S. 11. »La drôle de guerre, l'arrivée des nazis, la poche de Colmar, la libération, la dé-libération«. (Ungerer: *A la guerre* [Anm. 2], S. 9)
- 14 Ebd., S. 49.
- 15 Ebd., S. 28.
- 16 Coll. MTU 99.991.21.530.
- 17 C'est un document qui n'a pas été conservé.
- 18 Coll. MTU 9.991.21.508 6.
- 19 Titre d'une célèbre chanson révolutionnaire qui a été traduite en français par »La liberté de penser« ou »Les pensées sont libres«.
- 20 Ungerer: *Die Gedanken* (Anm. 1), S. 56. »quotidien, systématique« (Ungerer: *A la guerre* [Anm. 2], S. 48)
- 21 Coll. MTU 99.991.21.526.
- 22 Il l'apprit avec ses camarades d'école.
- 23 Ses camarades lui donnèrent le surnom de Hansi dont les livres avaient pourtant été interdits par les Allemands.
- 24 Ils sont conservés au MTU.
- 25 Coll. MTU 99.991.21.528, S. 3.
- 26 Ungerer: *A la guerre* (Anm. 2), S. 52. Coll. MTU 99.991.21.516.
- 27 Ce qui leur valut une dénonciation et quelques ennuis.

- 28** Ungerer: Die Gedanken (Anm. 1), S. 83. »Le français était interdit par la loi, mais nous continuons en famille à le parler.« (Ungerer: A la guerre [Anm. 2], S. 52)
- 29** Ungerer: A la guerre (Anm. 2), S. 49.
- 30** Ebd., S. 50. Il répondait à la question de savoir quel était son moteur dans la vie.
- 31** Cette bibliothèque a été transmise à Tomi Ungerer et une partie en est conservée au musée éponyme à Strasbourg.
- 32** Il existe même une photographie où son père le porte dans ses bras pour lui montrer les ouvrages de sa bibliothèque.
- 33** Les auteurs respectifs sont Benjamin Rabier, Jean de Brunhoff, Louis Forton.
- 34** Vgl. Thérèse Willer: Tomi Ungerer und der Struwwelpeter. In: Linde Storm/Sybille Nagel/Thérèse Willer (Hg.): Struwwelpeters Nachfahren. Starke Kinder im Bilderbuch der Gegenwart. Petersberg 2009, S. 83–88.
- 35** Jean-Jacques Waltz: L'histoire d'Alsace contée aux petits enfants de France et d'Alsace par l'oncle Hansi. Paris 1912.
- 36** Son arrêt de bus pour aller à l'école se trouvait devant le musée.
- 37** Ungerer: A la guerre (Anm. 2), S. 70.
- 38** Ungerer: Die Gedanken (Anm. 1), S. 85. »Autour du piano, nous chantions nos cantiques, en français, en allemand.« (Ungerer: A la guerre [Anm. 2], S. 83)
- 39** Vgl. Ungerer: Die Gedanken (Anm. 1), S. 86f. Coll. MTU 99.991.21.527.
- 40** Anne Diekmann/Tomi Ungerer: Das große Liederbuch. 204 deutsche Volks- und Kinderlieder. Zürich 1975.
- 41** Tomi Ungerer: 33 Spective. Strasbourg 1990, unpaginiert.
- 42** »Es ist schick, Französisch zu sprechen.«
- 43** Ungerer: Die Gedanken (Anm. 1), S. 137. »Ma langue? Elle avait déjà été arrachée.« (Ungerer: A la guerre [Anm. 2], S. 110)
- 44** Il y fait déjà allusion dans Ungerer: Die Gedanken (Anm. 1).
- 45** Tomi Ungerer: L'Alsace en torts et de travers. Paris 1988.
- 46** Tomi Ungerer: Mon Alsace. Strasbourg 1997.
- 47** Il faut également citer Ungerer: De père en fils (Anm. 7) et Tomi Ungerer: Es war einmal mein Vater. Zürich 2003 où il remonte dans le passé de sa famille et raconte l'histoire de son père Théodore tout en faisant un parallèle avec sa propre vie.
- 48** Ungerer: Mon Alsace (Anm. 46), par exemple S. 110 et S. 74.
- 49** Ebd., S. 93.
- 50** Ungerer: L'Alsace en torts (Anm. 45), S. 18.
- 51** Ebd., S. 57.
- 52** Frédéric Hoffet: Psychanalyse de l'Alsace. Paris 1951.
- 53** Ungerer: Mon Alsace (Anm. 46), S. 63.
- 54** Ebd., S. 56.
- 55** Ebd., S. 26.

- 56** Communication orale de Tomi Ungerer, archives privées.
- 57** Wilhelm Hornbostel (Hg.): Tomi Ungerer. Zwischen Marianne und Germania. München 1999, page de couverture.
- 58** Ungerer: Mon Alsace (Anm. 46), S. 65.
- 59** Ebd., S. 55. Lui-même fit partie de l'ABCM-Zweisprachigkeit, l'Association pour le bilinguisme en classe maternelle.
- 60** Ebd., S. 80.
- 61** Communication orale de Tomi Ungerer, archives privées.
- 62** Cf. avant-propos du livre: Tomi Ungerer / Daniel Riot: Europolitain. Strasbourg 1998, qui regroupe l'iconographie de Tomi Ungerer sur le thème de l'Europe.
- 63** Ungerer: Mon Alsace (Anm. 46), S. 57.
- 64** Ungerer / Riot: Europolitain (Anm. 62), unpag.

Philippe Claudel

Le rapport de Brodeck (2007)

Der Roman von Philippe Claudel zeigt:

Vergangenheit ist immer

Georg Bense, Saarbrücken

Medienbericht.

Polizeibericht.

Mündlicher Bericht von ...

Schriftlicher Bericht über ...

»Brodecks Bericht« – Roman von Philippe Claudel.

Fiktion. Erfunden, geschrieben, montiert. Gedanken verknüpft, geordnet zu Wortfolgen. Satzreihen.

Geschichte eines Berichts zur Aufklärung einer Tat.

»Ich heiße Brodeck, und ich kann nichts dafür.

Das möchte ich betonen. Jeder soll es wissen.¹ Die ersten drei Sätze bringen Spannung. Irgendetwas ist geschehen. Jemand wendet sich an die Öffentlichkeit.

Will sich entschuldigen? Nein. Berichten und Anklagen!

Mich trifft keine Schuld. Als ich erfahren habe, was geschehen war, dachte ich, ich würde am liebsten nie darüber sprechen, ich wollte vergessen, was ich wusste, meine Erinnerungen einsperren wie einen Marder in einem Fangnetz. Aber die anderen [...].²

Offensichtlich ist Brodeck ein Mitwisser. Ein Zeuge, der sich erinnert. Von Anfang an ist klar, es geht um nichts Alltägliches. Oder doch? Um etwas das zur Alltäglichkeit unserer Tage geworden ist und durch seine Alltäglichkeit umso alltäglicher wird? Das aufgedeckt werden sollte. Muss! Eine Nachricht wert. Eine Schlagzeile. Bericht über einen Tathergang.

Der *Duden* definiert Bericht: »sachliche Wiedergabe eines Geschehens od. Sachverhalts; Mitteilung, Darstellung: ein wahrheitsgetreuer, spannender, offizieller B[ericht]«.³ Es geht um ein abgelegenes Dorf, in dem eines Tages ein Fremder auftaucht. Das erregt Argwohn und Misstrauen der Dorfgemeinschaft. Am Ende wird der Fremde, genannt der *Andere*, von allen gemeinsam ermordet. Brodeck, geduldeter Außenseiter im Dorfleben, wird gedrängt einen Bericht über die Tat zu schreiben, an der er nicht beteiligt war. Philippe Claudel, Schriftsteller und Filmmacher, erzählt von dem schicksalhaften Geschehen, das über das Dorf hereinbricht und sich von jetzt auf immer in den niederen Stuben seiner Häuser festsetzt. Die holprige Dorfstraße mit Erinnerungsplacken überzieht, die das Auf- und Abgehen, das geschwätzige Beieinanderstehen der Menschen verändert, wenn sie in ihren verhuschten Alltagsbegegnungen kurz innehalten. Philippe Claudel gehört zu den französischen Autoren, die ihre Romanhandlungen aus eigenem Erleben entwickeln, sie mit persönlichen Überlegungen

und zeitbedingtem Engagement verbinden. Das geschieht mit ausgeklügeltem Raffinement, dessen Kunst dem Leser keine Pause gönnnt. Mit stetigem Druck zwingt ihn Claudel dem Bericht über den Bericht zu folgen. Zwangsläufig werden Vermutungen angestellt. Fragen bleiben offen. Das ist gewollt und geschieht fast zwanghaft. Der Ort des Geschehens, – vielleicht ein Dorf in Lothringen. Abgelegen in den Bodenwellen des einst umkämpften Grenzlandes zwischen Deutschland und Frankreich, in dem sich auf beiden Seiten Schriftsteller mit dem Leben im östlichen Abseits Frankreichs beschäftigen. Ein Dasein hinter den Mauern trauriger Häuserzeilen entlang grauer Straßen, die abwärts drängen und aufwärts steigen. Stille Dörfer mit verschlossenen Menschen, die nur hinter den kleinen Fenstern ihrer Häuser oder in öden Kneipen laut werden. Ihre Vorurteile und Beschimpfungen loswerden. Meinungen auskotzen. Ein Wortmarkt aggressiver Nichtigkeiten. Philippe Claudel kennt diese Dörfer. In ihrem Umfeld ist er geboren. Brodeck könnte Claudel sein. War Claudel einmal Brodeck? An irgendeinem Abend, zwischen sechs und sieben. Nicht allzu lange scheint es her.

[...] und da, ja, ich glaube, es geschah in diesem Moment, kam Wilhelm Vurtenhau, ein Bauer, dessen Gesicht etwas von einem Kaninchen hat und dem sämtliche Ländereien zwischen dem Wald von Steinühe und der Hochebene von Haneck gehören, auf mich zu und sagte: »[...] Brodeck, du wirst die Geschichte erzählen, du wirst unser Chronist sein.«⁴

So also beginnt die Geschichte über den Bericht, vor dessen Notation sich Brodeck drücken will. Sein Sträuben wirkt halbherzig. Die Dorfgemeinschaft drängt, überredet, fordert. Es ist ein kleines Dorf und jeder kennt jeden, weiß vom Einen und vom Anderen. Brodecks Okay wird erzwungen: Also gut. Wenn ihr meint:

[...] ich versuche es, aber ich werde *Ich* sagen, wie in meinen Berichten, anders kann ich es nicht. Und ich warne euch, Ich bedeutet immer alle, alle hier, versteht ihr? Wenn ich Ich sage, meine ich damit das ganze Dorf und alle Weiler ringsum, also uns, verstanden?⁵

Unmerklich und ganz nebenbei verankert Claudel sein Empfinden in der Person, im Charakter seines Protagonisten. Der Erzähler interviewt den fiktiven Berichterstatter, der wiederum im Erzähler aufgeht. Eine

Erzählweise, die einer eigenwilligen Wort-Satz-Ästhetik folgt, die filmisch vorgeht, wenn sie Spuren der Vergangenheit durch die Gegenwart zieht und Vergangenheit zur Kulisse einer Geschichte bestimmt. Diese Mischung ist eines der Betriebsgeheimnisse der Erzählkunst des Philippe Claudel.

Ich sehe die Geschichte als fantastische Quelle der Erkenntnis über die Menschheit im allgemeinen und das individuelle Verhalten der Menschen insbesondere. Die Geschichte ist nie tot, sie beleuchtet die Gegenwart. Manchmal macht sie krank, wenn sie zum Beispiel den Blick auf die Gegenwart verstellt.⁶

Der Zustand der Gegenwart zeigt, dass die Vergangenheit nicht vorbei, sondern immer ist. Man kann sie für Generationen aus den Augen verlieren. Sie zeitweise verstummen lassen. Plötzlich ist sie wieder da. Klein und bescheiden, in spießiges Outfit gehüllt. Auf den Straßen der Städte. Im Kessel der Fußballstadien. Am Tresen von Kneipen. Und dann, plötzlich und auf einmal, ist sie Teil der heilen Welt der Massen. Mutiert zur Gefahr.

»Nur der Schriftsteller kommt zur Welt allein durch das Wort.«⁷ Die Welt unserer Tage ist eine Welt der Flüchtlinge. Nie zuvor wurden so viele Menschen von Einheimischen zu Fremden. Zu Heimatlosen, Zugereisten, Asylanten. Zu *Anderen*. Und *Andere* sehen anders aus. Denken anders. Leben und lieben und beten anders. Sie tragen traumatische Erfahrungen mit sich, die sie überwinden wollen. Einer von *denen*, es war tatsächlich nur einer, kam die Hauptstraße von Brodecks Dorf entlang. In der Häuserzeile bewegten sich die Gardinen hinter den Fenstern. Wer ist das? Was will der? Ein Ausländer? Na ja, das Land ist ja voll davon.

Fast auf den Tag genau drei Monate waren vergangen, seit der geheimnisvolle *Andere* bei uns eingetroffen war, mit seinen großen Koffern, seinen bunten Kleidern, seinem Pferd und seinem Esel. »Er heißt Monsieur Socrate«, hatte er gesagt und auf den Esel gedeutet, »und das hier ist Mademoiselle Julie.« Das schöne Pferd, ein Brauner, senkte zweimal den Kopf, woraufhin drei Frauen, die zufällig dabeistanden, erschrocken zurückwichen und sich hastig bekreuzigten.⁸

Da war sie, die Angst. Die Ursache des Dramas, das sich abspielen sollte. Das Misstrauen, das die Angst bestimmt. Da kommt einer ins Dorf und niemand kennt ihn. Zwei Tiere hat er dabei, die er dem ein oder anderen

vorstellt, als seien es Menschen. Und das in einem kleinen Dorf mit braven Leuten, die sich mit Tieren auskennen. Vom Schlachten im Hof, von der Jagd, wenn die Männer in breiter Reihe, das Gewehr im Arm über die Felder gehen und weder Hase noch Fasan eine Chance lassen. Die Tiere gehören den Menschen und die können damit machen, was sie wollen. Das sagt der Dorflehrer den Kindern. Der Vorsitzende der Jäger erklärt es den Erwachsenen als Teil der göttlichen Weltordnung. Brodeck muss daran denken, als er seinen Bericht über ein Geschehen schreibt, für das er keine Erklärung findet.

Ich habe daran gedacht, was diese Männer, die ich seit Jahren kenne, getan hatten. Sie waren keine Ungeheuer, sondern Bauern, Handwerker, Landarbeiter, Waldarbeiter, kleine Angestellte, kurz, Menschen wie Sie und ich.⁹

Urplötzlich wird der Leser angesprochen, hat Philippe Claudel seinen Protagonisten in der Gegenwart verankert. Seine Handlungsweisen, seine Psyche in der Gegenwart gespiegelt, die durch den Prägestock der Vergangenheit gezeichnet ist. Brodeck beschließt, einen zweiten Bericht zu schreiben. Über sein Erleben. Parallel zur Auftragsarbeit. Auch Brodeck war, ist ein Außenseiter. Ein geduldeter *Anderer*. Ein Jude. Doch da ist Vorsicht geboten, so unmittelbar nach dem Krieg, dem Zweiten Weltkrieg wahrscheinlich, da haben Juden Oberwasser, nachdem die Besatzer, die *Frauengeime*, abgezogen sind und Gras über alles zu wachsen beginnt. Claudel nennt keine Namen, keine genauen Bezeichnungen. Geschweige Orte. Er erfindet Ausdrücke, Schreibweisen außerhalb jeder Norm. Vor allem, wenn sie mit Verbrechen gegen die Menschlichkeit einhergehen. *Kazernskir* ist sein Wort für Konzentrationslager. Dass es sie gab, gibt und geben wird, dafür ist der Hang des Menschen zu Macht und Gewalt verantwortlich. Brodeck weiß, wovon er schreibt:

Man hatte mich fortgebracht wie Tausende andere Menschen auch, wegen unseres Aussehens, unseres Namens und unserer Religion, weil wir anders waren als die anderen. Weit weg von zu Haus hat man uns eingesperrt, an einem Ort, an dem nichts Menschliches war, wo wir wie Tiere waren, die lediglich wie Menschen aussahen.¹⁰

Denkt man an Krieg, hat man große Teile der Welt vor Augen. Die Nation der Waffenfetischisten greift ein, bestraft, räumt auf. Macht Gefangene

im Namen der Freiheit, die nicht die Freiheit der Andersdenkenden ist. Demütigt Gefangene zu Hunden mit Halsband und Leine. Abu Ghraib im Irak ist nur einer der weltweiten Orte, wo es geschah. Auch Brodeck war zeitweise ein Hund. In einem nahen Land hinter der Grenze, dort wo der Holocaust Programm war. Da verlässt Claudel Lothringen und begleitet Brodeck in die aktuelle Welt, die weiterhin ungerecht und grausam daher kommt.

Wir mussten auf allen vieren gehen, wie die Hunde und nur mit dem Mund unser Futter fressen.

[...] Die Aufseher nannten mich nicht mehr Brodeck, sondern *Hund Brodeck* und lachten über ihren Witz. Die meisten Gefangenen weigerten sich, den Hund zu spielen, und starben. Sie verhungerten oder wurden von den Aufsehern totgeprügelt.¹¹

Es ist die Existenz von Guantanamo, die *Brodecks Bericht* grausame Aktualität verleiht. Die Amerikaner sind nicht zimperlich mit Gefangenen. Die Deutschen waren es nicht. Auschwitz und Dachau gab es mehrfach. Le Struthof im Elsass blieb einziges Konzentrationslager auf französischem Boden. Claudel mag daran gedacht haben, als er Brodeck in einem Konzentrationslager leiden ließ, weil er Jude war. Doch nach dem Krieg verstummte die öffentliche Meinung, die zum ausgeklügelten Vernichtungsprogramm propagiert worden war. *Anders sein* wurde akzeptiert, nicht geliebt. Neue Minderheiten wurden ausgemacht. Weltweit. Es blieb die Angst vor dem *Anderen*, dem Neuen, die als Bedrohung empfunden wurde. »Das Dorf muss nicht schöner werden«. Nicht anders. Schon gar nicht moderner. »Wir wollen bleiben, wie wir sind.« Da soll, da kann keiner daherkommen und sich in unserem Nest einnisteten. Es ist unser Dorf. Das Dorf der Eltern, der Großeltern und Vorfahren. Aber auch das Dorf unserer Kinder. Und deren Kinder. Die schützen wir. Mit allen Mitteln.

Ich bin ein entschiedener Gegner jeder Form von Gewalt, auch dann, wenn sie sich auf das Recht von Widerstand beruft. Das Übel lässt sich nicht mit dem Übel bekämpfen. Der Zweck rechtfertigt nicht die Mittel, denn die Mittel verändern den Zweck. [...] Aber Gewalt bringt keine schöpferische Lösung hervor. Töten ist leicht, es ist barbarisch, unmenschlich, nutzlos.¹²

In Claudels Roman geht es ums Töten. Der Autor schickt seinen Helden mitten hinein in eine vor sich hin stierende Dorfgemeinschaft, die Zeiten und Wenden ignoriert. In Brodecks abgelegenem Ort will sich der *Andere* offensichtlich niederlassen. Dem Argwohn, der ihm entgegen weht, stellt er sich. Freundlich und gelassen geht er durchs Dorf. Ein kleines Heft in der Hand. Notizen? Zeichnungen? Brodecks Dorf hat Geheimnisse. Wie alle Dörfer. Tabus wie alle Menschen. Ein gemeinschaftliches Wissen, das unter kollektivem Schweigen geknebelt wird. Ist der *Andere* dem auf der Spur? Nicht alles muss auf den Tisch! Hinter Stirnen reifen brutale Entschlüsse. Alle gegen einen. Brodeck ist nicht nur Auge, er ist auch Ohr. Was er hört und sieht ist nicht die geplante Tat. Er ahnt die Ursachen, erkennt die Vorzeichen. Erinnert sich der Pogromstimmungen, als er selbst zum *Anderen* wurde, damals als er aus dem Lager heimkehrte. Ein *Anderer* bleibt man ein Leben lang. Und so schreibt er den einen und den anderen Bericht. Spiegelt die Geschichte seines »Ich« in den Pogromen gegen den *Anderen*.

Vielleicht weiß ich einfach nicht, wie man ein Menschenleben lebt?
 Vielleicht ist aber auch dieses Jahrhundert, in dem ich lebe, daran schuld, dieses zerstörerische, grausame Jahrhundert. Manchmal fühlt sich mein Kopf so an, als müsste er explodieren.¹³

Das 20. Jahrhundert ist hart mit Lothringen umgegangen. Zugewachsene Granattrichter, eingefallene Schützengräben, Denkmäler für Regimenter, Kompanien, Offiziere. Links der Strasse verblutete einer für Kaiser und Vaterland. Rechts, gegenüber, gab ein anderer sein Leben für die Republik. Kreuze in unendlichen Reihen sagen kein einziges Wort, doch sie zeigen die Wahrheit des Krieges. Lothringen hat morbide Bezirke. Konservierten Krieg in Verdun: »La Cité de la Paix«. Ein ewiges Mahnmal, das kramphaft den Frieden der Welt beschwört, der aus der Mitte menschlicher Empfindung an den Rand unseres Bewusstseins geschoben wurde. Vermutlich hat Philippe Claudel Brodecks Bühne deshalb in der Einsamkeit Lothringens aufgebaut. In einer spröden, engen Provinz am Rande der großen Welt, wo Recht und Unrecht meist ihre Anfänge nehmen.

Wenn es so weitergeht, wird nach dieser Nacht ein ganzer Meter Neuschnee auf den Straßen und Dächern liegen. Und dann sind wir vom Rest der Welt abgeschnitten, wo wir ja ohnehin schon am Ende der Welt leben. Diese Jahreszeit kann schlimm sein: Die Menschen sind so einsam hier, dass sie in quälendes Grübeln geraten und sich

seltsame, wackelige Gedankengebäude zurechtzimmern. An langen Winterabenden werden viele zu seltsamen Baumeistern.¹⁴

Claudels Welt der Baumeister morbider Gedankengebäude liegt abseits im Osten Frankreichs. Paris strahlt dreihundertfünfzig Kilometer entfernt. Brodecks Dorf liegt im Dunkel einer verengten Gegenwart, wo die Zukunft ihre Perspektiven in Schweigen hüllt. Im Hin und Her der Geschichte zwischen Deutschland und Frankreich haben die Menschen gelernt, ihre Gedanken zu verschweigen. »Es nehmen wie es kommt.« Philippe Claudel wohnt achtzig Kilometer von der Grenze entfernt, die keine mehr ist. Sein Lothringen ist von heute. Doch die Geschichte Lothringens, weniger die Landschaft, sagt er, hat seine Romane geprägt. In seinem wohl bekanntesten *Die grauen Seelen* beschreibt er Lothringen und seine Menschen im Schatten von Schlachtfeldern und Gräben, Festungen und Bunkerlinien, die in Trümmerfspuren das Land durchziehen.

Die Grenze hat mich inspiriert. [...] Auch mein Buch »Brobecks Bericht« spielt in einer Grenzzone. Es ist klar, daß man eine andere Beziehung zum Ausland hat, je nachdem ob an in der Mitte eines Landes oder an seiner Grenze lebt. Vor allem, wenn innerhalb eines Jahrhunderts uns drei Kriege die Menschen auf der anderen Seite zu Feinden gemacht haben.¹⁵

Damals, als die von Gegenüber die Grenze vor sich her schoben, besetzten sie Dörfer, bestimmten neue Regeln und Gesetze, nach denen gelebt werden sollte. Regeln auf Grund von Befehlen, Hinrichtungen, Einschüchterungen, Denunziationen und Säuberungen. Angst macht Menschen willfährig. Sie verleumden und verunglimpfen, um ihre Welt, das Dorf, auf Befehl zu säubern. Brodeck, der geduldete *Andere*, wird zum Opfer bestimmt. Die Dorfgemeinschaft hat ihn beim Bürgermeister denunziert, der hat ihn an den Kommandanten der Besatzungstruppen weitergereicht. Feiger Respekt vor neuen Gesetzen, die immer dann erlassen werden, wenn Mehrheiten ihre Opfer verlangen. Brodeck wird abtransportiert.

Frippman und ich hatten gemeinsam, dass wir nicht im Dorf geboren, sondern von weit her gekommen waren und anders aussehen als die Leute hier: die Augen zu dunkel, das Haar zu schwarz, die Haut zu braun.¹⁶

Brodeck erinnert sich. Schreibt. Zwei Mal wurde *anders* sein ihm zum Verhängnis. Monatelange Begegnungen mit Menschen in Lagern folgten. Barackendasein. Auge in Auge mit Bewachern und Kapos. Betroffener eines Programms zur Vernichtung eines Volkes, einer Rasse. Die Menschen haben immer neue Genozide in Vorbereitung. Der Massenmord an Juden ist Geschichte. Ruanda ist geschehen. Kambodscha vorbei. Eifrig propagiert man Aufarbeitung des Geschehens. »Denn im Grunde läuft es auf das Gleiche hinaus: ob man als Unschuldiger unter Schuldigen oder als Schuldiger unter Unschuldigen lebte.«¹⁷

Wie berichtet man über einen Mord, bei dem man nicht zugegen war? Die Umstände, die vorgeschobenen Gründe und auch das Opfer sind bekannt. Es sind mehrere Mörder, viele, alle. Ein ganzes Dorf. *Andere* waren und sind immer das Problem von Mehrheiten. Brodeck war ein *Anderer*, der ins Dorf gekommen war. Sich integriert hatte. Die Notabeln von damals bestimmen immer noch im Dorf. Verdrängen die Tage ihrer Verbrechen. Brodeck erinnert sich, schreibt:

Was ich schreibe, ist ein großes Durcheinander, und ich erzähle von meinem Leben. Das Schreiben ist Balsam für meine Seele und meinen Körper.

Der Bericht, den man bei mir in Auftrag gegeben hat, das ist etwas anderes. Da ist der Ton unpersönlich, ich gebe darin alle Gespräche wörtlich wieder und schweife nicht ab.¹⁸

Es ist wie ein Tsunami: Die Bedrohung zieht sich zurück. Trügerisch die Ruhe, ehe die Gewalt mörderisch zuschlägt. So wiegt man den *Anderen* in Sicherheit. Brutale Gedanken irrlichtern durch Gehirne. Verdächtigungen werden geflüstert. Dieser *Andere* mit seinen Tieren ist der erste Fremde seit Jahren. Freundlich ist er. Einer, der sich anbiedert! Wird schon wissen warum? Fragt nach diesem. Nach jenem. Schreibt alles in ein kleines Heft. Was der da wohl schreibt? Lügen natürlich, was sonst! Der weiß doch nichts von uns. Wühlt in der Vergangenheit. Würde er besser nicht. Alte Geschichten müssen ruhen. Der *Andere* wird vom Rätsel zum Problem. Die Flucht nach vorne wird beschlossen. Ein Dorffest! Der *Andere* soll offiziell vom Bürgermeister begrüßt werden. Wie er wohl reagiert? Mal sehen. Wer mit uns leben will, muss werden wie wir. »Wir sind froh, wenn ein Neuer kommt«, lügt ein Transparent über der Dorfstraße. »Mir geht der Satz nicht mehr aus dem Kopf: Er klingt wie eine Warnung, pass bloß auf – er ist wie ein geschliffenes Messer, das in der Sonne aufblitzt.«¹⁹

Brodecks Dorf liegt in einem freien Land. Freies Land? Vorsicht! Im Schatten grauenvoller Geschichte liegen, verstecken sich die Fallstricke der Freiheit. Mitleid mit Geflüchteten, mit *Anderen* aus anderen Ländern wird zur Staatsdoktrin. Man muss, – man kann, – man sollte – Anteil nehmen. Wer sitzt nicht gern im Licht seiner Güte? Der christliche Zeigefinger der Politiker, die seit Jahren Waffen für Kriege verkaufen, mahnt zum Frieden und dokumentiert die Doppelbödigkeit ihrer Moral. In Brodecks Dorf wirft die Vergangenheit ihre Schatten auf eine Gegenwart, in der immer neue Grausamkeiten vorbereitet werden. Die Verlogenheiten von Mehrheiten sind Brodeck bekannt, wenn er an seinem Bericht schreibt und das Engagement seiner Gedankenwelt in den nüchternen Text der Auftragsarbeit einfließen lässt.

Seit langem schon gehe ich Menschenansammlungen aus dem Weg.
[...] Ich habe Angst vor ihnen, denn sie sind an fast allem Schuld.
Das Böse, der Krieg [...] Und ich weiß auch, dass es keine glücklichen und friedlichen Massen gibt. Selbst wenn sie lachen und Lieder singen, selbst dann sind sie gefährlich [...].²⁰

Wohlwollen und Akzeptanz sind gefährliche Komponenten. Solche Entgegenkommen sind voll von aufgesetztem Mitleid, das zum alltäglichen »Wir sind Wir!« gehört, wie das schlechte Gewissen, das die Generationen mit sich herumschleppen. Wir sind nicht, wie man sagt, wir sind, wie wir uns sehen. Brodecks Dorf liegt jenseits kreischender Partymeilen. Dort wo man das »Kleine« unter das »Große« kehrt, ihm kaum einen Blick schenkt, wenn es vor sich hin trotzt: »Großes entsteht aus Kleinem«. In Brodecks Dorf versucht man sich an einem einzigen Fremden, einem *Anderen*. Und scheitert. »Papa, was ist ein Fremder?« fragte Mériem, die zehnjährige Tochter des französischen Schriftstellers Tahar Ben Jelloun.

Der Fremdenfeind aber glaubt, dass jeder Fremde ihm seinen Besitz wegnehmen will. Er denkt gar nicht darüber nach, ob das stimmt, sondern ist einfach immer argwöhnisch gegenüber Fremden. Dieser Argwohn geht soweit, dass manche Leute einen Fremden angreifen, ohne dass der ihnen irgendetwas getan hat oder etwas wegnehmen wollte.²¹

In Brodecks Dorf geht es nicht ums Wegnehmen. Es geht ums Wegsehen. Die Ankunft des *Anderen* weckt Erinnerungen im kollektiven Bewusstsein,

die unfassbar erscheinen. Damals, als man den Kopf wegdrehte, als offene Messer und schussbereite Gewehre durch das Dorf getragen wurden. Es war Krieg und die Menschen duckten sich vor seiner Gewalt. In Brodecks Dorf gehören Erinnerungen an Zeiten der Gewalt zum Bild der Grenzlandvergangenheit, die man auf immer verarbeitet glaubte.

nicht mit den mördern am tisch sitzen
niemand foltern
niemand denunzieren
wenn der häuptling den blick hebt
nicht die augen senken [...]²²

In Brodecks Dorf hat niemand die Augen gesenkt. Man hat sie geschlossen. Vor dem Mord an vier Mädchen. Vor der Vergewaltigung von Brodecks Frau. Die Stelle am Bach, wo die Mädchen verscharrt wurden, bleibt in Gedanken vergraben. Doch dann sitzt der »Andere« plötzlich neben den Gräbern. Zeichnet. Schreibt in sein kleines Heft. Zu viele Worte. Zu viele Zeilen.

»Niemals darf man das Grauen wieder aus der Erinnerung ausgraben, sonst erwacht es zu neuem Leben.«²³ Es erwacht tatsächlich zu neuem Leben. Einem Leben aus der Verdammnis stummer Anklagen. Ein Leben, das man vergessen glaubt, kommt von jetzt auf jetzt mit dem *Anderen* zur Tür herein. »Portraits und Landschaften« nennt er seine Ausstellung in der Dorfkneipe:

Ich bin viel in der Welt herum gekommen. Vielleicht sehen meine Augen deshalb mehr und hören meine Ohren besser. Ohne Überheblichkeit kann ich wohl annehmen, dass ich manches von Ihnen und der Landschaft, in der sie leben, verstanden habe.²⁴

Nicht seine Phantasie hat die Bilder gesammelt. Sie sind seinen Beobachtungen gefolgt. Gezielt bringen sie verborgene Wahrheiten ans Licht, die niemand will, über die keiner sprechen will.

Die Zeichnungen des *Anderen* brachten auf geheimnisvolle Weise die verborgensten Wahrheiten der Dargestellten ans Licht.
[...] die Landschaften, die der *Andere* gezeichnet hatte, erzählten Geschichten. Man konnte sehen, was dort, an diesem oder jenem Ort, geschehen war.²⁵

Es war zu viel Salz in der Wunde. Das zweidimensionale Panoptikum in dem der *Andere* die Dorfgemeinschaft gespiegelt hat, gerät zur Katastrophe, zur endgültigen Abkehr von Menschlichkeit. Auch in Brodecks Dorf haben Bilder Macht, provozieren ihre Wahrheiten tödlichen Hass. Unter dem Segen des Dorfpfarrers zerreißt man sie. Er bringt den Antichrist, den Teufel ins Spiel und projiziert die Wahrnehmung irdischer Wirklichkeit in die Nebelbänke des Glaubens.

Der *Andere* hat seinen Namen nicht preisgeben wollen, aber jetzt hatte das Dorf einen für ihn gefunden. Ein berühmter Name, seit Jahrhunderten im Umlauf und doch immer neu. Ein wirkmächtiger, endgültiger Name.²⁶

Religionen jonglieren mit Angst und Unwissenheit. Wieder einmal tau-chen im Dorf in geflüsterten Diskussionen Pläne zur Endlösung auf. Die Dorfgemeinschaft hat sich entschieden. Es geschieht während der Nacht. Zunächst sind die Tiere dran. Wehrlose Opfer im Fluss ertränkt. Als Warnung gedacht, zur Anklage geworden. Nacht für Nacht geht der *Andere* durchs Dorf. »Mörder, Mörder, Mörder«,²⁷ ruft er Fenstern und Türen zu, hinter denen sich die Menschen wegducken. »Aber hier auf Erden ist es besser, nicht recht zu behalten. Oft muss man das hinterher teuer bezahlen.«²⁸

In Brodecks Dorf bezahlt der *Andere* mit seinem Leben. *Brodecks Bericht* ist ein Misstrauensvotum gegen die Selbstgefälligkeit der Mittelmäßigen. Ein Menetekel als Aufforderung zum Nachdenken über Zusammenhänge, die für das geistige Überleben des Menschen Voraussetzung ist.

Der Bürgermeister aber verbrennt *Brodecks Bericht*.
Brodeck verlässt das Dorf.

Die Gegenwart des Menschen macht die Welt interessant, sagt der französische Philosoph Denis Diderot.

- 1 Philippe Claudel: Brodecks Bericht. Berlin 2009, S. 9.
- 2 Ebd.
- 3 Duden. Deutsches Universal Wörterbuch. 5., überarbeitete Auflage. Mannheim [u.a.] 2003, S. 264.
- 4 Claudel: Brodecks Bericht (Anm. 1), S. 17.
- 5 Ebd., S. 19.
- 6 Georg Bense: Was haben dir die Worte getan? Der französische Autor Philippe Claudel und Lothringen. In: Saarbrücker Hefte 105 (2011), S. 63–68, hier S. 63f.
- 7 Albrecht Fabri: Der schmutzige Daumen. München 1948, S. 425.
- 8 Claudel: Brodecks Bericht (Anm. 1), S. 20.
- 9 Ebd., S. 21.
- 10 Ebd., S. 22.
- 11 Ebd., S. 26.
- 12 Romain Leick: »Schrei nach Freiheit«. Der in Syrien geborene Dichter Adonis zieht eine Bilanz des Arabischen Frühlings. In: Der Spiegel 51 (2014), S. 134–138, hier S. 134.
- 13 Claudel: Brodecks Bericht (Anm. 1), S. 46.
- 14 Ebd., S. 57.
- 15 Bense: Was haben dir die Worte getan? (Anm. 6), S. 65.
- 16 Claudel: Brodecks Bericht (Anm. 1), S. 243.
- 17 Ebd., S. 76.
- 18 Ebd., S. 119.
- 19 Ebd., S. 174f.
- 20 Ebd., S. 181.
- 21 Tahar Ben Jelloun: Papa, was ist ein Fremder? Reinbek bei Hamburg 2000, S. 19.
- 22 Werner Reinert: Einmal war die Erde Ohr. Gesammelte Gedichte. Hg. von Dirk Bubel und Hermann Gätje. Blieskastel 2004, S. 31.
- 23 Claudel: Brodecks Bericht (Anm. 1), S. 266.
- 24 Ebd., S. 282.
- 25 Ebd., S. 286.
- 26 Ebd., S. 298.
- 27 Ebd., S. 316.
- 28 Ebd., S. 290.

Margret Steckel

Servais. Roman einer Familie (2010)

Sébastien Thiltges, Saarbrücken

Ni omniscience narrative ni recherche historiographique en quête de témoins et de preuves irréfutables! C'est en saluant l'absence de ces deux instances littéraires désuètes que Cornel Meder commente la parution en 2010 de *Servais. Roman einer Familie* de Margret Steckel,¹ roman dont l'idée naquit en 1997 dans le parc même de la maison Servais, qui accueille le Centre National de Littérature depuis 1995, à l'occasion de la remise du prix littéraire éponyme à l'auteure.² Roman historique et généalogique, *Servais* décrit, sur près de six cents pages, cinq générations de la famille Servais, du patriarche Philippe, au XVII^e siècle, à la dernière occupante de la maison, Jeanne, qui décède en 1985.

Eu égard aux comptes rendus de lecture publiés à ce jour, l'enjeu de la présente contribution ne sera ni de résumer ce long roman, ni d'évaluer la représentation de l'histoire des grandes familles luxembourgeoises³ selon des critères de cohérence, de complétude, d'objectivité ou de véracité historiques, ni de proposer un commentaire comparé avec *Les Buddenbrook* de Thomas Mann, son présumé modèle littéraire. Il s'agira, au contraire, d'étudier le regard singulier que la romancière porte sur l'histoire et plus précisément sur ses témoins silencieux, objets, documents écrits ou espaces traversés par le temps.

Nous observerons ainsi que *Servais* n'est pas seulement un roman historique, mais aussi un roman des lieux. À la généalogie des Servais – dont l'arbre est représenté à la fin de l'ouvrage – peut donc se croiser une lecture cartographique qui invite à ne pas séparer temps et espace romanesques. En dernier lieu, l'analyse précise du thème des saisons et de l'histoire dénaturante complétera cette présentation (délibérément incomplète et subjective, se permettant de mêler l'activité du critique et du chercheur littéraires) d'une poétique romanesque qui progresse sur l'étroite sente entre fiction et récit historiographique.

(D)écrire l'Histoire

Les événements sont racontés avec la cohérence et la rigueur nécessaires à susciter les sympathies du lecteur passionné d'histoire. Celle du Luxembourg n'est pas perçue indépendamment de son contexte européen et mondial, allant de la révolution française,⁴ des guerres napoléoniennes,⁵ du Congrès de Vienne qui donna naissance au Grand-Duché,⁶ des deux guerres mondiales, en passant par la Révolution russe,⁷ la République de Weimar,⁸ l'épidémie de grippe espagnole qui ravagea l'Europe,⁹ la découverte

de la fission nucléaire,¹⁰ jusqu'à la reconstruction politique et culturelle d'un continent au cours de la seconde moitié du XX^e siècle.

»Geschichte Luxemburgs am Exempel der Familie Servais«,¹¹ cette histoire contient aussi bien des évolutions politiques, économiques et sociales majeures, comme la coprésence de l'agriculture dans l'Oesling et de l'industrie sidérurgique au sud du pays,¹² le développement du réseau électrique¹³ ou encore le rôle central du petit pays dans le projet d'une union européenne,¹⁴ que des événements ponctuels clés: le ›Kléppelkrich‹,¹⁵ qui forge le sentiment identitaire, l'apparition du chemin de fer et de la première ligne reliant le nord du pays à la capitale,¹⁶ le départ des garnisons prussiennes¹⁷ ou encore la déclaration de l'éphémère république, dont Émile Servais, acteur et commentateur de l'histoire (›Die Zeit der Monarchien ist abgelaufen‹¹⁸), accepta la brève présidence.¹⁹ Le roman n'omet pas de citer les grandes figures actrices de l'histoire, telles que de Napoléon,²⁰ Robert Schuman et Konrad Adenauer,²¹ Émile Mayrisch,²² le Général G. S. Patton,²³ mais aussi Charles Lindbergh qui traverse l'Atlantique en 1927, la même année où Nicolas Frantz gagne le Tour de France.²⁴

Néanmoins, ce roman généalogique n'est guère qu'un prétexte à un nouveau récit historiographique objectif et chronologique. En décrivant un point de vue quotidien sur une histoire en train de se faire, le roman développe de nouvelles mises en perspectives de l'histoire, comme à l'occasion de la fête des cent ans de l'indépendance du Grand-Duché en 1938.²⁵ Par ailleurs, l'allusion subtile à certains événements et institutions, souvent rapportée par les discours des protagonistes – à l'instar du sort du Monument du souvenir sous l'occupation allemande: »Sie haben unsere ›Gëlle Fra‹ umgerissen. In drei Teile ist sie zerbrochen. Mit einer Dampfwalze sind sie angerückt. Und mit Gummiknüppeln gegen die Leute vorgegangen, die Protestierenden«,²⁶ ou de l'hôpital psychiatrique à Ettelbruck: »dann Ettelbrück [...] zu den Verrückten«²⁷ –, souligne avant tout la perception quotidienne des changements qui forgent la culture des habitants. Cette mise en récit de l'histoire permet ainsi d'obtenir un tableau pluriel et nuancé qui, en explorant les possibilités esthétiques et les spécificités poétiques de l'écriture romanesque, affirme ses distances avec toute entreprise de vulgarisation historique.

C'est au même titre qu'un rôle déterminant est accordé à la langue et à la littérature du pays. Alors que dans *Servais*, la narration et les dialogues sont rédigés en allemand, plusieurs répliques éparses sont en langue luxembourgeoise: »De Mathes vu Medernach hu se gehaang!«²⁸ Contrairement aux *Buddenbrook* de Thomas Mann, où tout patois régionaliste à ambition

revendicatrice, voire révolutionnaire, est ridiculisé à travers l'ironie corrosive de son auteur,²⁹ le roman de Margret Steckel affirme l'importance de la langue luxembourgeoise dans le contexte des réformes linguistiques³⁰ et des enjeux politiques face à l'occupant français à la fin du XVIII^e siècle,³¹ ou allemand, lors de la Seconde Guerre mondiale,³² périodes pendant lesquelles même la langue peut s'avérer périlleuse (»Sprache ist gefährlich«³³).

Cornel Meder remarque par ailleurs que ces événements historiques constituent l'occasion ou la nécessité d'un renouveau des moyens d'expression linguistiques et scripturaux.³⁴ En accordant une importance particulière à l'héritage intellectuel et culturel des »brebis galeuses«³⁵ de la lignée des Servais (Henri, Félix, Franz), à la théâtralisation de l'histoire, exemplifiée par l'affaire Dreyfus,³⁶ ainsi qu'à l'écriture, qu'elle soit littéraire ou journalistique – Antoine Servais est l'éditeur d'une revue belge;³⁷ et les références à Batty Weber abondent³⁸ –, le roman souligne le rôle de la mise en récit et de l'imagination en tant qu'activités critiques.

Une poétique de l'anachronisme sensible

Ce qui caractérise le roman de Margret Steckel est bien le regard que porte le narrateur sur l'histoire et sur les personnages. Ne se sentant guère obligé de feindre une quelconque immersion dans un cadre historique et géographique, le narrateur revendique sa sensibilité et son point de vue contemporains: »uns Heutigen«,³⁹ »Wer zwei Jahrhunderte später vor dem Porträt steht [...]«⁴⁰ et s'autorise même la description hypothétique du patriarche adoptant la mode vestimentaire d'aujourd'hui: »[...] in Jeans und Lederjacke. Philippe? Der würde zu Jeans mindestens ein Kaschmir-Sakko tragen! Gedankenspiele für Opernregisseure!«⁴¹ ou encore: »Der junge Mann von heute wäre in seinen Turnschuhen die Straße hinunter gesprungen«.⁴² Ces projections anachroniques mettent en exergue la narrativité romanesque et démontrent que l'enjeu du roman ne se réduit pas à une chronique du passé, nonobstant des recherches et de la documentation méticuleuses qui précèdent l'écriture. Si le regard est donc rétrospectif, il n'est ni distant ni détaché. Au contraire, le point de vue implique une démarche heuristique et sensible, forgeant une poétique de l'»anachronisme psychologique«,⁴³ qui revendique ses interprétations du passé à travers sa sensibilité contemporaine.

Au fondement d'une écriture mêlant allègrement poésie et vérité, histoire et fiction (l'anglais invente le terme *»faction«*, mot-valise composé de *fact*

et de *fiction*⁴⁴), cette démarche défait également les habituelles typologies de lecteurs: scientiste et historicisant d'un côté, sensible et subjectif de l'autre. Les recensions de Cornel Meder et de Jeff Baden s'accordent en effet sur l'implication du destinataire dans le texte, soit au travers de la sympathie presque envoûtante qu'il éprouve pour les personnages, soit parce qu'il se voit comme un confident intime au cœur de l'intrigue.⁴⁵ À l'encontre des dérives identitaires culturalistes à positivistes auxquelles s'expose un roman historique s'il suppose des données historiques et référentielles stables, le texte de Margret Steckel semble ainsi bien engager la recherche d'une »identité narrative«,⁴⁶ à la fois collective et individuelle, à l'entre-croisement du temps de l'histoire et du temps du récit.

L'écriture romanesque consubstantielle à cette interrogation repose essentiellement sur de nombreuses modalisations descriptives, qu'elles soient adverbiales (»vielleicht«⁴⁷), interrogatives (»Was sagt sie ihm? Was mag sie ihm gesagt haben, eine wie Jeanne, die nie etwas im Schweigen belassen konnte, die immer auch Worte brauchte.«⁴⁸) ou morphologiques grâce à l'emploi fréquent du conditionnel (»Ja, solche Gedanken dürften durch Philippes Kopf gegangen sein [...]«⁴⁹). Les nombreux dialogues hypothétiques (»So könnte Antoine gesprochen haben.«⁵⁰) et la présence, difficilement quantifiable, du discours indirect libre (»Dieses Haus wird sein Andenken bewahren.«⁵¹) sont au cœur d'une polyphonie romanesque qui fait entrer en résonance les voix des personnages, la voix narrative et même la voix intérieure du lecteur contemporain. Paradoxalement, la narration s'affirme ainsi – se célèbre presque – en soulignant ses propres limites. Et le narrateur de souligner le travail de l'imagination dans des commentaires méta-narratifs récurrents tel »Die Phantasie lässt sich nicht lange bitten, um Bilder einer prächtigen Hochzeit hervorzubringen«.⁵²

A l'inverse, l'écriture ne craint pas de buter sur des blancs de page ou des non-dits, privilégiant ainsi l'effet esthétique instantané à des suppositions hasardeuses qui risqueraient d'entacher l'intégrité des personnages, comme à l'occasion de discussions concernant l'égalité entre deux frères: »[W]as einer erhält, erhält auch der andere, obgleich Antoine ...«⁵³ De même, si la romancière est friande de digressions poétiques et imaginaires, elle préserve une humilité narrative face au tragique ou à la mort (»1801 betrat der Tod zum ersten Mal das Haus.«⁵⁴) et face à l'intime que l'histoire ne dit pas, ni les portraits ni les murs de la maison.

Le silence éloquent des objets

Dans ce mutisme entêté se tapit néanmoins l'émergence d'une écriture romanesque au cœur de laquelle se trouvent les objets, les portraits ou photographies, les documents écrits et la maison à Mersch, indissociable de l'identité des Servais (»Das Haus eine Art Identität?«⁵⁵). Le lecteur en suit, au fil des générations, la construction, l'aménagement, les espoirs fondés pour le futur,⁵⁶ la destruction inévitable des murs extérieurs,⁵⁷ les rénovations nécessaires,⁵⁸ jusqu'au legs qui parachève et matérialise l'héritage culturel de la famille:

Ja, sie [Jeanne] würde es der Gemeinde vermachen [...] da gebe es einige Möglichkeiten: Geschichte, Kultur; die alten Gegenstände und Urkunden sollten ihren bleibenden Platz finden.
»[...] Euch wird schon was einfallen. Historisches, Literatur, eine Bibliothek, wer weiß«.⁵⁹

Vestiges silencieux d'un passé, mais aussi témoins invitant au dialogue, ils cristallisent le projet romanesque et bénéficient pleinement de l'attention narrative. Ils suscitent la sympathie et l'imagination, car ils sont en mesure d'immédiatiser l'entrecroisement du passé et du présent. Ainsi, le péritexte du roman commente essentiellement l'importance et le sens de ces objets et de la maison, cette dernière s'affichant fièrement en double page⁶⁰ au début du livre par le biais d'une photographie datée aux alentours de 1933.

Une préface signée Manu Servais souligne le rôle des livres muets et des images muettes,⁶¹ et dépêtre d'emblée le roman de la supposée opposition entre vérité et imagination, entre sujet et objet poétique: »Das Haus erzählt die Geschichten, es erzählt auch solche Geschichten, die man erfindet«.⁶² La postface de la romancière⁶³ contient les remerciements, mais également les indications concernant l'accès aux sources documentaires, rendu possible grâce à l'aide des descendants de la famille Servais, mais également d'historiens et de chercheurs.

L'originalité de la démarche de Margret Steckel est cependant d'avoir su dépasser l'instrumentalisation de ses recherches et de sa documentation en veillant à ce que les objets, les écrits et la maison occupent une place primordiale dans l'intrigue et dans la narration et dans le texte mêmes. Sortes d'»hypersignes«,⁶⁴ leur présence s'y révèle transversale, c'est-à-dire qu'on les retrouve à des niveaux textuels différents, pré-textes à

l'écriture, référents historiques et socio-culturels, contextes de la lecture, mais aussi motifs diégétiques. Suite à le mort de Men, par exemple ils demeurent pour Jeanne les témoins d'une présence, figés dans l'espace d'une chambre ou d'un bureau:

Der Schreibtisch im leeren Kontor, sie hatte nichts angerührt, es lag alles da, die alte Zeitung, Papiere, Bleistifte, Federhalter. Er hätte sich sofort wieder hinsetzen und weiterarbeiten können. Irgendwann würde Jeanne die Dinge in die Hand nehmen müssen, sich kümmern, aber noch verschrieb sie sich einen heiligen Stillstand.⁶⁵

L'inventaire des sources ne se limite donc pas au péritexte et oblige de fait le lecteur à être attentif à toutes les indications allusives ou descriptives du texte. De nombreux textes et documents sont ainsi mentionnés, cités ou réénoncés: extraits de journaux intimes⁶⁶ et de lettres,⁶⁷ carnets de Jeanne Servais⁶⁸ et autres écrits qu'elle conserva précieusement dans une mallette,⁶⁹ ou encore des extraits de publications de presse, comme dans le *Luxemburger Wort*, un 7 décembre 1853.⁷⁰ Finalement, de nombreux commentaires du narrateur soulignent la »charge narrative«⁷¹ dont sont dotés les objets – »Doch die Sache weiß mehr als der Mensch, das sture Wissen der Materie lässt sich nicht täuschen, [...]«⁷² – et les documents écrits – »Briefe sind immer Gegenwart, sie behaupten sich in ihrer eigenen Jetztzeit und nehmen die Leserin mit.«⁷³ – dans leur intemporalité même (»Schleier von Zeitlosigkeit«⁷⁴).

Généalogie et cartographie

Dans *Servais*, le lien entre réel et romanesque ne repose donc pas uniquement sur l'histoire et les hommes, mais tout autant sur les objets (incluant portraits et documents) et sur l'espace, tant le micro-espace de la maison que le lieu référentiel et géographique.⁷⁵ Remarquons d'emblée que la généalogie est elle-même une représentation spatiale du temps: composée d'une structure arborescente, elle représente le passage du temps et l'agrandissement d'une famille en utilisant les ramifications que permet l'espace de la page. L'inversion de cette image invite à étudier quel espace le roman décrit au fil du temps historique et narratif. Parallèlement à la généalogie imprimée à la fin du roman ou à la photographie de la maison, il est ainsi possible de constituer une cartographie⁷⁶ des lieux et espaces

investis par les membres de la famille Servais, décrits par le narrateur, ou ayant joué un rôle historique déterminant.

La généalogie débute avec Philippe (1738–1801) qui tue métaphoriquement le père aux yeux de l'histoire en effaçant tous les documents faisant référence à Bernard Servais.⁷⁷ Le début du roman est ainsi justifié narrativement, historiquement et même psychologiquement au travers des aspirations du personnage »de cuius« désireux de planter la graine de l'arbre généalogique à venir. Le narrateur ne manque ainsi pas de souligner que les cadres d'une histoire jamais close sur elle-même ne sont pas délimítables de manière objective et définitive. Dès lors, ce n'est qu'au fur et à mesure de l'avancement du récit que des branches familiales passées sous silence réapparaissent,⁷⁸ hasards de l'histoire et de la postérité qui »naturalisent«⁷⁹ également certains résumés et ellipses narratives (»Was geschieht alles in den folgenden Jahren!«⁸⁰).

De même, certains chapitres, »Krieg, Valmy und Einquartierung«⁸¹ par exemple, racontent une intrigue qui multiplie les cadres géographiques au fil de déplacements rapides d'un lieu à un autre, en l'occurrence d'Esch-sur-Alzette à Echternach, en passant par Luxembourg et Mersch. La famille qui croît ne reste évidemment pas calfeutrée à Mersch et dénombre rapidement des frères et sœurs, cousins et cousines à Luxembourg, à Kürenz⁸² et à Wiltz.⁸³ L'acquisition du château de Weilerbach en 1832 est un événement déterminant pour les activités industrielles et l'héritage culturel des Servais: »Die gesamte Familie ist jenseits der Sauer engagiert, Weilerbach bedeutet beides: sowohl Zukunftsplanning wie Sommerdomizil.«⁸⁴ Elle signifie aussi que la lignée se développera désormais de façon parallèle, l'intersection géographique recouplant la scission généalogique.

Le parcours géographique ne se limite aucunement aux frontières et aux alentours du Grand-Duché. À travers leurs voyages et leurs activités culturelles et économiques, mais aussi pris dans le destin de l'Histoire, les Servais sillonnent toute l'Europe. Antoine et surtout Bernard entreprennent des séjours en Allemagne, en France et en Italie, desquels ils apportent des nouvelles connaissances et techniques agricoles, influençant l'activité rurale de leur région.⁸⁵ Émile, »die ganze Zeit auf Reisen«,⁸⁶ se positionne à la tête de plusieurs projets et institutions sidérurgiques au Luxembourg, mais aussi en Allemagne, en Belgique, voire en Russie. En 1885, la distillerie familiale Auguste Servais-Hemes Mersch voit ses produits récompensés lors de salons à Diekirch et à Bordeaux.⁸⁷ Si, à l'instar d'Albert⁸⁸ et de Paul junior,⁸⁹ des Servais meurent sur les fronts de la Grande Guerre, l'éparpillement mondial⁹⁰ des jeunes gens est teinté d'une touche encore

plus tragique lors de la Seconde Guerre mondiale, avec ses enrôlés de force, ses arrestations et déportations (Manuel survit au camp de concentration autrichien de Mauthausen)⁹¹ et ses innombrables prisonniers dans les camps russes.⁹²

Tout comme il superpose plusieurs dimensions temporelles historiques et phénoménologiques – l'*Histoire* et l'*histoire*, pour jouer de la convention typographique usuelle – en racontant par exemple la présence d'une garnison russe à Mersch au travers d'un fait divers (»Der verschwundene Kosak«⁹³), le roman met en relation les différentes échelles géographiques, du plan régional au plan continental, en passant par le national. L'expression »europaweit, landesweit und ›merschweit« est ainsi répétée endéans quatre pages.⁹⁴ Tandis qu'il cherche le plus souvent à rendre signifiante la corrélation entre plusieurs échelles historiques et géographiques, le narrateur peut tout autant souligner les limites de telles analogies en décrivant l'abstraction et l'éloignement des événements historiques face aux soucis quotidiens des habitants alors même que toute l'humanité plonge dans une nouvelle ère: »Hochstimmung für ein Weiter, in das zwei japanische Namen explodierten. Der amerikanische Engel mit dem Schwert irritierte, doch würde er wohl wissen, was er tat, man hatte ohnehin nicht mitzureden und hatte genug Probleme vor der eigenen Tür.«⁹⁵

Or, les lieux et les distances ne sont pas seulement les données objectives (re)traçables sur une carte. Ils sont, au contraire, personnifiés et dotés d'une signification symbolique, comme les fleuves de la Sûre et de l'Alzette: »[Die Sauer] hat mehr Temperament als unsere Alzette, nicht wahr?«⁹⁶ L'espace géographique, régional et familier, peut même devenir une mesure subjective afin de représenter l'inimaginable, comme le tombeau maritime du Titanic qui sombre dans l'Atlantique en 1912: »Und dann die Meerestiefe! Viertausend Meter! Menny stellt die Strecke zwischen Udingen und Lintgen senkrecht in die dunkle Wassertiefe. Da unten. Da unten gibt es eine Wirklichkeit, die so fern ist wie die Sterne. Unerreichbar. Nie wird man ...!«.⁹⁷ Finalement, le lieu est indissociable des filiations généalogiques en ce qu'il participe de la constitution d'une identité familiale: »Den Servais, Gillards, Mongenasts, Thoenissens, Funcks, den Sierckern, den Weilerbachern und Kürenzern, wie sie in der Familie immer noch genannt werden.«⁹⁸ Cette identité reste accolée aux personnages alors même qu'ils ont quitté les lieux dont ils portent l'appellation: »immer noch die ›Weilerbacher‹ und ›Kürenzer‹, die schon längst keine Weilerbacher und Kürenzer mehr sind.«⁹⁹

L'Histoire dénaturante

Indissociable d'une donnée temporelle et identitaire, symbolique et imaginaire, la représentation des lieux et de l'espace connaît un ultime traitement notable dans la dernière partie du roman consacrée à la cinquième génération des Servais. Jeanne et son frère Auguste (appelé Men) en sont les protagonistes confrontés au second cataclysme du XX^e siècle qui s'abat sur le monde et jusque dans les murs de la maison Servais. Avec une précision digne des livres d'histoires, les dates clés retracent la chronologie de la Seconde Guerre mondiale à travers le regard des Luxembourgeois et des Merschois: l'invasion du Grand-Duché, la terreur exercée par les occupants, les bombardements alliés sur la capitale causant la destruction de Bonnevoie et forçant les habitants à se réfugier dans les casemates,¹⁰⁰ la libération de la ville de Mersch par les Américains,¹⁰¹ la bataille des Ardennes d'Echternach à Vianden et Clervaux,¹⁰² etc.

Néanmoins, que ce soit lié à une documentation plus abordable, à un intérêt général ou à une sensibilité particulière de l'auteure, cette ultime tranche de l'histoire des Servais se caractérise par une écriture plus lente et plus détaillée, arborant une concentration poétique, esthétique et thématique singulière et inégalée dans le reste du roman. Ainsi, la première page du chapitre intitulé »Ankömmlinge aus Deutschland« fournit une description idyllique, presque onirique, du parc de la maison Servais:

Die letzten Augusttage brüten schwülwarm über den Flusswiesen, Libellen schillern, und in der mächtigen Buche vor dem Haus, zwischen den Rosen, glänzen silbrige Spinnenfäden, regen sich kaum in der Stille. Abgesang des Sommers in einer Friedlichkeit, in der das Wort Krieg ein Fremdkörper ist.¹⁰³

À l'inverse, en filant la métaphore naturelle et organique d'une récolte, non pas nourricière, mais destructrice – car contre-nature, étonnant donné que la moisson se fait à la fin de l'été – le texte traduit la brutalité de l'événement historique: »Die Realität schlägt mit Dreschflegeln zu, mitten in die Blütenpracht des Pfingstfestes hinein.«¹⁰⁴

Le roman insiste sur le fait que les Servais ne fuient pas leurs responsabilités civiques face à l'envahisseur, notamment en hébergeant des fugitifs dans leur maison.¹⁰⁵ Néanmoins, les protagonistes cherchent refuge et consolation – certes éphémères – dans la contemplation de la nature: Jeanne »brauch[t] Natur, um die Hakenkreuze aus dem Kopf zu kriegen!«¹⁰⁶

»Solange Jeanne mit ihm [Men] durch die Natur geht, immer wieder die alten Wege seiner Kinderzeiten, solange ist es fast gut.«¹⁰⁷ Parallèlement à la nature, la bibliothèque de la maison offre un abri et une retraite face à la mort,¹⁰⁸ alors que les livres, qui résistent autant que faire se peut au musellement nazi,¹⁰⁹ promettent espoir et réconfort. La métaphore de la forêt, actualisée par le parc qui jouxte la maison et par la bibliothèque qui abrite les livres, unit finalement nature et littérature au travers des lectures de Men, qui »findet in Büchern seinen Wald des Friedens«,¹¹⁰ constituant ainsi doublement une échappatoire symbolique et un cocon protecteur.

Si la majorité du texte résume la donnée géographique à un territoire à aménager et à un espace économique à conquérir, nous l'avons vu, la description de ces nouveaux dérèglements de l'histoire va donc de pair avec une écriture plus sensible de la nature. Jusqu'à la fin du chapitre »Wunden und Auferstehung«,¹¹¹ le narrateur multiplie en effet les descriptions de la nature afin de – semble-t-il de prime abord – édifier un contrepoids à ce nouvel écrasement de l'histoire. Or, le thème se révèle plus complexe, car le texte établit savamment une dichotomie entre l'écoulement naturel des saisons et la temporalité de l'humanité et de l'histoire. Cette dernière s'avère dénaturée et dénaturante au point de supprimer la distinction des saisons: »Mechanisch wie eine Glaskugel drehen sich Jahreszeiten und Witterung durch Sommer und Herbst. Sie sind vergangen, irgendwie und unbemerkt.«¹¹² Du cycle des saisons qui rythme et anime la Terre ne demeure qu'un globe froid et translucide, qui n'attire plus le regard: »Hatte man einen Blick für das ungewöhnlich schöne Frühjahr, das dem eisigen Winter folgte?«.¹¹³ Ce n'est que face aux ruines de l'histoire et sur les terres d'un continent défriché que le cycle naturel pourra reprendre lentement ses droits: »Doch Frühling, Sommer, Herbst und Winter reihten sich, wiederholten sich, schoben Vergangenes mit kleinen, aber sicherer Schritten in die Geschichte.«¹¹⁴

En étudiant ce roman à la lumière d'outils qui se démarquent des narratologies classiques ou des lectures historicisantes ou psychologisantes, tels qu'une sémiologie qui ne considère pas le texte comme une structure close sur elle-même ou la géocritique qui permet de repenser l'articulation du monde réel et du monde textuel, nous espérons avoir pu montrer – à l'instar de nos remarques finales au sujet des descriptions de la nature dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale – que la poétique romanesque du temps et de l'espace s'avère plus recherchée que ne laisse transparaître de prime abord l'appellation »roman historique et généalogique«. Si *Servais* ne

porte pas un regard particulièrement critique sur le passé, le roman revendique en toute modestie et honnêteté sa subjectivité, sa fascination et sa sympathie pour une dimension plus personnelle et sensible de l'histoire. La mise en exergue récurrente de sa position de récepteur inclut de manière complice le regard du lecteur. En dépit de sa rigueur documentaire, le roman fait donc la part belle à l'imagination, au plaisir de la narration et de la lecture, revendiquant ainsi son essence littéraire, à l'encontre de lectures historiques et culturelles qui réduisent le texte à sa simple fonction référentielle de témoignage.

- 1** »Ich muß wieder an Walter Jens denken – an die Erzählperspektive, an den allwissenden Autor – den es hier nicht gibt. Und ich träume von einem Historiker, der so berichten würde – noch lange nicht alles wissend, aber über vieles sich einen Bescheid erarbeitend. (Historiographie in der Abkehr von lückenlosem Beweismaterial – aber viele Zusammenhänge intuitiv erfassend und diese ins Quasi-Zentrum der erzählerischen Betrachtung hinein manövrirend – alles Lebendige zu neuem Leben bringend.)« (Cornel Meder: Margret Steckels *Servais*-Saga lesend: Anmerkungen. In: *Galerie. Revue culturelle et pédagogique* 28/3 [2010], S. 332–348, hier S. 332)
- 2** Margret Steckel reçut le prix Servais pour son récit *Der Letzte vom Bayrischen Platz* (Echternach 1996). L'anecdote, racontée par Germaine Goetzinger, est citée par Jeff Baden: Fiktion in historischem Rahmen. Margret Steckels neuer Roman *Servais. Roman einer Familie*. In: *La Voix (Luxemburger Wort)*, 15 décembre 2010, S. 17 (»Luxemburgensia«).
- 3** Siehe Josiane Weber: Familien der Oberschicht in Luxemburg. Elitenbildung und Lebenswelten (1850–1900). Luxemburg 2013.
- 4** Vgl. Margret Steckel: *Servais. Roman einer Familie*. Luxemburg 2010, S. 52.
- 5** Vgl. ebd., S. 103.
- 6** Vgl. ebd., S. 116 und S. 119.
- 7** Vgl. ebd., S. 407.
- 8** Vgl. ebd., S. 410.
- 9** Vgl. ebd., S. 435.
- 10** Vgl. ebd., S. 464.
- 11** Elise Schmit: Porträt einer Familie. In: *D'Lëtzebuerger Land*, 24 décembre 2010, <http://www.land.lu/2010/12/23/portrat-einer-familie/> (consulté le 23 mai 2015).
- 12** Vgl. Steckel: *Servais* (Anm. 4), S. 169.
- 13** Vgl. ebd., S. 449.
- 14** Vgl. ebd., S. 546f.
- 15** Vgl. ebd., S. 78.
- 16** Vgl. ebd., S. 230 und S. 240.
- 17** Vgl. ebd., S. 260.
- 18** Ebd., S. 414.
- 19** Vgl. ebd., S. 419.
- 20** Vgl. ebd., S. 79.
- 21** Vgl. ebd., S. 564.
- 22** Vgl. ebd., S. 451.
- 23** Vgl. ebd., S. 532.
- 24** Vgl. ebd., S. 449.
- 25** Vgl. ebd., S. 467.
- 26** Ebd., S. 482f.
- 27** Ebd., S. 519.
- 28** Ebd., S. 62.

29 Vgl. Thomas Mann: *Buddenbrooks: Verfall einer Familie* (1901). Frankfurt am Main 2007, S. 90–192.

30 Vgl. Steckel: *Servais* (Anm. 4), S. 168f.

31 Vgl. ebd., S. 78.

32 Vgl. ebd., S. 482 und S. 498.

33 Ebd., S. 512.

34 »[N]eue Begriffe werden laut [...] eine kunterbunte Kulturwelt«. (Meder: >*Servais*-Saga [Anm. 1], S. 336) S'il décrit le sentiment de sympathie de la romancière envers ces personnages comme une des réussites de *Servais*, Cornel Meder ne manque pas de souligner le point de vue peu contraignant d'une narration ancrée en lieu sûr dans la postérité (vgl. ebd., S. 338). Il dégage, de ce fait, le sentiment d'un consensus dans le choix des personnages et des sujets: >Schön: der >*Renert*< wird erwähnt (sehr knapp, lautlos – aber immerhin) ...« (ebd., S. 333), tandis que le texte demeure muet sur des cas intrigants, controversés ou déshonorants, mêlant des hommes de lettres (Ernst Koch, René Engelmann, Nik Welter, Norbert Jacques, Frantz Clément).

35 Steckel: *Servais* (Anm. 4), S. 185.

36 Vgl. ebd., S. 382.

37 Vgl. ebd., S. 162.

38 Vgl. ebd., S. 381, S. 463 und S. 494.

39 Ebd., S. 98.

40 Ebd., S. 13.

41 Ebd., S. 22.

42 Ebd., S. 25.

43 Alain Corbin: *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*. Paris 1994, S. 138.

44 Marie-Claire Martin / Serge Martin: *Quelle littérature pour la jeunesse?* Paris 2009, S. 144.

45 »Die Lust am Fabulieren ist groß – verströmt Wohlgefühl in die dahingleitende Prosa, deren Qualität und Imaginationskraft den Leser an sich binden (ihn fast verhexen)«. (Meder: >*Servais*-Saga [Anm. 1], S. 332f.); »[M]itunter wird der Leser als nachgerade verschwörerisch-eingeweihter Vertrauter mit in die Handlung einbezogen«. (Baden: *Fiktion* [Anm. 2], S. 17)

46 Paul Ricœur: *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris 1985, S. 439f.

47 Steckel: *Servais* (Anm. 4), S. 18.

48 Ebd., S. 458.

49 Ebd., S. 55.

50 Ebd., S. 150.

51 Ebd., S. 85.

52 Ebd., S. 170f.

53 Ebd., S. 44.

54 Ebd., S. 93.

55 Ebd., S. 454.

- 56** Vgl. ebd., S. 47.
- 57** Vgl. ebd., S. 454.
- 58** Vgl. ebd., S. 568f.
- 59** Ebd., S. 576f.
- 60** Vgl. ebd., S. 6f.
- 61** Ebd., S. 5.
- 62** Ebd.
- 63** Vgl. ebd., S. 582f.
- 64** »L'hypersigne est un noyau central de la représentation artistique, qui articule autour de lui le système de signes instauré par l'œuvre; par sa centralité, il donne un sens à d'autres signes et permet de fonder des paradigmes de connaissance, ainsi que les modèles herméneutiques de son déchiffrement«. (Andrea Del Lungo: *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*. Paris 2014, S. 20)
- 65** Steckel: Servais (Anm. 4), S. 567.
- 66** Vgl. ebd., S. 422.
- 67** Vgl. ebd., S. 492.
- 68** Vgl. ebd., S. 553.
- 69** Vgl. ebd., S. 578.
- 70** Vgl. ebd., S. 208f.
- 71** Michel Johann: *Narrativité, narration, narratologie: du concept ricœurien d'identité narrative aux sciences sociales*. In: *Revue européenne des sciences sociales* XLI–125 (2003), S. 125–142, hier S. 138.
- 72** Steckel: Servais (Anm. 4), S. 10.
- 73** Ebd., S. 506.
- 74** Ebd., S. 11.
- 75** Dans son étude du roman postmoderne, Bertrand Westphal montre comment l'espace est au centre de la construction d'une nouvelle référentialité, qui n'est pas un retour à la mimèsis réaliste, vgl. Bertrand Westphal: *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris 2007, S. 126f.
- 76** Notre cadre théorique est celui de la géographie littéraire et de la géocritique, voire de la géopoétique, développées notamment par Marc Brosseau: *Des romans-géographes*. Paris 1996, Franco Moretti: *Atlas des europäischen Romans. Wo die Literatur spielte*. Köln 1999, et synthétisées récemment par Michel Collot: *Pour une géographie littéraire*. Paris 2014. Voir aussi le site de l'Institut für Kartographie und Geoinformation, Forschungsprojekt ETH Zürich, Ein literarischer Atlas Europas: <http://www.literaturatlas.eu> (consulté le 28 mai 2015).
- 77** Vgl. Steckel: Servais (Anm. 4), S. 15f.
- 78** Vgl. ebd., S. 100.
- 79** Philippe Hamon: *Du Descriptif*. Paris 1993, S. 172.
- 80** Steckel: Servais (Anm. 4), S. 441.
- 81** Ebd., S. 57–66.

- 82** Vgl. ebd., S. 431.
- 83** Vgl. ebd., S. 543.
- 84** Ebd., S. 160.
- 85** Vgl. ebd., S. 101.
- 86** Ebd., S. 361.
- 87** Vgl. ebd., S. 362.
- 88** Vgl. ebd., S. 405.
- 89** Vgl. ebd., S. 408.
- 90** Ebd., S. 533.
- 91** Vgl. ebd., S. 520.
- 92** Vgl. ebd., S. 516.
- 93** Ebd., S. 108–115.
- 94** Ebd., S. 552 und S. 555.
- 95** Ebd., S. 532.
- 96** Ebd., S. 355.
- 97** Ebd., S. 394.
- 98** Ebd., S. 565.
- 99** Ebd., S. 571.
- 100** Vgl. ebd., S. 521.
- 101** Vgl. ebd., S. 524.
- 102** Vgl. ebd., S. 525f.
- 103** Ebd., S. 472.
- 104** Ebd., S. 480. L'image de la moisson et du fléau à grain cacherait-elle une allusion au massacre de juifs polonais en novembre 1943, dénommée cyniquement »Aktion Erntefest«?
- 105** Vgl. ebd., S. 496.
- 106** Ebd., S. 491.
- 107** Ebd., S. 513f.
- 108** Vgl. ebd., S. 494f.
- 109** »Die deutschen Dichter haben nichts damit zu tun, die Gestapo hätte sie samt und sonders, von Goethe bis Büchner und Thomas Mann, *mundtot* gemacht.« [Hervorhebung S. T.], ebd., S. 493f.
- 110** Ebd., S. 478.
- 111** Ebd., S. 538.
- 112** Ebd., S. 486.
- 113** Ebd., S. 531.
- 114** Ebd., S. 534.

**Temps perdus.
La fragmentation
temporelle dans
lëtzebuerger léiwen (2013)
de Nico Helminger**

Ian De Toffoli, Luxemburg

Il n'y a pas de doute, *lëtzebuerger lëiwen*,¹ roman de Nico Helminger, paru en 2013 aux éditions Ultimondo, est un roman difficile, ou, pour le dire autrement, exigeant, c'est-à-dire un roman qui exige d'un lecteur qu'il soit attentif au moindre détail du dispositif narratif complexe, qu'il soit concentré afin de ne pas se laisser bercer par une certaine répétition dans le bavardage qui y sévit, un peu comme le chant d'une sirène qui hypnotiserait par la reprise inlassable des mêmes notes.

C'est une histoire universelle qui est racontée dans *lëtzebuerger lëiwen* (dont la première version a été rédigée entre 1970 et 1974): une bande de copains du lycée, fils de la bourgeoisie eschoise, dont les pères sont de hauts fonctionnaires d'état ou des patrons d'entreprise, recentrée autour du protagoniste Pascal Hastert, passe son temps à draguer des filles et à se soûler dans les bistros dans et autour d'Esch-sur-Alzette.

Le récit commence au début des années 70, le pays baignant dans un climat de révoltes étudiantes et de bouleversements sociaux et économiques qui passent non pas tout à fait inaperçus, mais qui semblent moins importants aux jeunes gens que la prochaine tournée des bars. Ce roman d'initiation raconte donc non seulement l'histoire de la révolution sexuelle et du mouvement de la jeunesse du Luxembourg des années 1970, mais également la transformation des modèles sociaux et la dissolution progressive de la pensée politique en faveur du plaisir de la consommation momentanée.

Mais *lëtzebuerger lëiwen* accorde moins d'importance à une quelconque véracité documentaire, qu'à l'écriture fictionnelle (avec ses licences): tous les bouleversements sociaux et descriptions de traits historio-géographiques de la région eschoise ne semblent, au fur et à mesure de la lecture du livre, que prétexte à un dispositif narratif que nous allons tenter de décrire dans cette brève étude. *lëtzebuerger lëiwen* est un roman de bavardage, un roman de »gespréich, daat kee gespréich as, mee onsënnegt gemauls«, de commérage, de babillage, de verbiage. Derrière le bavardage incessant des protagonistes, avec son apparente vacuité et ses sempiternels sujets, se trouve une structure narrative très habile, basée avant tout sur un travail de la mémoire effectué par le narrateur et ceci – paradoxalement – moins pour s'y retrouver, comme l'a fait un Proust, par exemple, que pour montrer que tous ces moments décrits sont indiscernables, superposables, interchangeables, comme si le narrateur, dans les bavardages qu'il fait surgir dans sa mémoire, cherchait à créer une relative achronie, c'est-à-dire une »absence de référence temporelle«,² ou plus précisément, une confusion chronologique.

En effet, les quarante et un brefs chapitres aux titres itératifs (Tennis, Mossen, Poker, Party etc.) présentent une structure vertigineuse, avec de réguliers va-et-vient entre épisodes, un souvenir en cachant, ou en chassant, toujours un autre, de réguliers sauts temporels ana- et proleptiques jamais clairement indiqués, induits par quelque analogie plus ou moins explicitée, les répliques se donnant même parfois d'un épisode à l'autre, de description passée à dialogue présent, dans un brouillage à la fois de niveaux diégétiques et de la logique chronologique.

Le narrateur homodiégétique, Pascal Hastert, au lieu de démêler les différentes strates temporales dans son récit, complexifie, par un jeu narratif qui prête délibérément à confusion, l'édifice mémoriel érigé. Pour ce faire, il a recours, premièrement, à ce qu'on appelle l'*'analepse ouverte'*³ et, deuxièmement, au récit itératif et plus précisément au *'pseudo-itératif'*⁴. Un chapitre, intitulé »reiden«,⁵ nous semble emblématique de la structure narrative du roman dans sa totalité, et servira ici d'exemple textuel.

Soit, donc, un récit premier. Ce récit se joue sur une durée d'environ quatre ans, du début des années 70 jusqu'à fin mai 1974, lors de la soirée électorale couronnant le succès de la coalition sociolibérale, que le père et le fils Hastert commentent ensemble. Au cours de ces quatre ans, Hastert finit son lycée et intègre l'université à Sarrebruck. Il s'agit là de la toile de fond.

Au premier plan, l'action du roman se limite au déplacement de la bande d'amis d'une fête à l'autre, d'un bar pourri à l'autre, d'une rencontre à l'autre, d'une drogue à l'autre, d'une découverte à l'autre. Ils partent en voyage, reçoivent leurs premières fellations, vont à l'université, s'achètent ou se font offrir leur première voiture, vivent leurs premières expériences dououreuses, mais, en somme, rien n'évolue jamais. Ils n'en finissent pas d'ergoter, à longueur de journée, sur toujours les mêmes thèmes, c'est-à-dire les filles et l'argent. En gros: comment devenir un des grands de ce monde, quelqu'un qui a assouvi tous ses désirs primitifs? Ils vivent toujours la même routine, repassent toujours par les mêmes points – les différents bistros qui servent d'estaminet, les rendez-vous réguliers qui rythment leur vie – d'année en année, comme le montre d'ailleurs la coïncidence du début et de la fin du roman qui boucle la boucle: le protagoniste se fait éjecter de son sommeil par son réveil, remarque qu'il a la gueule de bois et se prépare pour aller jouer au tennis avec ses potes.

De plus, pour donner à cette vie répétitive son air spectral, le roman présente un défilé impressionnant de personnages (plus d'une trentaine), dont certains, les amis par exemple, ont un nom, mais dont la plupart,

rencontrés dans un bar, au cours d'une soirée, ne sont évoqués que par un sobriquet (huttmisch, zangerlee, diuff, etc.), ou par une de leur caractéristiques (de pinschi), vagues silhouettes tellement déformées que certains épisodes se transforment en véritables tableaux de Breughel, avec leur côté grotesque, glauque, carnavalesque presque, surchargés de faces hideuses et édentées, de carcasses brisées qui trainent leur vie misérable d'un comptoir à l'autre, sans espoir de changement.

Évidemment, la langue luxembourgeoise, dans ses tics stylistiques, comme le martèlement monotone des incises (seet de marc, seet de georges, soen ech, seet d'claudine, etc.) n'y est pas pour rien – on aurait même tendance à se demander si la destinée de la langue, dans *létzebuerger léiwen*, ne serait pas l'estaminet hautement littéraire –, car il n'y a rien de véritablement grossier, voire de familier, dans les interminables dialogues du roman. Au contraire, il s'agit de discours un brin provocants de jeunes intellectuels qui n'arrêtent pas de comparer, avec une certaine efficacité, leurs derniers ébats amoureux à des »nus couchés« de Modigliani, ou qui s'offrent de véritables joutes verbales ou cumulent les calembours, à tel point qu'il devient clair que l'effet recherché par le narrateur (dont il s'agit des souvenirs) n'est pas la vraisemblance – d'ailleurs rien n'indique que ces souvenirs ne soient pas tronqués – mais, à l'inverse, l'artificialité, la répétition grinçante, agaçante, monocorde, lourde, comme si les discussions frénétiques, rapides, étaient une façon de tenir la mort en joue ou une vaine tentative de trouver un »ersatz« pour tout ce que la vie n'a pas à offrir.

Il y a, ensuite, les récits seconds, c'est-à-dire les souvenirs, ou plus précisément les analepses, quiouvrent ainsi non seulement un habituel niveau métadiégétique, mais, régulièrement, un niveau métaméta-diégétique,⁶ voire plus. C'est-à-dire, le narrateur ne saute pas seulement d'un souvenir à l'autre, mais préfère s'enfoncer plus profondément dans les souvenirs, au fur et à mesure que certains éléments de son passé le font penser à d'autres et que certaines discussions qu'il a menées avec ses amies ressemblent à des discussions qui ont déjà été menées quelque temps auparavant, dans des conditions semblables. Ces analepses peuvent s'étirer sur plusieurs pages, prendre la forme d'un paragraphe, mais se limitent parfois à une ligne ou deux, qu'il s'agit, pour le lecteur, de situer temporellement afin de suivre la fragmentation temporelle par analogie effectuée par le narrateur. Ce dernier laisse ainsi libre cours à son cerveau de sauter de souvenir en souvenir, et cela uniquement par la force des associations.

Le chapitre dont nous proposons l'étude commence par la phrase »de 27. abrëll, streikdag, gong ech mam claudine reiden, op suessem.«⁷ Le reste du paragraphe est une analepse ouverte (parce qu'on ne sait pas s'il s'agit de la veille ou de la semaine précédente) où Marc, un des amis du protagoniste, essaie de le persuader d'organiser – au lieu d'aller faire de l'équitation avec sa copine – une manifestation contre la manifestation d'un groupe de lycéens gauchistes qui allaient protester, le 27 avril, contre l'accusation des rédacteurs et des éditeurs de la *R'od Wullmaus*, à la suite de caricatures apparemment vulgaires et blasphématoires.⁸ Mais le protagoniste, bien que fils d'un patron d'entreprise, ne veut pas sympathiser avec la »jeunesse démocratique« et libérale.

Le paragraphe suivant, appartenant au récit premier, est un récit itératif, c'est-à-dire un récit où le narrateur raconte en une fois ce qui s'est produit plusieurs fois, en l'occurrence, les séances d'équitation, les courbatures, l'ambiance de cirque à l'écurie et surtout le ton désagréable, d'officier allemand, de l'entraîneur appelé Ferdi:

- e war am krich gebuer, vun engem ss gezwafft, huelen ech un.
- dee geet mer net, sot ech zum claudine, deen huewefréisser do,
dee verkleete friemelegionär ...
- vläit sollte mer eis wou anescht ömkucken, sot hatt.
- am hee, sot ech.
- a horse, a horse ..., sot den dulles.
- hanne vun de päerd a vir vun de meedercher wechbleiwen, sot
mäi papp.
- ech war fënnef oder sechs joer al, an heen huet mer ganz genee er-
kläert, fierwat een hanne vun de päerd misst wechbleiwen. mee vir
vun de meedercher wousst en näisch, an ech konnt mer mäint vir
vun de meedercher denken ...
- den här war also reiden, sot den néckel.
- dech hun se also kritt, sot ech zum néckel.
- ... my kingdom ..., sot den dulles.
- déi aner gi fir eng wichteg saach op d'strooss, an hee geet reiden!
- ... for a horse!, sot den dulles. heen hat eis sou schéi vum drëtte
richard geschwat, datt mer trotz dem schwéieren englesch d'steck
mat begeeschterung gelies hunn. den dulles war reserve-offizéier
an der arméi an hat ouni zweiwel e fäbel fir dee krätzbock vu richard,
[...]⁹

À la surprise du lecteur attentif, le récit itératif se termine ici par un dialogue trop précis pour s'être produit plusieurs fois: »dee geet mer net« à »am hee, sot ech«. Il s'agit donc d'un récit pseudo-itératif, c'est-à-dire une figure narrative qui ne doit pas être prise à la lettre. Cela signifie que le narrateur s'octroie une certaine licence narrative pour suggérer qu'un dialogue de ce genre avait lieu toutes les fois que Pascal Hastert et Claudine allaient faire de l'équitation.

Ensuite, et ce à la fois par le biais de la description de l'entraîneur, de la thématique équestre et de l'allitération en -h de »hee« et »horse«, le narrateur glisse vers deux souvenirs distincts, à savoir, celui d'un professeur d'anglais au lycée, grand admirateur de la pièce *Richard III* de Shakespeare, citant la fameuse réplique du roi déchu, ainsi que celui de son propre père, décrit comme très autoritaire. Ces deux souvenirs, apparaissant quasiment en même temps, s'interrompent et se fragmentent l'un l'autre, puis sont interrompus une nouvelle fois par une prolepse – composée de deux lignes, de »den här« à »sot ech zum néckel« – où le protagoniste se trouve en compagnie de son ami Néckel, qui lui reproche d'avoir boudé les manifestations pour accompagner sa copine à l'écurie.

Le récit retourne ensuite dans le souvenir scolaire, développé sur une page entière, mais non sans sauts temporels: de l'analyse de *Richard III*, effectuée en classe, le narrateur passe, grâce à une prolepse, au jour où lui et son voisin de banc Georges étaient censés faire le portrait l'un de l'autre pour que l'enseignant puisse apprendre à connaître ses élèves et que les deux jeunes hommes s'étaient décrits à la manière d'un Richard III, assoiffés de pouvoir, cyniques, égocentriques, pervers, dangereux, à tel point que l'enseignant en est devenu un peu inquiet et avait refusé de leur donner une bonne note, alors que, selon eux, leurs efforts en valaient la peine.

Et ces sauts temporels continuent, sans qu'on puisse déterminer une situation temporelle exacte, sans même, parfois, comme dans les exemples précédents, qu'on puisse tout à fait déterminer si les analepses sont internes, c'est-à-dire postérieures au début du roman ou externes, c'est-à-dire dont l'amplitude reste extérieure à celle du récit premier – il peut s'agir d'une année de lycée de la fin des années 60, par exemple. Ces deux souvenirs, la prolepse dans l'analepse, qui ouvrent ainsi un deuxième et troisième niveau de récit (donc métamétadiégétique) et se terminent par un dialogue entre l'enseignant et les deux élèves, où les deux derniers font l'éloge de Henry Kissinger et de J. Edgar Hoover, font finalement, à nouveau par une ressemblance entre signifiants (»iwwertrompen« – »trab«) revenir le narrateur sur le récit itératif du ton martial du professeur d'équitation:

- [...]
- du wëlls also als hoover de kissinger iwwertrompen?!
- trab!, birelt de ferdi
- wie hälst du denn die zügel! birelt de ferdi.
- galopp!, birelt de ferdi.¹⁰

La répétition du verbe ›birelen‹ (hurler), à l'indicatif présent, par le même sujet, quoique sur trois lignes différentes, montre qu'il s'agit probablement d'occasions différentes où les admonitions de Ferdi se ressemblent toutes.

À la ligne suivante, le narrateur nous emmène soudainement dans une scène de bistrot, où le protagoniste est entouré de ses amis, Néckel, Georges et Marc, ainsi que de quelques autres clients. Le lecteur peut assumer que cette scène de bistrot est la suite des deux lignes de dialogue entre Néckel et Pascal, deux pages plus tôt. Le sujet de conversation vire du procès de la *Wullmaus* à la discussion autour de la liberté d'expression et de la pornographie, puis de la masturbation:

- hues du dech net ugepaakt?, frot de reckinger.
- mat enger nylonsstrëmp, sot de marc, mat menger mamm hirer nylonsstrëmp
- an d'danielle mam wecker. sot d'claudine. d'danielle géif et mam wecker maachen. ticktack tëschte de been.
- wann et schellt, kënnt et!¹¹

En plein milieu de la discussion, l'imagerie évoquée par le thème de la masturbation fait penser le narrateur à ce que sa copine lui a révélé des pratiques masturbatoires d'une amie à elle. La phrase ›wann et schellt, kënnt et‹ fait probablement partie de cette analepsie et est prononcée par Claudine, même si le doute quant à l'énonciateur subsiste. Puis, retour au récit premier:

- reiden a reiwen, seet de jos, ènnerscheed sech just duerch ee buschtaf.
- duerch e staf, dee wechsteet, seet de georges.
- kënnt et dem claudine net heiånsdo um päed?
- nëmmen am galopp, där aarschlächer.
- owes nom reiden danzkar. an der maison des jeunes, wou och d'téie sinn. mat muskelkater geet et un de foxtrott erun. [...] am danzkar léieren ech och d'kitti kennen, dat wéinst sengem zëmperleche

wiesen an der distanz, déi et zu all mënsch hält och nach d'*prinzessin* genannt gëtt.

fir hir siwenzéng joer gëtt d'*prinzessin* kitti eng party am schlass vun hiren eltern; d'raimlechkeeten déi dozou benotzt ginn, sinn, wéi dacks an sou fäll, de keller an d'garage. [...] da seet d'*claudine* mer, d'*kitti* géif nuets opstoen an de frigo eidel maachen a gläich drop alles rémkatzen. wann ech probéieren, d'*kitzikitti* ze tréischten, kuckt et mech mat enger veruechtung, déi mer angscht mecht. an dann énnerstellt mer d'*claudine* och nach, ech hätt wëlle mat der *prinzessin* ubändelen ...¹²

Le récit premier donne ensuite lieu à un autre récit itératif, le cours de danse et la rencontre de la fille excentrique appelée *Kitti*. Le paragraphe suivant, décrivant la fête d'anniversaire de la mélancolique *Kitti*, dont tout le monde se demande pourquoi elle est si distante et si triste, est à nouveau une prolepse vers un futur proche non précisé. *Claudine*, la copine de *Pascal*, devient jalouse quand ce dernier essaie de faire preuve d'un peu d'empathie envers *Kitti* et l'accuse de la tromper.

À la ligne suivante, nous nous retrouvons, une fois de plus, au bistrot et c'est la thématique de l'adultère qui accomplit ici la fonction de jointure entre les différents épisodes temporels:

- eisen heng soll eng idill mam caroline vu monaco hunn, seet den zangerlee mat betounung op idill.
- wat s du net sees!, seet d'*netti*.
- ech hunn dach gesinn, wéi der äech gekuckt hutt!, sot d'*claudine*.
- wéi dann?, sot ech.
- hei steet et, seet den zangerlee a wackelt mat enger illustréierter virum netti senger nues.
- wëlls de mech provozéieren, sot *claudine*.
- firwat och net!, seet den huttmisch.
- op enger yacht, seet den zangerlee.
- looss se!, seet d'*netti*.
- à propos yacht, seet de georges, fuere mer mar op énsber?¹³

Le lecteur se retrouve, pour la deuxième fois durant ce bref chapitre, en présence d'un dialogue qui, d'une ligne à une autre, change de temporalité et de niveau de récit: le dialogue entre *Zangerlee*, *Netti* (d'ailleurs, la patronne du bistrot, la seule indication du lieu où se déroule cette scène),

Huttmisch, Georges et le protagoniste a lieu dans une prolepse (probablement quelques jours après la séance d'équitation du 27 avril) et est interrompu par la dispute entre Claudine et le protagoniste qui se déroule lors de la fête d'anniversaire de Kitti (voire après, sur le chemin du retour) et se trouve donc à un niveau métamétadiégétique, étant donné qu'il s'agit d'une prolepse dans la prolepse. Et sur la question de Georges se termine le chapitre.

Résumons: nous avons donc, dans ce chapitre, six différentes strates temporelles: a) la jeunesse du protagoniste (»ech war fënnef oder sech joer al«), b) ses heures de cours au lycée en anglais, plus précisément, b1) l'analyse de texte de *Richard III* et b2) la description du portrait du voisin de banc, c) ensuite, le cours d'équitation suivi du cours de danse, qui ont lieu sur une durée indéterminée et se présentent sous forme d'un récit (pseudo) itératif, d) puis l'estaminet chez Netti, et finalement e) la fête chez Kitti et la dispute qui s'ensuit. Ces différentes strates temporelles s'enchevêtrent, se superposent, s'interrompent, se fragmentent avec une telle rapidité que les frontières entre récit premier et récit second sont par moments brouillés (l'estaminet chez Netti devient une sorte de second récit premier) et que, par une espèce d'anachronisme qui suppose, comme le dit Samuel Taylor Coleridge, une »willing suspension of disbelief« (il le dit dans un autre cadre, certes¹⁴), les personnages semblent parfois se donner la réplique d'une temporalité à l'autre, comme dans la dernière citation, où la question de Claudine, »wëlls de mech provozéieren«, obtient une réponse de Huttmisch: »fierwat och net?«.

Ce chapitre est emblématique de la structure du livre en général, dans ce sens que la plupart des chapitres sont construits d'une façon similaire: un récit premier qui dévie, digresse et se retrouve fragmenté par différents épisodes de différentes temporalités. D'autres chapitres, plus complexes même, auraient pu être choisis, car ils construisent des analepses qui s'étendent sur une dizaine de pages¹⁵ où le protagoniste s'enfonce toujours plus profondément dans ses souvenirs, avant de sauter par prolepse dans un autre épisode interne ou externe au récit premier, le tout grâce à des associations ou analogies. Pourtant, si le narrateur construit donc, dans ce livre, un véritable édifice de souvenirs (comme on dit: une maison de cartes), il ne donne, à aucun moment, une quelconque indication temporelle, à l'exception des dates que nous révèle le récit premier. Nous voyons donc que le récit de *lëtzebuerger lëiwen* avance selon une logique qui n'est pas celle d'une chronologie linéaire, mais fragmentée, voire explosée. Or, il serait

faux de dire que les sauts temporels n'en suivent aucune. Proche des écrits d'un Proust, ou, plus tard, d'un Claude Simon, le livre de Nico Helminger tente, pour reprendre la célèbre formule des nouveaux romanciers, moins de donner un récit d'une aventure, que celui d'une aventure d'un récit, c'est-à-dire un récit où l'écriture s'engendre toujours par elle-même, par un jeu sur les analogies thématiques et sur la plasticité du langage (allitérations, assonances, signifiants qui font écho): d'où un livre sur ce qui semble un long bavardage diachronique aux temporalités fusionnées.

- 1** L'on tiendra ici compte, pour ce qui concerne les citations ou le titre de l'œuvre, de la griffe de Nico Helminger, à savoir de sa radicale »minusculation« de tous les mots qui, selon les règles syntaxiques et orthographiques, devraient prendre une majuscule.
- 2** Gérard Genette: Discours du récit. Paris 2007, S. 77.
- 3** Ebd. C'est-à-dire des analepses »dont la terminaison n'est pas localisable, ce qui entraîne inévitablement l'existence de segments narratifs temporellement indéfinis.«
- 4** Ebd., S. 120. »C'est-à-dire des scènes présentées [...] comme itératives, alors que la richesse et la précision des détails font qu'aucun lecteur ne peut croire sérieusement qu'elles se sont produites et reproduites ainsi, plusieurs fois, sans aucune variation.«
- 5** Nico Helminger: lëtzebuerger léiwen. Nospelt 2013, S. 63–67.
- 6** Genette: Discours (Anm. 2), S. 241.
- 7** Helminger: lëtzebuerger léiwen (Anm. 5), S. 63.
- 8** Il s'agit de faits avérés: il y eut une plainte contre ce journal édité par un groupe d'élèves du Lycée de Garçons d'Esch qui s'appelait »Clan des jeunes«, à cause d'une caricature montrant un couple en pleins ébats sexuels avec le personnage de Dieu à leurs côtés, intéressé par ce qu'il voit. Le journal *R'od Wullmaus*, clairement de gauche, se voulait antiautoritaire, provocateur et humoristique.
- 9** Helminger: lëtzebuerger léiwen (Anm. 5), S. 64.
- 10** Ebd., S. 65.
- 11** Ebd., S. 66.
- 12** Ebd., S. 66f.
- 13** Ebd., S. 67.
- 14** Samuel Taylor Coleridge: The Major Works including Biographia Literaria. Ed. with an Introduction and Notes by H. J. Jackson. Oxford 2000, S. 314. L'auteur utilise cette expression pour expliquer comment un lectorat moderne, peu superstitieux, pouvait prendre plaisir aux textes romantiques, voire gothiques, qui évoquaient des fantômes et autres morts-vivants.
- 15** Notamment le chapitre »examen« (Helminger: lëtzebuerger léiwen [Anm. 5], S. 144–163).

Verzeichnis der Beiträger

Bruno Arich-Gerz, Dr. phil., Studium der Anglistik, Romanistik (Spanisch) und Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften an der Universität zu Köln. Promotion 2000 in Konstanz über Lesetheorie und Thomas Pynchon, danach wissenschaftlicher Mitarbeiter u. a. in Antwerpen (Belgien), Nordhausen, Köln und Konstanz und Juniorprofessor am Institut für Sprach- und Literaturwissenschaft der Technischen Universität Darmstadt, seit 2014 an der Bergischen Universität Wuppertal im Bereich Didaktik der deutschen Sprache und Literatur tätig.

Forschungen zum autobiografischen, historiografischen und literarischen Texte-Kosmos des Konzentrationslagers Mittelbau-Dora, zu (post) kolonialen Literaturen und Kulturen in Namibia und zu Thomas Pynchon. Daneben Fußballkolumnist und Romanautor.

Georg Bense, aufgewachsen in Stuttgart. 1958 bis 1963 verantwortlicher Redakteur der literarischen Studentenzeitung *abschnitte*. Im gleichen Zeitraum Experimentalfilme für das Studium Generale der Technischen Hochschule Stuttgart. Seit 1963 in Saarbrücken als Filmemacher (Autor, Regisseur, Kameramann) beim Saarländischen Rundfunk. In dieser Zeit zahlreiche Filme für ARD, ZDF, ARTE, u. a. Portraits von Malern, Schriftstellern und Filmregisseuren. Beiträge für Film- und Kulturmagazine. 1993 Preis des Deutsch-Französischen Kulturrates für den Film *Welttheater – Der Kupferstecher Jacques Callot*. Mitarbeit bei den *Saarbrücker Heften*, *Opus*, der *Saarbrücker Zeitung* und *Lesart* (Berlin). 2013 Doku-Theaterstück *Der Zwang in meinem Leben. Triptychon mit Gustav Regler* (uraufgeführt als szenische Lesung vom Staatstheater Saarbrücken).

Johannes Birgfeld, Dr. phil., Studium der Neueren und Älteren deutschen Literaturwissenschaft und Philosophie in Hamburg, London und Bamberg. Promotion 2009 in Saarbrücken, wissenschaftlicher Mitarbeiter an den Universitäten Bamberg, Saarbrücken und Oxford, 2003 Vertretungsprofessur an der University of the South in Sewanee, Tennessee (USA), seit 2009 Studienrat im Hochschuldienst an der Universität des Saarlandes.

Forschungen zur Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts, zur Geschichte des deutschen Dramas und Theaters, zur gesellschaftlichen Relevanz von Literatur sowie zu Literatur und Krieg.

Nelia Dorscheid, M. A., Studium der Germanistik und der Katholischen Theologie in Saarbrücken. Derzeit Promotion in Neuerer deutscher

Literaturwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel,
Schriftstellerin, Künstlerische Sprecherin.

Forschungen über Literatur und Krieg, das Motiv der Täterschaft, Fin de siècle, Lyrik der Moderne.

Holger Ehrhardt, Juniorprofessor Dr. phil., Studium der Germanistik und Anglistik in Leipzig, Tübingen und Kassel. Promotion ebd. 2006, danach 2001 bis 2006 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Universität Kassel, seit 2012 ebd. Juniorprofessor für Werk und Wirkung der Brüder Grimm.

Forschungen zu Romantik und Vormärz, den Brüdern Grimm, Theodor Fontane, Editionsphilologie, Mythologie, Gotisch, Literatur und bildender Kunst (Malerei, Fotografie).

Caroline Frank, Dr. phil., Studium der Germanistik und Geografie in Saarbrücken. Promotion ebd. 2015 mit der Dissertation *Raum und Erzählen. Entwurf eines Modells zur Analyse des erzählten Raums mit exemplarischen Anwendungen besonders am Beispiel von Uwe Tellkamps »Der Turm«*, seit 2009 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität des Saarlandes.

Forschungen zur Narratologie, Literaturtheorie, Filmwissenschaft, Gegenwartsliteratur und der Literatur der späten Aufklärung.

Hermann Gätje, Dr. phil., Studium der Germanistik und Soziologie in Saarbrücken. Promotion ebd. 2013 mit einer Studie über die autobiografischen Schriften von Gustav Regler, seit 1990 Mitarbeit im Literaturarchiv Saar-Lor-Lux-Elsass der Universität des Saarlandes, seit 1998 ebd. wissenschaftlicher Mitarbeiter.

Forschungen sowie bibliografische und editorische Arbeiten zur Literatur der Grenzregion Saar-Lor-Lux-Elsass.

Jasmin Grande, Dr. phil., Studium der Germanistik und Anglistik in Düsseldorf und Cambridge. Promotion in Düsseldorf 2011 über die Rezeption des Phantastischen in der Wissenschaft, derzeit stellvertretende Leiterin des Instituts »Moderne im Rheinland« an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität, darüber hinaus assoziiert am Institut für Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen.

Arbeitsschwerpunkte sind das Forschungsfeld Moderne zwischen den Disziplinen, das Rheinland als Kulturregion der Moderne, das Phantastische in Literatur und Wissenschaft.

Jörg W. Gronius, Dr. phil., Studium der Theaterwissenschaft, Literatur und Philosophie in Berlin (TU und FU). Promotion ebd. 1983, Dramaturg an Theatern in Berlin, Frankfurt am Main, Hamburg und Wien, seit 2006 als freier Autor in Saarbrücken.

Romane: *Ein Stück Malheur* (2000), *Der Junior* (2005), *Plötzlich ging alles ganz schnell* (2007), *Horch* (2012), *Last Call* (2013). Kurzgeschichten: *Das Wunder Hannover* (2002), *Im Reich der Fische* (2009), *Die Farbe der Könige* (2012). Lyrik: *Beckfeld Vertigo* (2003), *Traumwohnungen & Götter* (2014).

Frank-Rutger Hausmann, Professor Dr. phil. habil., Studium der Rechtswissenschaft, Romanistik, Geschichte und des Mittellateins in Göttingen und Freiburg im Breisgau. Promotion ebd. 1968, wissenschaftlicher Assistent in Freiburg im Breisgau und Bielefeld (Mittelalterliche Geschichte), Habilitation 1974 in Freiburg im Breisgau, ab 1975 Professor ebd., 1982 bis 1992 Ordinarius für Romanische Philologie an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, 1992 bis 2006 in Freiburg im Breisgau. Seit 2004 ordentliches Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften.

Forschungen zur französischen, italienischen und mittellateinischen Literatur sowie zur Fachgeschichte der Geisteswissenschaften.

Irmgard Honnef-Becker, Dr. phil, Promotion 1990 in Neuerer deutscher Literaturwissenschaft, seit 1992 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Trier im Bereich Germanistik.

Forschungen zur Erzähltheorie, zur Ironie in literarischen Texten, zur interkulturellen Literatur und zur Literaturdidaktik.

Sascha Kiefer, Privatdozent Dr. phil., Studium der Germanistik, Geschichte und Musikwissenschaft in Saarbrücken. Promotion ebd. 1997, bis 2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Fachrichtung Germanistik der Universität des Saarlandes, seit 2006 ebd. als Studienrat im Hochschuldienst. Habilitation ebd. 2010.

Forschungen zur Gattungsgeschichte der Novelle, zum Drama des 19. Jahrhunderts sowie zur Literatur der Weimarer Republik und des Exils.

Jana Kittelmann, Dr. phil., Studium der Neueren deutschen Literatur, Geschichte und Kunstgeschichte in Berlin. Promotion ebd. 2009, bis 2012 Lehrbeauftragte am Institut für Neuere deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin, danach wissenschaftliche Mitarbeiterin der Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, 2008 bis 2013 Redakteurin der literaturwissenschaftlichen Halbjahresschrift *Fontane Blätter*, seit 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Alexander von Humboldt-Professur für Neuzeitliche Schriftkultur und europäischen Wissenstransfer an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

Forschungen zur Literatur, Kulturgeschichte und Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts, insbesondere zu den Autoren Theodor Fontane, Berthold Auerbach, Hermann von Pückler-Muskau und Johann Georg Sulzer, sowie zur Briefkultur und Editionsphilologie.

Anne Kraume, Dr. phil., Studium der Romanistik und Germanistik in Freiburg, Granada und Köln. Promotion an der Universität Potsdam 2008, 2008 bis 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Romanistik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, seit 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Romanistik der Universität Potsdam, dort Arbeit an einer Habilitationsschrift über Fray Servando Teresa de Mier und die mexikanische Unabhängigkeit.

Forschungen zu Europa in der europäischen Literatur, zur Historiografie über die mexikanische Unabhängigkeit, zur biblischen Intertextualität in der lateinamerikanischen Literatur und zum lateinamerikanischen Essay.

Sophia Victoria Krebs, M. A., Studium der Germanistik, Philosophie und Editions- und Dokumentwissenschaft in Düsseldorf, Marburg und Wuppertal, derzeit Doktorandin an der Universität des Saarlandes. Seit 2013 wissenschaftliche Hilfskraft beim Akademieprojekt *Friedrich Heinrich Jacobi: Briefwechsel. Text – Kommentar – Wörterbuch Online* der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Promotionsvorhaben zu Heinrich Heine.

Françoise Lartillot, Professor Dr. phil., Studium der Germanistik in Nancy, Metz, Saarbrücken, Paris IV – Sorbonne und Aachen. Promotion an der Sorbonne – Paris IV 1994, 1995 bis 2003 Dozentin für Germanistik (Literatur und Ideengeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts) am Institut für Germanistik der Universität Saint-Etienne, dann Nancy, Habilitation 2003, danach Professorin der Germanistik am Institut für Etudes Germaniques der Universität Paul Verlaine – Metz, dann Universität Lothringen – Site de Metz.

Forschungen zu Beziehungen zwischen Poesie und Poetologie (Hölderlin, Rilke, Schwitters), zu textgenetischen und subjektbildenden Prozessen in der Lyrik (vor allem nach 1945) (Celan, Arendt, Meister, Hamburger, Mayröcker, Erb) sowie zur Wechselwirkung von ideologischem und anthropologischem Diskurs seit dem 18. Jahrhundert (Schiller, Kant, Humboldt, Cassirer, Elias) und zu kulturanalytischen bzw. kulturgeschichtlichen Fragen (zuletzt zu Erscheinungsformen von Gegenkultur im literarischen Diskurs).

Thomas Lischoid, Professor Dr. phil., Studium der Germanistik und Geschichte in Bochum. Promotion in Neuerer deutscher Literaturwissenschaft 1998 ebd., 2004 bis 2010 ebd. wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Fachdidaktik, zwischen 2005 und 2010 Vertretungsprofessor für Fachdidaktik Deutsch an den Universitäten Hildesheim und Greifswald, seit Oktober 2010 Professor für sprachliches Lernen und Mediendidaktik an der Pädagogischen Hochschule Weingarten.

Forschungen zur Literatur- und Mediengeschichte der Avantgarde sowie der Medienästhetik der Gegenwart.

Michel May, Studium der Germanistik an der Université de Lorraine (Site de Nancy). Seit 2012 Arbeit an der Promotion mit dem Thema *Adrienne Thomas, une écrivain de la fraternité?*

Forschungen zu Hermann Hesse und Heinrich Böll sowie der Geschichte Deutschlands im zwanzigsten Jahrhundert.

Jasmin Mayer, B. A., Studium der Germanistik und Romanistik in Saarbrücken. Seit 2013 Master-Studium der Germanistik ebd.

Gerhard Sauder, Professor (em.) Dr. phil., Studium der deutschen und französischen Philologie und der Kunstgeschichte in Heidelberg und Paris. Promotion 1967 in Heidelberg, von 1966 an wissenschaftlicher Assistent am Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg, 1973 Habilitation ebd., seit 1976 Ordentlicher Professor an der Universität des Saarlandes.

Forschungen zur Literatur der Frühaufklärung, der Aufklärung und der Empfindsamkeit, zum Sturm und Drang, zur Klassik, zur Romantik, zur Literatur des 20. Jahrhunderts sowie zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik.

Gerhard Schmidt-Henkel, Professor Dr. phil. (1925 bis 2011), Studium der Germanistik, Geschichte, Kunstgeschichte und Philosophie in Greifswald. Promotion 1955 in Berlin (FU) über Ernst Barlachs postume Prosafragmente, 1967 Habilitation mit einer Arbeit zum Thema »Mythos und Dichtung« in Berlin (TU), Ernennung zum wissenschaftlichen Rat und Professor an der Philosophischen Fakultät ebd., 1971 Berufung an die Universität des Saarlandes auf eine ordentliche Professur für Neuere deutsche Philologie und Literaturwissenschaft, 1978 Gründung der Arbeitsstelle für Gustav-Regler-Forschung, 1985 erweitert zum Archiv für die Literaturen der Grenzregionen Saar-Lor-Lux-Elsass, 1993 Emeritierung.

Forschungen über die literarische Autobiografie, Literatur der Grenzregion Saar-Lor-Lux-Elsass, Gustav Regler, Trivialliteratur, Fritz Reuter.

Hans T. Siepe, Professor (em.) Dr. phil., Studium der Romanistik und Germanistik in Köln und Aix-en-Provence. Promotion 1977, danach bis 1984 wissenschaftlicher Assistent an der Universität-Gesamthochschule Duisburg, 1984 Habilitation ebd., 1984 bis 1996 Professor für Romanistik/Literaturwissenschaft ebd., danach von 1996 bis 2001 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und von 2001 bis 2012 an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

Forschungen zum Surrealismus, zum Populärroman, zu deutsch-französischen Kulturbeziehungen.

Sikander Singh, Professor Dr. phil., Studium der Germanistik, Anglistik, Amerikanistik und Kanadistik in Düsseldorf, Montreal und Zürich. Promotion in Düsseldorf 2002, Habilitation ebd. 2009, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanistischen Seminar der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, am Institut für Sprach- und Literaturwissenschaft der Technischen Universität Darmstadt und des Goethe- und Schiller-Archivs Weimar, seit 2011 Leiter des Literaturarchivs Saar-Lor-Lux-Elsass und Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes.

Forschungen zur Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts, insbesondere Aufklärung und Vormärz, zu komparatistischen Fragestellungen sowie der Rezeptions- und Wirkungsästhetik.

Hannah Steurer, Studium der Romanistik und Germanistik in Saarbrücken. Arbeit an einem Promotionsprojekt zum Thema *Tableaux de Berlin. Der französische Blick auf Berlin von der Romantik bis zur Gegenwart*. Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Französische Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Promotionsstipendiatin der Bischoflichen Studienförderung Cusanuswerk.

Forschungen zur französischen Literatur des 19. bis 21. Jahrhunderts, insbesondere zum Stadt- und vor allem Berlindiskurs sowie zum Werk Jean-Philippe Toussaints.

Sébastien Thiltges, Dr. phil., Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft in Straßburg. Promotion 2013 an den Universitäten Luxemburg und Straßburg mit einer Studie zu der Beschreibung der stillen Landschaft im Roman des europäischen Realismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, 2009 bis 2013 Assistent am Institut für Romanistik und Medien an der Universität Luxemburg, danach wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität von Le Mans. Seit Juli 2015 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität des Saarlandes, finanziert vom Fonds National de la Recherche.

Forschungen über Raum, Landschaft und Umwelt in der europäischen Kinder- und Jugendliteratur sowie in den mehrsprachigen luxemburgischen Literaturen.

Ian De Toffoli, Dr. Ès Lettres, Studium der Romanistik und Filmwissenschaft in Paris. Promotion an der Université de Paris IV – Sorbonne 2011, 2012 Vacataire an der Université de Luxembourg, am Institut für luxemburgische Sprach- und Literaturwissenschaft, seit 2013 ebd. wissenschaftlicher Assistent.

Forschungen zur französischen Literatur des 20. Jahrhunderts, insbesondere zum Nouveau Roman und zu den zeitgenössischen Autoren, aber auch zur antiken Mythologie und zur dreisprachigen Literatur (ebenso zum dreisprachigen Theater) Luxemburgs.

Moritz Wagner, M. A., Studium der Germanistik und Geschichte in Bern und Berlin (FU). Seit 2011 wissenschaftlicher Assistent für Neuere deutsche Literatur am Département de langue et de littérature allemandes der Université de Genève, 2013 bis 2014 Forschungsaufenthalt als Stipendiat des Schweizerischen Nationalfonds an der Freien Universität Berlin.

Forschungen zur deutschsprachigen Exilliteratur, zur Autobiografik und zur Gegenwartsliteratur. Arbeitstitel des laufenden Promotionsprojekts *Humoristische und komisierende Erzählverfahren im deutschen Exilroman. Alfred Döblin – Veza Canetti – Albert Vigoleis Thelen.*

Romana Weiershausen, Professorin Dr. phil., Studium der Germanistik, Mathematik und Franco-Allemand / Lettres Modernes in Göttingen und Paris. Promotion 2004 in Göttingen, Habilitation (Neuere deutsche Literaturwissenschaft / Vergleichende Literaturwissenschaft) 2013 in Bremen, wissenschaftliche Mitarbeiterin in Göttingen und Bremen, Gastdozenturen in Czernowitz (Ukraine) und Belgorod (Russland), Vertretungsprofessuren in Berlin, Göttingen und Saarbrücken, seit 2014 Professorin für Frankophone Germanistik an der Universität des Saarlandes.

Forschungen zum Drama und Theater im 18. Jahrhundert, zum Geschlechter- und Wissenschaftsdiskurs um 1900, zur interkulturellen Gegenwartsliteratur und zur deutsch-französischen Komparatistik.

Thérèse Willer, Dr. phil., Studium der Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft in Straßburg. Promotion 2008 über das grafische Werk von Tomi Ungerer (2009 ausgezeichnet mit dem Prix Martin-Bucer der Stiftung Saint-Thomas). Seit 1992 Leitung der Sammlung Tomi Ungerer der Musées de Strasbourg, seit 2007 Direktorin des »Musée Tomi Ungerer – Centre international de l’illustration«.

Ausstellungen über Ungerers Werk und andere Zeichner des 20. Jahrhunderts (Saul Steinberg, Roland Topor).

© 2015 *universaar*

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre



Postfach 15 11 50, 66041 Saarbrücken

ISBN 978-3-86223-193-5

Projektbetreuung *universaar*: Matthias Müller

Buchgestaltung und Satz: Muriel Serf

Gedruckt auf säurefreiem Papier von Monsenstein & Vannerdat

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

Seitdem die Idee des Nationalstaates in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das politische Handeln in Europa bestimmt hat, thematisierte die schöngestigte Literatur philosophische und poetologische Fragen auch vor dem Hintergrund kollektiver Zuschreibungen wie der Sprache, der Tradition, der Sitte oder der Abstammung. Zugleich diskutierte sie Möglichkeiten der Überwindung nationaler Denkmuster im Sinne eines europäischen Gedankens. Diese ästhetisch produktive Ambivalenz wird in besonderer Weise in Texten sichtbar, die in Regionen entstanden sind oder solche zum Gegenstand wählen, die von den Koalitionskriegen bis zum Zweiten Weltkrieg im Spannungsfeld deutscher und französischer Interessen lagen.

Die wissenschaftlichen und essayistischen Aufsätze des Bandes arbeiten als eine Geschichte der Literatur im Grenzraum zwischen Deutschland und Frankreich, Belgien und Luxemburg die ästhetische Eigenart der behandelten Werke heraus, umreißen sie interpretatorisch und leisten zugleich einen Beitrag zu ihrer kultur- wie literarhistorischen Einordnung.

