

Claas Morgenroth | Technische Universität Dortmund, claas.morgenroth@udo.edu

Repräsentation und Diktion

Ernst Weiß' Romane *Der Verführer* und *Der Augenzeuge*

I. Geschichte und Geschehen

Zuweilen wird behauptet, dass unter den Quellen der Geschichtswissenschaften die Literatur besonders aussagekräftig sei. Sie biete einen Einblick in die Lebens- und Handlungsweisen der Menschen, der über den Belegcharakter der sonstigen historischen Dokumente hinausreiche, etwa deshalb, weil das literarische Wort neben den vielfältigen Realien des Alltags auch das Denken und Fühlen der Zeitzeugen zum Gegenstand habe. Nur so, also unter Berücksichtigung der Dichtung, lasse sich eine Geschichte schreiben, die neben den ›kalten‹ Strukturen der Gesellschaft, den ökonomischen, politischen oder allgemein sozialen Daten und Zahlen, auch die auf- und abwogenden Ereignisse der historischen Zeit im Spiegel der Seelen und Herzen, der Sprech- und Denkweisen der Menschen berücksichtigt – die also die Mentalität einer Zeit an den Mentalitäten ihrer Träger zeigt und belegt.¹ Diese These ist selbstredend immer wieder in Frage gestellt,

In seinen letzten beiden Romanen *Der Verführer* und *Der Augenzeuge*, entstanden Ende der 1930er Jahre im Pariser Exil, hat Ernst Weiß versucht, die Vorgeschichte und die Folgen des Ersten Weltkriegs als Effekt einer großen, die Menschen erfassenden Kraft zu analysieren, die er auch die ›Unterseele‹ nennt. Daraus gewinnt er eine komplexe Erzählweise, die sowohl die lokalen, in der Kultur der Habsburgermonarchie situiereten Umstände des *Verführers* als auch die Handlung des im Exil endenden *Augenzeugen* anleitet. Eine tragende Rolle spielt dabei das in der Theorie- und Methodengeschichte der literarischen Poetik viel diskutierte Verhältnis von Literatur und Geschichte, von Repräsentation und Diktion.

1 Zum Verhältnis von Geschichte und Literatur orientierend Eggert/Profitlich/Scherpe: *Geschichte als Literatur*, oder zuletzt »Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik« 179 (2015), Thema: »Die Literatur des Ersten Weltkriegs«.

abgelehnt oder verteidigt worden, von Aristoteles bis Hayden White. Sie ist in dieser Einfachheit auch nur von begrenztem Wert, gehört aber zu den grundlegenden Fragestellungen der Poetik und zeigt, dass sich die Literatur von Anfang an über den Widerspruch zur Geschichtsschreibung bestimmen musste, und zwar so lange, bis auch die Historiographie gezwungen war, sich von den poetischen Usancen der historischen Prosa distanzieren zu müssen. Dabei wurde und wird deutlich, dass sich die Disziplinen ›Literatur‹ und ›Geschichte‹ nicht so einfach trennen lassen, denn schließlich müssen beide erzählen, die eine mehr, die andere weniger, und doch beide auf gleiche Weise. Die Frage ist nur, wie dominant sich dieser Umstand auf die sprachliche Botschaft (Roman Jakobson) und deren Funktion auswirkt, wie also das Erzählen zum Erzählten steht.

In den historischen Wissenschaften hat man für dieses definatorische Problem einen fachspezifischen Konflikt erfunden, der zuweilen auch als ›Duell‹ oder ›Clash‹ zwischen Sozial- und Kulturgeschichte bezeichnet wird.² Über die Gründe dieses Theorieschismas kann man trefflich spekulieren, aber offenkundig entzündet sich der Streit am Begriff des Sozialen, der der Sozialgeschichte dazu dient, die Analyse von Gesellschaften holistisch zu betreiben, während ihn die Kulturgeschichte zu Gunsten der partikulären und zudem konstituierenden Kraft der ›Kultur‹ meidet. Ursache des Schismas, abseits der zahlreichen Differenzen in Sache und Methode, dürfte die um 1800 etablierte Unterscheidung zwischen Kultur und Gesellschaft sein, die als Beifang der ausdifferenzierten Moderne noch immer fortlebt und seit den 1990er Jahren durch Konzepte wie kollektives Gedächtnis oder Erinnerungskultur fortgesponnen wird.³ Auch die zeitgenössischen Motive der begrifflichen Unwucht sind nicht zu übersehen: Angesichts einer unübersichtlich oder wahlweise zu groß und komplex empfundenen Gegenwart sehnt man sich auf der einen Seite nach der Bilanz, der Gesamtschau, dem Handbuch, auf der anderen Seite nach dem Ereignis, der singulären Erfahrung, der solitären Position. Für das eine steht die Geschichte, für das andere die Kultur.⁴

Das ist zwar, so dargestellt, zu einfach und grob gedacht, und doch ein Befund, der sich durch die Theoriedebatten der letzten Jahrzehnte zieht. Hier die »Geschichte-als-Wissenschaft«, dort die »Geschichte-als-Erzählung«.⁵ Nun wird man den historischen Wissenschaften kaum absprechen wollen,

2 Daniel: *Kompendium Kulturgeschichte*, S. 456–466; Wehler: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, S. XIXf. und ders.: *Das Duell zwischen Sozialgeschichte und Kulturgeschichte*.

3 Z.B. A. Assmann: *1998 – Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Gumbrecht: *Wie objektiv ist Wehler?*; dazu im Allgemeinen kritisch Eagleton: *The Idea of Culture*.

4 Vgl. dazu im Kontrast Illies: *1913* und Krumeich: *Juli 1914*.

5 Rancière: *Die Namen der Geschichte*, S. 10.

dass sie erzählen (müssen), die Frage ist nur: wie?⁶ Die Sozialgeschichte scheint davon auszugehen, dass sich ihr Standpunkt aus dem ausgesuchten Leitbegriff ergibt, weshalb man ihr gegenüber nicht von einer Erzählung im üblichen Sinne sprechen könne (nämlich als einer Erzählung unter vielen). Das zeichne u.a. ihren Wissenschaftscharakter aus. In der Kulturgeschichte dominiert dagegen die Überzeugung, dass die Perspektive der Betrachtung (als eine unter vielen) die Darstellung wesentlich mitbestimmt. Hier wie dort steht also in Frage, wie dominant sich die Erzählweise auf das Erzählte auswirkt. Entsprechend hilfreich lesen sich die Differenzierungsversuche der Erzähltheorie, insbesondere dann, wenn sie sich darum bemühen, den Abstand zwischen dem Erzählen und dem Erzählten begrifflich einzufassen. So unterscheidet z.B. Wolf Schmid zwischen ›Geschehen‹ und ›Geschichte‹, wobei das eine ohne Perspektive, die andere mit Perspektive ausgestattet ist.

Perspektive sei hier definiert als *der von inneren und äußeren Faktoren gebildete Komplex von Bedingungen für das Erfassen und Darstellen eines Geschehens*. [...] Im Gegensatz zu den meisten Modellen narrativer Operationen, die die Existenz einer Geschichte ohne Perspektive vorsehen, wird hier davon ausgegangen, dass die Perspektive nicht auf eine schon konstituierte Geschichte angewendet wird, sondern auf das ihr zugrunde liegende Geschehen. Ohne Perspektive gibt es keine Geschichte. Eine Geschichte konstituiert sich überhaupt erst dadurch, dass das amorphe, kontinuierliche Geschehen einer selektierenden und hierarchisierenden Hinsicht unterworfen wird.⁷

Selbstverständlich bezieht sich Schmid an dieser Stelle auf die Basisunterscheidung der Erzähltheorie, jene zwischen ›wie‹ und ›was‹, ›sujet‹ und ›fabula‹ oder eben ›discours‹ und ›histoire‹. Aber der Übergang zur Geschichtswissenschaft und ihrem Verhältnis zur Literatur ist an dieser Stelle fließend. Schließlich gewinnt die Literatur in diesem Für-und-Wider der »*Bedingungen für das Erfassen und Darstellen des Geschehens*« an Format, weil sie ja *per se*, d.h. der Erzählhaltung nach, mit den erzählenden Instanzen, Figuren, Situationen usw. verstrickt ist, die das Erzählte an das Erzählen bindet – ein Umstand, den die historische (Re-)Präsentation der Geschichte in toto, wenn auch nicht immer, zu vermeiden sucht. Schließlich soll in dem einen Fall, dem der Wissenschaft, die Perspektive den Weg zum Geschehen bahnen (das ja nun, in der paradoxen Anlage von Schmid's Argument, ohne Perspektive gar nicht zu erkennen ist und doch frei davon sein soll), während in dem anderen Fall, dem des Erzählens, die Perspektive nicht zum Verschwinden gebracht (und wenn doch, dann wenigstens kunstvoll), sondern selbst Teil der Geschichte wird (womit sich die Perspektive verdoppelt). In dieser Hinsicht, so könnte man sagen, belehrt die

6 Dazu White: *Interpretation in History*.

7 Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 128f.

Literatur darüber, dass sich die ›Geschichte‹ – als Inbegriff eines geordneten Geschehens – immer schon im Feld der Erzählung bewegt, nur der Grad des Erzählens ist je ein anderer.

Sieht man vor diesem Hintergrund einige große Arbeiten zur Geschichte des Ersten Weltkriegs kursorisch durch, dann ergibt sich das folgende Bild: Fritz Fischers bahnbrechende Studie *Griff nach der Weltmacht. Die Kriegszielpolitik des kaiserlichen Deutschlands 1914–1918* etwa, die die deutsche Schuldfrage auf eine neue, gleichwohl kontroverse Grundlage stellte, kommt ohne poetische Anleihen aus. Unter den Quellen tauchen keine literarischen Zeugnisse auf und auch die Erzählperspektive spielt keine Rolle. Fischers »charakteristische Subjektivität«⁸ geht vielmehr aus dem zeitgenössischen Klima hervor, in das hinein das Buch publiziert wurde. Dass es derart objektivistisch formuliert war, gab der Kontroverse zusätzlich Futter, führte dann aber in den Folgejahren zur Kanonisierung der deutschen Kriegsschuld am Ersten Weltkrieg.⁹ Christopher Clarks jüngst publiziertes Buch *Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog*, das man als das derzeit prominenteste Gegenstück zu Fischers Buch betrachten kann, verhält sich ähnlich zur ›Literatur‹, wenn auch unter anderen Vorzeichen. Das ist angesichts des Themenschwerpunkts der vorliegenden Publikation – Repräsentationen des Ersten Weltkriegs in der Literatur (und insbesondere in den mitteleuropäischen Literaturen) – auch deshalb bemerkenswert, weil Clarks Obertitel Hermann Brochs gleichnamige Trilogie zitiert, diesen Umstand aber gar nicht erwähnt. Ist es vielleicht so, dass die Literatur unter den Bedingungen der historisierenden Exegese – wenn überhaupt – nur als Metaphern- und Ideenspender taugt, nicht aber als repräsentatives Dokument der Zeitgeschichte? Und wie steht es dann um den mimetischen Charakter der Dichtung, die narrativen Verfahren und Darstellungsmöglichkeiten der Literatur, schließlich die persönlichen, sozialen und kulturellen Erfahrungen der Autorinnen und Autoren? Ist die Literatur vielleicht doch dem ›Möglichen‹ (Aristoteles) zu sehr zugeneigt, um das Geschehen des Vergangenen, aus dem sie lernen soll, angemessen repräsentieren zu können? Ist sie also zu sehr Kind der Präsentation, der Gegenwart, im Sinne der Vergangenheit, die sich im Schein des Re-Präsentierens Platz schafft?

Die Quellenlage zum Ersten Weltkrieg, so Clark in seiner Einleitung, sei nicht nur unüberschaubar, sondern auch durchzogen von den Rechtfertigungsstrategien der Kriegsparteien. Das gelte nicht nur für die Dokumentenberge, die im Nachgang des »Großen Krieges« (Fritz Stern) zusammengetragen wurden, sondern auch für die Erinnerungen der zahlreichen

8 Bal: *Kulturanalyse*, S. 119.

9 Berghahn: *Die Fischer-Kontroverse*.

Entscheidungs­träger. Was dem Historiker als Dokument vor Augen tritt, sei schon Effekt einer die Ordnung und Aufbereitung des Krieges affizierenden Lenkung des Vergangenen im Geiste der Gegenwart, Schmid zufolge also schon Geschichte. Macht sie das aber unbrauchbar für das historische Fach oder erfordert dieser Umstand ›nur‹ eine andere Untersuchungsmethode?

Eine zentrale These dieses Buches lautet, dass man die Ereignisse vom Juli 1914 nur dann verstehen kann, wenn man die Wege, welche die Hauptentscheidungs­träger beschritten, beleuchtet und ihre Sicht der Ereignisse schildert. Dazu genügt es allerdings nicht, einfach die Abfolge der internationalen »Krisen« passieren zu lassen, die dem Kriegsausbruch vorausgingen – *wir müssen uns vor Augen führen, wie jene Ereignisse empfunden und in Narrative eingewoben wurden, welche die Wahrnehmungen prägten und Verhalten motivierten.*¹⁰

Das Erzählte ist demnach schon kontaminiert durch das Erzählen, die Perspektive, die Narration, weshalb jede Geschichte – womöglich – wieder ›nur‹ eine Geschichte von Geschichten ist.¹¹ Genau das – die narrative Empfindung, Wahrnehmung und Motivierung – scheint aber eine der zentralen Aufgaben zu sein, die sich die Literatur zum Ersten Weltkrieg gegeben hat, nur dass sie die Frage nach der Repräsentation und dem Gedächtnis der Geschichte bereits auf der Ebene des Erzählens und des Erzählten (der ›Perspektive‹) methodisch bzw. poetologisch zu reflektieren sucht. Schließlich gehört es zu den Grundfragen des literarischen Schreibens, wie eigentlich das Verhältnis von Geschehen (Was) und Darstellung (Wie) in Worte gefasst werden kann, oder nach Christopher Clark: Welche »Narrative« in die Literatur »eingewoben wurden«, wie diese Narrative »die Wahrnehmungen prägten« (und prägen) und das geschilderte »Verhalten motivierten« (bzw. motivieren).

In der u.a. von Gerd Krumeich, dem derzeit wohl profiliertesten deutschsprachigen Historiker des Ersten Weltkrieges, herausgegebenen *Enzyklopädie Erster Weltkrieg* findet Bernd Hüppauf auf diesen Fragenkomplex eine geradezu simple Antwort. Unter dem Stichwort »Kriegsliteratur« heißt es gleich zu Anfang: »Seine Bedeutungen gewann der Krieg nicht nur auf den Schlachtfeldern, sondern vor allem in Literatur, Kunst, Film, philosophischen Reflexionen und öffentlichen Riten. Die kollektive Erinnerung verwandelte den Krieg zur fundamentalen Krise der Zivilisation und auch zum Gründungsmythos einer Epoche.« Dieser Umstand, so Hüppauf weiter, lege »eine Beziehung zwischen dem Krieg als einer Manifestation des gesellschaftlichen Unbewußten und der Kreativität in Literatur und Kunst nahe.«¹² Das Verhältnis von Krieg und Literatur ist

10 Clark: *Die Schlafwandler*, S. 19 (Hervorhebung C. M.).

11 Eine kulturalistische Schlussfolgerung, die Clark nicht zieht.

12 Hüppauf: *Kriegsliteratur*, S. 177.

demnach – Hüppauf etwas freier systematisiert – keine Sache von ›fabula‹ und ›histoire‹, von ›res‹ und ›verba‹, sondern Fa(k)tum einer allgemein psychologischen Grundsituation, die auf vergleichbare Weise im Krieg *und* der Literatur zum Ausdruck kommt. Das ist eine durchaus steile These, die Hüppauf über die Lektüre Sigmund Freuds gewinnt und die die weiter oben zur Diskussion gestellte Spaltung zwischen dem Geschehen an sich und seiner Auslegung bzw. Erzählung oder ›Bedeutung‹ fortschreibt. Dem entsprechend lenkt Hüppauf in seinem Fazit die Aufmerksamkeit auch nicht auf den Aspekt der Repräsentation – also wie wird der Krieg in der Literatur jeweils vergegenwärtigt und veranschaulicht –, sondern auf den der Diktion, also auf die Sprech- und Redeweise, oder besser: Schreibweise der Literatur. Seine analytische Schlussformel lautet daher: »Das Verhältnis von Krieg und Literatur ist nicht angemessen aus Werken zu verstehen, die den Krieg explizit zum Thema machen. Vielmehr hat der Krieg das Schreiben selbst und das Bild von Wirklichkeit verändert.«¹³

Hüppauf verbindet mit seiner These zugleich ein legitimatorisches Interesse, das der Literatur und den ihr angeschlossenen Wissenschaften – und zwar, wie es heißt, in »Konkurrenz zum Wahrheitsanspruch der Geschichtsschreibung« – eine eigene, nur ihnen erreichbare Erkenntnisweise zuspricht.¹⁴ Das erklärt vielleicht die irritierende Volte des Anfangszitats, nach der die »Bedeutungen« des Krieges, zumal im Plural, »vor allem« durch »Literatur, Kunst, Film«, kurzerhand »die kollektive Erinnerung« hervorgebracht werden, und das unterscheidet ihn – wie sollte es anders sein – von Clark, der dezidiert nur von Narrativen spricht, die »in die Literatur eingewoben wurden« und nicht *durch*.¹⁵ Das Verhältnis von Literatur und Geschichte ist damit aber – trotz oder wegen des gestellten Anspruchs – nicht geklärt, scheint es doch einerseits den Krieg als solchen zu geben, der die Selbstbeschreibungen/Narrative der Gesellschaft verändert, andererseits soll der Krieg *als* Krieg wieder nur Effekt von Erinnerungsweisen sein, und damit der Narrative und nicht des Krieges.

Nun gehört es zum Beiwerk des historischen Sprechens oder Erzählens, eine über das Tempus generierte historische Perspektive zum Gesprochenen einzunehmen. Dieser Umstand kann Gegenstand der Narration sein, muss aber nicht (was nichts daran ändert, dass er auf der generativ-poetischen Ebene wirksam bleibt). Rückt er ins Zentrum des Erzählens, wie – nehmen wir ein Beispiel – im Fall der Ich-Erzählsituation, dann geraten die Bedeutungen und

13 Ebd., S. 185.

14 Ebd., S. 178.

15 Hervorhebung C. M.

Narrative so eng aneinander, dass der Zeit- und Standpunkt des Erzählens, d.i. die Gegenwart der Geschichte, zum Anker und Motiv, zum Absender und Adressaten des Erzählten wird.¹⁶ In einem Essay zum *Krieg in der Literatur* (Ludwig Renn, Erich Maria Remarque) aus dem Jahr 1929 hat Ernst Weiß diese Eigentümlichkeit am Beispiel der Vergegenwärtigung so formuliert:

Die Dinge sind dagewesen, aber sie sind damit nicht erledigt, sondern sie bleiben wegen ihrer besonderen Eigenart merkwürdig, aber merkwürdig nicht im Sinne der Kunst, das heißt mit einem Anspruch auf innere Dauer, sondern merkwürdig im Sinne der Aktualität, im Sinne des unentrinnbaren, aber auch nie auf ewig festzuhaltenden Augenblicks.¹⁷

Mit dem ›Augenblick‹ verlieren die ›Dinge‹ ihren repräsentativen Charakter und werden dem Augenblick gegenwärtig oder eben ›präsent‹. Das ist womöglich der Grund dafür, warum es dauerhaft (wenn auch produktiv) misslingen muss, ›Literatur‹ und ›Geschichte‹ auseinanderzuhalten, handelt es sich doch in beiden Fällen – Weiß frei übersetzt – um eine im Begriff konventionalisierte Metapher der Präsenz, die zwar der Abgrenzung unter den Disziplinen dient, aber stets in Bezug zum Augenblick steht. Das zeichnet ihre Merkwürdigkeit aus, Dauer im Wandel zu versprechen – weshalb man sich, zu guter Letzt, fragen kann, welchen Einfluss der Erste Weltkrieg auf die Methodologie der Literaturwissenschaften genommen hat und nimmt. Hüppauf ist offenkundig der Auffassung, dass mit der ›Größe‹ des Krieges der Einzelne verschwunden ist. Erklärungshorizont ist für ihn nicht das jeweilige Werk oder der jeweilige Autor, sondern das Unbewusste der Epoche, mit der der individuelle Schreibstil endet und das Schreiben insgesamt (und durch es hindurch die kollektive Psyche) zum Objekt der Analyse wird. Hüppaufs These findet sich bestens vorformuliert in Walter Benjamins Aufsatz über den »Erzähler«, der mit der Unsagbarkeit des Schreckens die Sagbarkeit der Literatur am Ende sieht.¹⁸ Auch die Geschichte der Literaturtheorie scheint sich, zieht man die Entwicklung des Strukturalismus in Betracht, dieser These anpassen zu wollen.¹⁹ Hier hat sich das amorphe Geschehen, also das noch nicht fokalisierte und noch nicht in Geschichte verwandelte Ereignis, der Perspektive selbst bemächtigt, die nun nicht mehr als das mehr oder weniger kontingente Werk eines Bedingungsgefüges auftritt (Schmid), sondern als Effekt des Unbewussten (Hüppauf). So fordert Kurt Flasch in *Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg. Ein Versuch*, dass mit dem Ende der Individualität

16 Dazu in aller gebotenen Klarheit Bode: *Der Roman*, z.B. S. 161.

17 Weiß: *Der Krieg in der Literatur*, S. 345f.

18 Benjamin: *Der Erzähler*, S. 440–442, und ders.: *An Hugo von Hofmannsthal*, S. 498.

19 Ausgeführt in Eagleton: *Einführung in die Literaturtheorie*, S. 65–100.

auf den Feldern des Krieges auch die Interpretationskultur des singulären Kunstwerks zu Ende gehen müsse.

Die elektronische Erfassung einer riesigen Datenmenge [Flaschs Bibliographie zur Literatur des Ersten Weltkriegs umfasst zum Zeitpunkt der Publikation seines Buches nach eigenen Angaben 13001 Titel] wäre in ihrer tonlosen Trauer die angemessene Repräsentation des Verlöschens der Individualität. Sie wäre insofern eine adäquate Antwort auf die vorliegenden Textmassen, als die Diskette erlaubt, mechanisierte Schreibverhältnisse mechanisiert darzustellen. Dies entspräche eher als ein traditionell-individualisierendes Vorgehen den spezifischen Bedingungen der Weltkriegsschriftstellerei. Selbst die bedeutendsten Schriftstellerindividuen hatten teil am Massencharakter der Weltkriegsliteratur. Das individuelle Autorenprofil verdeckt leicht die Größe und die Unübersichtlichkeit des geschichtlichen und des literarischen Geländes.²⁰

Und vielleicht ist der derzeitige ›Esprit‹ der mechanisierten, digitalisierenden Geisteswissenschaften ein Effekt dieser anhaltenden Mechanisierung des Schreibens, die Flasch dem Ersten Weltkrieg zuordnet; eine verspätete Volte abgelegter und neu gefundener Medientechniken.²¹

Und doch: solchen Erschütterungen zum Trotz bestimmt weiterhin die am Einzelwerk orientierte Exegese das literaturwissenschaftliche Interpretationsschema, gerade dann, wenn es sich der Literatur des Ersten Weltkriegs widmet. Das mag theoretisch und/oder methodologisch fragwürdig sein, vielleicht sogar geschichtsblind. Aber naiv und traditionell ist die Arbeit an der Individualität des literarischen Werks darum nicht, zumindest dann nicht, wenn sie sich selbst als Reaktion auf die Auslöschung des Einzelnen unter den Gewalten des industrialisierten Todes und des Massenelends versteht. In diesem Fall ist die interpretierende Literaturwissenschaft eine Disziplin der Erinnerung, die im prognostizierten Massencharakter die vergessenen Teile bewahrt, ohne die das Ganze – wie man zu wissen glaubt – nicht sein kann. Die Lebensgeschichte des Autors, deren Schicksal theoretisch defizient sein mag, wird man dabei nicht unterschlagen dürfen. Und: Womöglich ist es gerade diese spezifische Spannung zwischen Entindividualisierung und Individualisierung, die eine angemessene (Re-)Präsentation der Literatur des Ersten Weltkrieges ermöglicht, zumal dann, wenn sie als Problem und poetisches Prinzip in die Diktion des literarischen Erzählens selbst eingeht.

Ernst Weiß ist dafür ein gutes Beispiel. 1882 in Brünn als Sohn eines jüdischen Textilhändlers geboren, 1940 in Paris gestorben, zählt Weiß zu den bekannteren Autoren der mitteleuropäischen Literatur. Obgleich sein Lebensweg (darunter die weiteren Stationen Wien, Prag und Berlin) bereits die Probleme hervorkehrt, die eine solche Lokalisierung und Herkunftsge-

20 Flasch: *Die geistige Mobilmachung*, S. 228f.

21 Siehe und vgl. Kittler: *Aufschreibesysteme*; Moretti: *Distant Reading*.

schichte mit sich führt. Denn der Zerfall der Habsburgermonarchie hat nicht nur deren Geschichte in ein anderes, grelles Untergangslicht gerückt, sondern auch eine neue, europäische Exilliteratur hervorgebracht, die topographisch nach Städten und Kriegsschauplätzen sortiert ist. Weiß ist in diesem Sinne zunächst einmal ein Schüler aus Brünn, ein Medizinstudent in Prag und Wien, in Bern und Berlin, früher Expressionist, ein Zeuge des Krieges in Ungarn und der Ukraine – den er als Mitglied des k.u.k. Landwehrinfanterieregiments Linz und Regiments- und Chefarzt erlebt –, Vertreter der Berliner und Prager Zwischenkriegsliteratur, schließlich Autor des Pariser Exils. Zur Besonderheit seiner literarischen Texte gehört, dass er die lokalen und (inter-)kulturellen Herkunfts- und Bindungskräfte seiner Lebensgeschichte mit einem – in Anlehnung an Clark – poetisch-psychologischen Webmuster versieht, einer spezifischen Diktion, die die Begleitumstände der Literatur an der repräsentativen Funktion der Zeichen und des Erzählens misst. Wie, so könnte man Weiß' Ansatz zusammenfassen, wird aus Geschichte Literatur und wie aus Literatur Geschichte? Und was bedeutet es, vom Ende einer Kultur zu berichten, deren Sprache man spricht?

Eindrucksvolles Dokument dieser Arbeit am historischen Material sind die späten Romane *Der Verführer* und *Der Augenzeuge*, die aus dem Exil heraus noch einmal die Vorgeschichte des Ersten Weltkriegs rekapitulieren und – im *Augenzeugen* – deutend mit dem Zweiten Weltkrieg verbinden. Sie zeichnet aus, dass sie den Verhältnischarakter des Einzelnen zur Geschichte auf den Ebenen des Erzählens und des Erzählten thematisieren, und zwar so, dass der Erzähler stets wie ein Effekt seiner Erzählung erscheint, selbst dann, wenn er von sich behauptet, sein Leben so und so wiedergeben zu wollen, er sich also ein gewisses Maß an Wahrhaftigkeit und Souveränität zuspricht.²² So gewinnt man den Eindruck, dass die erzählende Hauptfigur stets Opfer der Geschichte ist (oder, in der Terminologie von Schmid, des Geschehens), selbst dort, wo sie als deren Handlungsträger auftritt. Man könnte auch sagen, Weiß' Erzähler ist bereits Opfer der »Perspektive«, die jede Geschichte im Verhältnis zum »amorphen, kontinuierlichen Geschehen« einnehmen muss. Er kann die Geschichte noch »erfassen«, aber nicht mehr fokalisieren.²³ Damit stellt er das bis hierhin ausgeführte Grundproblem im Verhältnis von Literatur und Geschichte (›Geschichte‹ nun im

22 Man vgl. dafür nur die ersten 14 Zeilen des *Augenzeugen*.

23 Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 128f. Epochen- und stilgeschichtlich erweist sich daran der Wandel des Expressionisten Weiß zum Realisten, der in der Nüchternheit des ›Ist‹ den teilhabenden, aber doch in großen Teilen teilnahmslosen Charakter seiner Hauptfigur spiegelt. Zum Einfluss des Krieges auf die Form des Erzählens siehe systematisch Honold: *Der Einbruch des Krieges in die künstlerisch Form*.

doppelten Sinn, als Wissenschaft und Erzählung) in den Mittelpunkt seiner Romanpoetik: wie der Einzelne noch jenes Etwas repräsentieren kann, das doch vielmehr ihn repräsentiert.

II. Der Verführer

Der Verführer, 1938 erschienen und als der erste Teil einer nicht weitergeführten Trilogie entworfen, spielt in Österreich und ist »eine großangelegte Darstellung eines geistig-sinnlichen Menschen in der heutigen Zeit«. ²⁴ Die Hauptfigur des Romans, zugleich der Ich-Erzähler, kommt durch Erfolg im Glücksspiel zu viel Geld. Das sorgenfreie Leben ermöglicht ihm, die Seele der vermoderten österreichischen Monarchie am Vorabend des Ersten Weltkriegs zu durchwandern, immer auf der Suche nach einem Sinn in der eigenen Biographie. Fixpunkt dieser Selbstorientierung ist der früh verlorene Vater, ein Doppel der politischen Verhältnisse, die weder Orientierung noch Stabilität anbieten. Er wird, in Verkehrung des Freudschen Ödipuskomplexes, verehrt und begehrt wie sonst nur die Mutter. Daraus entwickelt sich eine ganze Reihe an losen Beziehungen (darunter mit der letzten Geliebten des Vaters), die dem Sohn vor allem dazu dient, die Herrschaft über sich selbst und andere zu üben. Gestörte Männlichkeit, so die Lesart des Romans, ist ein Symptom des wahnhaften Triebs zum Krieg, der zugleich das Sinnbild der zerbrochenen Gesellschaft und Familie ist. »Sie kam«, so heißt es an einer Stelle über die Mutter,

nun auf die Familie im allgemeinen zu sprechen und meinte, wer die Familie zerbreche, zerbreche die Gesellschaft. Ich konnte dazu nur nicken. Es war dies ja längst meine Überzeugung geworden, und eben deshalb wollte ich, da mir jede Gesellschaft außer der Gemeinschaft mit mir zur Last geworden war, vor allem aus dem Kreise unserer Familie hinaus. ²⁵

So ist diese Studie über das Ende der Habsburgermonarchie einerseits ein Spiegelbild der mentalen Zustände zwischen 1900 und 1914, andererseits Fiktion einer psychologisierenden, gleichermaßen von innen heraus argumentierenden Repräsentation der Geschichte in den Bahnen der Autobiographie. Dafür spielt die Entstehungszeit des Romans eine durchaus tragende Rolle. Wenn am Ausgang des Romans der Erzähler schließlich ankündigt, er wolle im Krieg »gewisse Geheimnisse der Menschennatur«

24 So Ernst Weiß in einem Brief an die *American Guild for German Cultural Freedom*, zitiert nach Peter Engels Nachwort zum *Verführer*, S. 420; vgl. dazu auch Ulrike Längle: *Die Entzauberung der Welt von Gestern*.

25 Weiß: *Der Verführer*, S. 156f.

an sich selbst erproben und entdecken, dann stoßen hier letztlich zwei Realitäten aufeinander: die Realität eines desillusionierten Hedonisten des Geistes, wie ihn die Literatur um 1900 und danach so geschickt ausgeführt hat, und die zurückschauende Realität des Pariser Exilanten, der eine Erklärung sucht für die zerstörende Wucht des Faschismus. »Die Natur des Menschen war Natur oder Abgrund.«²⁶

Wie steht es nun um das Verhältnis von Krieg und Literatur, um die repräsentative Funktion des Poetischen und die entstellende Funktion der Diktion? Nehmen wir die Realien des Romans zum Maßstab, dann fällt am *Verführer* abseits der ödipalen Motivstrukturen und der virtuos ausgeführten Mittel der fiktiven Autobiographie auch noch folgendes auf: Die allemal kenntnisreiche Beschreibung der Natur, die detaillierte Schilderung der Interieurs, vom Besteck bis zum Mobiliar, die präzise Beschreibung der Kleiderordnung und der Körper. Sie werden zwar stets aus der Sicht des Ich-Erzählers wiedergegeben – und damit, wie anders, als vorgefundenes Außen einer Innensicht –, hier aber im Gestus des Auffindens, nicht als Schmuck oder Spiegel seines seelischen Zustandes, ob es sich um die »gedrungenen Stämme der Kirschbäume«, die von »blaugrünem Kupfervitriol getränkten« Weinstöcke, »Winterrockknöpfe«, »Knöpfelschuhe« oder das »harte, alpengrüne Auge« handelt.²⁷ Auf diese Weise gibt Weiß im Modus des Erinnerns, wenn auch versteckt in den ausdauernden Selbstbefragungen seiner Hauptfigur, dem Verlust des Exils ein Bild der untergegangenen Monarchie zurück, zwischen Dachsteingletscher, Aeroklub, Wiener Konditorei, Kinderhort, Proletarierversammlung, verarmten Adelshäusern und gescheiterten Dragonern. Sie, die Realien, stehen damit in einem bemerkenswerten Kontrast zur zweifelnden, beständig sich selbst ausfragenden Meditation des Erzählers, der im Studium der Philosophie bis zur Promotion die geeignete Disziplinierung seiner Familienkonstellation findet. Sex und Gewalt, Entsagung und Versuchung – die wesentlichen Merkmale dieser Ich-Geschichte – neigen sich hin zur Vernunftexegese, wenn sich die Hauptfigur der Pflichterfüllung am philosophischen Gedanken unterwirft.

Der Entwicklungsgang des Ich schafft damit Raum für eine Bildungsgeschichte des Intellektuellen am Vorabend des Kriegsausbruchs, und damit Raum für philosophische (also hier: Existenzphilosophie, Nihilismus, Rationalismus), theologische und gesellschaftliche Diskurse (dazu gehört insbesondere der Konflikt zwischen Proletariat, Bürgertum und Adel, ausgeführt am zeitweiligen Engagement der Mutter für die Arbeiterbewe-

26 Ebd., S. 411.

27 Ebd., S. 367, 360, 351 u. 316.

gung und der gescheiterten Liebe des Erzählers zu einer Adelligen, die zum Duell und dem Mord am Rivalen und vormaligen Freund und Offizier Maxi führt). Der Eintritt in den Krieg findet freiwillig und als Äußerung der Enttäuschung und Weltabkehr statt. Kein Hurratriotismus, sondern existentielle Absonderung ist das Motiv. Insofern ist der *Verführer* auch eine Geschichte über den Intellektuellen, der seine hegemoniale Funktion (durch den Titel unterstrichen) an das Schicksal abtritt und ohne Gegenwehr dem Ich-Zustand des Nihilisten und Enttäuschten nachgibt. All dies: die Realien des Romans, die Aufbereitung gängiger Legitimationsdiskurse, der Eingang in den Krieg als Symptom enttäuschter Intellektualität, gibt reichlich Stoff für eine historisierende Betrachtung der Vorkriegsjahre ab. Nur fällt Weiß dieser Lesart in den Rücken, indem er eine bemerkenswerte Erzählsituation auflegt: Sie trägt dem Konflikt zwischen Geschichte und Erleben Rechnung, indem sie den zur Ich-Erzählung gehörenden Bruch zwischen dem erzählenden Ich und dem erzählten Ich gesondert hervorkehrt. Einerseits verläuft die Erzählung im Modus der genealogischen Rechtfertigung, andererseits hat sie keinen Zielpunkt, keine teleologische Flucht in eine Gegenwart hinein, in der das erzählende Ich – und sei es über den Zweifel – eine Analyse und Bewertung des Erzählten anstrengt. Und zwar schon deshalb nicht, weil der Erzählkonstruktion kein Medium zur Seite gestellt wird, in dem und durch das das Ich die Selbstvergewisserung verankern könnte. Kurz: man weiß nicht, wie eigentlich der Erzähler schreibt, ob er schreibt, ob er einen Adressaten hat, ob er zu sich selbst spricht usw. Die Erzählung kommt zu keinem Abschluss; sie endet einfach.²⁸

Zugleich stiftet das Ich eine Individualität, die noch im Selbstverlust an ihrer Individualität festhält. Das unterscheidet Weiß von Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* – ein unpassender Vergleich, sicher, und doch richtig, weil sich Weiß bei aller Skepsis einer Erzählweise anvertraut, die noch immer, oder gerade jetzt, dem Ton des Individuums nachhängt, der menschlichen Stimme, der zwar enttäuschten, darin aber gefangenen Stimme der Humanität. Nur bleibt Weiß' Erzähler namenlos. Er ist so sehr Repräsentant eines Ich wie er Repräsentant seiner Zeit ist. Der Verlust der Individualität (Hüppauf,

28 Ein Grund, weshalb zum Beispiel Tom Kindt in seiner Analyse des Romans von einem unzuverlässigen Erzähler spricht (Kindt: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne*). Siehe auch Müller: *Zur Funktion und Bedeutung des ›unzuverlässigen Ich-Erzählers‹ im Werk von Ernst Weiß* sowie Berke: *Zur Rollenambivalenz in ›Der Verführer‹ von Ernst Weiß*. Nach Berke kann die unzuverlässige Erzählweise durch »folgende Stichwörter« zusammengefasst werden: »Zahlreiche widersprüchliche Sachverhaltsdarstellungen und Sachverhaltsdeutungen, widersprüchliche Selbstdeutungen, Unterdrückung von Wahrnehmungen, Selbstzensur, asymmetrisch geltende Verhaltensnormen.« (S. 171)

Benjamin) wird also nicht nur diagnostiziert, sondern in Gestalt der Erzählweise poetologisch eingeholt und ausgeführt. Dieser Umstand schwächt das zeitgeschichtliche Kolorit, die Realien, die Konturen der untergegangenen Monarchie, also die Repräsentation jener mitteleuropäischen Kultur, in der der Erzähler groß geworden ist, bringt sie aber nicht zum Verschwinden. Sie wird vielmehr mit einer Deutung versehen, die in den letzten Jahren der Monarchie bereits die Namenlosigkeit der Masse und des massenhaften Sterbens entdeckt. Diese Namenlosigkeit greift nicht nur auf die Erzählerstimme über, sondern dominiert auch die meisten anderen Figuren des Romans, die – wie Mutter und Vater – keinen Namen haben, bzw. deren Identität abgekürzt wird (wie die der großen Liebe A. v. W.), oder die nur beim Vornamen gerufen werden (die Schwester Anninka und die Haushälterin Magda). Wenn aber den Ereignissen keine individualisierenden Namen mehr zugeordnet werden können, sondern nur noch symptomatische Figuren, dann erweist sich die Perspektive der Geschichte als Effekt des unbewussten, amorphen, jedenfalls nicht mehr fokalisierbaren Geschehens. Die bis zur Verwechslung der Stimmen führende Angleichung des Sohnes an den Vater ist die Spitze der erzähltechnischen Konsequenz, die Weiß aus der Verführung der abstürzenden Monarchie zum Krieg und zum Verrat am Einzelnen ableitet.²⁹

Weiß' narratologische Hellsichtigkeit ist mit der Entstehungsgeschichte des Romans verbunden, dem Pariser Exil der 1930er Jahre. Ein erstes Stichwort liefert wieder der Titel, *Der Verführer*. Auf den ersten Blick ist er ein Titel für den Vater, den Verführer der Frauen und des Sohnes, auf den zweiten ein Titel für den Sohn, der sich verführt fühlt und schließlich seinem Vater nacheifert, auf den dritten eine Anspielung auf Adolf Hitler, ein Hintersinn, der im Jahre 1938 keiner war, auf den vierten Blick eine Klassifizierung der Hauptfigur als Intellektuellen, nach grch. ›hēgemōn‹, dem Führer im Meinungskampf. Nimmt man den vierten zum Anlass, den Roman als Selbstdeutung zu lesen, dann wird man darin auch eine grundsätzlich angelegte Reflexion über den Status von Literatur im Verhältnis zur Politik und zur Geschichte entdecken dürfen. Weiß' Verführer ist ein Verführter des Körpers und ein Verführer des Geistes, der zwischen Herrschaft und Zuneigung, Kalkül und Gefühl schwankt. Eine Deutung, die – um es mit einer abgelegten Redewendung zu belegen – auf die ›geistige Situation der Zeit‹ gemünzt ist, deren Maß an Vernunft im Fortgang ihrer Verführung abnimmt. Auch wenn im Roman der Krieg nicht in seinen Konsequenzen geschildert wird, die Deutung seiner Ursachen und deren Folgen liefert *Der Verführer* durchaus. Der Titel wird zum

29 Weiß: *Der Verführer*, S. 149f. Siehe dazu insbes. Berke: *Zur Rollenambivalenz in ›Der Verführer‹ von Ernst Weiß*, S. 173–176.

Fanal einer Zeit, einer Mentalität, einer Kultur, die eine der Verführung im Allgemeinen ist, individuell, familiär, klassenspezifisch, politisch, schließlich gesellschaftlich. Jeder Einzelne ist Opfer und Täter einer enormen Verblendung, die ihren Ursprung in der kaum übersehbaren und darum auch kaum darstellbaren Gemengelage der Vorkriegsjahre hat. So verlagert Weiß die Repräsentation der Geschichte auf die Ebene der Ich-Erzählsituation, deren Verstrickung in Erzählgegenwart und -vergangenheit das Ich zum Sprecher und zugleich Exempel des langen 19. Jahrhunderts macht, das im Jahr 1914 zum Ende kommt – oder sich, je nach Lesart, erst wirklich entfaltet. Insofern dechiffriert die »narrative Empfindung, Wahrnehmung und Motivierung« (Clark) des Romans den Ersten Weltkrieg als finsternes Vorspiel des Zweiten Weltkrieges (eine These, die Fischer mit seinem Buch *Griff nach der Weltmacht* für die deutsche Geschichtswissenschaft erst durchsetzen musste). Aus dem Pariser Exil drängt sich in Weiß' Erzählweise die Gegenwart des Autors auf, im Text verborgen, in den Paratexten – darunter Titel und Publikationsdatum – klar formuliert. Illusionslos, so die Parallele zwischen Erzählhandlung und Autorleben, steht die Erzählstimme vor den Trümmern Europas. Die »Merkwürdigkeit der Aktualität« (Weiß) gibt dem Geschehen erst jene Perspektive vor, die dann ›Geschichte‹ und ›Geschehen‹, wie Schmid es formuliert, unterscheidet und engführt. Weiß entzieht sich kurzerhand der individualisierenden Geste, die der Literatur – zumal in ihrer autobiographischen Gestalt – im Gegensatz zur Geschichte zugeschrieben wird, indem er die Erzählstimme des Romans als Repräsentation einer allgemeinen Kraft zum Verderben bestimmt, die keinen Namen hat.

III. *Der Augenzeuge*

Im doppelten Spiel zwischen ›Ich‹ und ›Es‹ kündigt sich schon an, was im *Augenzeugen* offenkundig wird: die psychologische Deutung Hitlers als ›Bruder‹ der Nation (Thomas Mann). Damit rückt die Frage der Deutung des Vergangenen – und doch so Gegenwärtigen – in den Mittelpunkt. Repräsentation und Diktion werden angebonden an die Memoria, an den Modus des Erinnerns. *Der Augenzeuge*, 1939 fertig gestellt, aber erst 1963 durch eine Verkettung glücklicher Umstände veröffentlicht, erzählt die Geschichte eines süddeutschen Arztes und Psychologen von der Jahrhundertwende bis zum spanischen Bürgerkrieg. Kindheit und Adoleszenz, Studium und Kriegsdienst, Nachkriegszeit und die nationalsozialistische Machtübernahme bilden die Stationen eines zerrütteten bürgerlichen Werdegangs. Mitten drin steht die schreckliche Heilung des Gefreiten A. H. (= Adolf Hitler) am

Ende des Ersten Weltkriegs mit den Mitteln der neuesten Psychologie. Eine beklemmende Episode, die gleichwohl eine folgerichtige Konsequenz der narrativen Analysetechnik zieht. Denn eine »Unterseele hatte jeder«, und wenn sie sich breit macht und die Völker erfasst – so der Ich-Erzähler und Augenzeuge –, dann macht sie keine Unterschiede »(zum Beispiel wollten alle, Freund wie Feind, nur Opfer eines ungerechten Angriffs sein)«. ³⁰

Man kann den *Augenzeugen* darum auch als Fortsetzung des *Verführers* lesen, mit anderem Personal, anders gestaffelten Realien und einem anderen Zeitraum, aber mit der gleichen Erzählsituation und demselben Deutungsanspruch. So heißt es in der Selbstrede des Erzählers: »Dennoch war mir bald vieles klar. Denn es war wie immer mein Bestreben, in den Menschen zu lesen wie in mir, um sie zu beherrschen wie mich selbst.« Und: »Aber ich wollte lieber Augenzeuge sein und guter Kamerad. Ich hatte meine Arbeit, damit genug.« ³¹ Beide Selbstbekenntnisse schlagen sich nieder in den realistischen, illusionslosen Schilderungen des Ersten Weltkriegs, den der Erzähler als Chirurg in den Lazaretten der Front verbringt. Hier holt Weiß nach, was er im *Verführer* ausgespart hatte. Wie kann man das Grauen schildern? Indem man es in technische Vorgänge zerlegt:

Ein paar Stunden unruhigen Schlafs ausgenommen, während deren wir nur Schuhe und Strümpfe ablegten, standen wir an einem der vielen Operationstische und wateten buchstäblich im Blut. [...] Operieren fort und fort, Hautschnitt in Zirkelform nach Anlegung der blutabschnürenden Binde, Fassen der oberflächlichen Blutgefäße, Durchtrennung der Muskeln und Gefäße und Nervenstränge in einem glatten Schnitt, die Knochensäge heran und blitzschnell sägen. Und dann fiel ein Glied, man brachte es schnell fort. ³²

Was sich aber an den Verstümmelungen des Körpers nicht retten lässt, ist die Seele, des Einzelnen wie des Volkes. Die letzten Kriegsmonate des Jahres 1918 werden darum zu einer Reise ins Innenleben des Krieges, in die Innereien unsichtbarer Verletzungen. Mit der Verwandlung des Erzählers vom Chirurgen zum Psychoanalytiker wendet sich die Geschichte hin zu einer Zergliederung der menschlichen Seele im Zustand ihrer haltlosesten Verirrung, dem Krieg. Der von seiner Blindheit geheilte Gefreite A. H. – eine Blindheit, die, wie es heißt, durch eine Vergasung verursacht worden ist ³³ – reißt die Geschichte hinein in den massenhaften Wahnsinn der enttäuschten Ich-Individuation. Hier liefert Weiß in der Gestalt seiner Hauptfigur ein Psychogramm des verführten Menschen, der willenslosen Masse, der

30 Weiß: *Der Augenzeuge*, S. 127. Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte des Romans siehe das Nachwort von Peter Engel.

31 Ebd., S. 98 bzw. 99.

32 Ebd., S. 131f.

33 Ebd., S. 141.

Umkehr der Vernunft durch das Unbewusste, oder die »Unterseele«. ³⁴ Die weiteren Stationen, Zwischenkriegszeit, Flucht in die Schweiz und dann nach Paris – die Frau des Erzählers ist Jüdin – stellen neben den zahlreichen zeitgeschichtlichen Ereignissen nur die äußeren Haltepunkte eines inneren Konflikts dar, der sich an den ärztlichen Protokollen der unseligen Heilung Adolf Hitlers manifestiert. Sie bilden das Pfand, das vom Erzähler beständig zurückgehalten wird. Soll er sie frei geben, um das wahre Ich des Führers bekannt zu machen, die Verblendung der Massen zu beenden und dem Bewusstsein der Geschichte zum Sieg zu verhelfen? Hätte, wenn und aber. Die Chance wird vertan, die Papiere von seiner Frau heimlich abgegeben, um das Leben des zwischenzeitlich in einem KZ festgehaltenen und gefolterten Erzählers zu sichern, der mit seinem Wissen fortan alleine bleiben muss.

In *Bruder Hitler* bezeichnet Thomas Mann Hitler auch als »Exzedenten des Unbewußten«, und weiter:

Wie muß ein Mensch wie dieser die Analyse hassen! Ich habe den stillen Verdacht, daß die Wut, mit der er den Marsch auf eine gewisse Hauptstadt betrieb, im Grunde dem alten Analytiker galt, der dort seinen Sitz hatte, seinem wahren und eigentlichen Feinde – dem Philosophen und Entlarver der Neurose, dem großen Ernüchterer, dem Bescheidwiser und Bescheidgeber selbst über das ›Genie‹. ³⁵

Was wäre gewesen, wenn der Analytiker in Weiß' *Augenzeuge* Hitlers ›Genie‹ als Effekt der Analyse präsentiert hätte? Wäre dann sichtbar geworden, dass der geblendete Frontsoldat seinen Hass auf die Juden, auf die gewisse Hauptstadt Wien, auf den alten Analytiker Freud nur aus der neurotischen Entlarvung seiner selbst schöpft, die, einmal eröffnet, zum abrupten Zusammenbruch seines Ich führen muss? Eine unmögliche Frage, die zuerst belegt, dass Weiß' seinen Plot als poetisches Gedankenspiel zu Manns Essay konzipiert haben könnte – wenn er ihm denn nicht zuvorgekommen wäre. ³⁶ Beide stellen die Schuldfrage als Teil der modernen Hybris dar, die jedem inne wohnt. Denn: ist es der jüdische Arzt Sigmund Freud, der durch seinen gelehrigen Schüler, den Augenzeugen, dafür sorgt, dass der kommende Judenvernichter geheilt wird? Und ist es die Schuld des Schülers, der als einziger diese Fehlleistung entdeckt, diese Umkehrung der Seele nicht als Umkehrung des Menschlichen zu entdecken? ³⁷ Schlägt er sich selbst mit Blindheit, indem er seinem künftigen Verfolger das Augenlicht zurückgibt?

34 Und knüpft auf diese Weise das Band der Seele als Schauplatz des Krieges fort, das mit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts die Literatur (mit)bestimmt hat. Anz: *Die Seele als Kriegsschauplatz*.

35 Mann: *Bruder Hitler*, S. 310.

36 Hier beziehen sich beide, Mann wie Weiß, auf die psychologische Deutung Konrad Heidens in dessen 1936 erschienener Biographie *Adolf Hitler. Das Zeitalter der Verantwortungslosigkeit*.

37 Dazu auch Berke: *Zur Erinnerungsarbeit in Der Augenzeuge von Ernst Weiß*.

Der weitere Fortgang der Erzählung parallelisiert diese Frage mit den Entbehrungen der Nachkriegszeit, den in Gewalt und sexueller Erniedrigung umschlagenden menschlichen Beziehungen, der allgemeinen Orientierungslosigkeit der Vernunft und der Körper. In deren Zentrum rückt sehr bald das Wiedersehen des Augenzeugen mit seinem ehemaligen Patienten H. Nach dem Ende des Krieges, der auch den Tod der Mutter bringt, wird der Erzähler Landarzt, verliebt sich zuerst einmal erfolglos in die Tochter des ›Judenkaiser‹ genannten Familienarztes (die er später heiraten wird) und sieht ansonsten mit an, wie seine Umgebung sich in Hunger, Not und politischen Kämpfen ergeht. H wird zum Fanal. Nach einer der ersten Reden Hitlers in »M.«, bei der der Erzähler zugegen ist, heißt es: »H. hatte mich erkannt. Er wurde blaß und wandte zuerst den Blick ab. Dann bezwang er sich und gab mir die Hand. Ich sah, er hatte eine Scheu vor mir. Das flößte mir aber ein gutes, warmes Gefühl ein, ich wollte ihm weiterhelfen, gerne. War er nicht mein Werk?«³⁸ Nur dass dieses ›Werk‹ schnell größer werden wird als sein Autor und schließlich, in den Augen und Worten des Augenzeugen, alles orgiastisch mit sich reißt.

Und er [H.] zermalmte uns mit seinem sklavischen Wollustgefühl, gehorchen, sich auslösen, unten sein, nichts mehr sein. Zum erstenmal habe ich begriffen, was es heißt, Weib sein und dem Mann, der das Weib zuerst gegen ihren Willen und dann plötzlich mit ihrem Willen, mit ihren brennenden Schmerzen, mit noch tausendmal mehr brennender Wollust zersprengt, unterliegen, in ihm aufgehen, mit ihm zusammenwachsen, als ob es auf ewig wäre. [...] Ich fuhr schweigsam heim. Ich war schnell wieder zu Bewußtsein gekommen.³⁹

Das furchterregende moralische Dilemma, das Weiß damit kurz vor seinem Selbstmord der Literatur zu Füßen legt, schließt den Ersten Weltkrieg und den Einmarsch der Wehrmacht in Österreich und dann in Paris kurz. Der politische Klartext hält sich dabei an der individuellen Verantwortung fest, bleibt aber im Modus der Frage hängen, indem er Täter und Opfer, Verfolger und Verfolgte als Manifestationen einer Zeit, eines Zeitgeistes, eines Geschehens entwirft, das nicht weiter beherrscht werden kann. Deren Signum ist der Krieg, der große Gleichmacher, den zu erzählen der Erzähler nicht in der Lage ist.

Das innere, DAS ZERMALMENDE und das prachtvoll Bestialische, das Barbarenglück, den Barbarenrausch, den beschreibt man nicht. Man kann ein Delir nicht mit Worten beschreiben. Man kann nicht die Worte in einem stillen Zimmer niederschreiben, und ein anderer, in einem anderen stillen Zimmer, für sich allein, die Zigarre im Mund, den Hund zu seinen Füßen, soll dies begreifen und dann wissen, wie einem zumute ist.⁴⁰

38 Weiß: *Der Augenzeuge*, S. 183.

39 Ebd., S. 196f.

40 Ebd., S. 137.

Aber was dann? Man wird das Delir als Zustand aller beschreiben, als die Wirkung einer Kraft, deren Ursachen in jedem wohnen. Diesen Umstand spiegelt Weiß in den Figuren des Romans, die er jeweils als Doppel der Verhältnisse angelegt hat, so etwa zwischen dem Erzähler und Helmut, dem Freund und Sohn des »Narrenkaiser« genannten Gönners und Ersatzvaters. Der Schluss des Romans führt dies vor: Während der Zeuge sich der »regierungstreuen Armee in Spanien« anschließt, erwartet er den überzeugten Nationalsozialisten Helmut »auf der anderen Seite der Front«. ⁴¹ Hier kämpft der Bruder gegen den Bruder, womit Weiß eine Figurenkonstellation zuspitzt, die sich durch den gesamten Roman zieht. Ob es sich nun um das Doppel Judenkaiser/ Narrenkaiser, der vitale Vater/ die kranke Mutter oder die geheime Zweitfamilie des untreuen Vaters/ die eigentliche und heilige Familie der Mutter handelt. Figur und Gegenfigur, Protagonist und Antagonist sind stets Seelenverwandte, deren Handlungen und Schicksal im jeweils anderen sich spiegelt.

Kommen wir zum Schluss. Natürlich sind Weiß' Bücher keine Dokumente der Geschichte; sie erzählen vielmehr – wie im *Augenzeugen* hellsichtig durchgeführt – eine versteckte, ungekannte, mögliche Geschichte, die zu bezeugen nur dem Einzelnen obliegt, und zwar im Medium der ungedeckten Erinnerung. Dass die Papiere zu H.s Heilung verschwinden, ist kein Menetekel, sondern – auch – Abdankung der Quellengeschichte. Zurück bleibt das Ich, das nun aber auch keinen Halt findet, hervorgekehrt durch die unsichere, unzuverlässige Erzählweise und die Doppelung der Figuren. Das eine wie das andere wird gedeckt durch die Spuren der Psychoanalyse, die durch die Entwicklungsgeschichte des Augenzeugen ausgelegt werden. Hier trifft jene Beobachtung Hüppaufs, dass die »Beziehung zwischen dem Krieg [...] und der Kreativität in Literatur und Kunst« tatsächlich im Unbewussten liegt. ⁴² Dieses Unbewusste aber scheint sich – nimmt man die Veruntreuung des selbstgewissen Ich in Weiß' späten Romanen beim Wort – endgültig vor die Literatur als Medium der Repräsentation des Krieges geschoben zu haben. Es ist größer als der Einzelne und größer als die Erzählung des Einzelnen. Es ist das Denken der Masse. Das ist, kurz gesagt, jenes Narrativ – um mit Clark zu sprechen –, das Weiß dem Krieg und der Literatur einwebt oder das ihm eingewoben und diktiert wird.

41 Ebd., S. 286–289.

42 Hüppauf: *Kriegsliteratur*, S. 177.

Literaturverzeichnis

- Anz, Thomas: *Die Seele als Kriegsschauplatz – Psychoanalyse und literarische Moderne*. In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hg. Rolf Grimminger. Band 7: *Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus 1890–1918*. Hg. York-Gothart Mix. Wien, München: Hanser 2000, S. 492–508.
- Assmann, Aleida: *1998 – Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Schlagworte der Debatte*. In: *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Hgg. dies., Ute Frevert. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 53–96.
- Bal, Mieke: *Kulturanalyse*. Hgg. u. mit einem Nachwort versehen v. Sonja Neef u. Thomas Fechner-Smarsly. Aus dem Englischen übersetzt v. Joachim Schulte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006.
- Benjamin, Walter: *An Hugo von Hofmannsthal (Berlin, 26.6.1929)*. In: ders.: *Briefe* [1966]. Hgg. u. mit Anmerkungen versehen v. Gershom Scholem, Theodor W. Adorno. Band 2: *Briefe 1929–1949*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993.
- Benjamin, Walter: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* [1936]. In: ders.: *Gesammelte Schriften II*. Hgg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno, Gershom Scholem, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 438–465.
- Berghahn, Volker: *Die Fischer-Kontroverse – 15 Jahre danach*. »Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft« 6 (1980), S. 403–419.
- Berke, Hartmut: *Zur Erinnerungsarbeit in ›Der Augenzeuge‹ von Ernst Weiß. Bemerkungen zum verdrängten Antisemitismus und jüdischen Selbsthass des Erzählers*. »Cahiers d'études germaniques« 29 (1995), S. 39–48.
- Berke, Hartmut: *Zur Rollenambivalenz in ›Der Verführer‹ von Ernst Weiß*. »Cahiers d'étude germaniques« 38 (2000), S. 169–177.
- Bode, Christoph: *Der Roman. Eine Einführung*. Tübingen, Basel: A. Francke 2005
- Clark, Christopher: *Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog* [engl. *The Sleepwalkers*, 2012]. Aus dem Englischen übersetzt v. Norbert Juraschitz. München: Deutsche Verlagsanstalt 2013.
- Daniel, Ute: *Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter* (2001). Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004.
- Eagleton, Terry: *The Idea of Culture*, Blackwell: Oxford 2000.
- Eagleton, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie* [1983]. Aus dem Englischen übersetzt v. Elfi Bettinger, Elke Hentschel. 5., durchgesehene Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 2012.
- Eggert, Hartmut; Profitlich, Ulrich; Scherpe, Klaus (Hgg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Carl Ernst Poeschel 1990.
- Engel, Peter; Müller, Hans-Harald (Hgg.): *Ernst Weiß – Seelenanalytiker und Erzähler von europäischem Rang. Beiträge zum Ersten Internationalen Ernst-Weiß-Symposium aus Anlaß des 50. Todestages, Hamburg 1990*. Bern [u.a.]: Peter Lang 1992.
- Fischer, Fritz: *Griff nach der Weltmacht. Die Kriegszielpolitik des kaiserlichen Deutschlands 1914–1918*. Düsseldorf: Droste 1961.
- Flasch, Kurt: *Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg. Ein Versuch*. Berlin: Alexander Fest 2000.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich: *Wie objektiv ist Wehler? Deutschland ohne das Wunder von Bern: Das schnelle Altern der Sozialhistorie*. »Frankfurter Allgemeine Zeitung« (30.9.2008).

- Heiden, Konrad: *Adolf Hitler. Das Zeitalter der Verantwortungslosigkeit. Eine Biographie*. Zürich: Europa-Verlag 1936.
- Honold, Alexander: *Der Einbruch des Krieges in die künstlerische Form*. In: *Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Hgg. Stefan Kaufmann, Lars Koch, Niels Werber. Stuttgart: Metzler 2014, S. 448–494.
- Hüppauf, Bernd: *Kriegsliteratur*. In: *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*. Hgg. Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich, Irina Renz. Aktualisierte u. erweiterte Sonderausgabe. Paderborn [u.a.]: Ferdinand Schöningh 2009, S. 177–191.
- Illies, Florian: *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*. Frankfurt/M. u.a.: Büchergilde Gutenberg 2013.
- Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Tübingen: Max Niemeyer 2008.
- Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Wilhelm Fink 1985.
- Krumeich, Gerd: *Juli 1914. Eine Bilanz*. Mit einem Anhang: 50 Schlüsseldokumente zum Kriegsausbruch. Paderborn u.a.: Schöningh 2014.
- Längle, Ulrike: *Die Entzauberung der ›Welt von Gestern‹ – Zu Ernst Weiß' Roman ›Der Verführer‹*. »Text + Kritik« 76 (1982), S. 33–45.
- Mann, Thomas: *Bruder Hitler* [1939]. In: ders.: *Essays*. Band 4: *Achtung Europa! 1933–1938*. Hgg. Hermann Kurzke, Stephan Stachorski. Frankfurt/M.: S. Fischer 1995, S. 305–312.
- Moretti, Franco: *Distant Reading*. London, New York: Verso 2013.
- Rancière, Jacques: *Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens* [1992]. Aus dem Französischen v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: S. Fischer 1994.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie* [2005]. 2., verbesserte Auflage. Berlin, New York: de Gruyter 2008.
- Müller, Hans-Harald: *Zur Funktion und Bedeutung des ›unzuverlässigen Ich-Erzählers‹ im Werk von Ernst Weiß*. In: *Ernst Weiß – Seelenanalytiker und Erzähler von europäischem Rang. Beiträge zum Ersten Internationalen Ernst-Weiß-Symposium aus Anlaß des 50. Todestages, Hamburg 1990*. Hgg. Peter Engel, Hans-Harald Müller u.a.: Peter Lang 1992, S. 186–196.
- Wehler, Hans Ulrich: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Band 4: *Vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten. 1914–1949*. München: C. H. Beck 2003.
- Wehler, Hans Ulrich: *Das Duell zwischen Sozialgeschichte und Kulturgeschichte*. »Francia« 28 (2001), S. 103–110.
- Weiß, Ernst: *Der Krieg in der Literatur (Ludwig Renn, Erich Maria Remarque)* [1929]. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Hgg. Peter Engel, Volker Michel. Band 16: *Die Kunst des Erzählens. Essays, Aufsätze, Schriften zur Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, S. 345–352.
- Weiß, Ernst: *Der Verführer* [1938]. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982.
- Weiß, Ernst: *Der Augenzeuge* [1939/1963]. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.
- White, Hayden: *Interpretation in History*. In: ders.: *Tropics of Discourse*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1978, S. 51–80.
- »Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik« (LiLi) 179 (2015) (Thema: »Die Literatur des Ersten Weltkriegs«).