

Inhalt

Jan Röhnert (Braunschweig)
Autobiographie und Krieg – Ästhetik, Autofiktion und Erinnerungskultur seit
1914 – ein Problemaufriss 7

I. FORMEN AUTOBIOGRAPHISCHER KRIEGSWAHRNEHMUNG

Jörg Paulus (Braunschweig)
Wahl der Bodenlosigkeit. Fernwirkungen des Krieges in der
autobiographischen Reflexion Joseph Conrads 25

Steffen Richter (Braunschweig)
„Nur jetzt nicht weich werden.“ Wie und warum autobiographische Texte über
den Kolonialkrieg in Deutsch-Südwestafrika (1904–1908) ihr Ich panzern 39

Daniel Rose (Dresden)
Das Képi blanc zwischen Pickelhaube, Stahlhelm und Barett – zur
ideologischen Indifferenz französischer Fremdenlegionäre 53

Christophe Fricker (Bristol)
Das lyrische Ich und das lyrische Er in Stefan Georges „Der Krieg“ 67

Roberto Di Bella (Köln)
Rituale des Alltags in Zeiten des Krieges.
Ernst Barlachs *Güstrower Tagebuch* 1913–1917. 83

II. AUTOBIOGRAPHISCHE KRIEGSNARRATIVE

Cord-Friedrich Berghahn (Braunschweig)
„Im gefährlichen Raum“
Autobiographie und Erster Weltkrieg bei Ernst Jünger 105

Ulrich Fröschle (Dresden)
Von „Langemarck“ auf den „grünen Zweig“?
Zur Genese und Transformation des ‚Kriegserlebnisses‘ in der
Auto-Biographie Friedrich Georg Jüngers. 125

Inhalt

<i>Andreas Kramer (London)</i> „Von mir ist doch nicht die Rede.“ Das Ich und der Krieg in Alfred Döblins autobiographischen Schriften.	139
<i>Jan Röhnert (Braunschweig)</i> Form als Widerstand – Gottfried Benn liest die <i>Campagne</i> am Bendlerblock .	151
<i>Detlev Schöttker (Berlin/Dresden)</i> Chronistik als Weltdeutung und Selbstinszenierung. Ernst Jüngers Kriegstagebuch <i>Gärten und Straßen</i>	163
III. FIKTIONEN UND INSZENIERUNGEN AUTOBIOGRAPHISCHER ERINNERUNG	
<i>Benedikt Einert (Braunschweig)</i> „Strategische Erinnerungen“ im Wandel. Zu den Memoiren der ehemaligen Wehrmachtsoffiziere Hans Speidel und Alexander Stahlberg.	177
<i>Olaf Müller (Mainz)</i> Le rivage du moi. Krieg, Autobiographie und Fiktion bei Julien Gracq.	191
<i>Anja Pompe (Berlin)</i> Ich will nicht wissen [...] wer ich bin. Autobiographie und Krieg – Heiner Müllers <i>Krieg ohne Schlacht</i>	203
<i>Carsten Rohde (Karlsruhe)</i> Krieg in Permanenz. Thomas Bernhards autobiographische Erzählungen	217
<i>Nikolas Immer (Trier)</i> „Objektiv verstrickt, subjektiv unschuldig“? Selbstinszenierung und Erinnerungspraxis in Dieter Wellershoffs <i>Innenansichten des Krieges</i>	229
Beiträgerverzeichnis	243

Roberto Di Bella (Köln)

Rituale des Alltags in Zeiten des Krieges. Ernst Barlachs *Güstrower Tagebuch* 1913–1917

Tagsüber am Hilfsmodell für die Berliner Arbeit, nach dem Thee im Wald allein mit Pilzen und Gedanken. Da geht's hin und her wie Einkehr und Auskehr. Da lesen die Augen am Boden Pfifferling, Ziegenlippe und Ziegenbart und sonst Jemand, der man selber ist, blättert das Eigene hin und her und liest hier und da eine Stelle. Aber Alles <sic!> ist doch voll Krieg, man sieht Männer und wundert sich, daß man sie sieht, daß sie nicht in Rußland oder Frankreich stehen, man denkt, auch sie wissen nicht, daß man in Kurzem Gewehrgriffe übt. Man sieht Pilze und erinnert sich, daß in der Zeitung etwas von entflohenen russischen Gefangenen stand und kalkuliert wie lang sich so ein Ausreißer im Wald von Schwämmen ernähren könnte. Man wandert heimwärts und wandert der Abendzeitung entgegen. [...] Ich, ich warte. Auf Anruf, woher er kommen mag, aus Berlin zu Frau v. M., aus dem Bureau der Ersatzkommision in irgend eine Kaserne nah und fern.¹

In diesen Sätzen aus Ernst Barlachs *Güstrower Tagebuch* aus dem Jahr 1915 finden sich bereits die meisten jener Themen und Motive, die diese Blätter im Ganzen durchziehen und charakterisieren: der Alltag in der mecklenburgischen Provinz und die künstlerische Arbeit für seine zumeist urbanen Auftraggeber, seine intensive Spurenlese in der Natur ebenso wie die mehrmals tägliche Lektüre der Kriegsnachrichten und die sich hieran knüpfenden Kleinstadtgespräche. All diese Rituale scheinen dabei nur jenen Leerraum auszufüllen, der sich durch das für den zu Beginn des Krieges bereits 45-jährigen Künstler so frustrierende Warten auf einen möglichen soldatischen Fronteinsatz bildet. Der Text reichert sich zusätzlich an durch die existentielle Selbstbefragung des „Jemand, der man selber ist“, was in zunehmend metaphysische Überlegungen und ein mystisches Fragen nach dem Wesen Gottes mündet, bevor die Aufzeichnungen schließlich noch vor Kriegsende langsam versickern.

Begleitet wird dieser Prozess durch Barlachs Entwicklung von einer zeittypisch idealistischen Verklärung des Krieges, im Einklang mit den Werten eines kaisertreuen bürgerlichen Weltbildes, hin zu einer Kriegsernüchterung und forciert humanistischen Haltung, die Barlach ab den 1920er Jahren in zunehmende

¹ Ernst Barlach: *Güstrower Tagebuch (1914–1917)*. In der Fassung der Handschrift. Kritische Leseausgabe. Hg. von Ulrich Bubrowski. Hamburg 2007, S. 339f. („31. Aug 1915 Dienstag“) und S. 343 („8 Spt 1915 Mittwoch“).

Entfremdung und Gegnerschaft zur öffentlichen Meinung bringen und bekanntlich in seiner Ausgrenzung als „entarteter Künstler“ durch die Nationalsozialisten gipfeln wird. Diesbezüglich schreibt Elisabeth Laur: „Um 1916 wurde ihm die alles zerstörerische Gewalt des Krieges, die nur Leid und Tod mit sich bringt, bewußt. Sie wird zu einem wichtigen Thema seiner Kunst. Seine Zeitschriftenbeiträge fordern nun zu Nächstenliebe und Brüderlichkeit auf.“² Der Hinweis erfasst zweifellos den oben beschriebenen Entwicklungsbogen, doch ist Barlachs Entfremdung dem Krieg gegenüber weniger als punktuelle Bewusstwerdung, denn vielmehr als langsamer Prozess zu sehen.

Der Blick meines Beitrags richtet sich somit mehr auf die Brüche, Widersprüche und Ambivalenzen, wie sie im *Güstrower Tagebuch* diesbezüglich hervortreten. Sie zu verfolgen ist dank der 2007 von Ulrich Bubrowski kritisch edierten Ausgabe einfacher geworden, die den Textbestand nunmehr endlich ungekürzt wiedergibt.³ Ganz zu Recht verweist der Herausgeber darauf, dass das Werk so etwas wie „ein latenter Entwicklungsroman“ sei, „ein Dokument jedenfalls, das die ersten Schritte auf einem Wege fort von der enthusiastischen Kriegsbejahung erkennen läßt, einem Wege, der schließlich in die großen, von humanistischem Geist getragenen Mahnmale mündet“.⁴ Das *Güstrower Tagebuch* soll deshalb hier als Dokument der Schwelle und des Übergangs lesbar gemacht werden, was

² Ernst Barlach: *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe. Das bildnerische Werk: Plastik, Zeichnung, Druckgraphik*. Hg. von Volker Probst. Band 10 – Werkverzeichnis 1: *Die Druckgraphik*. Bearbeitet von Elisabeth Laur. Leipzig 2001, S. 17.

³ Das Manuskript liegt in vier Heften vor. Barlachs eigenhändiges Titelschild auf dem Außendeckel des ersten Heftes lautet: „*Güstrower / Tagebuch / vom / 3 Aug. 1914 / bis / 17 Nov. 1917 / (4 Hefte)*“ und verweist auf einen literarisch selbstbewussten Umgang des Autors mit seinen privaten Aufzeichnungen. Auch wird Barlach noch viele Jahre später Korrekturen und Ergänzungen am Text vornehmen. Beginnend mit einem ersten, noch in Kriegszeiten im Auftrag der Familie hergestellten Schreibmaschinentranskript von 1942, ist die jahrzehntelange Editions-geschichte des Werkes auch ein Spiegel der wechselhaften Rezeption Barlachs. Umfangreiche Informationen liefert hier – neben dem Bericht von Bubrowski in der Ausgabe von 2007, S. 461ff. – ein in der DDR erschienener Auswahlband, dessen Nachwort jedoch nicht frei von ideologischer Vereinnahmung Barlachs durch den sozialistischen Kunst- und Literaturbegriff ist und auch die gesamte Ebene der Kriegsbegeisterung ausblendet. Ernst Barlach: *Güstrower Tagebuch. In Auswahl herausgegeben und kommentiert von Elmar Jansen*. Berlin 1980, S. 354–383 („Nachwort“) und S. 384–397 („Zur Ausgabe“). Referenzedition bis zur Herausgabe der Kritischen Ausgabe blieb jahrzehntelang die von Friedrich Dross im Rahmen einer für den Piper-Verlag besorgten dreibändigen Werkausgabe. Ernst Barlach: *Die Prosa II*. München 1959, S. 9–359. Dross nimmt freilich zahlreiche Auslassungen und Glättungen am Text vor.

⁴ Ulrich Bubrowski: „Vorwort“. In: Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 9–12, S. 10. Der Hinweis auf den „Entwicklungsroman“ ließe sich dabei nicht nur auf Barlach selbst, sondern auch seinen einzigen Sohn Nikolaus (Klaus) Barlach (1906–2001) beziehen, der auf fast jeder Seite im *Güstrower Tagebuch* Erwähnung findet.

wiederum mit dem im Titel des Beitrags aufgerufenen Begriff des Rituals zu verknüpfen ist. Dieser verweist sowohl auf eine Innen- wie Außenperspektive. Er bezieht sich zunächst auf das schreibende Ich und dessen von großer Regelmäßigkeit und Stabilität bestimmten Alltag, einem für den Künstler offenbar zu regelmäßigen angesichts der weltpolitischen Umbruchsituation. Hierbei wird deutlich, wie Barlach selbst bereits die Aspekte von Transformation und Entgrenzung in seinem Denken aufgreift und reflektiert. Hierauf ist noch mit Bezug auf die Entgrenzungsästhetik der emphatischen Moderne, der ich Barlach zuschreiben möchte, näher einzugehen. Doch richtet Barlach zugleich den Blick auf sein Umfeld, begreift sich gewissermaßen als Ethnologe der eigenen *communitas* und ihrer (all)täglichen Rituale in Zeiten des Krieges. Denn wiewohl sich das 45 Kilometer südlich von Rostock gelegene Güstrow weitab von jeder Front befindet, durchdringt der Krieg das noch stark von bäuerlich-handwerklichen Strukturen geprägte Leben der Kleinstadt und verändert es von Grund auf. Mit ihren damals rund 20.000 Einwohnern ist sie zugleich ein Spiegel des Bewusstseins der wilhelminisch-preußischen Spätzeit und wird von Barlach auch dergestalt wahrgenommen.⁵

Am 3. August 1914, dem Tag der Kriegserklärung des Deutschen Reichs an Frankreich also, notiert er auf der ersten Seite seines Tagebuches: „Dann aber kam ein Einsturz-Augenblick, wie wenn Jemand einen Vorhang losläßt oder eine Wand umfällt. Denn das Geläut ging nun mit voller Gewalt los, und vom ersten Turm fiel es auf den andern. Ich fühlte in mir eine tiefe Stille sich weiten, eine Leere spannte sich, und darin in der Mitte formte sich eine Ahnung.“⁶ Die persönlichen Aufzeichnungen werden zum unmittelbaren Ausdruck dieser existentiellen Spannung, die Barlach mit den Begriffen von Stille, Leere und Ahnung umschreibt und die sogleich auf das Erfassen einer inneren Wahrheit ausgerichtet sind. Dem steht jedoch zugleich die im weiteren Verlauf vielfach beklagte Lähmung der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit entgegen: „Wissen wir, wie es riecht, wie es aussieht, wie es klingt? Nein garnichts wissen wir, es ist ein elender Selbstbetrug.“⁷ Zu stark, zu diffus und zu nah scheint das emotionelle, visuelle und moralische Erlebnis ‚Krieg‘, als dass es für den stark vom idealistischen Denken Goethes beeinflussten Barlach zu diesem Zeitpunkt einer direkten bildnerischen Gestaltung zugänglich wäre.

⁵ Barlach lebt seit 1910 in Güstrow, gemeinsam mit seiner Mutter Louise und seinem Sohn Klaus (Nikolaus), und lässt sich hier ein nach seinen Bedürfnissen gestaltetes Atelier und Wohnhaus bauen. Über Leben und Werk Barlachs informieren u. a. die Biographien von Paul Schurek (1961), Catherine Kraemer (1988), Ilse Kleberger (1998) und Naomi Jackson-Groves (2009). Autobiographische Dokumente von Bedeutung sind auch Ernst Barlach: *Ein selbsterzähltes Leben*. Berlin 1928 [Nachdrucke München 1948 und 1962] sowie der langjährige Briefwechsel mit dem Kunsthistoriker, Verleger und Freund Reinhard Piper (1879–1953). Siehe Ernst Barlach/Reinhard Piper: *Briefwechsel 1900–1938*. Hg. und erl. von Wolfgang Tarnowski. München 1997.

⁶ Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 17.

⁷ Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 216.

Ich dachte flüchtig: Nun zeichne! Aber schon im Entstehen zerschmolz der Vorsatz, das ist es nicht, was Kunst vom Krieg haben kann. Ich müßte nicht Männer zeichnen, sondern die Gestalt ihres Tuns, ihres Müssens, ihres Wollens. Die Zeit will Form bekommen, also bilde die Zeit!

Das Ausweichen von der Bildhauerei auf das Zeichnen, von dort auf das Schreiben – des Tagesbuches zunächst, denn die sonstige literarische Arbeit stagniert ebenfalls und der kurz zuvor begonnene Roman *Seespeck* wird abgebrochen – hat somit eindeutig kompensatorische, ja regenerative Funktion. So heißt es in einem Brief aus den ersten Kriegsmonaten:

Dieses ganze Weltkriegsgetriebe ist so nah und auch selbstverständlich geworden, man sieht nicht recht ein, wie man es wieder einmal los werden soll. Für Leute, denen auf Dauer die Sensationsfreudigkeit erlahmt, ist das Ganze fürchterlich. Man möchte irgend etwas zu tun kriegen dabei und fühlt sich doch nicht jung genug, sich irgendwo hineinzustürzen. [...] Ich habe einen anderen Ausweg gefunden, nämlich einen schriftstellerischen, und gebe sozusagen die Kriegschronik von Güstrow oder besser meiner Güstrower Beobachtungen und bilde mir ein, daß sie mir in spätern Tagen manchen Spaß machen wird.⁸

Dabei sei die schreibende Kunst gleichsam der ‚arme Vetter‘ der bildenden, so Ulrich Bubrowski über Barlachs Schreibwerkstatt, „sie muss vorliebnehmen mit dem, was jener nicht passt, muss auskommen mit übriggelassenen Brosamen gewissermaßen, muss jener ausweichen und sich im Abseits einrichten“.⁹ Da Barlach weitgehend nachts und in den dunklen Wintermonaten dichtet, finde sein Schreiben grundsätzlich an der Peripherie statt.

Schreibendes Existieren an der Peripherie heißt konkret: verwiesen sein auf zeitliche und räumliche Abseiten. Die zünftige Bildhauerei in ihrem Bestreben, die Helligkeit des Tages mit Beschlag zu belegen und für sich auszubeuten und sich in

⁸ „Ernst Barlach an August Gaul (15. Dezember 1914)“. In: *Die Briefe 1888–1938: in zwei Bänden. Band 1: 1888–1924*. Hg. von Friedrich Droß. München 1968, S. 435.

⁹ Ulrich Bubrowski: ‚Geschrieben in Hamb. Bahnhof...‘ *Ein Blick in Barlachs Schreibwerkstatt*. In: *Ernst Barlach: Bildhauer, Zeichner, Graphiker, Schriftsteller; 1870–1938. Ausstellungskatalog (Niederländisch, Französisch, Deutsch)*. Hg. von Jürgen Doppelstein. Leipzig 1995, S. 397 [Anlässlich der zum 125. Geburtstag von Ernst Barlach am 2. Januar 1995 gemeinsam von dem Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, dem Ernst-Barlach-Museum Wedel und der Ernst-Barlach-Gesellschaft Hamburg durchgeführten Ausstellung *Ernst Barlach, Bildhauer, Zeichner, Graphiker, Schriftsteller, 1870–1938*, 18. Dezember 1994–26. Februar 1995, Königliches Museum für Schöne Künste in Antwerpen].

großem Raum breitzumachen, drängt die literarische Tätigkeit in die dunkle Tages- und Jahreszeit und die Nische des Privaten.¹⁰

Die Rangfolge des kreativen Schaffens von Bildhauerei, Zeichnen und Dichten kehrt sich nun im Zeichen des Krieges zeitweilig um, wobei alle Bereiche weiter untergründig miteinander kommunizieren.¹¹ Das *Bilden der Zeit*, um das es Barlach gerade in diesen Jahren geht, findet auch deshalb im Tagebuch das geeignete Medium, weil er hier die Widersprüchlichkeit und Vielstimmigkeit der Gedanken, Eindrücke und Informationen, die mit dem Krieg zusammenhängen, frei von allen formalen oder logischen Zwängen verarbeiten kann. „Du brauchst nicht zu komponieren, brauchst nicht um Rahmen und Akustik zu sorgen“, schreibt er 1916 seinem Vetter Karl Barlach, mit dem ihn in diesen Jahren ein reger geistiger Austausch verbindet,

ich finde immer, das Tagebuch ist das wahre Epos, man braucht nicht ‚Anfang, Mitte und Ende‘, der Zeitstrom Ewigkeit wird stückweis in seiner Majestät beleuchtet [...] kindhaft leicht begreiflich und zugleich verwunderlich wie Traumgeschehen, das man hinnimmt und hinterher nicht zusammenreimen und erklären kann ...¹²

So hilft das Tagebuch die durch die politischen Ereignisse heraufgerufene Ausdrucks- und Druckkrise zu bewältigen.¹³ Der ästhetische Einfluss der vier Kriegsjahre auf die europäische Kunst und Kultur, wie ihn der kanadische Historiker Modris Ekstein in seiner umfangreichen Studie *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age* herausgearbeitet hat,¹⁴ ist auch bei Barlach unverkennbar. Dies geschieht jedoch nicht im Sinne einer bilderstürmerischen Zerspaltung der Formen und der Sprache, wie sie sich zeitgleich in den künstlerischen bzw. literarischen Arbeiten des Futurismus, Kubismus oder Dadaismus vollzieht. Der Krieg ist für Barlach zunächst eine existentiell-geistige Herausforderung, die er als allgemeine

¹⁰ Ulrich Bubrowski: *Ein Blick in Barlachs Schreibwerkstatt* (1995), S. 397.

¹¹ Siehe hierzu auch die frühe Briefäußerung Barlachs: „Nun kann mir aber die Plastik nicht ganz genügen, deshalb zeichne ich, und weil mir das nicht ganz genügt, schreibe ich.“ – Barlach: *Die Briefe I* (1968), S. 57.

¹² Barlach: *Die Briefe I* (1968), S. 87f.

¹³ Es verwundert deshalb nicht, wenn Barlach die Arbeit am Tagebuch auch bereits als Vorbereitung zu weitergehenden literarischen Arbeiten begreift. So z. B. den 1913–1916 entstandenen Roman *Seespeck*, in dem die Motive von Identitätskrise und -suche, des Ichverlusts und des Versuchs der Orientierung eine zentrale Rolle spielen. Das aus inneren Gründen nicht mehr fortzusetzende Tagebuch findet auch in Dramen wie *Die echten Sedemunds* (1917–1919) eine Fortsetzung, in welchem Motive wie Irrenhaus und Friedhof eine zentrale Rolle spielen.

¹⁴ Modris Ekstein: *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*. Toronto 1989. Dt.: *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*. Aus dem Englischen von Bernhard Schmid. Reinbek 1990.

begreift. Er sei „etwas Neues“ und könne sich „aus Erfahrung und Vorstellung nicht materialisieren“.¹⁵

Er ist mir wie ein plötzlich zusammengeballter zweiter Mond, der um die Erde saust und an sie jeden Augenblick irgendwo aufstoßen und sie zerbrechen kann. [...] Furcht? Nicht immer, oft ist es Gerinnen aller Lebensgefühle. Mag es nur kommen, soll doch im Tod unsres Staats eine Form zusammenrucken wie ein Edelstein-christall, unter der Wucht von Erdscheiben erpreßt. Wir vergehen, aber, Gott sei Dank, wir erstehen wieder in neuer Form.¹⁶

Rituale sind transformative Handlungen, die einem tradierten Muster folgen. Abgesehen vom dieser elementaren Definition gibt es derzeit kein weithin akzeptiertes, die vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten des Begriffs umfassendes Ritualmodell, wie sie z. B. Andréa Bellinger und David J. Krieger in ihrem Handbuch der Ritualtheorien dokumentieren.¹⁷ Rituale weisen zudem eine grundlegende Ambivalenz auf: Einerseits tragen sie formale, regelhafte und repetitive Züge, durch die sie für den Einzelnen oder für eine Gruppe stabilisierend und kohärenzstiftend wirken. Andererseits können Rituale als kontingente und transgressive Ereignisse beschrieben werden, deren Funktion darin besteht, unterschiedliche Arten von Grenzüberschreitungen zu ermöglichen. Hieraus resultiert auch die besondere Aufmerksamkeit, die der Ritualbegriff seit den 1990er Jahren im Zuge des kulturwissenschaftlichen *performative turn* bzw. einer sich ethnologischen Fragestellungen öffnenden Theaterwissenschaft erfahren hat.¹⁸

Beide Seiten des Ritualen verhalten sich zueinander paradox. Diese Beobachtung gilt auch mit Blick auf Ernst Barlach. Es ist die Spannung zwischen dem

¹⁵ Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 152.

¹⁶ Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 152.

¹⁷ Andréa Bellinger; David J. Krieger (Hgg.): *Ritualtheorien: ein einführendes Handbuch*. 5., aktualisierte Auflage. Wiesbaden 2013. Die Altphilologin Jane Ellen Harrison bestimmte bereits früh das Ritual als „not simply a thing done but a thing re-done and pre-done“. Jane Ellen Harrison: *Themis. A Study of the social origins of greek religion. With an excursus on the Ritual forms preserved in Greek tragedy by Gilbert Murray and a chapter on the Origin of the Olympic Games by F. M. Cornford*. Cleveland/New York 1962 [1912], S. 330. Siehe auch die komplexere Definition von Erika Fischer-Lichte: „Unter Ritualen verstehen wir eine bestimmte Gattung von Aufführungen, die der Selbstdarstellung und Selbstverständigung, Stiftung bzw. Bestätigung oder auch Transformation von Gemeinschaften dienen und unter Anwendung je spezifischer Inszenierungsstrategien und -regeln geschaffen werden.“ – Erika Fischer-Lichte: *Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe*. In: *Geschichtswissenschaft und ‚performative turn‘. Ritual, Inszenierung und Performance vom Mittelalter zur Neuzeit*. Wien 2003, S. 33–54, S. 47.

¹⁸ Siehe hierzu die grundlegende Studie von Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M. 2004 sowie den zuvor zitierten Beitrag der Berliner Theaterwissenschaftlerin.

Krieg als Ausdruck einer grundlegenden und tiefgreifenden Erneuerung (ein Gefühl, das er mit vielen seiner Zeitgenossen teilt) und andererseits der Befremdung gegenüber einem Ereignis, das sich immer mehr in den Alltag schleicht. „Wie vielen Menschen mag der Krieg nun schon ein gewohnter Sprech- und Gedankengegenstand geworden sein!“,¹⁹ trägt der Dichter unter dem 2. Oktober 1914 ein und meint damit die Stammtischgespräche der Reservisten ebenso wie die Kriegspresse, deren tägliche ‚rituelle‘ Lektüre am Bahnhofskiosk dabei auch für ihn unverzichtbar ist.²⁰ So montiert er vielfach Zitate aus den neuesten Berichten, mit durchaus spürbarer emotionaler Beteiligung angesichts von Stellungsgewinnen, Gefangennahmen oder erbeutetem Kriegsgut. „Das ist die Vorderseite der Zeitungen“, schreibt er jedoch sogleich, „die Hinterseite aber bringt diese vielen Todesanzeigen mit dem schwarzen Kriegerkreuz, jeden Tag einen neugefüllten Kirhhof!“²¹ Barlach relativiert immer wieder, vielleicht ohne sich dessen unmittelbar bewusst zu sein und teilweise mitten im Satz, die eigene Euphorie durch kritisch-zweifelnde oder auch ironisch-zynische Kommentare und Einsprengsel. Dieses Sprunghafte und Brüchige seines Stils zusammen mit einer expressionistische Sprachkraft machen wesentlich das literarische Gepräge der Aufzeichnungen aus. Hinzu kommen immer wieder satirische Momente, so wenn er z. B. vom „Zeitungsladen mit den frischesten Kriegswürsten“²² spricht. Die Ritualität des Krieges, die sich bildhaft-grotesk in der Wortschöpfung von den *Kriegswürsten*

¹⁹ Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 86. Siehe hierzu auch Wolfgang Theopold: „In den ersten beiden Büchern überwiegt das Thema des Krieges, genauer der Siegeszuversicht; darum übernimmt Ernst Barlach vielfach die Meldungen der Presse. [...] Im letzten Band hat die Hoffnung auf ein für Deutschland siegreiches Ende des Krieges Ernst Barlach offensichtlich verlassen.“ – Wolfgang Theopold: *Ernst Barlachs „Güstrower Tagebuch“*. *Zur formalen und inhaltlichen Eigenart*. Diss. Hannover 1982, S. 1.

²⁰ „Und die Schlacht? Barlach, Mensch, was geht Dich die Schlacht an, bilde Dir nicht ein, daß Du was damit zu schaffen hast, sie geht ohne Dich durch ihre Phasen wie der Mond, und sie entfaltet an ihren Ort unhörbar für Dich ihre Weltwichtigkeit, das kosmische Geschehen rollt ab und kümmert sich den Teufel um Deine vom Zeitungslesen blöden Augen.“; „Natürlich habe ich trotz der Arbeit die Nachrichten-Lese in den Zeitungen nicht lau werden lassen, im Bahnhof zu finden bin ich zweimal täglich.“ – Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 88 und 89f.

²¹ Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 96.

²² Siehe die Formulierung im Zusammenhang: „Ich frage mich ob z. B. der Photograph Bühring während der ganzen Dauer des Kriegs unter seiner Hausthür stehen bleiben will. So oft ich vorbei gehe, und das kommt mehrere Male am Tage vor, weil ich so begierig auf Nachrichten bin wie Alle andern – lugt und lauscht und sichert er vor seinem Bau die Straße auf und ab. Rechter Hand ist der Zeitungsladen mit den frischesten Kriegswürsten. Und seine Augen rauben um die Ecke und werden doch nie satt. Und wenn er gefressen hat, spuckt er die Schale aus und läßt sie den Andern, die zu den dünnen Angaben eine wulstige Meinung, Prophezeiung, irgend etwas – sei es auch nur eine Wiederholung in ungeneralstabsmäßiger Verquasselung dringend nötig haben.“ – Ernst Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 29f. (22. August 1914).

materialisiert, steht der anderen (letztlich bis zum Schluss des Tagebuchs aufrechterhaltenen) Hoffnung vom Krieg als eines grenzüberschreitenden Ereignisses entgegen, das dem Neuen und Anderen, dem Außeralltäglichen ereignishaft Ausdruck verschaffen sollte.

Rituale ermöglichen solche Erfahrungen, die Victor Turner erstmals in den 1960er Jahren als *liminal* bezeichnet hat. Hierbei greift er auf Überlegungen des französischen Ethnologen Arnold van Gennep (1873–1957) zurück, die dieser 1909 in seinem Hauptwerk *Les rites de passage* formulierte.²³ Van Gennep hatte darin beschrieben, dass Passageriten – also solche Riten, die den Status eines Menschen verändern – immer nach demselben Schema organisiert sind.

Der Trennung von der alltäglichen Umgebung, dem Separationsritus, folgt eine Phase der Isolierung, die Seklusion, an die sich nach mehr oder weniger langer Zeit schließlich die Wiedereinführung in den Alltag und die Gesellschaft anschließt. Turner folgt van Genneps Modell und erkennt drei Phasen in Ritualen. Besonders wendet er sich der mittleren Phase zu, die er als „liminal“ bezeichnet. Sie liegt gleichsam zwischen den Zeiten. Wer einen Passageritus durchläuft, ist dann nicht mehr die Person, die er oder sie früher war, aber auch noch nicht die Person, die er oder sie später, nach Abschluss des Ritus sein wird.²⁴

Wer sich in einem solchen Zustand der *Liminalität* befinde, so Till Förster, fühle sich vorübergehend von allen regulären sozialen Bindungen, alltäglichen Abläufen und gesellschaftlichen Regeln losgelöst. Der Begriff „liminal“ taucht zwar bereits vereinzelt in englischen Quellen zur Psychologie in den 1880er Jahren auf, doch in den Bereich der Anthropologie und Ethnologie wird er erst mehr als zwanzig Jahre später durch van Gennep eingeführt, dessen Anliegen es war, aufzuzeigen, dass Rituale nicht isoliert, fragmentiert und aus ihrem gesellschaftlichen Kontext herausgerissen untersucht werden können. Es geht um eine Erfahrung des Weder-Noch, der Umstrukturierung und der Emergenz: Alte Bindungen werden aufgelöst, neue jedoch noch nicht geschaffen, sondern sind erst im Werden bzw. Erscheinen begriffen. Wer eine liminale Erfahrung macht, muss vorübergehend ohne feste Position, ohne verlässliche Beziehungen, ohne vertraute Umgebung, ohne klare Regeln und eindeutig definierte Aufgaben auskommen.

Es ist schlimm, wie das Leben flau ist, sogar der barsche Oktober bringt mich kaum auf die Socken. [...] und der Krieg hat wieder Bleigewichte an unsere Füße

²³ Vgl. Arnold van Gennep: *Les rites de passage*. Paris 1909 [dt. *Übergangsriten*. Frankfurt a.M. 1986]; Victor Turner: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca 1969 [dt. *Das Ritual: Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt a.M. 2000].

²⁴ Till Förster: *Victor Turners Ritualtheorie. Eine ethnologische Lektüre*. URL: www.uni-bas-ethno.ch/redakteure/foerster/dokumente/Turner2.pdf (18. Juni 2004, letzter Zugriff 15. Juni 2013), S. 2. Vgl. auch Till Förster: *Victor Turners Ritualtheorie*. In: *Theologische Literaturzeitung* 128 (2003), S. 703–716.

gehängt. Zwar – sie sind nicht durchgekommen im Westen, und wir fühlen die Zuversicht, sie werden nicht durchkommen, im Osten stehen wir als Sieger auf dem eroberten Boden [...]. Aber wo ist der Horizont in dieser wilden See! Wo ist Land? Wir fahren auf unsren guten, heilen Schiffen überm Bodenlosen im Uferlosen. – – Ich bin ja auch – dazu – in einem bitteren Zwischenzustand. Der Landsturmruf will nicht schallen, die Tage sind „lerrig“, – – und die unendliche Muße will nicht schmecken. Nun, jetzt soll es endlich Holz geben, nun mag meine Arbeit beginnen – und fortgehen, solange es der Krieg vergönnt.²⁵

Wie jeder Initiand, so befindet sich auch Barlach in einem zweideutigen „no longer/not yet“ Status. Bei den klassischen Ritualen meint dies, dass die Initianden zum Beispiel nicht mehr Kinder, aber auch noch nicht Erwachsene sind. In dieser Phase des Ritus lasse sich, so Turner, von „liminal personae“ sprechen. Diese seien „neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention“.²⁶ So gehört die Ungewissheit des 45-jährigen Barlach, ob er, der aufgrund seines Alters behördlich bereits dem sogenannten Landsturm zugeordnet wurde, doch noch und endlich zum Kriegsdienst eingezogen wird, zu den größten Sorgen des Künstlers in diesen Jahren und ist entsprechend häufiges Thema der Einträge. „Was nützt der tapfere Zeigefinger, der keine Flinte abschießt, sondern Güstrower Tagebücher kritzelt?“²⁷ heißt es da. Und den Marsch junger Rekruten durch Güstrow kommentierend schreibt er:

Sie gingen den Weg wie man zur Lustbarkeit geht – es ist eine sonderbare Zeit. Weiter will ich nichts sagen als dies: Was sie erleben mitten im Kriegsgetöse, erlebe ich hier am Rande des Kraters hundertfach, wo nur das letzte Echo herschallt. Was ich ‚erleben‘ würde, wäre ich mittendrin – – –

Was ich, wenn unsereins doch noch gerufen wird, leisten kann weiß ich nicht – aber es soll mir ein Fest werden, freilich ein andres als das der jungen Leute.²⁸

Am ‚Rande des Kraters‘ stehend wird dem (nicht mehr ganz jugendlichen) Initianden, der sich vom Initiationsritus des Soldaten- und mehr noch Frontdienstes immer wieder ausgeschlossen sieht, die Außenseiterexistenz besonders bewusst, schläft nachts „ein mit dem lähmenden Bewußtsein, ein untergeordnetes Stück Überflüßigkeit zu sein“²⁹, so das harsche Selbsturteil. Barlach habe sich, so Wolf-

²⁵ Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 359 (8. Oktober 1915).

²⁶ Turner: *The Ritual Process* (1969), S. 95.

²⁷ Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 34.

²⁸ Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 77 (21. September 1914).

²⁹ Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 186. Siehe auch am 24. November 1914: „Ich sitze hinterm Ofen und lese das Leben des Taugenichts und Magisters Laukhard. Aber eins ist doch gut – man liest, daß der ungediente Landsturm nun bald gemustert werden soll. Ich fühle einen leisen Trost, grade als dürfte ich ein Unrecht sühnen, als dürfte ich mich reinigen von einem Makel.“ – Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 142.

gang Theopold, wie andere Künstler auch, „vor dem Krieg als gesellschaftlich isoliert, marginalisiert, empfunden und im Krieg, analog zum verbreiteten Kollektivtausch, auch eine Chance für die Aufhebung seiner Isolation gesehen“.³⁰

Unter den aktiven Teilnehmern von Übergangsritualen wie Initianden hatte Turner Anzeichen einer besonderen Gleichheit und Gemeinschaftlichkeit beobachtet, die er bekanntlich mit dem Begriff der *communitas* bezeichnet. Zu einer solchen Vergemeinschaftung kommt es seiner Sicht allein dadurch, dass soziale Unterschiede, Hierarchien und Machtverhältnisse unter *liminalen* Bedingungen aufgehoben sind. Es handelt sich also um ein dynamisches Konzept, welches seine Bedeutung aus dem Gegensatz zu den vorgängigen Normen und Verhältnissen bezieht, wie es der Untertitel von Turners Hauptwerk *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* aussagt.³¹ Die Aufhebung der Differenzen schafft Raum für besondere zwischenmenschliche Begegnungen, in denen sich Ritualteilnehmer gegenseitig als „Menschen an sich“ erfahren und akzeptieren können. Es entsteht ein idealistisches Gefühl der Gleichheit, das viele Männer damals mit der Soldatenexistenz assoziierten. Gemeinschaftsbildung und Grenzüberschreitung bedingen sich also gegenseitig, bilden gemeinsam das ab, was Turner das ‚soziale Drama‘ nennt. In individueller Hinsicht umschreibt Turner die Erfahrungen, die im Zustand der Liminalität möglich sind, mit dem Begriff des *flow*. Gemeint ist damit der subjektive Eindruck eines mehrdimensionalen ‚Fließens‘: Man erlebt z. B. ein Verschmelzen von Handeln und Bewusstsein, eine meditative Versunkenheit bzw. Entgrenzung des Ichs, die jedoch nicht mit dem Verlust von Handlungsfähigkeit einhergehen muss. Das rituelle Subjekt entgrenzt sich und kann aus der eigenen Aktion eine subjektive Befriedigung erlangen, ohne äußere Ziele oder Belohnungen zu benötigen.³²

³⁰ Theopold: *Ernst Barlachs „Güstrower Tagebuch“* (1982), S. 89.

³¹ „Extreme individualism only understands a part of man. Extreme collectivism only understands man as a part. *Communitas* is the implicit law of wholeness arising out of relations between totalities. But *communitas* is intrinsically dynamic, never quite being realized“; „There is a living and growing body of experience, a tradition of *communitas*, so to speak, which embodies the response of our whole collective mind to our entire collective experience. We acquire this wisdom not by abstract solitary thought, but by participation immediately or vicariously through the performance genres in sociocultural dramas.“ – Victor Turner: *The Anthropology of Performance*. In: V.T.: *Process, Performance, and Pilgrimage: A Study in Comparative Symbolology*. New Dehli 1979, S. 60–93, S. 75 und 76. Turner formuliert sein komplexes Konzept der *communitas*, das hier nicht weiter ausgeführt werden kann, unter dem Einfluss der Weltanschauungslehre Wilhelm Diltheys als dem Ausdruck eines dynamischen Denkens, in Abgrenzung zu den statischen Systemen von u. a. Ideologien oder Theologien. „Particular periods of history and particular clusters of societies and nations become dominated and characterized by a particular *Weltanschauung*. But *Weltanschauungen* must be performed.“ (a.a.O., S. 77).

³² „Flow is the holistic sensation present when we act with total involvement [...]“. – Victor Turner: *Process, Performance, and Pilgrimage* (1979), S. 154. Es überrascht

Dieses Modell lässt sich natürlich nicht unmittelbar auf die von Barlach beschriebene Situation im Ersten Weltkrieg beziehen, doch der Gedanke der individuellen Transformation durch das Kriegserlebnis lässt sich sehr wohl als liminales Erleben beschreiben. So sieht auch Barlach im Krieg zunächst die „Erlösung des Individuums von den ewigen Ich-Sorgen, also eine Weitung und Erhöhung des Volkes“,³³ wie er selbst es im Tagebuch formuliert. Und weiter heißt es dort:

Man denkt dabei: Opfern ist eine Lust, die größte sogar. Ich weiß es längst, es ist Vergottung, Aufgehen im Ganzen, Erlösung. Und die Deutschen können es heute tun mit der inbrünstigsten Seligkeit, der Freiwilligkeit, die durch inneren Willen und Beschluß zur Notwendigkeit wird. [...] Der Krieg ist das Getümmel eines Vormittags. Und doch baut Zeitgefühl an der ewigen Majestät, Menschengewimmel und Händerühren hat auch den Dom erbaut. [...] Vielleicht türmt dieser Krieg ein schönes Stück hoch! Wir erleben Erschüttern und sehen eines Tages, daß es Wachsen war.³⁴

Heutzutage ist dieses Gefühl der Begeisterung für den Krieg nur schwer nachzuvollziehen, ja verstörend. Das liegt im vorliegenden Fall nicht allein an der absoluten Intensität. Es ist auch das besondere Gepräge der bildreichen Ausdrucksweise, wie sie sich in Barlachs Tagebüchern, zumindest in den ersten beiden Jahren des Konfliktes, vermittelt.

Aus dem Kanonen Donner redet der unheimliche Wille, der aus dem Krater bricht, wenn die Schlünde bersten, haben Riesen ihre Ketten gesprengt, sind Verheißung und Glaube zu lebendigen Gestalten geworden und zu neuen Taten befohlen. Wohl denen, die solche Riesen in sich fühlen und solche Befehle glauben können. Diesmal glaubte unser ganzes Volk, daß es soll und darum kann man sich am Kanonen Donner laben.³⁵

Die Vorstellung der Weitung und Erneuerung der Einzelexistenz wie des Kollektivs, die die Menschenmassen 1914 ergreift, ist durchaus mentalitätsgeschichtlicher

angesichts dieser Beschreibung letztlich nicht, dass der späte Turner in den 1960er und 1970er Jahren Teile seiner zuvor in der Beobachtung südafrikanischer Stämme gewonnenen anthropologischen Theorien in Auseinandersetzung mit der amerikanischen Hippie-Bewegung überprüft und weiterentwickelt hat.

³³ So in einem Brief vom 14. August 1914 an seinen Vetter Karl Barlach, in Ernst Barlach: *Die Briefe I* (1968), S. 431. Seinem Freund und Verleger Ernst Piper gegenüber vergleicht er kurz darauf das Erleben dieser Zeit gar mit „einem großen Liebesabenteuer, so erschüttert und entselbstet es mich. Es ist ein großes Glücksgefühl, außer sich zu sein. Und dieses Größere ist etwas Wahres, keine bloße Idee“. – Ernst Barlach: *Die Briefe I* (1968), S. 432.

³⁴ Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 28 und 32.

³⁵ Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 47 (31. August 1914).

Konsens in den beteiligten Nationen Europas. Mehr noch: der „neue Mensch“, als Ausdruck einer zentralen Hoffnungsvision der Moderne, wie sie auch von Barlach zunächst beschworen wird, ist bereits lange vor Ausbruch des Konfliktes Bestandteil der politischen, sozialen und ästhetischen Erneuerungsbewegungen innerhalb einer, mit einem Wort von Gottfried Künzlen, „säkularen Religionsgeschichte der Moderne“.³⁶ Der Krieg wird hierbei zum bevorzugten metaphorischen Nährboden einer Ausdrucksweise und Haltung zur Welt, die die Existenz des Einzelnen aufhebt und im Sinne einer Teilhabe an einer größeren neuen Einheit durchgreifend verwandelt.

Helmuth Kiesel, der in seiner *Geschichte der literarischen Moderne* von 2004 dem Begriff der Entgrenzung ein über 70-seitiges Kapitel widmet, verweist hier auf zahlreiche Beispiele: sei es Theodor Däublers lyrisches Epos *Das Nordlicht* von 1910, Arno Holz' monumentaler Lyrikzyklus *Phantasia* (entstanden von 1898 bis 1925) oder auch die Gedichte Gottfried Benns der 1920er Jahre.³⁷ Dabei lieferten die philosophischen Theorien von Mach und Haeckel der Entgrenzungs- und Vereinigungsästhetik einer emphatischen Moderne um die Jahrhundertwende besonders wirkungsvolle Denkmuster und wirken nicht nur eindringlich auf die Kunst und Literatur, sondern tief in das kulturelle Bewusstsein der Zeit hinein. Das gilt auch für Rilkes 1912 erschienenen *Cornet-Zyklus*, mit seinem rasch unter den Soldaten massenhaft rezipierten Schwanken zwischen Glorifizierung des Heldentodes und der Sinnlosigkeit jungen Sterbens,³⁸ ebenso wie für die „Wortkunst“ August Stramms, der gleich am 2. August 1914 eingezogen wurde. In dessen Gedichten und Briefen von der Front erscheint der Krieg nicht nur als ein abstumpfender Vorgang, der den einzelnen seiner Persönlichkeit beraubt, sondern der Ich-Verlust produziert zugleich das auch von Barlach in seinen Tagebüchern als Mangel aufgerufene Gefühl, quasi in der Ganzheit und Einheit des kosmischen Seins aufzugehen.³⁹ Dabei sei die literarische Kriegsmetaphorik und vitalistische Kriegsbegeisterung jener Jahre, wie Thomas Anz in einem zum 90. Jahrestag des Konfliktes erschienenen Essay beschreibt, Ausdruck eines kollektiven Unbehagens an zivilisatorischen Modernisierungsprozessen gewesen, „die sich in Deutschland seit der Reichsgründung rapide beschleunigt hatten. Anomische Erfahrungen der Sinnleere, Motivationslosigkeit, Langeweile und Beengung schlugen um in einen

³⁶ Vgl. Gottfried Künzlen: *Der Neue Mensch: eine Untersuchung zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne*. München 1994.

³⁷ Vgl. Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München 2004, S. 108–176.

³⁸ Vgl. etwa Robert Theel: ‚*Alphabet des Unheils*‘. Rilke, der Krieg, die ‚*poetische Mobilmachung*‘ und der *Cornet*. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 20 (1993), S. 87–114.

³⁹ Siehe hierzu Medardus Brehl: ‚*Das Wort stockt mir schon vor Grauen*‘. *Krieg, Gewalt und Sprache im Werk August Stramms*. In: *Gewalt: Strukturen, Formen, Repräsentationen*. Hg. von Mihran Dabag. München 2000, S. 237–259.

zerstörerischen Hunger nach Vitalität, Aktivität und Abenteuer⁴⁰. Dies gilt auch für den engeren Diskurs der Kunst und künstlerischen Entwicklung in Deutschland, z. B. im Umfeld des Expressionismus, dessen Vertreter im Krieg ihre geistigen Prinzipien erst recht bestätigt und verkörpert sehen.

So ist, wie bereits erwähnt, auch bei Barlach zu dieser Zeit keine grundsätzliche Ablehnung des Krieges auszumachen. Es ist indes das rein Materielle, Diesseitsbezogene des Krieges, das ihn abstößt und in dessen Ritualen der Zurschaustellung er keinen Sinn entdecken kann. Eindringlich kritisiert er „das Amüsierfieber, die Schützenfestverlustigung, das viehische Getriebe des weiblichen Fleisches auf allen abendlichen Soldatengelegenheiten“⁴¹, ebenso wie die Händler bzw. die Industrie scharf abgeurteilt werden, welche den Krieg als Motiv für verkitschte und massenhaft vertriebene Devotionalien herannehmen: „Wenn ich meinem Köter eine Hundehütte als Kathedrale baue, wenn ich meinen Nachttopf als Abendmalskelche gestalte, wenn ich ein Krucifixlein im Suppenlöffel eingraviere oder – – aber genug – es giebt Hindenburgtaschentücher, vielleicht auch Kaiser-Spucknäpfe!“⁴² Auch die zahllosen Kriegspostkarten erregen sein Missfallen, „die Scheibe des Papierladens in der Hageböckerstraße ist mit Ansichtskarten bepflastert, ein wahrer Durchfall an Kriegsindustrie“, wobei sich Barlach – fast einem Christus im Tempel gleich – zu einer wahren Suada gegen den reproduzierten Krieg steigert.⁴³

Eigentlich müsste das *Güstrower Tagebuch* die Datierung „1914–1915“ tragen, denn mehr als drei Viertel der rund 400 Seiten Textbestand entstehen im Zeitraum von August 1914 bis Dezember 1915. Den Jahren 1916 und 1917 hingegen

⁴⁰ Thomas Anz: *Literatur der Moderne und Erster Weltkrieg. Rausch des Gefühls und pazifistische Kritik*. In: Literaturkritik.de, Nr. 8, August 2004, Schwerpunkt: Literatur und Erster Weltkrieg [www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7306; letzter Zugriff: 15. Juni 2013]. Es handelt sich hierbei um die leicht gekürzte und veränderte Fassung des Aufsatzes *Vitalismus und Kriegsdichtung*. In: *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 34). Hg. von Wolfgang J. Mommsen. München 1996, S. 235–247.

⁴¹ Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 302.

⁴² Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 321.

⁴³ „Da tauchen aus lackirtem Dämmer treumichelhaft gedachte, in der That wie zierbengelege, von der dämlichen Backfischleutnantsidealität parfümierte Helden [hervor] und treten in Beziehung zu irgend welchen Ninon-, Nana- oder aber Elfriede-Mimihafte Treugretchen. Die einsame Wacht in finsterner Mitternacht flötet der Stöckelschuhelegantität ein Ständchen. Oder die Helden Hindenburg und Mackensen, Ruprecht und Kluck, hängen in Schwärmen übereinander, diese Einzig müssen hier doppel-, dreifach-, vierfach-, dutzendfachgängern.“ – Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 320f. Passagen wie diese sind ein hervorragendes Beispiel für Barlachs sprachschöpferischen grotesk-zynischen Humor.

sind nur noch rund 50 Seiten gewidmet.⁴⁴ Dieses Ungleichgewicht ist ein signifikantes Indiz für Barlachs sich wandelndes Verhältnis zum Krieg. Hatte er in den ersten Monaten nach der Mobilmachung noch täglich (teilweise mehrfach) Einträge vorgenommen, so werden die zeitlichen Abstände bei gleichzeitigem Andauern des Krieges immer größer. Barlach selbst thematisiert die wachsende Schreiblust oftmals zu Beginn der Einträge: „So müde, Lebenswinzigkeiten festzuhalten! Vielleicht kommt die Lust wieder in diesem Jahr“⁴⁵ und wenige Tage später schreibt er: „Ich möchte nicht mehr schreiben – und tue es doch“.⁴⁶ Dabei bleibt Barlach von Anfang an auch sensibel für die dem Siegesjubel abgewandte Seite des Krieges, seine den Menschen nicht nur physisch zerstörenden, sondern auch in seinem existentiellen Grundverständnis erschütternde Gewalt. Diese grundsätzliche Ambivalenz bricht immer wieder im Tagebuch durch. So heißt es, in Reaktion auf neue Meldungen von den Kriegshandlungen beim französischen Metz:

Ich denke alle paar Minuten mit immer neuem Zucken von Freude: Himmeldonnerwetter wie die drauf los schlagen. Es klingt schlecht so, ja gemein und höhnisch, aber ich meine damit nur das Ungestüm, die Berserkerhaftigkeit des Zorns, der von der wohlüberlegten Absicht, uns die Knochen zu brechen – hochgefuchelt ist. Rache? Ja, aber für das unersättliche Mistrauen <sic>, das schmähhliche Unterschieben böser Absichten, für das Nichtwollen guter Nachbarschaft, für das ewige Geschwätz von Kultur und Civilisation, für diese sträfliche Unfähigkeit, Einsicht zu haben. Für das Höhnen auf jede Verunsicherung redlicher Friedensliebe.⁴⁷

Doch dann heißt es sogleich, in Erinnerung an Barlachs ersten, ihn künstlerisch prägenden Paris-Aufenthalt von 1895:

„Metz“ ist ein furchtbares Wort, es klingt wie kaltes Abschlagen und Vermessern. Es hängt ekelhafter Blutgeruch daran. Es ist kein Schuß, sondern der Stich einer kalten, blanken Klinge mitten durchs Herz. In Paris 1895 – in dem Atelier in der rue Alain-Chartier – träumte ich einst von Krieg. Ich sah ein Gemetzel, eigentlich nur den Stoß eines Bajonetts durch eine Brust, und sah auf dem plötzlich erbleichenden und erstarrenden Gesicht des Getroffenen den ganzen Ekel des Lebens vor dem

⁴⁴ So umfassen die Hefte 1 (3. August bis 26. Oktober 1914) und 2 (27. Oktober 1914 bis 28. März 1915) jeweils 96 bzw. 119 Seiten, was sich in Heft 3 (18. April 1915 bis 26. Juli 1915) bereits auf 76 Seiten reduziert. In Heft 4 sind dem gegenüber zwar 102 Seiten gefüllt, jedoch füllt dieses auch einen Zeitraum von 21 Monaten aus (7. August 1915 bis 17. November 1917).

⁴⁵ Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 360 (27. Oktober 1915).

⁴⁶ Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 363 (7. November 1915).

⁴⁷ Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 30.

Tode, eine Verkrustung von Grauen. So tödlich <sic!> lebendig gewissermaßen, daß ichs heute noch sehe.⁴⁸

Passagen wie diese stellen sich einer schematisierenden Beurteilung nach Pro- oder Antikriegshaltung quer und machen doch das gedankliche wie sprachliche Irritationsmoment dieses Werkes aus, welches im Übrigen Barlachs umfangreichste Prosaarbeit ist. In einem Beitrag zur Bedeutung des Ersten Weltkriegs für seine künstlerische Entwicklung, mit dem bezeichnenden Zitat „Oh, der elende, wunderbare Krieg“,⁴⁹ schreibt Heike Stockhaus, dass Barlach in diesen Jahren einen langen, problematischen Weg zurücklegt. Gemeint ist „die Reise nach innen, ist die Verinnerlichung des Krieges, ist der Weg bis zum Abgrund, von dessen Ende aus erst rückwärtig eine sinn- und formstiftende Idee sich entfalten kann“.⁵⁰

Diese Suche nach dem Ideellen – hierin ist Barlach sowohl dem Kunstbegriff Goethes verpflichtet⁵¹ wie ihn auch das religiöse Motiv einer persönlichen Gottsuche antreibt – ist letztlich auch der Grund, weshalb der grundkonservative Barlach nicht an der tagespolitischen Anklage sozialer Missstände interessiert ist. „In dem Maße aber, wie er erkennen muß, daß sich seine Kunst doch nicht mit den Zielen des Krieges und den Interessen der Kriegführenden vereinbaren läßt, weicht auch seine Kriegseuphorie einer Desillusionierung.“⁵² Aus dieser künstlerischen Ent-Täuschung, in der sich der Wahrheitsgehalt seiner Kunst gegen Bar-

⁴⁸ Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 30. Dass Barlach 1906 in Russland war und das Land – gemeinsam mit dem Bruder Nikolaus – acht Wochen bereist hat, verbindet ihn biographisch wie emotional auch mit dem anderen Hauptfeind Deutschlands in diesem Konflikt und prägt sein Werk als weitere Fremdheitserfahrung nachhaltig. Vgl. hierzu Jürgen Doppelstein: „*Einander fremd und unbewußt zu sein*“: Ernst Barlachs Reisebericht „*Reise ins Herz des südlichen Russland*“ als Bild kultureller Alterität. *Verortung und Kritik eines Textes aus dem Jahre 1906*. Hamburg 2008. Siehe für den Reisebericht die zeitgleich erschienene Textfassung *Ernst Barlach – Reise ins Herz des südlichen Russland: 1906–1912. In der Fassung der Handschrift. Kritische Ausgabe*, hg. von Ulrich Bubrowski. Hamburg 2008.

⁴⁹ Vgl. hierzu den Eintrag vom 11. Januar 1915: „O, der elende, wunderbare Krieg, wie preßt er unsre Federn zusammen, daß sie wie erdrückte und gemordete Stücke um uns stehen. Aber wir spüren doch die geheime Gewalt, ein Quälen und Drücken. Sie sollen doch wieder entbunden werden und aufschnellen.“ – Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 181.

⁵⁰ Heike Stockhaus: „*Oh, der elende, wunderbare Krieg ...*“. *Die Bedeutung des I. Weltkriegs für die künstlerische Entwicklung Ernst Barlachs*. In: Jürgen Doppelstein (Hg.): *Ernst Barlach* (1995), S. 361–365, S. 365.

⁵¹ Die künstlerische Beschäftigung und geistige Auseinandersetzung mit Goethe zieht sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Werk. Vgl. hierzu die von Jürgen Doppelstein zusammengetragenen Bild- und Textdokumente in Jürgen Doppelstein (Hg.): *Barlach und Goethe*. Leipzig 1997.

⁵² Theopold: *Ernst Barlachs „Güstrower Tagebuch“* (1982), S. 89.

lachs bürgerliches Herkommen durchsetze, so Theopold, sowie den vielfältigen Nachrichten von der Front und der eigenen, wenn auch nur kurzen Soldatenzeit, resultiere der Einstellungswandel, für den das *Güstrower Tagebuch* ein wichtiges Zeugnis bietet.

Am 3. Dezember 1916 erhält Barlach die langersehnte, wenn auch mit gemischten Gefühlen erwartete Kriegsbeorderung, die ihm dabei nur einen dünnen Eintrag wert ist.⁵³ Wiewohl Barlach nicht an die Front kommt, sondern nur als Landsturmmann in die Garnisonsstadt Sonderburg an der damaligen dänischen Grenze einberufen wird, stellt ihn diese Zeit auf eine harte mentale und gesundheitliche Probe. Das Tagebuch schweigt derweil völlig und Briefe an die Familie und Freunde versuchen, das Erlebte zum Ausdruck zu bringen.⁵⁴ „Von nun an wurde der Gedanke ‚Krieg‘ nie gekoppelt an Verherrlichendes, an Heroismus, an Heldentum, sondern immer ausgedrückt mit Leid und Trauer, zum wichtigsten Thema seines künstlerischen Schaffens.“⁵⁵ Nach seiner Rückkehr – Künstlerfreunde hatten durch eine Eingabe beim Ministerium eine vorzeitige Entlassung nach acht Wochen aus dem Kriegsdienst erwirkt – entsteht eine Lithographie, die sich erstmals direkt mit dem Todesthema befasst. „Massengrab“ lautet der unmissverständliche Titel dieses Blattes.

⁵³ Dort heißt es knapp: „Kriegsbeorderung nach Rostock zum 7ten Dezember“. – Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 365.

⁵⁴ Mit deutlicher Resignation schreibt Barlach am 12. Dezember 1916: „Schreibmüde war ich oft zur Ruhe gegangen – jetzt bin ich es mehr als je. Doch faß ich immer noch wieder zur Feder und stoß ins Faß. – Das 4te Heft Kriegstagebuch darf ja noch voll werden. Es sind nur noch bis Seite 192 wenig Seiten und der Frieden müßte fast überraschend kommen, wenn er noch drin stehen soll.“ – Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 401. Ernüchternd wirken hier auch die Briefe, die ihm Bekannte von der Westfront schicken, so folgender von Bruno Engel, der Barlachs eigenes literarisches Dilemma gegenüber der Materie Krieg auf den Punkt bringt: „Lieber Herr Barlach, ich kann Ihnen nur trocken Tatsachen aufzählen – jedes weitere Wort erstirbt. Man kann einfach nichts ‚erzaehlen‘ <sic!> oder ‚beschreiben‘, die Erlebnisse und Eindrücke sind zu groß. Sie koennen das gewiß verstehen. Dies werde ich nie vergessen: Hunderte von zerfetzten, zerschossenen, halbverbrannten Menschen in den vor uns liegenden Drahtverhauen [...]. In der *Kriegszeit* sah ich bislang eine Ihrer Zeichnungen: „Lügt, ihr Winde, lügt“ –. Sind noch mehr erschienen? Sie sagen, daß Sie sich oft zu Zeichnungen für das Blatt zwingen müßten. Darf ich offen sagen, daß mir fast alle Zeichnungen in der *Kriegszeit*, vor allem die von Liebermann, diesen Eindruck machen?“. Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 188f. Barlach hatte diesen und andere Briefe und Dokumente in seine Hefte eingeklebt, sie wurden jedoch erst mit der kritischen Edition veröffentlicht.

⁵⁵ Hans-Herbert Fehske: „*Die Kriegszeit*“. In: *Wege zu Barlach* (2008) [URL: <http://wege-zu-barlach.de>; letzter Zugriff: 15. Juni 2013].



Massengrab

Entstehungszeit 1915

Erscheinungsjahr 1915

Technik Lithographie

Beschreibung In einer Grube liegen eng nebeneinander tote Soldaten. Am oberen Ende des Grabens sitzt eine verhüllte Gestalt, auf einen Stock gestützt. Im Hintergrund räumen Menschen mit Pferden das Schlachtfeld.

Bildgröße 38,0 × 27,8 cm

Blattgröße 45,8 × 34,9 cm

Objektbeschreibung Einzelblatt

Auflagendrucke

Auflage 10 nummerierte und signierte Exemplare

Bezeichnungen in der Darstellung unten rechts lithographiert: *EBarlach*, unter der Darstellung mit Graphit links von fremder Hand nummeriert:

1/10–10/10, rechts signiert: *EBarlach*

Papier Japan

Wasserzeichen ohne

Blattgröße 45,8 × 34,9 cm

In einer offenen Grabgrube ruhen neun Gefallene. An dieser kauert eine auf einen Stab gestützte Frau, dahinter ist ein Ausblick auf das Schlachtfeld angedeutet.⁵⁶ Es hätte der 13. Beitrag des Künstlers für die *Kriegszeit* werden sollen, jener von Paul Cassirer herausgegebenen Zeitschrift, zu der Barlach nach langem Zögern Druckgraphiken beitrug.⁵⁷ Doch durfte dieses Blatt weder hier noch im Folgeprojekt *Der Bildermann* erscheinen, wiewohl dieses sich in Titel wie Ausrichtung bereits weniger patriotisch gab. Doch drängen nun in Barlachs künstlerische Arbeiten dieser Jahre verstärkt Aussagen über existentielle Werte wie Mitleid, Nächstenliebe, Frieden oder Trauer nach vorne, was in den bürgerlichen Kreisen als unpassend, ja unpatriotisch empfunden wird und bereits zu Kriegszeiten zu einer spürbaren Entfremdung von Künstler und Auftraggebern bzw. Publikum führt, allen sonstigen

⁵⁶ Vgl. Ernst Barlach: *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe. Das bildnerische Werk: Plastik, Zeichnung, Druckgraphik*. Herausgegeben von Volker Probst. *Band 10 – Werkverzeichnis 1: Die Druckgraphik*. Leipzig 2001.

⁵⁷ Hierzu schreibt Barlach u. a. am 12. November 1914: „Nun soll ich für die „Kriegszeit“ Blätter zeichnen, ein Blatt – das war der kleine Finger, daran fassen sie mich und halten mich als ganze Person fest. Aber es geht nicht, geht nicht, geht nicht, ich sitze und kanns nicht schaffen. Anschauung fehlt – und wenn auch – ich schaue etwas, das nicht für solche Lithographie taugt. Und wenn das, so ist keine Ruhe, nicht die Gelassenheit gegenüber dem Stoff Krieg. Basta für heute, vielleicht kommt es morgen. Quäl dich nur ein bißchen, Barlach, es geht dir zu gut! Ja, so gut, daß ich mich ekle.“ – Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 132f.

Erfolgen des Künstlers wie Schriftstellers zum Trotz.⁵⁸ Aus seinem Bekenntnis für den Krieg wird nun immer deutlicher ein Bekenntnis gegen den Krieg.

Je größer die Zerstörung, je absurder die Wirklichkeit, desto intensiver sei der Krieg bei Barlach einer geistigen Welt einverleibt worden, so Heike Stockhaus, „und je brutaler die äußere Gewalt erschien, umso ernsthafter wurde die Suche nach Frieden, nach einem geistigen Prinzip im Selbst, in der Seele und auch im Kunstwerk.“⁵⁹ So fragt Barlach im Frühjahr in einem Brief, wie es komme,

daß ich (oder sonstwer) Trieb und Zwang über mich hinaus empfinde? Fort vom Mütterlichen [...] Möglicherweise ein Göttliches über mir, das mich mahnt zum Höheren, oder sonst was Rätselhaftes in mir, das also Vaterstelle verträte [...] der zukünftige Zustand des Menschen*, seine Bestimmung, deren Ahnung in ihm glimmt [...] (*Ob im Jenseits des Einzelnen oder im Jenseits einer Entwicklung der Art ist einerlei).⁶⁰

Der Mensch in der Perspektive Barlachs hat zu versuchen, die reale Tragik im Geistigen bzw. einer mystischen Gottsuche zu überwinden.⁶¹ „Die Toten sind nicht tot, wir können ihr Leben und Wissen um uns nicht ertragen. Wir lehnen sie ab, wir müssen vergessen um unser eignes Leben leben zu können. Uns graust bei der

⁵⁸ Vgl. Ernst Piper (Hg.): *Ernst Barlach und die nationalsozialistische Kunstpolitik. Eine dokumentarische Darstellung zur ‚entarteten Kunst‘*. München/Zürich 1983. Die Dokumentation zeichnet aus Anlass des 50. Jahrestages der ‚Machtergreifung‘ den ideologischen „Kampf um Barlach“ anhand von bis dahin zum Teil unveröffentlichten Briefen, Zeitungsartikeln und anderen Quellen erstmals nach. Ausgangspunkt sind dabei die Polemik und Anfeindungen, denen sich Barlach in der Folge der Enthüllung seiner verschiedenen Denkmäler zu Ehren der Gefallenen des Ersten Weltkrieges ab 1927 ausgesetzt sieht, wie dem schwebenden Engel im Dom zu Güstrow (*Der Schwebende*, auch: *Güstrower Ehrenmal*, 1927), dem *Geistkämpfer* (1928) vor der Kieler Universitätskirche sowie dem Ehrenmal im Dom von Magdeburg. Siehe auch das Buch von Peter Paret: *Ein Künstler im Dritten Reich: Ernst Barlach 1933–1945*. Aus dem Amerikanischen von Klaus Kochmann und Henning Köhler. Berlin 2006.

⁵⁹ Heike Stockhaus: „*Oh, der elende, wunderbare Krieg*“ (1995), S. 367.

⁶⁰ Brief an Julius Cohen vom 23. April 1916. – Ernst Barlach: *Briefe I* (1968), S. 83f.

⁶¹ Zu Barlachs intensiver Rezeption der christlichen Mystik siehe Jürgen Doppelstein; Heike Stockhaus (Hgg.): *Ernst Barlach – Mystiker der Moderne* [Katalog zur Ausstellung „Ernst Barlach – Mystiker der Moderne“, Hamburg, 18. Mai bis 3. August 2003]. Hamburg 2003. Zahlreiche Autoren und Künstler haben sich um 1900 mit dem Phänomen der Mystik bzw. des Mystizismus auseinandergesetzt, mit vielfältigen Anschlüssen an die oben bereits thematisierte Entgrenzungsästhetik. Vgl. hierzu Moira Paleari: *Ästhetischer Gehalt und religiöse Erfahrung bei Ernst Barlach und Wassily Kandinsky*. In: *Kunstreligion: ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*. Bd. 2, Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850. Hg. von Albert Meier [u. a.]. Berlin 2012, S. 137–154.

Vorstellung, sie wären um uns und sähn alle unsre Thaten“.⁶² Die Sätze, die Barlach bereits gegen Ende seiner Güstrower Aufzeichnungen am 28. Februar 1916 als These für einen neuen Dramentext notiert, geben zugleich die Richtung an, die ihm über den Schwellenraum des Krieges hinaus als künstlerische Richtschnur dienen wird.

⁶² Barlach: *Güstrower Tagebuch* (2007), S. 369.

Beiträgerverzeichnis

CORD-FRIEDRICH BERGHAHN, Privatdozent und wiss. Mitarbeiter am Institut für Germanistik der TU Braunschweig, Präsident der Lessing-Akademie Wolfenbüttel; geb. 1969 in Detmold, lebt in Braunschweig. Forschungsschwerpunkte: Deutsch-jüdische Aufklärung; Literatur und Kultur der Goethezeit; Realismus und Naturalismus in Europa; Ästhetik und Poetik der Moderne. Letzte Schriften: *Das Wagnis der Autonomie. Studien zu Karl Philipp Moritz, Wilhelm von Humboldt, Heinrich Gentz, Friedrich Gilly und Ludwig Tieck*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012; *Émile Zola. Leben in Bildern*. Berlin/München: Deutscher Kunst Verlag 2013. Herausgaben: *Johann Joachim Eschenburg und die Künste und Wissenschaften zwischen Aufklärung und Romantik. Netzwerke und Kulturen des Wissens*. Heidelberg: Winter 2013; (mit Renate Stauff) *Wechselwirkungen: Die Herausforderung der Künste durch die Wissenschaften*. Heidelberg: Winter 2014.

ROBERTO DI BELLA, Dr., (geb. 1970). Freier Journalist, Literaturwissenschaftler und Übersetzer. Lebt in Köln. Aktuelle Publikation: ‚*Das wild gefleckte Panorama eines anderen Traums*‘. Rolf Dieter Brinkmanns spätes Romanprojekt. Würzburg 2014. Weitere Infos auf: www.brinkmann-wildgefleckt.de.

BENEDIKT EINERT, M.A., geb. 1987 in Hildesheim, lebt bei Hildesheim. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Historischen Seminar der TU Braunschweig, Abteilung Geschichte und Geschichtsdidaktik. Forschungsschwerpunkt: Geschichte der innerdeutschen Grenze und der Grenzsicherung West, speziell des Bundesgrenzschutzes.

CHRISTOPHE FRICKER, Dr. phil., geboren 1978 in Wiesbaden, lebt in Bristol. Marie Curie Research Fellow an der School of Modern Languages der University of Bristol, daneben Sprecher der Stefan-George-Forschungsgruppe am Hanse-Wissenschaftskolleg und Geschäftsführender Gesellschafter des Leipziger Wissensdienstleisters NIMIRUM. Sein Buch *Stefan George: Gedichte für Dich* (Berlin: Matthes & Seitz, 2011) stand auf Platz 2 der NDR/SZ-Sachbuchbestenliste. Forschungen derzeit vor allem zu Ernst Jünger, zu Praktiken und Modellen von Begegnung und zum Thema Humor.

ULRICH FRÖSCHLE, PD Dr. phil., geb. 1963, Institut für Germanistik an der TU Dresden; Neuere deutsche Literatur und Kulturgeschichte.

NIKOLAS IMMER, Dr. phil., geb. 1978 in Berlin, derzeit wissenschaftlicher Assistent in der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft der Universität Trier.

– Forschungsschwerpunkte: literarische Anthropologie, Heroismusforschung, moderne Erzählpoetik sowie Editionsphilologie; aktuelles Habilitationsprojekt zur Erinnerungsliteratur des 19. Jahrhunderts. – Aktuelle Publikationen: *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*. Hg. von Nikolas Immer und Mareen van Marwyck. Bielefeld: Transcript 2013; *Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie*. Heidelberg: Winter 2008.

ANDREAS KRAMER, Dr. phil., geb. 1963 in Dülmen, Reader in German and Comparative Literature, Goldsmiths College, University of London. Promotion 1991 mit einer Arbeit über Gertrude Stein, danach DAAD-Lektor in Oxford und seitdem als Germanist und Komparatist in London tätig. Arbeitsschwerpunkte: deutsche Literatur der Moderne, v. a. Expressionismus und Dadaismus; literarische Avantgarden im europäischen Kontext; Literatur und Film. Ausgewählte Buchveröffentlichungen: *Regionalismus und Moderne: Studien zur deutschen Literatur 1900–1933* (Berlin: Weidler, 2006), *Die endlose Ausdehnung von Zelluloid. 100 Jahre Film und Kino im Gedicht* (hg. mit Jan Röhnert, Dresden: Edition Azur 2009), *Carl Einstein und die europäischen Avantgarden* (hg. mit Nicola Creighton, Berlin / New York: de Gruyter 2012); in Vorbereitung: *Inventing Maps. Geographies of the European Avantgarde* (Edinburgh University Press).

OLAF MÜLLER, Dr. phil. habil., geb. 1968 in Bremen, Professor am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Arbeiten zur europäischen Romantik, zu Literatur und Krieg, zu Übersetzung und Übersetzungstheorie. Zuletzt erschienen: *Literatur im Exil. Zur Konstitution romantischer Autorschaft in Frankreich und Italien*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2012.

JÖRG PAULUS, geb. 1961, Privatdozent und wiss. Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Technischen Universität Braunschweig und wiss. Mitarbeiter am Institut für Musikforschung der Universität Würzburg. Schwerpunkte: Literatur um 1800 und um 1900, Briefforschung und Medialität der Kommunikation; Theoretische Philologie; Publikationen u. a.: *Philologie der Intimität. Liebeskorrespondenz im Jean-Paul-Kreis* (Berlin, Boston: de Gruyter 2013); *SchreibLust. Der Liebesbrief im 18. und 19. Jahrhundert* (hg. zus. mit Renate Stauff, Berlin, Boston: de Gruyter 2013); *Der Enthusiast und sein Schatten. Literarische Schwärmer- und Philisterrkritik um 1800* (Berlin: de Gruyter 1998); Mhg. der *Blätter der Rilke-Gesellschaft* (Göttingen: Wallstein).

ANJA POMPE, Dr. phil., lebt in Neubrandenburg. Wissenschaftliche Assistentin am Germanistischen Institut der Universität Rostock / Didaktik der deutschen Sprache und Literatur. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Differenzierung, Individualisierung, Inklusion; Aspekte des literarischen Lernens; Symbolisches Verstehen; Didaktik des Lyrikunterrichts; Kinder- und Jugendliteratur. Letzte Herausgabe: *Literarisches Lernen im Anfangsunterricht. Theoretische Reflexionen*

– *Empirische Befunde – Unterrichtspraktische Entwürfe*. Baltmannsweiler: Schneider 2012 (2. Aufl. 2014).

STEFFEN RICHTER, Dr. phil., geb. 1969 in Freiberg, lebt in Berlin, Literaturkritiker (NZZ, Welt, Tagesspiegel u. a.), wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik / Literaturwissenschaft der TU Braunschweig. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts; Literatur und Technik; Raumtheorie; Literaturbetrieb und Literaturkritik; Kriminalroman. Buchpublikationen: *Trauerarbeit der Moderne. Autorenpoetiken in der Gegenwartsliteratur. Zu Jean-Luc Benoziglio, Bodo Morshäuser und Daniele Del Giudice*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 2003; *Der Literaturbetrieb. Eine Einführung. Texte – Märkte – Medien*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011.

CARSTEN ROHDE, PD Dr. phil., geb. 1971 in Bremen, lebt in Berlin. Dozent an der New York University Berlin. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Literatur und Kultur vom 18. bis 21. Jahrhundert. Monographien: *Doppelte Vernunft. Lessing und die reflexive Moderne*. Hannover: Wehrhahn 2013; *Kontingenz der Herzen. Figurationen der Liebe in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter 2011; Herausgeberschaften: (zusammen mit Annette Simonis): *Das kulturelle Imaginäre* (Sonderheft der Zeitschrift *Comparatio*, 1/2014); (zusammen mit Thorsten Valk): *Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800*. Berlin/Boston: de Gruyter 2013.

JAN RÖHNERT, Dr. habil., geb. 1976 in Gera, lebt in Braunschweig. Heyne-Juniorprofessor für neuere und neueste Literatur in der technisch-wissenschaftlichen Welt am Institut für Germanistik der TU Braunschweig. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur; Autobiographie; Reiseliteratur; Lyrik; Internationale Kultur- und Literaturgeschichte seit 1800; Literatur und Film. Letzte Monographien: „*Springende Gedanken und flackernde Bilder*.“ *Lyrik im Zeitalter der Kinematographie. Cendrars Ashbery Brinkmann*. Göttingen: Wallstein 2007; „*Nord liegt so nah wie West*.“ *Kleine Poetik der Himmelsrichtungen*. Göttingen: Wallstein 2014; Herausgeberschaften: (zusammen mit Gunter Geduldig): *Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen*. Berlin/Boston: de Gruyter 2012; (zusammen mit Andreas Kramer): *Literatur – Universalie und Kulturspezifikum*. Göttingen: Göttinger Universitätsverlag 2011.

DANIEL ROSE, M.A., geb. 1981, lebt in Dresden. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Mitteleuropazentrum (MEZ) für Staats-, Wirtschafts- und Kulturwissenschaften der TU Dresden.

DETLEV SCHÖTTKER, Dr. phil. habil., geb. 1954, lebt in Berlin. Apl. Professor für Neuere deutsche Literatur an der TU Dresden; zur Zeit UNESCO-Gastprofessor am Institut für Germanistik der Universität Wien. Monographien, Sammelbände und Beiträge zu Literatur, Kultur und Medien des 18. bis 21. Jhs. Zuletzt sind

erschieden: Kommentierte Neuausgabe von Ernst Jüngers Brasilientagebuch *Atlantische Fahrt* Stuttgart: Klett-Cotta 2013; *Im Haus der Briefe. Autoren schreiben Ernst Jünger 1945–1991*. Göttingen: Wallstein.