

dans leurs oeuvres cette substance morale, sans laquelle les oeuvres de l'esprit ne durent pas"²¹.

Tomando en cuenta la falta del valor de toda la producción teatral del Siglo de Oro, como lo trata de demostrar el autor, no le extraña que el teatro clásico francés no deba nada a la comedia española, porque "de ce drame touffu, romanesque, héroïque, comment pouvait-on dégager la tragédie?"²².

En esta breve reseña hemos mencionado tan sólo algunos estudios más desarrollados para demostrar sobre estos ejemplos la tendencia general a polarizar las opiniones entre proespañolas y profrancesas, casi siempre con un enfoque muy subjetivo y tendencioso. Si añadimos a esto un número no despreciable de errores cometidos por varios autores (falsas atribuciones de la obra al autor, desfiguración del nombre del autor), resultará muy claro que ninguno de estos trabajos responde a las exigencias de un estudio moderno y objetivo y por consiguiente queda abierto un amplio terreno vacío para una futura investigación.

²¹ *Ibid.*, p. 923.

²² *Ibid.*, p. 923.

Janusz Golec

Einige Anmerkungen zu Ernst Weiß' Erzählung *Franta Zlin*

Unter den unzähligen deutschen Dichtern, die in ihren Werken den Weltkrieg von 1914 zur Darstellung brachten und sich mit ihm auseinandersetzten, indem sie seine Apologeten oder Gegner wurden¹, fand sich eine nicht kleine Gruppe von Expressionisten, die den offiziellen propagandistischen und gesellschaftlich repräsentativen Sinndeutungen des Krieges widersprachen und ihre eigene Auslegung suchten. Während sich die offizielle Propaganda auf die sog. „Ideen von 1914“ stützte und den Weltkrieg als »Kampf der deutschen Kultur gegen die westliche Barbarei« rechtfertigte sowie die Heroen Germanias verherrlichte², versuchten die Autoren wie Paul Zech, Oskar Kanehl, Albert Ehrenstein, Ernst Toller, Wilhelm Klemm und viele andere, die „wirkliche Wahrheit“ über den Krieg zu vermitteln, indem sie ihn psychohistorisch, aus der Sicht des einzelnen Soldaten auslegten, den »Schrei der Umgebrachten« aufbewahren wollten und den Menschen aus dem Hintergrund ins Zentrum des Kriegsbildes dadurch verschoben, daß sie auf existentielle Grunderfahrungen des Krieges wie Bedrohung, Angst, Chaos, Desorientierung, Wahnsinn und Tod hinwiesen. Die oppositionelle Haltung jener Dichter beruhte darauf, daß sie die propagandistischen Ideologeme völlig umkehrten: den Krieg sahen sie als Folge der zivilisatorischen Entwicklung, die — rein materiell orientiert — den Krieg in den anonymen Maschinenkampf, in das riesige Menschenschlachthaus verwandelte, wo nicht mehr Heroen sondern Barbaren, vertierte Wesen den Raubtieren ähnlich gegeneinander kämpften und massenweise vernichtet, verstümmelt und begraben wurden. Weiter entlarvten sie das Feindbild, wodurch sie zur Verbrüderung der Völker Europas beitragen und damit dem widersinnigen, zu einem Irrenhaus gewordenen Kriegsgeschehen ein Ende bereiten wollten.

¹ In den Kriegsjahren entstanden in Deutschland durchschnittlich 50 000 Kriegsgedichte pro Tag. Vgl. dazu: Klaus Vondung, *Propaganda oder Sinndeutung*. In: *Kriegserlebnis. Der erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischer Deutung der Nationen*. Hrsg. von Klaus Vondung. Göttingen 1980, 13

² Zu den „Ideen von 1914“ vgl. Hermann Korte, *Der Krieg in der Lyrik des Expressionismus. Studien zur Evolution eines literarischen Themas*. Diss. Bochum 1978, 94 ff

Ernst Weiß ist ohne Zweifel einer der Autoren, deren Beitrag zur oppositionellen Kriegsdeutung sehr groß ist. Mit dem Weltkrieg setzt er sich in seinem Werk mehrmals auseinander, besonders in seinen Romanen: *Mensch gegen Mensch*, *Der arme Verschwender* und *Der Augenzeuge*. Doch bereits in der 1919 erschienenen Erzählung *Franta Zlin* finden sich viele Motive, die er mit seinen Zeitgenossen teilt und die er in seinen späteren Werken verwendet.

Schon im Anfangsabschnitt verschont der Autor den Leser nicht mit schockierenden Kriegsgreueln, die er (der Leser) zusammen mit der Titelfigur der Erzählung, dem dreißigjährigen Soldaten Franta Zlin, miterleben muß. Und so schildert Weiß den Selbstmord des Generals, der sich mitten im Gespräch mit dem Offizier aus unmittelbarer Nähe in den Kopf schießt, um offenbar durch den Freitod dem Wahnsinn des Krieges zu entrinnen. Mit Gehirnresten an seinem Gewand läuft Franta davon. Diese panikartige Flucht, der Zustand der höchsten Verwirrung, der durch den Anblick eines geschlachteten, noch die Lenden bewegenden Tieres gesteigert wird, endet mit einem Gewaltakt Frantas. Er, „der immer ein sanfter Mensch gewesen war“³, vergewaltigt eine Jüdin, die an dem Tierkadaver jammernd kniet. Es ist offensichtlich eine hysterische Reaktion des schockierten Soldaten, den der Verfasser nach dieser Tat die „Tränen herabweinen“ läßt, „wie er sie früher nie geweint hatte“ (86).

Die nächsten zwei Abschnitte der Erzählung schildern Frantas Erlebnisse während der Zuführung des für das Regiment bestimmten Schlachtviehs, sein Mitleid mit den schmutzigen, hungrigen Tieren, besonders mit einer trächtigen Kuh, die durch ihr Leiden menschliche Züge annimmt. Weiß zieht hier deutlich eine Parallele: Menschen und Tiere ähneln einander durch ihre Verwahrlosung, Leiden und Hunger. Schließlich werden auch die Soldaten, wie die Tiere zum Schlachten, zum nächsten Schlachtfeld geführt, wo sie meistens anonym, und immer mitleidslos umgebracht werden. Damit verwendet der Autor das Motiv des Krieges als Menschenschlachthaus, das um so tragischer wirkt, daß die Soldaten doch Menschen sind, die durch den menschenverachtenden Krieg massenweise gemetzelt werden.

Zur Strafe für seine verspätete Ankunft im Regiment wird Franta als Schleichpatrouille vor den Stacheldraht geschickt. Hier geschieht das, was dann grausame Folgen im Leben der Titelfigur hat: die schreckliche Verstümmelung, der Verlust des Geschlechts. Weiß erzählt hier wieder aus der Perspektive des Soldaten, dem alles so unerwartet vorkommt, daß er es als grotesk empfindet: „(Er) spürte plötzlich, wie seine Unterhose, deren Schnüre er gestern zerrissen hatte, raschelnd und feuchtigkeitschwer an ihm niedersank... Franta wollte

³ Die Erzählung zitiere ich nach: Ernst Weiß, *Die Erzählungen*. Hrsg. von Peter Engel. Suhrkamp 1982. In den Klammern stehen immer die Seitennummern.

lachen, aber schon lag er am Boden, hörte, wehrlos vor Schrecken, ungeheures Getöse und fürchtete sich vor den Feuerflammen der Schrapnelle in der Luft. (...) (Er) verging, während er, rechtshin den Kopf beugend, ein langes Brüllen ausstieß in das weiße Schweigen der staubigen Ebene“ (90).

Der Verlust der Männlichkeit und seine Auswirkungen auf das weitere Schicksal der Hauptfigur sind das eigentliche Thema der Erzählung. Anfangs assoziiert sie mit Ernst Tollers *Hinkemann. Eine(r) Tragödie in drei Aufzügen*, in der Toller die Qualen eines Kriegsheimkehrers, des verarmten und erniedrigten »Frontschweins« Eugen Hinkemann darstellt, der ebenso wie Franta dem Krieg das Opfer gebracht hat, als ihm sein Geschlecht weggeschossen wurde. Bei der weiteren Lektüre von Weiß' Werk werden aber die Unterschiede zwischen den Qualen Frantas und denen Hinkemanns deutlich. Zu der Katastrophe Hinkemanns führen vor allem die sozialen Verhältnisse der hoffnungslosen und chaotischen Nachkriegszeit. Seine Invalidenrente ist zu klein, er hat „nicht genug zum Leben und zu viel zum Sterben“⁴, deshalb entscheidet er sich für einen makabren Broterwerb: als „Der deutsche Held! Die deutsche Kultur! Die deutsche Männerfaust! Die deutsche Kraft!“⁵ muß er in einer Schaubude lebenden Ratten und Mäusen die Kehle durchbeißen. Sein gekränkter Männerstolz durch das Betrogenwerden durch die Frau und das Gelächter der Freunde, die erfahren, daß er kein Mann mehr ist, ist lediglich ein zusätzlicher Faktor, der zu seiner Verzweiflung und schließlich zur Ermordung der Frau beiträgt. Hinkemann ähnelt etwas der Figur Woyzeks, doch fehlt ihm das Überzeitliche und Exemplarische, wodurch die Figur Büchners gekennzeichnet ist.

Und wie entwickelt Weiß dasselbe Motiv? Das soziale Element ist bei ihm von keiner entscheidenden Bedeutung. Als Arzt interessiert er sich vor allem für die Auswirkungen der Verstümmelung auf die Physis und die Psyche seiner Figur. Franta schämt sich nicht nur des Gelächters seiner Kameraden. Er schämt sich auch, „infolge der Verwundung seine Notdurft wie ein Weib verrichten zu müssen“ (91) und der aus ihm sickern den Feuchtigkeit auf dem Schemelsitz. Er verheimlicht seiner Frau nicht nur die Verstümmelung. Er verheimlicht ihr auch seinen Reichtum. Denn Weiß' Franta ist ein reicher Mann: als er die Tiere der Truppe zuführte, fand er ein Kästchen mit Goldmünzen und Perlen. Daß er der Frau davon kein Wort sagt, resultiert daraus, daß er an ihrer Schinderei Gefallen findet. Er freut sich, daß sie langsam verkommt, älter und häßlich wird. Wie ein Toter benimmt er sich ihr gegenüber, denn er will nicht zulassen, daß sie sich

⁴ Ernst Toller, *Hinkemann. Eine Tragödie in drei Aufzügen*. Kiepenheuer Leipzig und Weimar 1971, 11

⁵ Ebenda

ihm nähert. Er hat Angst davor, daß sie schön werden und ihn lieben könnte. Er sehnt sich nach einer „Errettung“ aus seiner Scham und den Qualen der unerfüllten Liebe und findet den Ausweg: er treibt seine Frau allmählich in den Selbstmord und fühlt sich „errett“, als das geschieht. Weiß schildert weiter sehr überzeugend die Entwicklung der Neurose seiner Figur, die Anhäufung der Krankheitssymptome wie Schlaflosigkeit, Anfälle einer schwülen Glut, das Gefühl des Würgens und des Rausches, einer „Begierde, nicht mehr allein im Leib, auch in den Händen, in den Augen, alles zitterte in unbegreiflichem Wunsch, verlangte in furchtbarem Hunger nach Lust“ (100). Dieser pathologische Zustand führt zum Wutanfall und zur Ermordung einer Dirne, doch bleibt sein wütendes Geschlecht ungesättigt, bis er selbst von einem Russen ermordet im Augenblick des Todes die letzte Ekstase seines Fleisches empfindet.

In dieser kurzen Geschichte eines Kriegsheimkehrers beschreibt Weiß nicht nur das, wie „sich verkrüppelte Geschlechtigkeit in ohnmächtiges Morden“ verkehrt, wie Joseph Roth einmal schrieb⁶, sondern er dringt meisterhaft in die Tiefen der Seele seiner Titelfigur ein, um zu zeigen, welche gräßlichen Folgen der Krieg bei dem einzelnen hatte, Folgen, bei denen alle tradierten Sprachsymbole und Parolen der Propaganda absurd wurden. Gerade jener psychopathographische Charakter der Erzählung verursacht, daß sie sich von anderen Kriegsdichtungen als „wahres Zeugnis“ vom Krieg abhebt und wie ein Protokoll einer durch den Krieg verursachten psychischen Krankheit auf den Leser wirkt.

⁶ Vgl. dazu das Nachwort zu den Erzählungen von Weiß (wie 3), 356

Aleksandra Kędzierska

**Granice rajów.
Poezja Gerarda Manleya Hopkinsa 1876—1879**

Poezja G. M. Hopkinsa (1844 - 1889) wprowadza czytelnika w świat tajemnicy spotkania człowieka z Bogiem, spotkania, które rozpisane na konkretne etapy i relacje, stanowi centralny i najistotniejszy tematycznie zrab jego twórczości. Znajdujemy tam przeżycie bezpośredniej, dostrzegalnej wręcz obecności Boga w otaczającym poetę świecie. Znajdujemy już nie tak porywające spotkanie z Bogiem poprzez służbę człowiekowi, i wreszcie bolesne, nierzadko porażające doświadczenie zupełnego opuszczenia.

Od momentu poetycko — największego i przełomowego spotkania z Chrystusem w *Katastrofie statku „Deutschland“*¹ (1875), taka właśnie chronologia wyznacza kolejno po sobie następujące fazy dojrzałej poezji Hopkinsa, które, wiodąc przez specyficzne na danym etapie kreacje świata przestrzennego, składają się na zapis duchowej ewolucji poety. Ograniczając się jedynie do fragmentów tego zapisu, niniejsze studium stawia sobie za cel opisanie świata zrodzonego z niezwykle silnego poczucia Bożej bliskości, świata, który będziemy rekonstruować w oparciu o analizę przedstawionych w nim elementów i relacji przestrzennych.

Poza wszystkimi „sonetami natury“ jak choćby *Blask Boga czy Sokół*, etap radowania się namacalną obecnością Stwórcy i przyporządkowany mu sakramentalny obraz świata reprezentują także utwory pisane w początkach pasterskiej posługi Hopkinsa — *Zguba Eurydyki*, *Oxford Dunsza Szkota*, *Drzewa w Binsey* oraz *Ribblesdale* i *I ważek...* — pochodzące z okresu przygotowań poety do złożenia ślubów wieczystych. I choć okres ten, przypadający głównie na rok 1882, wybiega nieco poza ramę czasową lat 1876-79, określoną dla omawianych tu utworów, nie sposób pominąć tych dwóch przynajmniej wierszy, które łączy zarówno wspólnota tematyki jak i obraz kreowanej rzeczywistości.

Wszystkie te utwory wprowadzają w świat widziany oczami człowieka żywej wiary, gorliwego katolika, który na podobieństwo samego Hopkinsa postrzega go

¹ Tłumaczenie tytułów podaję za S. Barańczakiem, *Gerard Manley Hopkins. Wybór poezji*, Kraków 1981. Z tego też tomu pochodzą cytowane w niniejszej pracy fragmenty utworów Hopkinsa.