

Alice Cadeddu / Claudia Junk / Thomas F. Schneider (Hg.)

Das Wunderbare, die Idylle und der Krieg

Aufsätze zu Erich Maria Remarque und zur Lyrik
des Ersten Weltkriegs

Universitätsverlag Osnabrück





unipress

© 2023 V&R unipress | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783847116769 – ISBN E-Book: 9783847016762

Veröffentlichung des Universitätsverlages Osnabrück
bei V&R unipress

KRIEG UND LITERATUR / WAR AND LITERATURE

Vol. XXIX (2023)

Herausgegeben von Claudia Junk und Thomas F. Schneider

Erich Maria Remarque-Friedenszentrum
Erich Maria Remarque-Archiv / Forschungsstelle Krieg und Literatur

Wissenschaftlicher Beirat / Advisory Committee

- Prof. Dr. em. Alan Bance, University of Southampton, Great Britain
Dr. Fabian Brändle, Zürich, Schweiz
Dr. Jens Ebert, Historiker und Publizist, Berlin, BR Deutschland
Prof. Dr. em. Frederick J. Harris, Fordham University, New York, USA
Prof. Dr. Christa Ehrmann-Hämmerle, Universität Wien, Österreich
Prof. Dr. em. Walter Hölbling, Karl-Franzens-Universität Graz, Österreich
Prof. Dr. em. Bernd Hüppauf, New York University, New York, USA
Prof. Dr. em. Holger M. Klein, Universität Salzburg, Österreich
Dr. Holger Nehring, University of Stirling, Great Britain
Prof. Dr. em. Hubert Orłowski, Uniwersytet Poznan, Polska
PD Dr. Matthias Schöning, Universität Konstanz, BR Deutschland
Prof. Dr. Benjamin Ziemann, University of Sheffield, Great Britain

Alice Cadeddu / Claudia Junk / Thomas F. Schneider (Hg.)

Das Wunderbare, die Idylle und der Krieg

Aufsätze zu Erich Maria Remarque
und zur Lyrik des Ersten Weltkriegs

Herausgeber / Editor

Erich Maria Remarque-Friedenszentrum
Erich Maria Remarque-Archiv/Arbeitsstelle Krieg und Literatur
Universität Osnabrück, Markt 6, D-49074 Osnabrück

Herausbergremium / Editorial Board

Claudia Junk, Thomas F. Schneider

Redaktion / Editing

Claudia Junk, Hannes Albers

Gestaltung / Layout

Claudia Junk, Thomas F. Schneider

Titelbildnachweis

Matthias Laurenz Gräff. *Der Weg zurück*. Öl auf Leinwand, 120 x 160 cm, 2006. »Ein Geschenk für Remarque« zum 125. Geburtstag des Autors am 22. Juni 2023.

KRIEG UND LITERATUR / WAR AND LITERATURE erscheint einmal jährlich.

Preis pro Heft EUR 45,00 / Abonnement: EUR 40,00 p.a (+ Porto)

© 2023 Brill | V&R unipress, Robert-Bosch-Breite 10, D-37079 Göttingen,

ein Imprint der Brill-Gruppe

(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Birkstraße 10, D-25917 Leck / Printed in the EU.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der

Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8471-1676-9 | ISBN (E-Book) 978-3-8470-1676-2

ISBN (V&R eLibrary) 978-3-7370-1676-6 | ISSN 0935-9060

Inhalt

- 7 **Nina Nowara-Matusik**
Das Wunderbare in *Die Traumbude* von Erich Maria Remarque
- 17 **Felix Stefan**
»Die Schönheit der Jugend kann nicht einmal der Krieg zerstören«
Idyllische Motive in Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* und *Der Weg zurück*
- 37 **Paweł Meus**
»Die Front ist ein Käfig, in dem man nervös warten muss auf das, was geschehen wird«
Der Frontraum des Ersten Weltkrieges aus der Perspektive deutscher Schriftsteller anhand von Romanen von E. M. Remarque, L. Renn, E. Jünger, A. Zweig und A. Hein
- 67 **Sven Jürgensen**
»Was man vergisst, das fehlt einem später im Leben [...]. Und was man nicht vergisst, macht es einem zur Hölle«
90 Jahre nach der Bücherverbrennung
- 89 **Anna Szóstak**
Zwischen Vergebung und Verdammnis
Das Böse als systemisches Problem in Erich Maria Remarques *Der Funke Leben* im Lichte der Konzepte von Jean Améry und Primo Levi

- 113 **Alexandra Juster**
Erich Maria Remarques *Die Nacht von Lissabon* und
Arc de Triomphe
Widerläufige Erinnerungsdiskurse
- 129 **Brian Murdoch**
Patrols, Listening Posts, and Sentry-Duty Experience and
Imagination in English and German Poetry of the First World War
- 153 **Rezensionen / Reviews**
- 153 Anne Hartmann, Reinhard Müller (eds.). *Tribunale als Trauma. Die Deutsche Sektion des Sowjetischen Schriftstellerverbandes.* (Ebert)
- 156 Harald Jähner. *Höhenrausch. Das kurze Leben zwischen den Kriegen.* (Amos)
- 160 Jürgen Serke. *Die verbrannten Dichter. Lebensgeschichten und Dokumente.* (Ebert)
- 165 **Eingegangene Bücher / Books Received**
- 179 **Autorinnen und Autoren dieser Ausgabe / Contributors to this Edition**

Nina Nowara-Matusik

Das Wunderbare in *Die Traumbude* von Erich Maria Remarque

Theoretische Vorüberlegungen

Der Romanerstling (1920) von Erich Maria Remarque behandelt eine eher simple Geschichte der Freundschaft zweier künstlerisch talentierter Menschen, des Malers und Dichters Fritz Schramm und des angehenden Kapellmeisters Ernst Winter, mit einem ebenfalls eher stereotyp ausgeführten Motiv eines Mannes (Ernst Winter) zwischen zwei Frauen (Elisabeth Heindorf und Lanna Reiner). Dabei lässt sich an den deutlichen Anleihen dieser Geschichte bei der Biographie des Schriftstellers Remarque kaum vorbeisehen. Dieser Zusammenhang wurde von der Forschung bereits mehrmals eingehend erörtert, wobei der von Thomas F. Schneider herausgegebene Briefwechsel Remarques (Ernst Winter sei laut diesem Interpretationsvorschlag die *Porte Parole* des Autors) mit seinem Osnabrücker Freund Friedrich Hörstemeier (der für die Figur des »Onkels Fritz« gestanden haben soll) das biographisch orientierte Deutungsparadigma um neue Impulse bereichert hat.¹ Somit werden auch der Romanhandlung eine Glaubwürdigkeit und ein Realitätsbezug verliehen, welche – zieht man auch die genauen Ortsangaben (Osnabrück, Leipzig), sowie Zeit- und Epochentypisches heran (allen voran das Ambiente der Goldenen Zwanziger) –, das Werk als einen weitgehend realistischen Roman etikettieren lassen.

Allerdings lässt es sich dabei nicht übersehen, dass bereits der Romantitel eine gerade entgegengesetzte Interpretationsrichtung suggeriert, wenn nicht sogar die hypostasierte Realitätskompatibilität des Textes unterläuft. *Die Traumbude* mag

1 Thomas F. Schneider. »Anhang«. Erich Maria Remarque. *Die Traumbude. Ein Künstlerroman*. In der Fassung der Erstausgabe mit Anhang und einem Nachwort herausgegeben von Thomas F. Schneider. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2020, 203.

selbstverständlich – betrachtet man dieses Kompositum aus linguistischer Perspektive – als eine erträumte, ersehnte Wohnung verstanden werden, und somit als eine ideale bzw. eine Welt von Idealen, die der Maler Fritz zu leben weiß und welche sein junger Freund Ernst erst zu leben erlernen muss, sie kann ja aber auch als eine metonymische Entsprechung einer im weitesten Sinne traumhaften, also nicht realen Welt, aufgefasst werden, ja, gar eine Realitäts- und Weltentrücktheit selbst suggerieren. Somit deutet sich also unverkennbar bereits im Titel eine grundsätzliche Mehrdeutigkeit an, die mit solchen Attributen wie traumhaft, geheimnisvoll, fantastisch, übernatürlich, märchenhaft und nicht zuletzt wunderbar umschrieben und greifbar gemacht werden kann. Diese hypostasierte Mehrdeutigkeit rückt so den Roman in die Nähe eines Märchengebildes, weniger jedoch im Sinne einer konkreten Gattung² als vielmehr einer poetologischen und stofflichen Kategorie.

Bekanntlich stellt das Märchen einen Text dar, der durch das Wunderbare gesättigt ist³ bzw. »aus der wirklich vorstellbaren Welt unversehens und bruchlos in die magische Welt [führt]«. ⁴ Auf die Zusammengehörigkeit der beiden Termini weist ebenfalls Tzvetan Todorov hin, wenn er feststellt: »Man verbindet im allgemeinen die Gattungen des Wunderbaren mit der des Märchens«. ⁵ Dabei räumt er aber sowohl dem Märchen als auch dem Wunderbaren den Rang einer Gattung zu, die mit solchen wesensverwandten Gattungen wie das Phantastische und Unheimliche diverse Konstellationen eingehen kann. Einen über die Gattungsfrage hinausreichenden Zugang zum Wunderbaren bieten dagegen die Herausgeber einer neuen einschlägigen Veröffentlichung, wenn sie auf die Möglichkeit verweisen, den Begriff als »ästhetisch-künstlerisches Phänomen« ⁶ auszulegen. Damit wird zwar eine operationable Denkfigur zur Verfügung gestellt, sie bedarf aber in Bezug auf literarische Texte, von denen hier die Rede ist, einer Konkretisierung. Daher wird im Folgenden in Anlehnung an Todorov und unter Verzicht auf genrespezifische Abgrenzungen das Wunderbare als eine solche poetisch-stoffliche Erscheinung aufgefasst, die zwar den Gesetzen der gewöhnlichen (laut Todorov »natürlichen«) Welt eindeutig widerspricht, zugleich aber nicht im Sinne eines außergewöhnlichen Faktums, sondern als eine Offensichtlichkeit wahrgenommen wird. Allerdings ist

2 Für ein gattungsorientiertes Herangehen an den Roman siehe Nina Nowara-Matusik. »Die Traum-
bude von Erich Maria Remarque. Versuch einer gattungsorientierten Annäherung«. Alice Caded-
du, Renata Dampc-Jarosz, Claudia Junk, Paweł Meus, Thomas F. Schneider (eds.). *Erich Maria
Remarque aus heutiger Sicht*. Göttingen: V+R unipress, 2021, 35–46.

3 Janusz Sławiński. »Baśń«. Janusz Sławiński (ed.). *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Warszawa,
Kraków 2002, 61–62.

4 Ivo Braak. »Volksmärchen«. Ders. *Poetik in Stichworten*. Berlin, Stuttgart 2001, 213–217.

5 Tzvetan Todorov. *Einführung in die fantastische Literatur*. Frankfurt/Main 1992, 51.

6 Stefanie Kreuzer, Uwe Durst, Caroline Frank. »Einleitung. Spielarten des Wunderbaren in Kunst
und Kultur«. Dies. (eds.). *Das Wunderbare. Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur*.
Paderborn 2018, 7–26, hier 8.

hier stets eine textinterne Perzeption des Wunderbaren richtungsweisend, nicht die der Leserin bzw. des Lesers. Dieses Spezifikum des Wunderbaren lässt sich ebenfalls wie folgt charakterisieren: Obzwar es sich um eine Wundererscheinung bzw. eine märchenhafte Begebenheit handelt, wird diese Besonderheit von den Figuren eben nicht als solche wahrgenommen, weil sie sich harmonisch in die ihnen bekannte Welt einfügt, ohne Angst, Erstaunen (dies sei wiederum laut Todorov ein Merkmal des Unheimlichen) oder eine In-Frage-Stellung des Erlebten auszulösen. Demzufolge wird hier auch der Terminus Märchen nicht im gattungsnormativen Sinne verwendet. Er meint vor allem Märchenstoffe und -figuren sowie deren diverse Verbindungen, die in eine realistisch anmutende Romanhandlung eingewoben werden, und so im Zusammenspiel mit dieser Ebene möglicherweise eine eigenartige Bedeutung bekommen. In den nachfolgenden Ausführungen wird daher das Ziel verfolgt, den Erscheinungsformen des Wunderbaren sowie den Märchenstoffen in der *Traumbude* nachzugehen, um anschließend deren Verflechtungen und ihre semantische Aufladung zu beleuchten.

Wunderbare Merkmale des erzählten Raumes

Bereits in den ersten Zeilen des Romans lässt sich das Bemühen erkennen, den Effekt einer Wirklichkeitsferne zu erzeugen und so dem Wunderbaren *quasi* den Weg zu ebnen. In der ersten Episode sieht man nämlich den Protagonisten Fritz Schramm auf einem Spaziergang durch ein Städtchen, der ihn gleichsam von einer realen in eine traumhafte Dimension hinüberführt:

Durch blühende Gärten wehte der Maienwind. Aus überhängendem Flieder auf alten Mauern kam schwerer, süßer Duft. Langsam schritt der Maler Fritz Schramm durch die alten Gassen der kleinen Stadt. Hier und da blieb er stehen, wo ein kleiner Erker oder ein alter Giebel, der gar zu traumvoll vor dem Abendhimmel stand, sein Künstlerrauge fesselte. (Remarque, *Traumbude*, 2020, 7).

Es ist nicht bloß der Topos *Locus amoenus*, der hier beschworen wird, sondern es wird eine illusorische Welt aufgebaut, die eine hypnotische Wirkung entfaltet. Die synästhesieähnlichen Ausdrücke (die »blühenden Gärten«, der »überhängende Flieder«, der »schwere, süße Duft«) erzeugen den Effekt einer von allen Seiten kommenden und durch mehrere Sinnesorgane perzipierten Alternativwirklichkeit, die in die realistische Handlungskulisse gleichsam einsickert. Verstärkt wird dieser Eindruck einige Zeilen später, als der Maler einer der weiblichen Hauptfiguren des Romans, Elisabeth, begegnet und sie auf folgende Art und Weise wahrnimmt:

In dem tiefblauen Raum wob die Dämmerung. Am Flügel brannten zwei dicke Kerzen. Ihr Schein ließ die weißen Tasten blendend erschimmern, brachte einen sanften Goldton in den Raum und umträumte den blonden Scheitel und das zarte Profil eines jungen Mädchens, das am Flügel saß, mit märchenhaftem Glanze. (Remarque, *Traumbude*, 2020, 9)

Die vielen Epitheta und die spielerischen Lichteffekte verleihen dem Handlungsraum ein malerisches, zugleich aber auch ein mehrdeutiges Gepräge, das ihn gleichsam in einem Dazwischen situiert. Man könnte sogar meinen, man habe mit einem Gemälde zu tun, und nicht mit einer realen Szene. Frappant ist in dem angeführten Zitat allerdings auch noch die Personifizierung der einbrechenden Dunkelheit: »In dem tiefblauen Raum wob die Dämmerung«. Evoziert wird damit das Vorstellungsbild einer webenden Person, womöglich einer Frau, die sich nicht bloß auf der rhetorischen Ebene als ein der wunderbaren Poetik des Romans zusprechendes stilistisches Mittel abtun lässt, sondern auch, oder vor allem, den Status einer autonom handelnden Figur bekommt. Diese Vermutung bestätigen ebenfalls weitere Textpassagen, in denen von der Dämmerung die Rede ist. Allen voran zeigt sie sich allerdings als ein konstitutives Element der *Traumbude*, der Dachwohnung des Malers Fritz. So heißt es etwa: »Die Dämmerung träumte im Rosenduft des braunen Dachzimmers, als sie eintraten. Entzückt blieben sie stehen.« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 29); »Die Dämmerung wob ganz tief durch den Raum [...]« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 32); »Endlich nahm ihm die Dämmerung den Pinsel aus der Hand.« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 42); »Die Dämmerung wob blauer durch die *Traumbude*« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 65); »Das Feuer glimmt, der Wind singt, die Dämmerung träumt.« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 97); »In den Winkeln hockte die Dämmerung, und Gläser und Steine blitzten traumhaft daraus hervor.« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 170). Freilich erscheint die personifizierte Dämmerung nicht nur in der Wohnung des Malers; ähnliche Vorstellungsbilder begleiten auch andere Romanepisoden. So wird in einer Szene mit Ernst und Lanna wie beiläufig erwähnt: »Die Dämmerung wob aus ihren Stimmen ein silbernes Band über blauen Träumen.« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 137). Und etwas weiter heißt es ähnlich: »Sie saß im letzten Abendgold, durch das schon blau die Dämmerung webte.« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 137). Eine Schlüsselrolle scheint dabei der personifizierten Dämmerung in einer seltsamen, traumähnlichen Vision von Fritz zuzukommen, in welcher der Protagonist eine Wiederbegegnung mit Lou, seiner toten Geliebten, imaginiert:

Über uns das weiße Windsegel, unter uns unergründbare Tiefe. Wir fliegen über die weißgekrönten Wogen. Jetzt sehen wir nur Meer, Bläue und Glanz! Fern ein dunkler Streifen: Unsere Sonneninsel. Da liegen wir im weißen

Sand und sind nichts als Sonne und Welle. Der weiche Sommerwind weht uns alle Gedanken aus den Seelen [...]. Auf grünen Wiesen webt die Dämmerfrau. Ich halte dich fest im Arm. Wir schreiten langsam und versunken unserm Hause zu. (Remarque, *Traumbude*, 2020, 99–100)

Es handelt sich hierbei um die einzige Stelle im Roman, an der die Dämmerung eindeutig als eine »Dämmerfrau« apostrophiert wird. Und kennzeichnenderweise wird sie auch diesmal mit dem Gestus des Webens in eine assoziative Nähe gebracht. Damit liegt die Schlussfolgerung nahe, dass es sich hier eben auch um eine Wunderfigur handelt, möglicherweise einen fabelhaften Archetypus einer Weberin, wie sie wohl am besten im Bild der germanischen Norne oder griechischen Parze verewigt und als solcher erkennbar gemacht wurde. Eine Schicksalsgöttin also, die Menschenschicksale webt und so verbindet, die Fäden aber auch genauso gut zerreißen und so Menschen auseinandergehen lassen kann. Eine ähnliche Funktion scheint im Roman die Dämmerfrau zu spielen: Einerseits ist sie eine Grenzfigur, die zwischen der realen und märchenhaften Welt ein Verbindungsglied darstellt, andererseits markiert sie die unterschwellige Präsenz einer ursprünglichen und unfassbaren Dimension des Seins, wie sie wohl am besten im Märchen versprachlicht und veranschaulicht werden kann.

Daher ist es auch symptomatisch, dass die Traumbude, das Atelier des Malers, im Grunde genommen einen märchenhaften Raum darstellt, in dem die Dämmerfrau ihren angestammten Platz hat. Diese märchenhafte Beschaffenheit dieses Ortes unterstreichen aber auch explizite Formulierungen, wie das Prädikat »Märchenbude« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 68) oder der intertextuelle Bezug auf *Schneewittchen*, eines der populärsten Grimmschen Märchen: Als sich nämlich eines Tages der Maler in seinem Spiegel beschaut, kommt ihm wie zufällig die bekannte Phrase »Spieglein, Spieglein an der Wand« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 143) in den Sinn. Allen voran sind es aber Dingsymbole, die der Wohnung des Künstlers eine wunderbare Dimension verleihen: das »Märchendachfenster«, »die vielen Bilder an der Wand«, die »lächelten und nickten« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 170) sowie das »süße Bild« – ein Porträt der verstorbenen Geliebten. Das »Märchenfenster« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 146, 170) markiert dabei im doppelten Sinne einen (Übergangs-)Ort des (zum) Wunderbaren: Ein Fenster ist als solches ein Ort der Transgression, und ein Märchenfenster verstärkt ja noch zusätzlich diese Auslegungsmöglichkeit. Dabei handelt es sich aber wieder einmal nicht um einschneidende Transgressionen des Realen bis hin zum Wunderbaren: Vielmehr veranschaulicht das märchenhafte Fenster das harmonische Nebeneinander dieser Ordnungen bzw. die Möglichkeit, das Wunderbare als eine hypothetische Seins-Dimension zu erkennen.

Diese Möglichkeit wird jedoch allen voran mittels des »süßen Bildes« suggeriert, dem Porträt der verstorbenen Geliebten des Malers. Nicht nur, dass die Augen auf dem Gemälde als »Märchenaugen« etikettiert werden, sondern es wird immer wieder auf die Lebendigkeit der porträtierten Frau hingewiesen. An mehreren Textstellen, die auf das Gemälde rekurrieren, heißt es etwa: »es schien, als ob die schönen Augen lächelten und der rote Mund zuckte« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 30), »Und es war, als ob die schönen Augen schimmerten und leuchteten und der rote Mund lächelte« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 34); »so daß es schien, als ob es lebte. Es war, als ob die schönen Augen leuchteten und der rote Mund lächelte« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 65); »Und es war, als ob die süßen Augen leuchteten und der rote Mund lächelte.« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 176). Diese suggestive Wunderwirkung der Traumbude scheint dabei später gleichsam auf das Porträt des verstorbenen Malers überzugehen – als sich nämlich die Freunde des Künstlers in seiner Wohnung versammeln, heißt es in einem ähnlichen Ton: »es war, als ob das Bild lebte, die braunen Märchenaugen leuchteten und der gütige Mund lächelte«. (Remarque, *Traumbude*, 2020, 193). Die Als-ob-Konstruktion, die die zitierten Aussagen sichtbar modalisiert, verhindert so eine eindeutige, ontologische Bestimmung des gerade Erlebten und lässt die Traumbude als einen wunderbaren Raum wahrnehmen, in dem die Gesetze der realen Welt aufgeweicht werden. Die Traumwohnung des Malers steht so *in nuce* für eine Manifestationsweise des Wunderbaren, wie sie nicht nur mittels einer spezifischen Raumgestaltung exemplifiziert wird, sondern auch in der Figurengestaltung zum Vorschein kommt.

Wunderbares in der Figurengestaltung

Kennzeichnenderweise sind es gerade die weiblichen Hauptfiguren, bei deren Konzeption und Charakterisierung eine Poetik des Wunderbaren in einem auffallenden Umfang zur Verwendung kommt. Dies lässt sich wohl am ehesten damit erklären, dass die Protagonistinnen weitgehend als Projektionsflächen für männliche Phantasien konzipiert werden: Es ist ein Gemeinplatz der feministischen Forschung, der sich seit Silvia Bovenschens einflussreicher Studie zu Frauenbildern in der Literatur und Kultur an zahlreichen literarischen Beispielen nachweisen und verfolgen lässt⁷.

Von einem »märchenhaften Glanze«, welcher der Figur der klavierspielenden Elisabeth immanent ist, war bereits die Rede. Frappant ist dabei, dass auf diese Eigenschaft der Frauenfigur – einen ungewöhnlichen, gleichsam unirdischen

⁷ Vgl. Silvia Bovenschens. *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt/Main 2003.

Nimbus – ebenfalls am Ende des Romans hingewiesen wird: Als sich der lange Zeit irrende Ernst endlich glücklich mit seiner Geliebten verbindet, macht kennzeichnenderweise der hetero- und extradiegetische Er-Erzähler auf »Elisabeths Madonnenantlitz« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 7) aufmerksam. Dieses Gestaltungsprinzip bekommt also ebenfalls auf der kompositorischen Ebene des Romans ein besonderes Gewicht, weil es einen markanten Rahmen darstellt, der die erste und die letzte Episode mit Elisabeth als wichtiges Handlungselement strukturell verbindet.

Diese subtilen Texthinweise korrespondieren im weiteren Verlauf der Handlung mit der Strategie, mittels mehr oder weniger expliziter Bezüge zu Märchenstoffen die Figur Elisabeth als eine gleichsam in einem Zwischenreich beheimatete zu kreieren. Solch ein identifikatorisches Angebot findet sich etwa in einer Passage, in der Elisabeth aus der Perspektive von Ernst dargestellt wird:

Ihm war, als ob eine Elfe, ein Waldkind in das Zimmer gekommen sei. So verschwistert erschien sie ihm mit der Natur. Ein Allkind, ganz unberührt von Zweifel und Denken, Kausalität und Notwendigkeit – ganz reines, der Natur hingegebenes Gefühl – Weltgüte in einen Menschen gebannt. (Remarque, *Traumbude*, 2020, 63)

Lässt man die aus feministischer Sicht äußerst stereotyp anmutende Gleichsetzung des Weiblichen mit der (irrationalen) Natur außer Acht – eine misogynen Traditionslinie, die seinerzeit nicht nur Remarque repetierte und fortgeschrieben hat⁸ –, so ist die sich hier deutlich abzeichnende Affinität Elisabeths zu einem magischen Naturwesen von besonderer Bedeutung. Allerdings muss dieser Befund etwas differenziert werden. Ähnlich wie anderen Märchenwesen, wie etwa Kobolden, Feen oder Wichtelmännchen, wohnt nämlich auch den Elfen eine Ambivalenz inne, die sie jenseits des Guten und des Bösen situieren lässt. Dieser moralischen Mehrdeutigkeit wird Elisabeth als eine personifizierte Elfe beraubt: Sie steht eindeutig für das Gute, das zusätzlich noch durch das Vorstellungsbild eines Kindes bekräftigt wird. Ganz im (neo-)romantischen Sinne – der Vorstellung folgend, dass besonders Kinder dazu prädestiniert seien, den Kontakt zu einer außergewöhnlichen, dem Durchschnittsmenschen nicht zugänglichen Realitätsdimension aufzunehmen – und auf für viele Märchentexte typische Art und Weise, in denen kindliche Protagonisten gleichsam das Wunderbare im Sinne des moralisch Richtigen wirkungsfähig und sinnfällig machen (wie etwa in *Die Bezauberungen der*

8 Siehe dazu etwa in Bezug auf Arnold Zweig: Nina Nowara-Matusik. »Der Künstlerdiskurs in der Erzählung *Pont und Anna* von Arnold Zweig – Versuch einer feministischen Re-Lektüre«. Krzysztof Klosowicz (ed.). *Arnold Zweig zum fünfzigsten Todestag*. Berlin 2019, 101–112.

Nacht von Sophie Tieck-Bernhardi), wird die Figur Elisabeth zu einer in diesem Sinne schönen Seele stilisiert. Durch den Rückgriff auf das märchenhafte Gewand wird sie so zur Trägerin des Guten per se, einer universellen Idee, die ähnlich wie das Märchen – folgt man den Brüdern Grimm – »überall zu Hause sein könne«. ⁹

Mit dem märchenhaft-kindlichen Erscheinungsbild Elisabeths zeichnet sich eine gedankliche Verbindung zu Goethes Mignon ab. Diese Assoziation stellt sich bei Ernst explizit ein, als Elisabeth zu seiner Begleitung Mignons weltbekanntes Lied *Kennst du das Land...* aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* singt. Mignon als Elisabeths neuer Name erhält sogar den Rang eines Leitmotivs. Als nämlich der Maler Fritz den Vorschlag macht, Elisabeth Mignon zu nennen, stimmen ihm alle zu; freilich erscheint sie als Mignon besonders oft in den Phantasien von Ernst. Bekanntlich stellt Goethes Mignon den Typus einer Kindfrau dar; das »zarte, phantastische Geschöpf«¹⁰ exemplifiziert aber auch das sich dem rationalisierenden und so zwangsläufig vereinnahmenden Gestus Wilhelms widersetzende Prinzip des Geheimnisvollen und Unergründeten: »Wilhelm Meisters Mignon erzeugte eine fast unübersehbare Nachkommenschaft von geheimnisvollen, märchenhaft süßen, dämonisch verführenden Zwitterfiguren.«¹¹ Eben jene »märchenhafte Süße« bleibt gerade bei Elisabeth zurück, während der rätselhafte und verführerische Zug reduziert wird. Auch ihr Zwitterwesen wird im Laufe der Handlung einer Vereinheitlichung unterzogen: War sie anfangs noch einem unwissenden, *quasi* geschlechtlosen Kind ähnlich, so reift sie im Laufe der Handlung zu einer wissenden bzw. lebenserfahrenen Persönlichkeit – einer Frau, um Ernst vergeben und so ihn mit sich selbst und der Welt versöhnen zu können.

Märchenhafte Züge sowie eine Aura des Wunderbaren begleiten schließlich auch die zweite weibliche Hauptfigur des Romans, Lanna Reiner, eine erfolgreiche Opernsängerin auf der Höhe ihrer Zeit, mit der Ernst während seines Musikstudiums in Leipzig liiert ist. Und markanterweise macht sich das Wunderbare an dieser Figur ebenfalls auf eine ähnliche Art und Weise bemerkbar, wie man es bereits bei Elisabeth feststellen konnte. Als nämlich die Sängerin in der Wohnung des Malers Fritz erscheint und so in die Romanhandlung eingeführt wird, geht von ihr »ein eigenartiges Fluidum« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 57) aus. Das Wunderbare manifestiert sich so als eine scheinbar banale Begleiterscheinung, um dann aber um weitere frappierende, märchenaffine Details bereichert zu werden. Im äußeren Erscheinungsbild der »märchenhaft schön[en]«, schwarzhhaarigen Sän-

9 Jakob Grimm, Wilhelm Grimm. »Vorrede der Brüder Grimm zum ersten Band«. Dies. (eds.). *Deutsche Sagen*. Erster Band. Frankfurt/Main 1981, 9– 21, hier 9.

10 Ernst und Erika von Borries. *Deutsche Literaturgeschichte*. Band 3. *Die Weimarer Klassik, Goethes Spätwerk*. München 1991, 123.

11 Arthur Eloesser. *Die Deutsche Literatur vom Barock bis zur Gegenwart*. Band 2. *Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Berlin 2012 [1931].

gerin werden nämlich auffallend oft zwei Merkmale akzentuiert, welche der Figur eine ungewöhnliche und geheimnisvolle Aura verleihen: »die dunklen Augen«, die ebenfalls als »groß und beherrschend« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 112) bezeichnet werden, um schließlich als »Augensterne« (ebd.) auf sich aufmerksam zu machen, sowie ihr lächelnder Mund. Dabei nimmt Lannas eigenartiges Lächeln erzähltechnisch eine herausgehobene Stellung ein: Es handelt sich nämlich um ein »seltsames Lächeln« bzw. um »feines, rätselhaftes Lächeln« oder auch »unergründliches Lächeln« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 134) »gemischt aus Sünde, Trauer, Sehnsucht« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 113, 123). Damit weist »das seltsame, betörende Lächeln« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 165) die Figur der Sängerin in die Nähe eines märchenhaften, geheimnisumwitterten Geschöpfs, wie es wohl am besten in der Gestalt der (ägyptischen) Sphinx versinnbildlicht wird. Diese Suggestion, dass Lanna eine in diesem Sinne mehrdimensionale Figur ist, verstärken auch einige Textstellen, die sich auf ihre erotische Ausstrahlung beziehen. Besonders ausdrucksstark ist in diesem Kontext eine Episode, die den mit sich selbst ringenden, sogar zu Selbstmord neigenden Ernst, der sich von Lanna befreien will, in die Mitte stellt: »Eine weiche Erinnerung überhuschte ihn an schwellende, seidene Kissen und eine Flut rabenschwarzen Gelocks über zwei dunklen Augen.« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 167). Und etwas weiter heißt es ähnlich: »Aber eine jähe rote Flut brandete alle Bedenken hinweg, und phosphoreszierend leuchtete das dunkle Haar.« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 168). Als Ernst schließlich kapituliert und in die Wohnung der Opernsängerin gelangt, offenbart sich ihm das folgende Bild:

Lanna lag auf der Ottomane. Ihr nackter Leib war von einem grünseidenen Umhang nur teilweise bedeckt. Eine Hand hing herunter mit einem Buche. Ihr üppiges Haar war gelöst, umwogte das blasse Gesicht mit den glänzenden Augen und fiel wie schwarze Nacht auf die grüne Seide. (Remarque, *Traumbude*, 2020, 169)

Wiederholt wird in den zitierten Passagen auf eine Wassermetaphorik rekurriert (2-mal »Flut«, »umwogte«), die in der Apostrophe »Komm!«, eine Stimme wie durch Meereswogen« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 142), kulminiert. Dass Ernst Lannas Anziehungskraft als einen lockenden Ruf empfindet, lässt sie in Verbindung mit dem Wortfeld ›Wasser‹, den grünen Lichteffekten, ihrem blassen Antlitz, ihren langen, schwarzen Haaren und nicht zuletzt ihrem verführerischen Gesang auf der Opernbühne als ein märchenhaftes Wasserwesen wahrnehmen, halb Mensch und halb Fisch, das sich inbrünstig die Vermählung mit einem Mann herbeiwünscht, weil es nur dadurch eine menschliche Seele erlangen und so erlöst werden kann. Lanna als Wasserfrau – eine Undine etwa – wird dabei

eindeutig moralisch abgewertet: Im Gegensatz zu der ›Heiligenfigur‹ Elisabeth ist sie für Ernst ein »Dämon seines Blutes« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 181), von dem er sich erst gewaltsam und infolge einer inneren Erschütterung (mitten im Liebesrausch bekommt er die Nachricht von dem Tod seines besten Freundes) trennen kann. So erwächst die Figur Lanna zu einer Figuration einer wunderbaren Verführerin *par excellence*, einer Lilith und Mona Lisa,¹² wie sie in der Literatur gerade der Jahrhundertwende reichlich vertreten war und auch in der Weimarer Republik nichts an ihrer Popularität eingebüßt hat.

Fazit

Die Durchsetzung des Romans mit märchenhaften und wunderbaren Elementen ist alles andere als augenfällig; erst eine textnahe Lektüre macht auf deren unterschwellige Präsenz und Koinzidenz aufmerksam. Hingestreut an diversen Textstellen, zunächst den Eindruck eines rhetorischen Ornaments erweckend, offenbart aber das Wunderbare so seine Wirkungsweise, in dem es sich der realen Welt dezent anschließt. Es handelt sich folglich um eine poetische Doppelbödigkeit, die auf einen Zusammenklang der beiden Ordnungen hinzielt, welche fast nahtlos ineinander übergehen. Die märchenhaften Einlagen dienen aber nicht bloß der Illustration und einer rhetorischen Mehrfachbenennung der grundlegenden Fragen des Romans, wie etwa der Liebes- und Kunstthematik. Indem das Reale und Wunderbare beinahe eine textuelle Symbiose eingehen, versinnbildlichen sie so die (erfüllte) Sehnsucht nach der Ganzheit, die die Protagonisten unaufhörlich begleitet: Den geheimnisvollen Weg »vom Ich zum Du« (Remarque, *Traumbude*, 2020, 19, 82, 127), das Wiederfinden von sich selbst und der Welt im Anderen, jene Allverschwisterung (vgl. Remarque, *Traumbude*, 2020, 191), von der fast alle Figuren des Romans schwärmen und welcher sie mehr oder weniger bewusst zustreben. Somit wird das Wunderbare zum Signum eines Ideals: Einer allumfassenden Ganzheit, die alle Dissonanzen des irdischen Daseins harmonisch aufzulösen vermag, und dabei ausgesprochen romantischen Ursprungs ist. Es wäre daher wohl nicht verfehlt zu behaupten, dass der Roman so den Willen offenbare, die Welt im Sinne von Novalis zu romantisieren – ob aber nach der Erschütterung des Ersten Weltkriegs das so verstandene (Neo)Romantisch-Wunderbare nach wie vor den Schlüssel aller Kreaturen darzustellen vermöge, sei allerdings dahingestellt.

¹² Vgl. Irmgard Roebing (ed.). *Lulu, Lilith, Mona Lisa. Frauenbilder der Jahrhundertwende*. Pfaffenweiler 1989.

Felix Stefan

»Die Schönheit der Jugend kann nicht einmal der Krieg zerstören« Idyllische Motive in Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* und *Der Weg zurück*

Leid und Krieg auf der einen, Harmonie und Frieden auf der anderen Seite? So könnte plakativ der Unterschied zwischen den Romanen Erich Maria Remarques und der literarischen Gattung der Idylle beschrieben werden. Unvereinbar, ein diametraler Gegensatz. Was jedoch auf den ersten Blick noch widersprüchlich erscheint, erweist sich bei genauerer Betrachtung als eine Möglichkeit, das Werk des Schriftstellers aus einem repetitiven Prozess rudimentärer literaturwissenschaftlicher Arbeiten herauszulösen und einen neuen Zugang zu seinen Romanen zu ermöglichen. Ist die Prosa Remarques meist noch gebunden an die Darstellung einer Katastrophensituation, so wird die Idylle grundsätzlich mit einem harmonischen, naturnahen Zustand assoziiert, der das exakte Gegenteil einer Krise abbildet. In der literarischen Tradition stehen seine Romane somit weit entfernt von der Gattung der Idylle, und doch lassen sich idyllische Motive – gerade in diesen Krisenmomenten – nachweisen. Damit soll ein vollkommen neuer Interpretationsansatz vorgestellt werden, der in der literaturwissenschaftlichen Forschung bis heute noch an keiner Stelle aufgegriffen worden ist, obwohl die zahlreichen, detaillierten Naturdarstellungen in den Romanen Remarques eine solche Verknüpfung nahelegen würden.

Mit Blick auf das ›Heimat‹- und ›Jugend‹-Motiv in *Im Westen nichts Neues*¹ und *Der Weg zurück*² wird diese Verbindung besonders deutlich. Die Hauptfiguren beider Werke verkörpern den Typus des einfachen Soldaten, der aus den Jugendjahren gerissen, von den Erlebnissen an der Front des Ersten Weltkrieges

1 Erich Maria Remarque. *Im Westen nichts Neues*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2014, 5. Aufl.

2 Erich Maria Remarque. *Der Weg zurück*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2014.

psychisch zerstört wurde und sich in der Gesellschaft nicht mehr zurechtfinden kann. Der Raum der Heimat fungiert in beiden Werken als ein harmonischer Kontrast zum menschenverachtenden Geschehen an der Front und ist darüber hinaus eng an die eigene Jugend der Protagonisten geknüpft. Mit idyllischen Motiven, wie einer blühenden Naturkulisse oder stilisierten Jugenderinnerungen, wird die Heimat so zu einem Schutzrefugium idealisiert, welches die negative Konnotation der Front zusätzlich verstärkt, und zudem die fortschreitende psychische Verrohung der beiden Figuren nachzeichnet. Obligatorisch für diesen Raum ist dabei sein artifizierender Charakter, denn erst durch die grausamen Erlebnisse in den Schützengräben wird die heimatliche Landschaft von den Soldaten glorifiziert und als ein erstrebenswertes Ziel – ein Idyll – wahrgenommen. So werden die idyllischen Erinnerungen der jungen Protagonisten zu einem Ausdruck ihrer Unschuld inmitten der menschenverachtenden Realität des Krieges. Bezogen auf eben diese Realität merkt bereits Wilhelm von Sternburg in seiner *Remarque-Biografie* an, dass die Soldaten von den Mechanismen des Krieges, der Erkenntnis der Ausweglosigkeit einer Flucht aus dem Raum der Front, zu menschlichen Maschinen degradiert würden, deren Menschlichkeit dem Überlebenskampf und dem Töten des Feindes zum Opfer gefallen sei.³ Die Erfahrung des Krieges hat somit zu einer Versachlichung des Individuums geführt. Dieser ›Entmenschlichung‹ werden die idyllischen Motive zusätzlich gegenübergestellt, um der voranschreitenden Verrohung und Versachlichung der Protagonisten entgegenzuwirken.

Neben diesen Gemeinsamkeiten gibt es jedoch auch Unterschiede in der Darstellung und Funktion der idyllischen Motive in *Im Westen nichts Neues* und *Der Weg zurück*. Während für Paul Bäumer die heimatliche Landschaft primär eine Projektion der eigenen Hoffnungen, einer imaginierten, idealisierten Vergangenheit, darstellt und er sich nur temporär in diesem Raum aufhält, lebt Ernst Birkholz in eben jenem Raum der Jugend und muss sich daher aktiv mit seinen utopischen Erwartungen an diesen auseinandersetzen. Ist in *Im Westen nichts Neues* die Vorstellung einer idyllisch verklärten Heimat noch Ausdruck der Trauer über die verlorene Jugend und Motiv einer unerreichbaren Zukunft, so wird das Idyllische in *Der Weg zurück* im Verlauf der Handlung zum Symbol eines Neuanfanges.

3 Wilhelm von Sternburg. »Als wäre alles das letzte Mal«. *Erich Maria Remarque. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009, 2. Aufl., 171f.

Die Idylle

Bevor die beiden Romane Remarques auf ihre idyllischen Motive hin untersucht werden können, muss zunächst der Idyllen-Begriff an sich definiert werden. Als eine literarische Gattung existierte die Idylle in der deutschsprachigen Literatur zwar nur zwischen der Mitte des 18. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, jedoch lassen sich ihre Ursprünge bereits in der antiken Dichtung lokalisieren. Aufgrund ihrer komplexen Historie verfügt die Idylle daher über ein recht heterogenes Spektrum an Motiven und Strukturmerkmalen.

Etymologisch leitet sich Idylle aus dem altgriechischen Wort *εἰδύλλιον/eidyllion* ab, dem Diminutiv zu *εἶδος/eidos* (griech. äußere Erscheinung, Form, Gestalt),⁴ als Bezeichnung für eine zwischen ca. 280–260 v. Chr. verfasste Gedichtsammlung des griechischen Autors Theokrit.⁵ Die in Hexametern abgefassten Gedichte zeichnen sich durch eine intensive Verwendung verschiedener Naturmotive aus, sind jedoch in Form und Inhalt nicht näher definiert. Zwar gilt die Lyrik Theokrits als Ursprung des Idyllen-Begriffs, gattungsgeschichtlich wird sie jedoch der Bukolik (griech. Bukulos; dt. der Hirte),⁶ der Hirten- und Schäferdichtung, zugeordnet. Als fundamentales Merkmal dieser antiken Gattung gilt die Idealisierung des einfachen Landlebens der Hirten in einem stilisierten, zivilisationsfernen Naturraum, der mit Motiven des Topos des *locus amoenus* ausgestattet ist. Die wenigen Figuren innerhalb des Raumes sind dabei ebenso artifiziell wie ihre Umgebung. So wetteifern die bukolischen Hirten in einem Wechselgesang über die Schönheit der sie umgebenden Natur und werden damit der realen Alltagswelt enthoben und in einen Raum versetzt, der sich ausschließlich der Rezeption von Kunst widmet. Lokalisierte Theokrit den Ort der Handlung noch in seiner Heimat Sizilien, so löste in seiner Nachfolge der römische Dichter Vergil in seinem zehnten Gedichte umfassenden Sammelwerk *eclogae/Eklogen* (ursprünglich *bucolica*)⁷ die Bukolik von jeder realen Landschaft ab und versetzte sie in ein rein imaginäres Reich: Arkadien. Als dichterische Verwirklichung der Vorstellung eines verlorenen Urzustandes der Menschheit – dem »goldenen Zeitalter« –, in dem diese friedlich mit und in der Natur existierte und zu dem der Mensch wieder zurückstreben sollte,

4 Fälschlicherweise wird *eidos* in älteren Fachbüchern häufig mit »Bild« übersetzt, was zur irreführenden Übersetzung von *eidyllion* als »Bildchen« geführt hat. Vgl. dazu: Florian Schneider. *Im Brennpunkt der Schrift. Die Topographie der deutschen Idylle in Texten des 18. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 496), 11f.

5 Nils Jablonski. *Idylle. Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen (Dissertation)*. Stuttgart: Metzler, 2019, 24f.

6 Gabriele Raudszus. »Bukolik«. *Hardenbergs Lexikon der Weltliteratur* Bd. 1 (1989), 507.

7 Zur Problematik des Titels bei Vergil vgl.: Nicholas Horsfall. »Some problems of titlature in Roman literary history«. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* (1981), 28, 108f.

wird Arkadien zum neuen Schauplatz der bukolischen Dichtung.⁸ Die Ursprünge der Bukolik bei Theokrit und die Weiterentwicklung der Gattung in den Eklogen Vergils gelten als Grundlage für die Entstehung der Idylle im 18. Jahrhundert. Werden die beiden Termini – Bukolik und Idylle – lange Zeit noch synonym gebraucht, ändert sich dies mit den *Idyllen* (1756) des Schweizer Dichters Salomon Gessner, dem einflussreichsten Werk der Gattung, das schließlich den Idyllen-Begriff als eine eigenständige Bezeichnung etablierte. Zahlreiche bukolische Motive, wie der dichtende Hirte oder der Kontrast von Stadt und Land, prägen die *Idyllen* Gessners und offenbaren deutlich den Einfluss der antiken Vorbilder. Neben allgemeiner Anerkennung stand die idealisierte Darstellung der Natur allerdings bei einigen Zeitgenossen stark in der Kritik. So verurteilte Hegel die »belanglose Nichtigkeit der Hirtenidylle«⁹ und auch Goethe kritisierte die Unglaubwürdigkeit der mythischen Hirten.¹⁰ Was die Kritiker forderten, war eine realistische Idylle, die das primitive Spiel mit der Schönheit der Natur in ein praktisches Handeln überführen sollte. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wandelte sich daher der Anspruch an die Funktion der Gattung, die von nun an eine gesellschaftskritischere Aufgabe übernehmen sollte. Auch die idealisierte bukolische Darstellung des einfachen Hirtenlebens verlor ihre Bedeutung und wurde schließlich von bürgerlichen Motiven abgelöst. Zu den bekanntesten Vertretern einer solchen Neuausrichtung gehörte Johann Heinrich Voß, dessen *Idyllen Die Leibeigenschaft* (1775) und *Luise* (1795) die Gattung der bürgerlichen Idylle begründeten. Mäßigkeit und Besonnenheit avancierten nun zum Hauptmotiv des neuen Idyllen-Konzepts.¹¹ Neben den literarischen Produktionen rückten gegen Ende des 18. Jahrhunderts vermehrt theoretische Texte in den Fokus eines allgemeinen Interesses. Auf die Bescheidenheit als ein gattungsspezifisches Merkmal einer bürgerlichen Idylle bezieht sich etwa Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* (1804) und charakterisiert die Gattung als »epische Darstellung des Vollglücks in der Beschränkung«.¹² Als eine der drei sentimentalischen Dichtarten bezeichnet hingegen Friedrich Schiller in seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) die Idylle und bringt diese in Verbindung mit seiner Definition des Ideals. Die Idylle habe demnach die Aufgabe, das Individuum in einen Zustand der Unschuld zurückzuführen und das verlorene Ideal der Natur wieder auferstehen zu lassen. Jedoch sucht Schiller diesen Zustand nicht in der Vergangenheit, wie es die Vorstellung des goldenen

8 Elisabeth Frenzel. »Arkadien«. Dies. (ed.). *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner, 1988, 3. Aufl., 27.

9 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesung über die Ästhetik I*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986, 336.

10 Thomas Lange. *Idyllische und exotische Sehnsucht. Formen bürgerlicher Nostalgie in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Kronberg: Scriptor, 1976, 161.

11 Gerhard Hämmerling. *Die Idylle von Gefßner bis Voß. Theorie, Kritik und allgemeine geschichtliche Bedeutung*. Frankfurt/Main, Bern: Peter Lang, 1981, 209f.

12 Jean Paul. *Vorschule der Ästhetik*. Hamburg: Meiner, 1990 (Philosophische Bibliothek 425), 258.

Zeitalters bei Vergil vorsieht, sondern er lokalisiert ihn in der Zukunft. Das Prinzip des verlorenen, vorkulturellen Arkadiens wird ersetzt durch die Vorstellung einer elysischen Ferne, zu der der Mensch streben sollte.¹³ Mit Schiller wandelt sich die Idylle von einer Gattung zu einer ›Empfindungsweise‹, einer Idee, und zugleich markiert seine Abhandlung den voranschreitenden Verlust der Autonomie zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Diese komplexe Entwicklung und Historie der Gattung ist verantwortlich für die Heterogenität des Idyllen-Begriffes, der eine einheitliche Definition praktisch unmöglich macht. Gemein ist allen Idyllen zunächst die Vorstellung eines hermetisch von der Außenwelt abgegrenzten Raumes, der eine heile Welt im Kleinen präsentieren und beim Rezipienten einen vollkommenen Glückszustand evozieren soll.¹⁴ Obligatorisch ist dabei, dass der Raum nur von außen betrachtet als ein solcher wahrgenommen werden kann und in direkter Konfrontation zur Realität steht. Schauplatz der Handlung ist häufig die aus der Bukolik übernommene idealisierte Landschaft, die eine unschuldige, reine Natur präsentieren soll.¹⁵ Jedoch ist die Idylle nicht an einen bestimmten Ort gebunden, sondern sie wird durch die subjektive Wahrnehmung des Betrachters generiert.¹⁶ Die absolute Sublimierung des Raumes führt zum einen dazu, dass er vom betrachtenden Subjekt nie betreten werden kann, und zum anderen ist die Zerstörung in der Existenz der Idylle inkludiert. Dieser Endlichkeit steht jedoch paradoxerweise eine innere Zeitlosigkeit konträr gegenüber. Wie Michael Bachtin anmerkt, resultiert die Abschwächung der Zeitgrenzen in der Idylle aus ihrem besonderen Zusammenspiel von Zeit und Raum. So würde das idyllische Leben immer gebunden sein an ein Heimatland, das generationenübergreifend keine Veränderung erfährt, da jede Lebensreihe auf die nächste folgt. Der Ort war, ist und wird immer diese vertraute Landschaft der Vorväter sein, und dies führe letztlich zu einer Art ›Verschmelzung‹ der einzelnen Generationen, vom Neugeborenen zum Verstorbenen.¹⁷ Handlung und Anzahl der Figuren sind dabei beschränkt, sodass die wenigen Menschen, die den Raum bevölkern, in Harmonie und ohne gesellschaftliche Standesgrenzen miteinander

13 Friedrich Schiller. »Über naive und sentimentalische Dichtung«. Rolf Peter Janz (ed.). *Friedrich Schiller. Theoretische Schriften*. Frankfurt/Main: DKV, 2009 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 32), 748ff.

14 Helmut J. Schneider. »Ordnung der Kunst und Ordnung der Häuslichkeit. Arkadische Topik, Idylle und das deutsche bürgerliche Epos des 19. Jahrhunderts«. Sabine Schneider, Marie Drath (eds.). *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Stuttgart: Metzler, 2017, 17.

15 Babara Thums. »Wissen vom (Un)reinen: Zum diskursiven Zusammenspiel von Idylle und Moderne«. Gunhild Berg (ed.). *Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2014, 146f.

16 Jan Gerstner, Christian Riedel. »Einleitung: Idyllen in Literatur und Gegenwart«. Dies. (eds.). *Idyllen in Literatur und Medien der Gegenwart*. Bielefeld: Aisthesis, 2018, 8.

17 Michael M. Bachtin. *Chronotopos*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2014, 3. Aufl., 161f.

koexistieren. Sie trinken, speisen und vergnügen sich gemeinsam.¹⁸ Ein sich wiederholender Kreislauf, der dem Subjekt das Gefühl von Stillstand vermittelt.

Zwei grundlegende Probleme bei der Definition der Idylle bestehen allerdings darin, dass die Merkmale zum einen selten konzentriert in einem Text auftreten und zum anderen nicht auf die Idylle als literarische Gattung beschränkt bleiben.¹⁹ Mit dem Adjektiv *idyllisch* hat sich zudem schon früh ein Begriff etabliert, der zwar nachweislich aus dem Substantiv hervorging, dessen Beziehung zur Gattung jedoch ambivalent ist. Problematisch ist, dass der Terminus einerseits die Gattungsmerkmale der Idylle bezeichnet, sich andererseits auch außerhalb derselben in literarischen und nicht-literarischen Produktionen realisiert. Hinzu kommt, dass das *Idyllische* die Idylle auch zeitlich überdauert hat, was in der Moderne zu einer Trivialisierung der beiden Begriffe geführt hat.²⁰ Insbesondere das Adjektiv *idyllisch* hat sich im 20. und 21. Jahrhundert außerhalb literarischer Produktionen verbreitet und sich dabei von der traditionellen Gattung immer weiter entfernt. Dies bestätigt auch die Definition des Wortes im Duden, der für *idyllisch* zwei Bedeutungsvorschläge liefert: »a) wie in einem Idyll, den Eindruck eines Idylls erweckend; b) zur Idylle (1) gehörend, für eine Idylle (1) charakteristisch. Gebrauch: Literaturwissenschaft.«²¹ Mit der Spezifizierung *Literaturwissenschaft* in Vorschlag b) wird noch einmal deutlich, dass der Begriff in der Moderne nicht nur sekundär mit einer literarischen Tradition assoziiert, sondern hauptsächlich in Bezug auf einen schönen Zustand oder Ort verwendet wird. Trotz der sich wandelnden Konnotation ist eine vollständige Trennung des Adjektivs *idyllisch* von der Idylle nicht möglich. Das *Idyllische* ist sowohl elementarer Bestandteil der Gattung als auch ein Gegenstand außerliterarischer, alltäglicher Entitäten. Mit Schillers Definition der Idylle als eine ›Empfindungsweise‹ kann *idyllisch* möglicherweise als Bindeglied zwischen der Gattung und der ›Idee‹ fungieren und das Phänomen der breiten Rezeption beschreiben.

Die Romane im Spiel mit der Idylle

Die erschütternde Realität des Krieges, die zur schrittweisen Desillusionierung der anfänglichen Euphorie der autodiegetischen Erzähler, im Besonderen in *Im Westen nichts Neues*, führt, ist in beiden Romanen eng an den Raum der Front gebunden.

18 Renate Böschenstein. »Idyllisch/Idylle«. Karlheinz Barck et al. (eds.). *Ästhetische Grundbegriffe* Bd.3: *Harmonie – Ideal*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001, 121 u. 127.

19 Renate Böschenstein. *Idylle*. Stuttgart: Metzler, 1977, 2. Aufl., 4f.

20 Renate Böschenstein. »Idylle heute«. *L. Der Literaturbote* 19 (2004), 73, 36f.

21 Dudenredaktion (o.J.). *idyllisch*. auf *Duden online*. (<https://www.duden.de/rechtschreibung/idyllisch>, Zugriff am 13.03.2023).

Die Merkmale, die die Front als einen anti-idyllischen Raum, eine Art *locus terribilis*, markieren, werden bestimmt von der anhaltenden Anwesenheit des Todes, dem die Soldaten praktisch schutzlos ausgeliefert sind. »Die Front ist ein Käfig, in dem man nervös warten muß auf das, was geschehen wird. [...] Ebenso zufällig, wie ich getroffen werde, bleibe ich am Leben« (Remarque, *Westen*, 91f.). In diesem Ausschnitt spiegeln sich direkt zwei Eigenschaften wider, die die Front zu einem Raum der Angst und Verzweiflung werden lassen: Die Abgeschlossenheit, aus der es durch eigenständiges Handeln kein Entkommen gibt, und die Abhängigkeit des eigenen Lebens vom Zufall. Beide Eigenschaften offenbaren die Machtlosigkeit des einzelnen Soldaten. Neben der allgegenwärtigen Todesangst setzt der Hunger den jungen Männern zusätzlich zu, was sich dementsprechend auch auf ihre Psyche auswirkt. Mit Ratten kämpfen sie in den dreckigen Gräben um die letzten Brotkrumen und aus Verzweiflung trinken sie sogar das Kühlwasser der Maschinengewehre, getrieben vom primitiven Überlebensinstinkt, der das Menschliche in ihnen allmählich verblassen lässt.²² Der animalische Urinstinkt wird überlebenswichtig und das Individuum verschwindet in der Masse, der Anonymität, was die Soldaten schließlich entmenschlicht. Mit Blick auf das *Sujet*-Modell des russischen Literaturwissenschaftlers Juri Michailowitsch Lotman kann so auch eine Veränderung in der Wahrnehmung des Raumes seitens der Protagonisten nachgewiesen werden. Lotmans Modell setzt dabei die Begrenztheit des Raumes voraus und basiert zunächst topologisch nur auf einer Relation.²³ Die modellierte Welt wird in zwei sich komplementär ergänzende Felder aufgeteilt, die von einer impermeablen Grenze getrennt werden, die in der Handlung einzig vom Protagonisten überschritten werden kann. Überschreitet der Held eine solche Grenze, entsteht eine Handlung.²⁴ Der Gegensatz zwischen den beiden komplementären Feldern entfaltet sich dabei auf drei Ebenen. Primär wird der Raum topologisch durch Oppositionen wie ›fern vs. nah‹ oder ›innen vs. außen‹ unterschieden, die wiederum jeweils mit semantischen Gegensatzpaaren wie ›gut vs. böse‹, ›vertraut vs. fremd‹ oder ›künstlich vs. natürlich‹ verbunden sind. Diese topologisch-semantische Ordnung wird zuletzt von topographischen Gegebenheiten konkretisiert, so z. B. ›Stadt vs. Wald‹ oder ›Himmel oder Hölle‹.²⁵ Auf die Raumkonstellation in *Im Westen nichts Neues* angewendet, ergibt sich daraus die Opposition von Front und Heimat bzw. die Erinnerung an diese. Interessanterweise verändern und erweitern

22 Remarque, *Westen*, 92ff.

23 Andreas Mahler. »Topologie«. Jörg Dünne, Andreas Mahler (eds.). *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2015 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 3), 23f.

24 Juri Michailowitsch Lotman. *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973, 360f.

25 Matías Martínez, Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H.Beck, 2012, 9. Aufl., 156f.

sich die topologischen und semantischen Eigenschaften der beiden Felder im Verlaufe des Romans und zeichnen so die Entwicklung des Protagonisten Paul Bäumer nach. Ist die Front zunächst noch als topologisch ›fern‹, semantisch ›fremd‹ konnotiert und die Heimat als Opposition dazu ›nah‹ und ›vertraut‹, wandelt sich diese Festlegung mit der Zeit ins Gegenteil. Die Front ist nun der unmittelbare, vertraute Raum, die Heimat ist fern und fremd geworden. Zusätzlich bilden sich noch weitere semantische Gegensatzpaare heraus, die die Front als ›böse‹ und ›künstlich‹, der heimischen Landschaft als ›gut‹ und ›natürlich‹ gegenüberstehen. Der topographische Gegensatz manifestiert sich in der Konfrontation von friedlicher Kleinstadt und zerstörtem Land. Somit wird die Front durchgehend negativ konnotiert und die heimische Landschaft erscheint in Opposition dazu idyllisch.

Bernhard Schlick bezeichnet die Vorstellung von Heimat als eine Utopie, die primär als Projektionsfläche für unterschiedliche Sehnsüchte, vor allem jener nach einer heilen Welt, fungiere. Diese Sehnsucht sei demnach am größten, wenn sich das Subjekt sehr weit räumlich entfernt von einer gewohnten Umgebung befinde, sodass aus dem Verlangen nach Rückkehr schließlich Heimweh würde.²⁶ Ebenso verhält es sich mit der Heimat bzw. der Erinnerung an diese in *Im Westen nichts Neues* und *Der Weg zurück*. Sowohl Paul Bäumer als auch Ernst Birkholz sind durch den Krieg aus ihrer gewohnten Umgebung herausgerissen und in eine ferne Welt transportiert worden. Mit der Heimat verbinden sie eine Zeit der Unschuld und des vermeintlichen Glücks. Unschuld meint in diesem Fall die literarische Stilisierung der Kindheit zu einem Schutzrefugium vor der Außenwelt, zu welchem Erwachsene keinen Zugang haben.²⁷ Ein solch romantisierendes Kindheitsbild erinnert dabei stark an den Goldenen Zeitalter-Mythos und kann somit als Bestandteil der idyllischen Welt bezeichnet werden. In seinen Eigenschaften unterscheidet sich dieser Raum jedoch stark von der Front, da sich in ihm Wirklichkeit und Imagination vermischen. So ist die Heimat zwar der reale Ort, an dem Paul und Ernst ihre Kindheit verbracht haben und in den sie zwischenzeitlich auch wieder zurückkehren, Paul nur temporär, Ernst mit dem Ende des Krieges endgültig, jedoch konstruiert sich die Vorstellung des Raumes zu einem Großteil aus den Erinnerungen, die sie mit ihm verbinden. Ist die Landschaft in ihrer Vorstellung geprägt von Naturmotiven, friedlicher Atmosphäre und glücklichen Erfahrungen, zeigt sich die Realität weitaus weniger idyllisch. Diese Ambivalenz zwischen idealisierter Erinnerung und der ernüchternden Wirklichkeit führt zu einem Bruch mit der eigenen Jugend und der Erkenntnis, dass der Krieg ihnen

26 Bernhard Schlick. »Heimat als Utopie«. Ders (ed.). *Vergewisserungen. Über Politik, Recht, Schreiben und Glauben*. Zürich: Diogenes, 2005, 26f.

27 Davide Giuriato. »Kindheit und Idylle im 19. Jahrhundert (E. T. A. Hoffmann, A. Stifter)«. Sabine Schneider, Marie Drath (eds.). *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Stuttgart: Metzler, 2017, 119.

die Zukunft genommen hat. Das Bild der Heimat erweist sich in diesem Kontext als eine Projektion ihrer Wünsche, die mit der Realität nur bedingt vereinbar ist. Besonders deutlich wird dies anhand der Fischfang-Episoden, die als wiederkehrendes Motiv in nahezu allen Romanen von Erich Maria Remarque aufgegriffen wird.²⁸ Paul Bäumer erinnert sich dieser Aktivität, als er am Sterbebett seines Kameraden Franz Kemmerich steht.

Es ist jetzt die schönste Zeit, wenn das Korn reift, abends in der Sonne sehen die Felder dann aus wie Perlmutter. Und die Pappelallee am Klosterbach, in dem wir Stichlinge gefangen haben! Du kannst dir dann wieder ein Aquarium anlegen und Fische züchten. (Remarque, *Westen*, 33)

Eine ähnliche Assoziation ruft das Jagen von Fischen auch bei Ernst Birkholz wach:

Ich trage ein kleines Einmachglas in der Manteltasche und gehe den Pappelgraben entlang. Hier habe ich als Junge Fische und Schmetterlinge gefangen und unter den Bäumen gelegen und geträumt. Im Frühjahr hing der Graben voll Froschlaich und Algen. Helle, grüne Stauden von Wasserpest schwankten in den kleinen, klaren Wellen, langbeinige Schlittschuhläufer zackten zwischen den Stengeln der Schilfrohre und Schwärme von Stichlingen warfen in der Sonne ihre eiligen, schmalen Schatten auf den goldgefleckten Sand. (Remarque, *Weg*, 161)

In ihrer Erinnerung ist dieser Raum ein stark idealisierter, naturgeprägter Ort, der von seinen Motiven an einen *locus amoenus* erinnert und durch die zeitliche Komponente abgegrenzt vor ihnen liegt. Es ist eine heile Welt im Kleinen, die durch ihre harmonische Atmosphäre ein Glücksgefühl hervorruft. Das Jagen der Fische wird in diesem Zusammenhang an die Vorstellung einer kindlichen Unschuld geknüpft, die eng mit Schillers Definition des *Naiven* zusammenhängt. Es wird zu einem Symbol einer friedlichen Zeit, in der die Mechanismen der Erwachsenenwelt noch keinen Zugang in das Leben der Jugendlichen gefunden hatten. Sie fangen die Tiere nicht aus einem Zweck heraus, zum Beispiel um sie zu essen, sondern es ist ein Zeitvertreib, der das Motiv des Friedens verdeutlicht und zugleich zahlreicher unbeschwerter Augenblicke. Im Krieg hingegen musste jede Handlung zweckgebunden sein. Das Fangen von Fischen war dort kein romantisches Erlebnis, sondern höchstens eine Notwendigkeit, wenn es etwa darum

²⁸ Zum Beispiel in: Erich Maria Remarque. *Die Nacht von Lissabon*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2014, 16. Aufl., 36f. oder Erich Maria Remarque. *Schatten im Paradies*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2011, 3. Aufl., 244.