

Kindliches Kriegserleben als autobiografischer Gegenstand Der Erste Weltkrieg als Kindheitserlebnis in den Autobiografien von Sebastian Haffner, Jean-Paul Sartre und Hilde Spiel

[K]aum hatte ich [...] mein siebentes Jahr zurückgelegt, als gleich darauf jener weltbekannte Krieg ausbrach, welcher auf die nächsten sieben Jahre meines Lebens auch großen Einfluß haben sollte. Friedrich der zweite, König von Preußen, war mit 60.000 Mann in Sachsen eingefallen, und statt einer vorgängigen Kriegserklärung folgte ein Manifest [...], welches die Ursachen enthielt, die ihn zu einem solchen ungeheuren Schritt bewogen und berechtigt. Die Welt, die sich nicht nur als Zuschauer, sondern auch als Richter aufgefordert fand, spaltete sich sogleich in zwei Parteien, und unsere Familie war ein Bild des großen Ganzen. Mein Großvater [...] war mit einigen Schwiegervätern und Töchtern auf österreichischer Seite. Mein Vater [...] neigte sich mit der kleineren Familienhälfte gegen Preußen. [...] Und so war ich denn auch Preußisch, oder um richtiger zu reden, Fritzisch gesinnt: denn was ging uns Preußen an. Es war die Persönlichkeit des großen Königs, die auf alle Gemüter wirkte.¹

In Goethes Autobiografie *Dichtung und Wahrheit* präsentiert der Erzähler dem Leser eine kindliche Ich-Figur, die in den angesichts des Ausbruchs des Siebenjährigen Krieges entfachten familiären Debatten souverän Stellung zu beziehen vermag. Der Krieg affiziert die kindliche Psyche offensichtlich in derselben Weise, wie er auch die der Erwachsenen berührt. Was das Kind wie seine Verwandten primär beschäftigt, ist der politische Hintergrund, näherhin: die völkerrechtliche Dimension dessen, was geschehen ist: War der Einmarsch legitim oder nicht? Auch die Bewunderung für die außerordentliche Persönlichkeit des Preußenkönigs, die den ‚Fritzisch Gesinnten‘ erfasst, wird nicht als kindlich ausgewiesen, sie verbindet vielmehr den Siebenjährigen mit dem Vater und allerhand anderen erwachsenen Familienmitgliedern.

Die bei aller Beteiligung spürbare Gelassenheit, mit der der Siebenjährige sich den Krieg als Gegenstand der politischen beziehungsweise juristischen Reflexion angeeignet haben will, wirkt auf einen Leser des 21. Jahrhunderts irritierend, wenn nicht gar ungläubwürdig. Sie erscheint unkindlich insofern, als die in ihren potenziellen Auswirkungen nicht abschätzbare Erschütterung in dem Kind, abgesehen von der Begeisterung für Friedrich, offenbar keinerlei emotionale Reaktion provoziert: keine Ängste vor Verlust, Gewalt und Tod, keine Alpträume, keine Verwirrung angesichts des in seiner Größe und seinen Folgen nicht verstehbaren Geschehens. Der kleine Goethe agiert ‚in seinen Zeitverhältnissen‘ souverän wie

¹ Johann Wolfgang von Goethe: *Dichtung und Wahrheit*. In: *Goethes Werke. Jubiläumsausgabe*. Hg. von Friedmar Apel u. a., Bd. 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 44 f.

ein Erwachsener,² der große Goethe – die Erzählerfigur des Textes – blickt mit heiterem Wohlgefallen auf die Szene. Er scheint sich in dem Kind, von dem er erzählt, ohne Schwierigkeiten wiederzuerkennen. Aus dieser trotz des großen zeitlichen Abstands zwischen Aktzeit und Betrachtzeit aufrechterhaltenen Verbindung von erzähltem Ich und erzählendem Ich resultiert, dass das Kriegserleben des Kindes für den auf sein Leben zurückblickenden Goethe offensichtlich keine spezifische autobiografische Aufgabe darstellte. Bruchlos fügt sich das Ereignis ‚Krieg‘ in die Erzählung anderer Ereignisse seiner frühen Kindheit ein, ja es gereicht dem Autor sogar zur Profilierung seiner selbst als ein bereits in frühester Jugend an den politischen Zeitläuften interessierter Mensch.

Was Goethe noch keinerlei Schwierigkeiten bereitete, ist bekanntlich in der weiteren Geschichte des autobiografischen Schreibens zu einem zentralen Problem des Erzählens geworden: die Fremdheit des kindlichen Ichs und die nicht mehr auflösbare Alterität seiner Erlebniswelt. Wenn der Erzähler auf sein eigenes Kindheits-Ich zurückblickt, erfährt er – nicht unähnlich dem Betrachter eines alten fotografischen Porträts seiner selbst –, was Roland Barthes „eine durchtriebene Dissoziation des Bewußtseins von Identität“ genannt hat.³ Christa Wolf hat in *Kindheitsmuster* die Schwierigkeit, ja letztlich Unmöglichkeit, „jenes Kind da – dreijährig, schutzlos, allein“, autobiografisch zu erreichen, exemplarisch formuliert: „Nicht nur trennen dich von ihm die vierzig Jahre; nicht nur behindert dich die Unzuverlässigkeit deines Gedächtnisses [...]! Das Kind ist ja auch von dir verlassen worden. Zuerst von den anderen, gut. Dann aber auch von dem Erwachsenen, der aus ihm ausschlüpfte [...]. Jetzt, obwohl es unmöglich ist, will er es kennenlernen.“⁴ Die Unverfügbarkeit dessen, der man einmal war, erfährt jedoch nicht nur derjenige, der schreibend in die eigene Kindheit vorzudringen versucht, sie stellt vielmehr das Skandalon *allen* autobiografischen Schreibens dar: Der Beschreibende (der/die Autor/in) vermag den Beschriebenen (die Zentralfigur bzw. die erzählte Ich-Figur) nicht einzuholen, behauptet aber, so will es der „autobiographische Pakt“,⁵ zugleich die Identität der beiden Instanzen.⁶

Das Kernproblem jeder Autobiografie verschärft sich jedoch da, wo Erlebnisse erzählend eingefangen werden sollen, die dem kindlichen Bewusstsein bereits zur Aktzeit partiell oder gänzlich unverfügbar waren. Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* steht am Anfang einer in die Moderne führenden autobiografischen Traditionsli-

² Vgl. Goethes Vorwort zu *Dichtung und Wahrheit*: „Denn dieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen“. Ebd., 11.

³ Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [1980]. Übersetzt aus d. Frz. von Dietrich Leube. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 21.

⁴ Christa Wolf: *Kindheitsmuster* [1976]. München: Luchterhand 1999, S. 18 f.

⁵ Vgl. Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt* [1973/75]. Übersetzt aus d. Frz. von Hildegard Heydenreich. In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer Gattung*. Hg. von Günter Niggel. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 214 – 257.

⁶ Michaela Holdenried spricht in diesem Zusammenhang vom „autobiographischen Paradoxon“ und bezeichnet die „Skepsis bezüglich der Unlösbarkeit dieses Paradoxons in subjekt- und zugleich erkenntnistheoretischer Hinsicht“ als „einen der Topoi moderner Autobiographik“. Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 44.

nie, die die Kindheit als einen Ort auffasst, an dem das Subjekt Erlebnissen ausgeliefert ist, die sein psychisches Integrationsvermögen überfordern und später nicht selten auf diffuse Weise weiterwirken: Demütigungen und Zurückweisungen, aber auch körperliche Gewalt oder sexueller Missbrauch. Von den genannten Formen traumatischen Erlebens unterscheidet sich das Erlebnis ‚Krieg‘ dadurch, dass das Kind nie allein von ihm betroffen ist. Vielmehr ist es Teil der kindlichen Kriegserfahrung, dass diejenigen, die ihm normalerweise Garanten psychischer Stabilität sind – die Eltern, aber auch andere Erwachsene –, selbst ihre Souveränität verlieren und nach Maßgabe einer höheren Gewalt handeln müssen. Das Kind erlebt somit nicht nur die eigene Machtlosigkeit, sondern auch die Ohnmacht seiner Umgebung. Auch wenn es nicht wie Grimmelshausens Simplicius – die Episode vom Überfall der feindlichen „Reuter“ auf den elterlichen Hof gehört zu den eindrucksvollsten Schilderungen kindlichen Kriegserlebens in der deutschen Literaturgeschichte⁷ – selbst Zeuge von Kampfhandlungen, Plünderungen oder Massakern wird, ist es insofern fast notwendig in den Krieg involviert, als es den Konsequenzen des Geschehens hilflos ausgeliefert ist: Es muss Ortswechsel vollziehen, es muss auf seinen Vater verzichten, es erlebt die Ängste der Mutter mit, es hört von Siegen und Niederlagen ebenso wie von Verletzten und Toten. Sofern der Schreibende nicht wie Goethe von einem schier unbegrenzten psychischen Integrationsvermögen des Kindes und zudem von der bruchlosen Kontinuität der eigenen Ich-Identität auszugehen vermag, steht er angesichts der Aufgabe, dem kindlichen Kriegserleben erzählend beizukommen, vor einem Dilemma: Zum einen stellt sich ihm wie jedem Autobiografen das Kernproblem der Unverfügbarkeit des Kindes, das er war; zum anderen beabsichtigt er über etwas zu berichten, das dem kindlichen Bewusstsein in der erzählten Zeit selbst ganz oder teilweise unverfügbar war. Er begibt sich also auf das unsichere Terrain einer doppelten Unverfügbarkeit.

Hinzu kommt als weiteres autobiografisches Problem, dass die Erinnerung an einen in der Kindheit erlebten Krieg in besonderer Weise von nachträglichen Einordnungen und Deutungen überlagert ist, die lebensgeschichtlich später erworbenen Erkenntnissen entspringen. Das erzählende Ich hat dem erzählten Ich gegenüber also einen eklatanten Vorsprung an Wissen und Urteilsvermögen über die historischen Umstände seines damaligen Erlebens. Wo die autobiografische Aufgabe darin gesehen wird, eine „Such- und Rettungsaktion“ nach dem verlorenen Kind zu starten,⁸ folgt aus dem Wissen um die Diskrepanz zwischen kindlichem und erwachsenem Bewusstsein die Verpflichtung zu größtmöglicher Vorsicht: Die Einsichten des Erwachsenen sollen die erzählte Welt nicht oder möglichst wenig einfärben.

Dass ein Kind die Welt und folglich auch – oder erst recht – einen Krieg anders erlebt als ein Erwachsener, ist eine Einsicht, die heute niemand mehr infrage

⁷ Vgl. Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen: *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* [1669]. Hg., mit Anmerkungen und mit einer Zeittafel versehen von Alfred Kelletat. 12. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1992, S. 15 – 18.

⁸ Wolf, *Kindheitsmuster* (Anm. 4), 19.

stellen wird. Kriegsepisoden nehmen innerhalb von autobiografischen Kindheits-erzählungen nicht selten eine prominente Position ein, was nicht zuletzt mit der entwicklungspsychologischen Bedeutung zusammenhängt, die dem Ereignis auf Grund seiner emotionalen Intensität häufig zugesprochen wird. Die Darstellung des kindlichen Kriegserlebens ist aus literaturwissenschaftlicher Perspektive insofern besonders aufschlussreich, als gerade an Kriegsepisoden, die das erzählte Ich in Konfrontation mit einer extremen Veränderung seiner Erfahrungswelt zeigen, besonders deutlich wird, welche autobiografische Konstruktion dem jeweiligen Text zugrunde liegt. Dies soll im Folgenden am Beispiel von drei sehr unterschiedlichen autobiografischen Erzählungen gezeigt werden: Sebastian Haffners *Geschichte eines Deutschen* (1936), Jean-Paul Sartres *Die Wörter* (1964) und Hilde Spiels *Die hellen und die finsternen Zeiten* (1989). Alle drei Autobiografien haben als gemeinsamen historischen Bezugspunkt den Ersten Weltkrieg, ein singuläres Ereignis, das in die Kindheit der Autoren fiel und das – zumindest in der Rückschau – die Dimension eines Epochenumbruchs gewann.

*Das ausgestellte Kind: Sebastian Haffners „Geschichte eines Deutschen“
und Jean-Paul Sartres „Die Wörter“*

Sebastian Haffners *Geschichte eines Deutschen*, 1936 im englischen Exil verfasst, wurde erst im Jahr 2000 aus dem Nachlass des Autors veröffentlicht. Haffner war sieben Jahre alt, als der Erste Weltkrieg ausbrach. Die individualgeschichtliche Bedeutung dieses Ereignisses wird in der Autobiografie als Beginn eines kindlichen Bewusstwerdungsprozesses ostentativ markiert: „Der Ausbruch des vorigen Weltkrieges, mit dem mein bewußtes Leben wie mit einem Paukenschlag einsetzt, traf mich, wie er die meisten Europäer traf: in den Sommerferien. Um es gleich zu sagen: Die Zerstörung dieser Ferien war das Ärgste, was mir der ganze Krieg persönlich antat.“⁹ Das plötzlich mit dem Kriegsausbruch konfrontierte Kind interessiert sich also, anders als das gleichaltrige Kind bei Goethe, zunächst rein gar nicht für die politische Dimension des Geschehens, sondern allein für dessen konkrete, in seinen Alltag unheilvoll hineinwirkende Konsequenz: das vorzeitige Ende der Sommerferien. Im weiteren Fortgang beschreibt Haffner nun jedoch, wie die Schuljungen, in deren Kollektiv er sich einreicht, das von nun an zu ihrem Alltag gehörende Kriegsgeschehen in ihre kindliche Erlebniswelt zu integrieren versuchen. Dies geschieht, indem sich die Kinder den Krieg, „ganz ungestört von seiner Tatsächlichkeit“, als Spiel zu eigen machen: „Was zählte, war die Faszination des kriegerischen Spiels, in dem nach geheimnisvollen Regeln Gefangenzahlen, Geländegewinne, eroberte Festungen und versenkte Schiffe ungefähr die Rolle spielten wie Torschüsse beim Fußball oder ‚Punkte‘ beim Boxen.“ Als eifrige Leser der Heeresberichte hätten die Schüler die Meldungen über Gewinne und Verluste nach „wiederum sehr geheimnisvollen, irrationalen Regeln“ umgerechnet und

⁹ Sebastian Haffner: *Geschichte eines Deutschen. Erinnerungen 1914 – 1933*. Stuttgart, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2000, S. 13 f.

dabei vollkommen aus dem Blick verloren, dass sich hinter den Meldungen eine Realität verbarg: „Es war ein dunkles, geheimnisvolles Spiel, von einem nie endenden, lasterhaften Reiz, der alles auslöschte, das wirkliche Leben nichtig machte, narkotisierend wie Roulette und Opiumrauchen. Ich und meine Kameraden spielten es den ganzen Krieg hindurch, vier Jahre lang, ungestraft und ungestört“.¹⁰ Dieses ganz und gar in der Virtualität angesiedelte Spiel habe auf die kindliche Psyche viel mächtiger eingewirkt als die „harmlosen ‚Kriegsspiele‘“, die man nebenbei auf der Straße aufgeführt habe; es habe „seine gefährlichen Marken in uns allen hinterlassen“.¹¹ Als der Elfjährige schließlich 1918 aus dem Heeresbericht vom Waffenstillstand erfährt, bedeutet das für ihn einen Realitätsschock. Desillusioniert erkennt das Kind, dass das „große Spiel [...] offenbar außer seinen faszinierenden Regeln, die ich kannte, noch geheime Regeln besessen [hatte], die mir entgangen waren“.¹²

Haffners Versuch, die eigene Kriegserfahrung als Kind autobiografisch zu erfassen, unterscheidet sich zunächst insofern von Goethes Schilderung, als hier der Schreibende die Andersartigkeit des kindlichen Kriegserlebens als Faktum voraussetzt. Die Diskrepanz zwischen vergangenem kindlichen Bewusstsein und gegenwärtigem Erzählerbewusstsein stellt für den Autor allerdings auf der Ebene der narrativen Konstruktion keine Schwierigkeit dar: Sein vergangenes ‚Ich‘ ist ihm als Objekt der Erzählung ohne Weiteres verfügbar. Das oben beschriebene Problem der doppelten Unverfügbarkeit stellt sich ihm nicht, da er die personale Würde des Kindes nicht, wie es Christa Wolfs Ideal entspricht, zu wahren sucht, sondern sie auflöst, indem er sich selbst zum Beispielfall macht. Zwar beschreibt er die Erlebniswelt des Kindes als die eines Anderen, doch macht er sich diesen Anderen zugleich als Objekt wissenschaftlicher Analyse verfügbar: In seiner Eigenschaft als Historiker erläutert er das Verfahren, mittels dessen es den Schuljungen gelingt, den Krieg ihrem kindlichen Verstehensvermögen kommensurabel zu machen. Die autobiografische Grundkonstruktion ist also keine „Such- und Rettungsaktion“, Ziel ist nicht die (Re-)Konstruktion einer individuellen Lebensgeschichte. Die Kriegsepisode dient vielmehr der Untermuerung einer These, die der Autobiograf als junger Wissenschaftler gegen die Mehrheitsmeinung vertritt: dass die Wurzel des Nationalsozialismus nicht im vielzitierten „Fronterlebnis“ der 1914 bereits erwachsenen jungen Soldaten liege, sondern „im Kriegserlebnis des deutschen Schuljungen“.¹³ Das Kind erscheint deshalb als exemplarischer Vertreter eines Kollektivs – der Generation, die zwanzig Jahre später den NS-Faschismus möglich macht und stützt. Der Erzähler präsentiert sich damit als dem erzählten Kind überlegen: An Wissen und Erfahrung gereift, durchschaut er die kindlichen Mechanismen der Aneignung des Ungeheuerlichen. Indem es das Kind in seiner Verblendung zur Schau stellt, verleibt sich das erzählende Ich das erzählte Ich ein und bringt den narrativen Bruch zwischen Vergangenheit und Gegenwart zum

¹⁰ Ebd., 20.

¹¹ Ebd., 21.

¹² Ebd., 32.

¹³ Ebd., 22.

Verschwanden. Auf der Ebene der Erzählkonstruktion bleibt die *Geschichte eines Deutschen* deshalb ganz und gar konventionell.

Auch in Jean-Paul Sartres berühmter autobiografischer Kindheitserzählung *Les mots* (1964) nimmt der Erste Weltkrieg als in die Kindheit fallendes historisches Ereignis erheblichen Raum ein. Sartre erzählt die ersten zehn Jahre seines Lebens (1905–1915) als Geschichte eines von den „Wörtern“ Besessenen: „Ich habe mein Leben begonnen, wie ich es zweifellos beenden werde: inmitten von Büchern.“¹⁴ Das erzählende Ich entwirft in *Die Wörter* das Psychogramm eines von frühester Kindheit an geradezu manisch Lesenden und Schreibenden, für den außerhalb der Bibliothek keine Welt existiert: „Vergeblich suche ich in mir die kompakten Erinnerungen und die sanfte Unvernunft der Bauernkinder. [...] [D]ie Bücher waren meine Vögel und meine Nester, meine Haustiere, mein Stall und mein Gelände; die Bücherei war die Welt im Spiegel“.¹⁵ Aus dieser Stilisierung der kindlichen Ich-Figur folgt notwendig die Darstellung des in die Erlebniswelt des Kindes einbrechenden Krieges unter literarischen Gesichtspunkten. In der autobiografischen Erzählung erscheint der Ausbruch des Ersten Weltkriegs denn auch zunächst als literarisches, genauer: dramatisches Ereignis. „Ich war hingerissen: Frankreich spielte vor mir Theater, ich spielte Theater für Frankreich.“¹⁶ Nur wenig später wird dem fanatisch Lesenden jedoch bewusst, dass der Krieg auf unheilvolle Weise in seine Bücher-Welt eingreift, da er eine neue, wenig sympathische Art von literarischen Helden generiert:

Meine Lieblingsschriften verschwanden aus den Zeitungskiosken; Arnould Galopin, Jo Valle, Jean de la Hire trennten sich von ihren berühmten Helden, [...] meinen Brüdern, die eine Weltreise im Doppeldecker oder im Wasserflugzeug machten und zu zweit oder dritt gegen hundert Mann kämpften; an die Stelle der Kolonialromane aus der Vorkriegszeit traten die mit Schiffsjungen, jungen Elsässern, Waisenkindern und Regimentsmaskottchen bevölkerten Kriegerromane. Ich konnte diese Neuankömmlinge nicht ausstehen.¹⁷

Der Krieg stellt für das lesende Kind vor allem insofern einen ästhetischen Affront dar, als er Heroen produziert, mit denen es sich nicht identifizieren kann. Mit den „Wunderkinder[n]“¹⁸ der Vorkriegsliteratur hatte es sich – in der eigenen Wahrnehmung selbst ein auserwähltes Individuum – verwandt gefühlt, in den im Kollektiv auftretenden neuen Helden jedoch erkennt es sich nicht mehr wieder. Aus literarischer Perspektive bedeutet der Krieg somit letztlich eine Entmächtigung des genialischen Kindes: „Ich hatte die Initiative verloren. Man gewann die

¹⁴ Jean-Paul Sartre: *Die Wörter* [1964]. In ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. In Zusammenarbeit mit dem Autor und Arlette El Kaim-Sartre hg. von Traugott König. Übers. aus d. Frz. und mit einer Nachbemerkung von Hans Mayer. Reinbek: Rowohlt 1991, S. 24.

¹⁵ Ebd., 29.

¹⁶ Ebd., 119.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

Schlachten ohne mich, man würde auch den Krieg ohne mich gewinnen“.¹⁹ Enttäuscht von den zuvor verehrten Autoren, wendet der Gekränkte sich von der Lektüre ab und versucht sich darin, selbst eine Heldengeschichte zu verfassen. Das Unternehmen scheitert jedoch bald, und der Erzähler resümiert: „Ich vergaß gleichzeitig den Krieg und meinen Auftrag [Schriftsteller zu werden]. [...] Vielleicht aus diesem Grunde wurden die Kriegsjahre die glücklichsten meiner Kinderzeit.“²⁰

Den Abstand zwischen Erzählerbewusstsein und kindlichem Bewusstsein markiert Sartre durch die Mittel der Ironie und der Übertreibung: Das erzählte Ich tritt als hochbegabtes, aber zugleich absonderliches Kind auf, das die Welt allein in literarischer Vermittlung wahrzunehmen vermag und seine Umgebung entsprechend zu formen versteht. Sartre entwirft das Kind, das er war, als Nukleus des Genies, das er wurde. Die Weltkriegsepisode dient innerhalb dieser autobiografischen Konzeption dazu, die Monstrosität der erzählten Figur mit besonderer Schärfe hervortreten zu lassen. Dass der Krieg in der Erzählung einzig und allein als literarästhetisches Ärgernis in Erscheinung tritt, folgt notwendig aus der Gestaltung der Ich-Figur als wörterbesessenes Anti-Kind. Die Figur gewinnt also nicht erst durch das retrospektive Erzählen allmählich Gestalt, vielmehr gehorcht die Erzählung den Vorgaben der Figurenkonzeption. Das Problem der Unverfügbarkeit stellt sich somit auch für Sartre nicht, betreibt er doch Autobiografie nicht als vorsichtige Annäherung an das verlorene Kind, sondern als rücksichtslose Selbst-Sektion. Unter dem Signum des Autobiografischen wird so das wörterbesessene Kind zu einer literarischen Gestalt, die sich unter die großen Einzelgängerfiguren der fiktionalen Literatur einreihen lässt.

In der Konzeption des Kindes als Außenseiterfigur unterscheidet sich Sartres autobiografische Kriegserzählung von der Haffners: Während Sartre auf ein in seiner Verschrobenheit unverwechselbares Individuum blickt, das außerhalb jedes Kollektivs steht, sieht Haffner gerade umgekehrt das Kind als Repräsentanten einer Generation und analysiert dessen Verhalten als ein prototypisches. Gemeinsam ist den beiden Autobiografien hingegen, dass sie sich mit der Kriegswahrnehmung des Kindes allein auf der Ebene des *Gegenstands* der Narration auseinandersetzen. Indem die Erzähler das Kind auf je unterschiedliche Weise zum Analyse-Objekt machen und es in seinem Nicht-, Falsch- oder Anders-Verstehen der politischen Situation zur Schau stellen, entgehen sie dem narratologischen Problem der doppelten Unverfügbarkeit.

Die Grenze des Erzählens – Hilde Spiel: „Die hellen und die finsternen Zeiten“

Die Österreicherin Hilde Spiel (1911 – 1990), die ihre Jugend in Wien verbrachte, 1936 nach London emigrierte und 1963 nach Österreich zurückkehrte, hat sich vor allem als Kritikerin und Essayistin einen Namen gemacht. Ihre Romane und Erzählungen sind, mit Ausnahme des aus dem Englischen rückübersetzten

¹⁹ Ebd., 120.

²⁰ Ebd., 123.

Romans *Lisas Zimmer*, der von der literaturwissenschaftlichen Forschung durchaus beachtet worden ist,²¹ bis heute kaum bekannt. Einigen Erfolg als Erzählerin hatte Hilde Spiel jedoch mit ihren kurz vor ihrem Tod vollendeten Erinnerungen, die sie 1989 und 1990 in zwei Teilen veröffentlichte.²² Marcel Reich-Ranicki zählt Spiel aufgrund seiner Lektüre des ersten Teils, *Die hellen und die finsternen Zeiten*, zu den Autoren, die „ihr Bestes in einer Autobiographie gegeben“ haben²³ – ohne allerdings dieses positive Urteil am Text zu begründen.

Den ersten Teil ihrer Autobiografie, der die Jahre 1911 bis 1946 umfasst, eröffnet die Autorin durch einen „Introitus“, der mit dem zusätzlichen Titel *Ein Kind in Wien* versehen ist. Dieses kurze Prosastück wird nicht nur durch den Titel als ‚vorgeschalteter‘ Text markiert, sondern auch durch seine Stellung außerhalb der Kapitelzählung. Der erste Satz situiert die nun folgende autobiografische Erzählung sowohl topografisch als auch historisch und zeigt in seiner Formulierung zugleich eine intrinsische Verschränkung der Dimensionen von Raum und Zeit an, wie sie für die kindliche Wahrnehmung symptomatisch ist:

In die Vororte der Stadt, Dörfer noch vor nicht allzu langer Zeit, lagen die letzten Jahre des großen Friedens eingebettet, wie sie selbst in die letzten Mulden des Wienerwaldes. Pötzleinsdorf war der mit dem ersten Augenaufschlag geschaut, aber nicht wahrgenommene Anfang; Sievering, gekannt und sogleich wieder vergessen, mit dem zweiten Lebensjahr schon vorbei; Heiligenstadt, sein Pfarrplatz, ein Haus und Garten in der Probusgasse, die bereits unverlierbare Landschaft einer Kindheit, in die noch vor dem dritten Jahr der Krieg einbrach.²⁴

Die Erzählung der ersten, nur bruchstückhaft erinnerten Wahrnehmungen des Kindes kommt ohne aktivische Verbformen aus, die Erlebnisfetzen werden durch die Partizipien ‚geschaut‘, ‚wahrgenommen‘, ‚gekannt‘, ‚vergessen‘ mehr angedeutet als beschrieben. Zudem fehlt in der Passage eine Bezeichnung oder ein Pronomen, mit der oder dem auf das Subjekt der Erinnerungsfragmente Bezug genommen würde. Einzig handlungsmächtig ist in dieser Passage der Krieg, der in die ‚Landschaft‘ der Kindheit ‚einbricht‘.

²¹ Der Roman erschien 1961 in englischer Sprache unter dem Titel *The Darkened Room*; 1965 veröffentlichte Spiel eine deutsche Fassung. Vgl. dazu Dagmar C. G. Lorenz: *Hilde Spiel: „Lisas Zimmer“. Frau, Jüdin, Verfolgte*. In: *Modern Austrian Literature* 25 (1992), Heft 2, S. 79 – 95; Bettina Krammer: *Wer ist Lisa L. Curtis? Manifestation der hysterischen Charakterstruktur sowie der Emigrations- und Suchtproblematik bei Lisa Leitner Curtis in „Lisas Zimmer“ von Hilde Spiel*. Frankfurt/M. u. a.: Lang 1998. Einen Überblick über Hilde Spiels Gesamtschaffen gibt: *Hilde Spiel. Weltbürgerin der Literatur*. Hg. von Hans A. Neunzig und Ingrid Schramm. Wien: Zsolnay 1999.

²² Hilde Spiel: *Die hellen und die finsternen Zeiten. Erinnerungen 1911 – 1946*. München: List 1989; Hilde Spiel: *Welche Welt ist meine Welt? Erinnerungen 1946 – 1989*. München, Leipzig: List 1990.

²³ Marcel Reich-Ranicki: *Kann uns zum Vaterland die Fremde werden?* [1989]. In ders.: *Über Hilde Spiel*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998, S. 57 – 66, hier 66.

²⁴ Ich zitiere nach der Taschenbuchausgabe Hilde Spiel: *Die hellen und die finsternen Zeiten. Erinnerungen 1911 – 1946*. Reinbek: Rowohlt 1991, hier S. 7. Die Zitate werden im Folgenden im fortlaufenden Text durch die Sigle HFZ und die entsprechende Seitenzahl nachgewiesen.

Die grammatikalische Finesse dieses Erzählaufaktes lässt das narratologische Problembewusstsein der Autobiografin unmittelbar deutlich werden: Das Kind, von dem sie zu erzählen beabsichtigt, steht ihr nicht zur Verfügung; die dem Erzählen sonst zu Gebote stehenden sprachlichen Mittel, und sei es nur die einfache Verbindung von Subjekt und Handlungsverb, versagen angesichts der selbstgestellten Aufgabe. Die diffus erinnerten ersten sinnlichen Wahrnehmungen des Kindes evoziert Spiel manchmal im Passiv – „Nie mehr kann vergessen werden, wie gelb dort alles war“ (HFZ 10) –, vor allem aber, indem sie dort, wo der Leser ein ‚Ich‘ erwartet, ein ‚Man‘ auftreten lässt: „Immer tropften Goldregensträucher, roch es nach Jasmin. Ein Apfelbaum teilte sich, nicht weit vom Boden, in zwei Stämme. Oben in den Ästen baute man sich gegenüberliegende Zelte aus rauhen grauen Armeedecken“ (HFZ 7). Die Referenz des Personalpronomens ist jedoch nicht eindeutig: ‚Man‘ lässt sich sowohl auf das Kind, dem sich die Erzählerin anzunähern trachtet, beziehen, als auch auf das Kollektiv der Kinder, die im Garten der Probusgasse miteinander spielen. An anderen Stellen bezieht das ‚Man‘ sogar die Erwachsenen mit ein: „Nachmittags, im Oktober, stieg man durch die Weinberge ins bläulich dämmernde Tal hinab und sah im Osten, wo der Krieg war, tief dunkle Schatten sinken.“ (HFZ 8) Spiel verzichtet also nicht nur auf ein erzähltes ‚Ich‘, sie billigt dem Kind, von dem sie in der dritten Person erzählt, nicht einmal ein eigenes ‚Es‘ zu. Das Kind, noch im Vorstadium der Individuation, geht im ‚Man‘ seiner Umgebung auf. So wird auch die kriegsbedingte Flucht in das mährische Dorf Krönau durch das unspezifisch verwendete Personalpronomen ‚man‘ als der Erzählerin nicht gänzlich gehörende und damit auch nicht vollständig verfügbare Erinnerung kenntlich gemacht:

Fronleichnam war kaum vorbei – eben erst hatte man, von der kleinen Pfarrkirche des heiligen Jakob aus, den Gang durch die dörflichen, mit Birkenreis geschmückten Gasen angetreten, das Haar mit Zuckerwasser gekringelt und verklebt [...], da wurden Weidenkörbe und harte, metallfarbene Koffer in der Form einer romanischen Kapelle gepackt und Kinderkleider, ein Bär, ein Bilderbuch hineingetan. Man verreiste. (HFZ 8)

Der Krieg, der in die Kindheitslandschaft „eingebrochen“ ist und den „blutjungen Vater weggerufen“ (HFZ 7) hat, erscheint als unheimliches Wesen, das, wie ein Riese im Märchen, irgendwo „im Osten“ (HFZ 8) haust und über dessen Leben und Treiben das Kind völlig im Unklaren gelassen wird.

Der Unaufgeklärtheit des Kindes steht allerdings im Text die Aufgeklärtheit der Erzählerin gegenüber, die Jahrzehnte später erzählt. Ihren Vorsprung an Einsicht gegenüber dem Kind, von dem sie berichtet, markiert sie durch die Verwendung der Ironie als Mittel der ästhetischen Gestaltung. Anders als bei Sartre ist es allerdings nicht das Kind, das Opfer unbarmherziger ironischer Betrachtung wird; vielmehr sind es die Erwachsenen, deren uneigentliches Verhalten entlarvt wird. So verhält sich die Mutter angesichts der unmittelbar in ihr Leben hineinwirkenden politischen Realität posenhaft. Sie *spielt* die zurückgelassene junge Ehefrau in gekonnter Nutzung der zur Verfügung stehenden Klischees: „Die blutjunge Mutter, im langen Rohseidenkleid mit selbstgestickter Perlbrosche, saß träumerisch, die Frisur im Nacken schmachtend, am Klavier und sang dazu ‚Schad um das

schöne grüne Band‘, ein Lieblingslied der beiden [Eltern].“ (HFZ 7) Wenn gleich als Soldat unmittelbar in das militärische Geschehen involviert, agiert auch der Vater als Schauspieler in dem Rührstück ‚Krieg‘: „Das Kind fährt ‚Biskotterl‘, sitzt zwischen den kindischen Eltern, im hechtgrauen Waffenrock und lila getupften Voile, die Erwachsene spielen, In-den-Krieg-müssen spielen, Abschiednehmen und Wiedersehen spielen, sich lieben und es nicht spielen.“ (HFZ 9)

Auch die militärische Karriere des Vaters – er wird zum Leutnant befördert – ist in dieser nachgespielten Welt nicht mehr als ein pittoreskes Detail: Der „goldene Stern am Kragen“, den er eines Tages präsentiert, löst freudigen Jubel aus: „Das Kind gerät außer sich, umarmt die Mama und ruft immerzu: ‚Frau Leutnant, Frau Leutnant!‘“ (HFZ 10) Wenn die Autorin ihre Figuren so als Statisten in einer Kulissenwelt agieren lässt, in der die politische Realität als Sonntagsunterhaltung für „Damen in den Pleureusenhüten“ und „Herren mit entblößtem Haupt“ erscheint, die bei der Kaiserhymne „kerzengerade“ und „patriotisch durchschauert“ dastehen (HFZ 11), vermittelt ihre Erzählung implizit durchaus Aspekte einer Analyse der historischen Situation: Die untergehende Donaumonarchie wird solcherart als Gesellschaftsform gekennzeichnet, die schon längst in den Modus der theatralen Inszenierung übergegangen ist und folglich auch den Krieg nur mehr als dramatisches Ereignis zu fassen bekommt. In dieser Theaterwelt, in der das Kind zur „Puppe aus Porzellan“ (HFZ 10) degradiert wird, haben Gewalt und Tod keinen Platz.

Die sentimentale Inszenierung vermag die Realität des Krieges jedoch nicht vollkommen zu eliminieren. Auch wenn im „kaisergelben Olmütz [...] kein Waffenlärm an die Ohren der sonntäglichen Familien [dringt]“ und der Krieg vollkommen verdrängt wird, erreicht die verdrängte Bedrohung das Bewusstsein des Kindes in Form von furchterregenden Phantasmen. Zuerst sind es die „Zigeuner“, auf die das Kind seine Ängste projiziert: „Sie rauben, so hört das Kind, Kinder aus den Armen der Mutter, zerren sie aus den Wagen und stecken sie in die ihren, zu den eigenen Blitzaugen und Zottelhaaren.“ (HFZ 9f.) Später, als die Familie nach Krakau weitergezogen ist, wird dem Kind eine noch plastischere Projektionsfläche für seine Ängste geboten: der „Mann mit der Pelerine“.²⁵ Die beiden Damen Korngold, bei denen Mutter und Tochter einquartiert sind, erzählen dem Kind hinter vorgehaltener Hand von einem Unhold, der angeblich stumm in dunklen Fluren steht und zusticht, sobald eine Frau ins Treppenhaus tritt. Für das Kind wird die dunkle Bedrohung unmittelbar sinnliche Erfahrung: „Die Nächte waren voll unhörbarer Schreie.“ (HFZ 12) Es reagiert auf die bedrohliche Erzählung mit einem heftigen Fieberausbruch. Der herbeigerufene Arzt kann es jedoch nicht mehr vor einem Alptraum bewahren, in dem sich die Ängste artikulieren, die die Erwachsenen in der Wirklichkeit überspielen: „Den untersetzten bärtigen Mann [den Arzt] sieht das Kind nicht mehr. Es geht durch das Tor ins dunkle Haus. Eine Pelerine wird aufgeschlagen, das Messer blitzt hervor. Dann ist es wieder eine der

²⁵ „Der Mann mit der Pelerine“ tritt auch in einer gleichnamigen Erzählung Hilde Spiels auf, erschienen in dies.: *Der Mann mit der Pelerine und andere Geschichten*. Bergisch Gladbach: Lübbe 1985, S. 7 – 13.

üppigen Schwestern, deren weißes Fleisch der Mann von oben bis unten schlitzt.“ (HFZ 12) In der Figur des Messerstechers gewinnt die Bedrohung, der das Kind permanent halbbewusst ausgesetzt ist, konkrete Gestalt. Wo der Krieg im höchsten Grad abstrakt ist, wird der „Mann mit der Pelerrine“ zur Personifikation der verdrängten Gewalt.

Als die Armee das Winterquartier bei Krakau verlässt und die Rückkehr nach Wien bevorsteht, „hört das Kind zum ersten Mal die Erwachsenen weinen“ (HFZ 12). Deuten kann es dieses Weinen nicht, doch dem Leser wird klar, dass die Hoffnung auf den Sieg schwindet und die Inszenierung nicht länger aufrecht erhalten werden kann. Zurück in der Heimatstadt bekommt das Kind die Folgen des Krieges schließlich doch ganz real zu spüren: „Angst, Kälte und Hunger ziehen ein in die Probusgasse.“ (HFZ 13) Als der Vater eines Tages im November plötzlich vor der Tür steht, „feldgrün, den Pelzrock umgehängt, mit eingefallenen Wangen und flackernden Augen“ (HFZ 13), ist die Welt eine andere geworden. Die Erzählerin kommentiert aus wissender Distanz: „Der Krieg war aus, aber was begann? Nicht mehr ganz jung, vom Pferd gestiegen, besiegt, entwürdigt, das großväterliche Erbe dahin, mußte der Mann im abgeschabten Waffenrock sich aus zersplittertem Holz eine Zukunft zimmern.“ (HFZ 13) Dieses Wissen steht dem Kind jedoch noch nicht zur Verfügung. Aus der Schule heimkommend, singt es ein Lied, dessen Aussage es nicht versteht: „Die noblichen Herr'n / mit die goldenen Stern' / die müssen jetzt d'Straßen aufkehr'n.“ (HFZ 13) Als der Vater das antimonarchistische Spottlied hört, verliert er die Fassung und schlägt das Kind ins Gesicht: „Einmal, zweimal, links und rechts. Das Kind stand sprachlos, bis in den letzten Seelengrund erschreckt. Was war geschehen? *Es war vorbei!* Denn ich war ich. Und eine neue Zeit war angebrochen.“ (HFZ 14)

Die Ohrfeigen des Vaters, der einzige Akt realer Gewalt im Text, bedeuten eine mehrfache Grenzüberschreitung: Zunächst überschreitet der schlagende Vater die Körpergrenze des Kindes und verletzt so dessen physische und psychische Integrität. Zugleich überschreitet das Kind durch diese unvermutete Gewalterfahrung die Grenze zwischen Spiel- beziehungsweise Traumwelt und Realität, die bisher gewahrt geblieben war. Zuletzt aber überschreitet es die Grenze vom Nicht-Ich zum Ich. Der Satz „*Es war vorbei!*“, der sich durchaus auch psychoanalytisch verstehen lässt, markiert eine ‚Krise‘ im primären Wortsinn einer Entscheidungssituation oder vielmehr eines Höhe- und Wendepunktes. Er spielt nicht nur auf das Ende der alten gesellschaftlichen Ordnung und den Beginn einer neuen Zeit an, sondern signalisiert zugleich, dass „das Kind“ nunmehr die Individuation vollzogen hat: „Denn ich war ich“. Der historische Epochenumbruch fällt in dieser mehrfach konnotierten Initiationsszene mit der Selbstwerdung des autobiografischen Subjekts zusammen: Erst jetzt, am Ende des „Introitus“, wird der Erzählerin das Objekt ihrer Autobiografie als ‚Ich‘ zugänglich, von nun an erst kann sie von ihm sprechen. Die neun römisch nummerierten Kapitel ihres Textes werden dann auch in der Ich-Form erzählt.

Hilde Spiels autobiografisches Erzählverfahren ermöglicht zweierlei: Zum einen wahrt sie dem Kindheits-Ich gegenüber Distanz, indem sie vermeidet, es im

Dienste einer lebensgeschichtlich erst später erworbenen Auffassung zu instrumentalisieren; zum anderen beachtet sie die Bedürfnisse des an Einsicht gewachsenen Erzähler-Ichs, indem sie ihm ironische Distanznahme gegenüber der erzählten Welt zugesteht. Der narratologisch bedeutsame Abstand zwischen erzählendem und erzähltem Bewusstsein, den Christa Wolf als Grundproblem der autobiografischen Annäherung an das verlorene Kind beschrieben hat, wird auf diese Weise weder geleugnet noch zum Verschwinden gebracht, sondern sichtbar gemacht. Anders als Haffner und Sartre konfrontiert sich Hilde Spiel mit dem Problem der Alterität kindlichen Kriegserlebens nicht nur auf der Gegenstandsebene, sondern auch auf der Ebene der *narrativen Konstruktion*. Auch bei Spiel ist es der Krieg, der die unausgesprochene Intention des autobiografischen Schreibens offenkundig werden lässt: Ihre Kindheitserzählung ist nicht im Modus historischer oder psychologischer Selbst-Analyse geschrieben. Vielmehr liegt ihr das Bedürfnis zugrunde, die Grenze ins Licht zu rücken, an der das autobiografische Erzählen Halt machen muss, sofern es die Integrität des vergangenen Ichs bewahren will.