

Möglichkeiten kriegskritischen Schreibens
in *Die Stalinorgel* von Gert Ledig

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philologischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von

André Sven Maertens
aus Freiburg i. Br.

WS 2013/2014

Erstgutachter: Prof. Dr. Carl Pietzcker
Zweitgutachter: Prof. Dr. Günter Schnitzler

Vorsitzender des Promotionsausschusses
der Gemeinsamen Kommission der
Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts-
und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Bernd Kortmann

Datum der Disputation: 07.07.2014

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
1. Einleitung	10
1.0 Überblick	10
1.1 Hinführung zum Thema Kriegsliteratur	12
1.2 Gert Ledig: Soldat, Autor, Kritiker	19
1.3 Aufbau von <i>Die Stalinorgel</i>	32
1.4 Historischer Hintergrund des Romangeschehens	40
2. Ledigs Frontroman: Übersicht zu Rezeption und Forschung	44
2.1 Beiträge von den fünfziger Jahren bis zur „Wiederentdeckung“	47
2.2 Beiträge seit der Neuedition	61
3. Mittel für Darstellung von Frontkampf in <i>Die Stalinorgel</i>	73
3.1 Mittel sprachlicher Darstellung	73
3.1.1 Fachwissen und Fachsprache	73
3.1.2 Parataxe und Ellipse	78
Exkurs: Ernst Jüngers <i>Kriegstagebuch</i>	84
3.1.3 Technik- und Gewaltbeschreibung	95
3.1.4 Darstellung von Leiden	107
3.1.4.1 Angst	107
3.1.4.2 Verzweiflung	110
3.1.4.3 Schmerz	117
3.1.5 Naturmetaphern	122
3.2 Mittel erzählerischer Darstellung	130
3.2.1 Erzählperspektive	130
3.2.1.1 Erzählobjekte	130
3.2.1.2 Teilnahme des Erzählers am Erzählten	134
3.2.1.3 Zeitliche und räumliche Erzählstruktur	146
3.2.1.4 Ausschnittcharakter	150

3.2.2 Dialoggestaltung	152
3.2.2.1 Dialoge in Frontromanen	157
3.2.2.2 Dialoge in <i>Die Stalinorgel</i>	166
Exkurs: Bruno Vogels Antikriegsbuch <i>Es lebe der Krieg!</i>	170
3.2.3 Figurenkonzeption	180
3.2.3.1 Entindividualisierung	180
3.2.3.2 Enthumanisierung	191
4. Schlussbetrachtungen:	
Gert Ledigs Frontliteratur als kritische Kriegserinnerung	208
4.1 <i>Die Stalinorgel</i> als andersartiger „Roman der Härte“	208
4.2 Historische Dokumentation versus Enthistorisierung	217
4.3 Militärkritische Täter-Erzählung	230
5. Literaturverzeichnis	238
Danksagung	

Vorwort

Diese Arbeit behandelt Kriegsliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg. Der zentrale Text ist Gert Ledigs Debütroman *Die Stalinorgel*¹, dessen Handlung im Sommer 1942 in der Nähe des Belagerungsringes um Leningrad spielt. Gezeigt werden ca. zwei Tage des Stellungskampfs zwischen Soldaten der Wehrmacht und der Roten Armee.

Als das Buch 1955 erschien, war es beim Publikum und im Feuilleton ein (auch internationaler) Erfolg, wurde aber – bald nach der vernichtenden Kritik an Ledigs zweitem Roman *Vergeltung*² aus dem Jahr 1956 – öffentlich so gut wie nicht mehr wahrgenommen. Im Rahmen einer Ende der neunziger Jahre von W. G. Sebald angestoßenen Debatte um die so genannte Luftkriegsliteratur wurde der Autor Gert Ledig „wiederentdeckt“, allen voran vom *Spiegel*-Redakteur Volker Hage.³ In der Folge erschien 1999 im Suhrkamp-Verlag eine neue Ausgabe von *Vergeltung*, im Jahr 2000 wurde dort auch *Die Stalinorgel* wiederaufgelegt.⁴

Seit der Neuedition seiner Werke wird Ledig verstärkt rezipiert. Die meisten Kritiken und Forschungsarbeiten befassen sich anhand von *Vergeltung* mit dem Thema der Städtebombardierungen und deren literarischer Beschreibung. Ich richte den Fokus auf Gert Ledigs Frontroman. Dieser Text drückt eine kriegskritische Haltung aus, die bestimmend für seine Sprache und seine Erzählweise ist. Vor dem Hintergrund eines breiten Spektrums von Kriegsromanen aus dem 20. Jahrhundert, die allzu oft als kriegskritisch betitelt werden, werde ich die offensichtlich kriegsablehnende Haltung von *Die Stalinorgel* genauer beleuchten, indem ich die literarischen Mittel untersuche, die der Autor wählt, um das Geschehen an der Front darzustellen.

Im Zentrum von Ledigs Text stehen die Soldaten in den Schützengräben. Der Autor hat eine konsequente Perspektive „von unten“ gewählt. Der Krieg wird nicht aus der Sicht der Generalstäbe oder der frontfernen „Etappe“ geschildert, sondern aus dem Blickwinkel des sprichwörtlichen „kleinen Mannes“ im Frontgebiet. Es geht also

¹ Gert Ledig: *Die Stalinorgel*. Hamburg: Claassen 1955. – Als „Stalinorgel“ bezeichneten die Wehrmachtssoldaten den Mehrfachraketenwerfer der Sowjetarmee (u. a. das Modell „BM-13“), weil dessen nebeneinander angeordnete Abschussrohre und das markante Fluggeräusch der Raketen sie an das Instrument erinnerten. In der Roten Armee war es üblich, diesen Waffentyp mit dem weiblichen Kosennamen „Katjuscha“ (russisch Катюша) zu benennen.

² Gert Ledig: *Vergeltung*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1956.

³ Siehe Volker Hage: *Feuer vom Himmel*. In: *Der Spiegel*, 12.1.1998, S. 138-141, hier S. 139; ders.: „Die Angst muss im Genick sitzen“. In: *Der Spiegel*, 4.1.1999, S. 160-164; W. G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*. München: Hanser 1999.

⁴ Gert Ledig: *Vergeltung. Mit einem Nachwort von Volker Hage*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999; ders.: *Die Stalinorgel. Mit einem Nachwort von Florian Radvan*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.

schwerpunktmäßig um die Lebenswelt der „einfachen“ Soldaten sowohl der deutschen als auch der sowjetischen Armee. Gezeigt wird das Ringen ums Überleben, aber auch die schwierige Suche nach Sinn und Gerechtigkeit im Kampfgeschehen an der Front – einer menschlichen Existenzform unter pervertierten Bedingungen. Gefragt werden soll nach der Art, wie Kriegsliteratur – und im Speziellen Ledigs Roman – die Extremsituation Krieg schildert, und welches Bild des soldatischen Lebens und des Kampfs gezeigt wird.

Was die Bedeutung von Ledigs Text für den literarischen Umgang mit jener historischen Phase angeht, ergeben sich aus der Beschränkung auf die Erzählperspektive der Frontsoldaten Konsequenzen für die Interpretation. Denn über die Frage nach der generellen Darstellbarkeit von Krieg bzw. Frontkampf hinaus muss gefragt werden, auf welche inhaltliche Weise der Autor den (Vernichtungs-)Krieg an der „Ostfront“ zeigt und welche historischen Phänomene er auslöst. Die Möglichkeiten dieser Schilderung sind auch bestimmt davon, welche Themen zur Entstehungszeit des Textes gesellschaftlich akzeptiert wurden, was sich an der Editions-geschichte – beispielsweise an Ledigs Korrespondenz mit Lektor und Verlag – und an der überraschend positiven Reaktion der damaligen Leserschaft ablesen lässt. Für die heutige (und weiter nötige) Erinnerungsarbeit und Aufarbeitung der gesamtgesellschaftlichen Erlebnisse des Kriegs – und im Fall des Zweiten Weltkriegs auch des Nationalsozialismus – stellt sich die Frage, ob Kriegstexte wie Ledigs Frontroman nützlich oder nötig sind, um über Militarismus und Faschismus aufzuklären.

Um diesen Fragen nachgehen zu können, gebe ich im einführenden Kapitel unter anderem eine allgemeine Hinführung zum Thema Kriegsliteratur bzw. „Antikriegsliteratur“ und einen Überblick über Ledigs Leben und sein literarisches Werk. In einem zweiten Kapitel stelle ich die bisherige Rezeption und Forschung zu *Die Stalinorgel* vor, das sind Beiträge aus den Jahren nach dem Ersterscheinen des Romans und aus der Zeit nach der Neuedition.

Im Hauptteil dieser Arbeit (Kapitel 3) analysiere ich die sprachliche und erzählerische Darstellung von Frontkampf in *Die Stalinorgel*. Der Text soll in seiner Vielschichtigkeit genau dargestellt werden, um eine Grundlage für die abschließende Diskussion (Kapitel 4) zu schaffen. Hierfür betrachte ich zum einen, wie der Text auf der Wort- und Satzebene Phänomene wie Waffentechnik und Gewalteinwirkungen

und Emotionen wie Angst und Schmerz schildert, zum anderen untersuche ich, wie die Erzählperspektive und die soldatischen Dialoge gestaltet sind und wie die Figuren, also die sich in der Kampfzone bewegend Menschen, dargestellt werden.

In meiner Arbeit untersuche ich die Mittel kriegs- bzw. militärkritischen Schreibens. Grundlegend werde ich am Beispiel von Ledigs Roman die Frage behandeln, was (Pro-)Kriegstexte von Antikriegstexten unterscheidet und was ihnen gemein ist (und auch auf die Schwierigkeit einer solchen Unterscheidung eingehen). Die Kategorie des kriegskritischen Schreibens soll und kann keine literaturwissenschaftliche Kategorie im Sinne von Epoche, Gattung oder Strömung sein und es ist auch nicht möglich, eine Art Liste mit konkreten stilistischen Kriterien aufzustellen, die man abarbeiten könnte, um Kriegs- von Antikriegsliteratur zu unterscheiden. Es gibt wohl Charakteristika eines kriegskritischen Schreibens, aber die Texte müssen eingehend betrachtet werden. Allerdings ist das Merkmal der Kriegskritik für diese Texte derart wichtig, dass es nicht ausreichen kann, sie nur mit den bisher gängigen Kategorien zu beschreiben.

Frühere Forschungsarbeiten – in diesem Kontext vor allem die Studien von Thomas Kraft und Jochen Pfeifer⁵ – haben sich bereits mit der gegensätzlichen Sprache und thematischen Ausgestaltung kriegsaffirmativer bzw. kriegskritischer Literatur befasst. Sowohl Pfeifer als auch Kraft haben Studien verfasst, die für die Analyse von *Die Stalinorgel* sehr fruchtbar sind, sie befassen sich mit diesem Roman jedoch nur teilweise und unter wenigen Aspekten.

Wichtig für diese Untersuchung sind Frontromane der ersten Jahrzehnte nach 1945 (vor allem „Bestseller“, also bei der Leseöffentlichkeit populäre Texte), aber auch Verfilmungen, zeitgenössische Magazine und triviale Publikationen wie die „Landser-Hefte“. Auch Texte zum Ersten Weltkrieg müssen angesichts auffälliger Kontinuitäten, aber auch aufgrund bedeutender Unterschiede in die Betrachtung einbezogen werden.

Zusätzlich zur vergleichenden Betrachtung der Kriegsromane wird es immer wieder sinnvoll sein, Verbindungen zu Ledigs Leben zu ziehen. *Vergeltung* bespreche ich

⁵ Thomas Kraft: *Fahnenflucht und Kriegsneurose. Gegenbilder zur Ideologie des Kampfes in der deutschsprachigen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994; Jochen Pfeifer: *Der deutsche Kriegsroman 1945–1960. Ein Versuch zur Vermittlung von Literatur und Sozialgeschichte*. Königstein/Taunus: Scriptor 1981.

nicht ausführlich, allerdings muss dieser Roman im Rahmen der Diskussion über Gewaltdarstellung und als Folgetext zu Ledigs Frontkampf-Darstellung in die Analyse einbezogen werden. Ledigs dritter Roman *Faustrecht* ist aufgrund seiner Nachkriegsthematik für meine Untersuchung nur in wenigen Aspekten interessant.

Mein Interpretationsansatz umfasst zusätzlich zu literarischen Aspekten auch geschichtliche und gesellschaftspolitische. Dies entspricht der relativ weiten sozialen Wirkung, welche Kriegstexte aufgrund ihrer Thematik und auch durch die Vermittlung der Medien in der Nachkriegszeit hatten. Grob umrissen bespreche ich drei Themenkomplexe:

Zum einen befasse ich mich mit der grundsätzlichen Überlegung, ob die Frontrealität in literarischen Texten wiedergegeben werden kann und auf welche Weise dies geschehen sollte; diese Frage wurde in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg viel diskutiert. Am Beispiel von *Die Stalinorgel* und Vergleichstexten beschäftige ich mich mit (verschiedenartigen) Forderungen nach Realismus in Kriegsromanen. Dieser Anspruch an Frontliteratur muss allerdings genauer auf seine ideologischen, bisweilen sogar restaurativen Hintergründe untersucht werden. Ein zentrales Schlagwort ist „Roman der Härte“; hierzu versuche ich zu zeigen, dass sich Ledigs Frontroman deutlich von vielen anderen Kriegsbeschreibungen absetzt.

Zum anderen gehe ich auf Ledigs Darstellung der Historie ein bzw. auf Lücken, die der Roman in der Schilderung des Geschehens an der „Ostfront“ lässt bzw. lassen muss, weil es einem einzelnen Text natürlich nicht gelingen kann, jene Unmengen von militärischen Ereignissen und auch Kriegsverbrechen darzustellen, zu denen es im Zweiten Weltkrieg kam. Hier soll Schwerpunkt meiner Überlegungen sein, wie der Autor den von ihm gewählten Ausschnitt in Bezug auf das gestaltet, was die heutige geschichtswissenschaftliche Forschung über die damaligen Vorgänge aussagt, und auch, wie er diesen Ausschnitt gegenüber anderen im Zusammenhang stehenden Themen wie der nationalsozialistischen Hungertod-Politik im Raum Leningrad abgrenzt. Daraus ergibt sich im Weiteren die Frage, wie ein Kriegstext in den Diskussionen über Verantwortung und Schuld im Vernichtungskrieg der Wehrmacht politisch wirkt und wie in diesem Text die Existenzbedingungen der Soldaten im modernen Krieg beschrieben werden.

Außerdem stelle ich dar, wie *Die Stalinorgel* im Rahmen der heutigen Debatte, die sich um die Begriffe von „Täter“ und „Opfer“ gebildet hat, interpretiert wird. Gerade durch die öffentlichen Diskussionen, die nach 1995 über die erste Ausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung zu Verbrechen der Wehrmacht geführt wurden, aber auch bedingt durch den stattfindenden Generationenwechsel (in der Gesellschaft, der Literatur und der Wissenschaftslandschaft) ist klar, dass sich die Beurteilungsmaßstäbe für Kriegsteilnahme und Kriegserinnerung ändern werden. *Die Stalinorgel* kann hierbei ein wichtiger Text sein, weil er sich von vielen vereinfachenden, die Kriegserfahrung beschönigend vermittelnden Texten unterscheidet. Die Analyse des Paradigmenwechsels in der literarischen Erinnerung an NS-Faschismus und Zweiten Weltkrieg kann mit Hilfe solch differenzierter Kriegstexte besser auf die Frage eingehen, wie sich die nachkommenden Generationen an das sicherlich bedeutendste soziale Ereignis des 20. Jahrhunderts erinnern werden. Bei der Betrachtung der Rezeption von Ledigs Frontroman muss somit auch die literarische und die politische Entwicklung der deutschen Nachkriegsgesellschaft berücksichtigt werden.

In Kapitel 4 ziehe ich ein Fazit meiner vorangegangenen Überlegungen zu Ledigs Roman und der Textart Frontroman. Die literarischen Mittel, in Fronttexten kritische Kriegserinnerung zu gestalten, werden resümiert und verschiedene Forschungsaussagen zu den oben genannten Fragen werden einander gegenübergestellt – immer vor dem Hintergrund des von Ledig Dargestellten. Im Zentrum dieses Kapitels steht die Frage, welche Möglichkeiten und Grenzen für „Antikriegsliteratur“ bestehen bzw. was kriegskritische Literatur ausmacht.

1. Einleitung

1.0 Überblick

Ein erster Abschnitt (1.1) dient der allgemeinen Hinführung zum Thema Kriegsliteratur. Dazu soll zum einen ausschnitthaft die Literaturgeschichte betrachtet werden, vor allem die Texte aus dem 20. Jahrhundert. Der Blick auf die Kriegsliteratur nach 1945 soll dazu beitragen, den literaturgeschichtlichen Hintergrund für die Analyse von Ledigs Frontroman zu beschreiben. Besonders hebe ich in diesem Zusammenhang Texte hervor, die Kritik am Krieg üben (u. a. Werke von Theodor Plievier, Wolfgang Borchert, Alfred Andersch, Heinrich Böll und Hans Werner Richter). Hierbei werden verschiedene Textgattungen und Erzählstrategien betrachtet.

Der zweite einleitende Abschnitt (1.2) enthält einen Überblick über die Biografie Gert Ledigs. Hier wird es neben einer kurzen Vorstellung seines Gesamtwerks (im Wesentlichen drei Romane und ein Hörspiel⁶) um Ledigs Bemühungen gehen, mit Literatur politisch etwas zu verändern. Sein entschiedenes Engagement gegen Militarismus, Kriegsverherrlichung und Restauration äußerte sich in verschiedenen Aufsätzen und Radiobeiträgen. Es war auch prägend für seine außerliterarischen Aktivitäten in der Zeit des Kalten Kriegs. Ledig bewegte sich bei der Suche nach Veröffentlichungsmöglichkeiten und gesellschaftlicher Wirkung – wie Silvia Schäfer in ihrer Magisterarbeit⁷ aufzeigt – zwischen den ideologischen Gegnern: der BRD, die zu jener Zeit fest im westlichen Militärbündnis der NATO verankert wurde, und der DDR, deren Zensur und kulturelle Enge Ledig bald unerträglich schienen. Die Analyse von Ledigs Werk muss die damaligen gesellschaftspolitischen Gegebenheiten einschließen – im Westen unter anderem eine für Ledig inakzeptable Memoirenliteratur der Wehrmachtsgeneräle, welche diese von ihrer Schuld an Kriegsführung und Kriegs- und NS-Verbrechen freisprechen sollte.

⁶ Zur Ergänzung: Gert Ledig: *Faustrecht*, München: Desch 1957. Die Neuedition dieses Romans erschien 2001 bei Piper in München, wie schon bei der Neuauflage von *Vergeltung* mit einem Nachwort von Volker Hage. 1958 wurde ein Hörspiel sowohl in der BRD als auch in der DDR veröffentlicht: Gert Ledig: *Der Staatsanwalt*. Mit einem Holzschnitt-Zyklus „Gegen den dritten Weltkrieg“ von Hermann Landefeld (Komma-Reihe, Bd. 2). Fürstenfeldbruck: Steinklopfer 1958; ders.: *Das Duell: Hörspiel um den Fall Nitribitt*. (Die Reihe, Bd. 4) Berlin: Aufbau 1958.

⁷ Silvia Schäfer: *Gert Ledig – „Auf beiden Stühlen“: Leben und Werk eines vergessenen Nachkriegsautors*. Universität Wuppertal, im Bestand des Deutschen Literaturarchivs Marbach (nach Angabe des Archivpersonals ca. 2005 erschienen).

Im dritten Abschnitt (1.3) stelle ich den Romanverlauf vor; darauf kann in den späteren Diskussionskapiteln zurückgegriffen werden. Der letzte Abschnitt der Einleitung (1.4) skizziert das historische Geschehen, vor dem der Roman spielt. Dies ist keinesfalls als Kontrolltext zum literarischen Text *Die Stalinorgel* gedacht, sondern soll als Hintergrundinformation über den im Roman geschilderten Raum vor Leningrad und das Zeitgeschehen dieses Frontabschnitts dienen.

Im zweiten Kapitel befaße ich mich mit der Rezeption von Ledigs Frontroman und führe in einem ersten Teil (2.1) die Beiträge auf, die in den Jahren 1955 bis 1998 erschienen. Es stellt sich die Frage, inwieweit wirklich behauptet werden kann, dass Autor und Werk vergessen wurden; denn einige Forschungsarbeiten und literaturgeschichtliche Publikationen, die in den knapp vier Jahrzehnten nach der Erstausgabe seiner Werke erschienen, nennen oder besprechen Ledigs Texte durchaus. Sie belegen, dass er – anders als in der Öffentlichkeit bzw. im Feuilleton – zumindest in der Literaturwissenschaft schon vor seiner „Wiederentdeckung“ nicht unerwähnt geblieben war.

Waren es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überwiegend Zeitungsrezensionen, Literaturkritiken und Aufsätze, welche die Rezeption seines Werks bestimmten, begann vor allem nach 1999 die Zahl der umfassenderen literaturwissenschaftlichen Analysen zu steigen – wenn auch in begrenztem Umfang. Zu Ledigs Romanen gab es in den Jahren nach ihrer Neuedition immer wieder Literaturbesprechungen in bedeutenderen deutschsprachigen Zeitungen. Diese Rezeptionsbeiträge bespreche ich in einem zweiten Teil (2.2).

Themen der bisherigen literaturwissenschaftlichen Arbeiten, die sich mit Ledigs Romanwerk befassen, waren hauptsächlich die literarische Darstellung von kriegerischer Gewalt bzw. Destruktion, die Ideologie des Kampfs, der Themenkomplex Fahnenflucht und Desertion, die Einstellung der Protagonisten zum Nationalsozialismus, die Epoche der Nachkriegsliteratur und die Verwendung biblischer Motive. Hervorzuheben sind vor allem die Recherchen von Florian Radvan⁸, Volker Hage⁹ und Silvia Schäfer¹⁰ sowie Thomas Krafts Verortung der

⁸ Besonders wichtig für nachfolgende Forschungsarbeiten war Florian Radvans ausführliches, über Ledigs Leben und Werk informierendes Nachwort in der Neuauflage des Frontromans, siehe Ledig: *Stalinorgel*, 2000, S. 203-229. Ebenso grundlegend war auch sein geschichts- und literaturwissenschaftlicher Kommentar in der Broschur-Ausgabe von *Vergeltung*, siehe Gert Ledig: *Vergeltung*.

Ledigschen Kriegsdarstellung, die er bereits in der ersten Hälfte der 1990er Jahre in seiner Dissertation zur Frontliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg vorgenommen hat.¹¹ 2008 veröffentlichte Angelika Brauchle die erste Dissertation, die Ledigs drei Romane zusammenfassend behandelt¹²; in Friederike Blomes ebenfalls 2008 erschie-
nener Dissertation zur Opferthematik in Kriegsliteratur wird *Die Stalinorgel* teil-
weise analysiert.¹³

Die Stalinorgel kann als kriegskritischer Frontroman gelten. In der vorliegenden Arbeit soll er analysiert werden, um mehr über die Art herauszufinden, in der kriegskritische Texte literarisch gestaltet sind. Außerdem will ich untersuchen, wie *Die Stalinorgel* und andere Frontromane in den ersten Nachkriegsjahrzehnten rezipiert wurden bzw. welche Rolle sie in der heutigen Debatte über die Erinnerung an Krieg und Faschismus spielen.

1.1 Hinführung zum Thema Kriegsliteratur

Bewaffneter Kampf und kriegerische Auseinandersetzungen waren wohl schon immer Gegenstand literarischer Texte, wie im folgenden kurzen Überblick zu sehen ist. Was die früheste europäische Literaturgeschichte betrifft, lassen sich als Beispiele drei berühmte Texte aus Antike und Spätantike nennen: die Homer zugeschriebenen Erzählungen über den – möglicherweise fiktiven – Trojanischen Krieg (mit unklarer zeitlicher Datierung, wahrscheinlich mehr als ein Jahrtausend v. Chr.), Julius Cäsars *De bello gallico* (im 6. Jahrzehnt v. Chr.) und die den Feldzug des Dionysos schildernden *Dionysiaka* von Nonnos von Panopolis (im 5. Jahrhundert

(Reihe: Suhrkamp BasisBibliothek – Arbeitstexte für Schule und Studium, Bd. 51) Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 179-233.

⁹ Volker Hage: *Der Fall Gert Ledig*. In: *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2003, S. 44-51.

¹⁰ Schäfer: „Auf beiden Stühlen“, 2005.

¹¹ Kraft: *Fahnenflucht*, 1994. – Mit Studien, die u. a. Ledigs Werke berücksichtigen, waren vorangegangen: Pfeifer: *Der deutsche Kriegsroman*, 1981; Martin Kämpchen: *Darstellungsweisen der Unmenschlichkeit und Grausamkeit in der Literatur zum Ersten und Zweiten Weltkrieg*. Dissertation. Universität Wien 1972.

¹² Angelika Brauchle: *Gert Ledig und die Sprache der Gewalt. Untersuchung über die Darstellung von Gewalt in literarischer Form anhand der Kriegs- und Nachkriegsromane von Gert Ledig*. Dissertation. Universität Bonn 2008.

¹³ Friederike Blome: *Die neuen späten Opfer – Die Rolle der Deutschen im Zweiten Weltkrieg – Diskussion eines Perspektivenwechsels in der deutschen Literatur*. Dissertation: Universität Paderborn 2008.

n. Chr.). Biblische Texte stellen in diesem Kontext auch für die deutsche Literatur eine wichtige Grundlage dar, weil sie moralische Normen prägten und – etwa durch die Übersetzung Martin Luthers – den Sprachgebrauch beeinflussten. Aus dem deutschen Sprachraum ist wahrscheinlich das zu Beginn des 13. Jahrhunderts entstandene *Nibelungenlied* der erste auffällige literarische Text über militärischen Kampf und die Kämpfenden. Aus der Blütezeit der höfischen Literatur sind weitere mittelhochdeutsche Texte über ritterliche Kämpfer im Rahmen einer stilisierten Darstellung überliefert. *Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (erschienen 1668) war das erste bedeutende neuhochdeutsche Werk zum Thema Krieg; es beschreibt mit den katastrophalen Ereignissen des Dreißigjährigen Kriegs eine Epoche, die bis heute immer wieder als Vergleich zu inhumanen und bestialischen Verhaltensweisen in bewaffneten Konflikten herangezogen wird. Weitere Texte, die Krieg bzw. bewaffnete Konflikte behandeln oder vor einer kriegerischen Kulisse spielen, kamen von Johann Wolfgang von Goethe (z. B. 1773 das Drama *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*), Friedrich Schiller (z. B. 1781 und 1804 die Dramen *Die Räuber* und *Wilhelm Tell* sowie 1799 die Trilogie zu dem Feldherrn Wallenstein) und Heinrich von Kleist (z. B. 1808 und 1810 die Novellen *Die Marquise von O...* und *Michael Kohlhaas* sowie 1808 bzw. 1821 das Drama *Die Hermannsschlacht*). Obwohl es kein literarischer Text, sondern ein theoretisches Werk ist, kann *Vom Kriege* von Carl von Clausewitz (entstanden in den 1820er Jahren) auf Grund seiner internationalen Wirkung und seiner anhaltenden Bekanntheit in diesem Kontext genannt werden. Zu dem 1870/71 in Frankreich geführten Krieg, der das Zweite deutsche Reich zur Folge hatte, gibt es überraschenderweise keine bedeutende bzw. heute noch bekannte belletristische Literatur, sicherlich auch, weil für den zu jener Zeit dominierenden bürgerlichen Realismus andere Themen wichtig waren. Auch die deutschen Kolonialkriege blieben relativ unbeachtet, was nicht verwundert, weil sie räumlich weit entfernt und in damals noch sehr fremden Gesellschaften stattfanden und zudem vergleichsweise wenige deutsche Soldaten daran teilnahmen.

Der Weltkrieg 1914-1918 war der erste Krieg, über den eine verhältnismäßig große Menge an Kriegsliteratur veröffentlicht wurde. Mit dem Ersten Weltkrieg beginnt neben der Literatur auch die Geschichte des Mediums Kriegsfilm. Dieser Krieg beendete, in vielerlei Hinsicht, das alte Jahrhundert, mit ihm wurde außerdem in

Europa eine neue Form der Kriegsführung etabliert: der Abnutzungs- und Materialkrieg bzw. der totale Krieg, wenn auch noch nicht in der alle gesellschaftlichen Bereiche erfassenden Form, wie er in den 1930er und 1940er Jahren vor allem in Asien, Nordafrika und Europa praktiziert wurde.

Dieser erneute Weltkrieg, der in China und Spanien seine Vorläufer hatte, bleibt bis heute das in der deutschen Gesellschaft am stärksten wirkende Kriegsereignis – in Verbindung mit der nationalsozialistischen Diktatur und den während dieser Zeit begangenen Verbrechen. Bald darauf prägten der Koreakrieg und der atomare Rüstungswettlauf die gesellschaftliche Diskussion zu Krieg und Armee. Es gab zwar im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Protesten Ende der 1960er Jahre einige Texte über den Vietnam-Krieg (etwa Erich Frieds Lyrikband *und Vietnam und* von 1966), auch über die Kriege in Jugoslawien in der ersten Hälfte der 1990er Jahre wurde geschrieben (z. B. 1996 der Reisebericht *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* von Peter Handke). Aber dies lässt sich keineswegs mit der Menge und Vielfalt an Literatur vergleichen, die in den 1950er Jahren auf den neu entstehenden Buchmarkt kam. Nach den Gründungen von BRD und DDR erschien eine große Zahl literarischer Texte, oft von erstmals publizierenden Autoren, außerdem Memoirenliteratur hoher Wehrmachtsoffiziere und eine große Zahl trivialer Literatur. Ab den 1960er Jahren flaute das Interesse an Kriegsschilderungen dann ab bzw. die Autoren und Verlage entschieden sich für andere Themen. Der 1964 zum ersten Mal veröffentlichte experimentelle Text *Schlachtbeschreibung* von Alexander Kluge, der 1974 erschienene Roman *Winterspelt* von Alfred Andersch und Lothar-Günther Buchheims 1973 erschienener, als autobiografisch beworbener Bestseller *Das Boot* waren späte Werke zum Kriegsthema.

Was die Literatur über den modernen Krieg von Texten aus früheren Epochen unterscheidet, ist zum einen inhaltlich die veränderte Art der Kriegsführung. Viele Waffentechniken waren neu entwickelt worden und erhöhten das Zerstörungs- und Tötungspotential. Das Ausmaß der Zerstörung und die große Zahl der Toten war für Zeitgenossen zum großen Teil nur schwer vorstellbar, noch mehr gilt dies sicherlich für heutige Leser. Hinzu kommt noch die von der Wehrmacht betriebene, neuartige Vernichtungskriegsführung. Diese meist fehlende Kenntnis der Kriegsphänomene

hat auch eine Wirkung darauf, wie Kriegsliteratur allgemein und im Speziellen Literatur über Frontkampf wahrgenommen wurde bzw. wird.

Zum anderen muss berücksichtigt werden, dass die Literatur nach 1945 in der gesellschaftlichen Situation des „Kalten Kriegs“ entstand und oftmals politische Tendenzen hatte. Doch der analysierende Blick sollte zeitlich noch weiter zurückgehen: Die umfassende gesellschaftliche Kontrolle, die ein Materialkrieg und ein totaler Krieg bedeuten, müssen als Erfahrung der früheren Generationen berücksichtigt werden. Diese propagandistische Beeinflussung durch die nationalsozialistische Diktatur lässt sich nicht mit ideologischen Prägungen vergleichen, die in Kriegen vor dem 20. Jahrhundert auf Menschen gewirkt haben, und hat sicherlich viel dazu beigetragen, dass in Kriegsromanen soldatische „Werte“ und das – durchaus als faschistoid einzustufende – Ideal eines „harten“ und „kampfberiesten“ Mannes zu finden sind. In beiden Teilen Deutschlands wurde zwar offiziell eine Politik des Friedens betrieben, gleichzeitig nutzte man aber das in vielen Köpfen verwurzelte faschistische Denken für eine neue Militarisierung. Im Osten Deutschlands fand dies zusätzlich in einer zwar offiziell antifaschistischen, jedoch stalinistisch dominierten Gesellschaft statt.

Letztlich änderte sich, vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg, auch die Medienlandschaft bzw. der „Kulturbetrieb“. Mit dem Medium Film und den nach beiden Weltkriegen in Deutschland massenhaft erscheinenden militaristischen Zeitschriften und Kriegsromanheften, später auch mit dem Fernsehen ließ sich die Kriegserfahrung und die Diskussionen über Ursachen oder Schuld auf eine neuartige Weise politisch manipulieren. Literatur hat hierbei einen schweren Stand, weil sie ihre Leser auf sozusagen umständlichere und tiefergehende Weise erreicht als die Massenmedien. Für die aktuelle Situation müsste noch erforscht werden, wie sehr die – oftmals unkritische – Nutzung des Internets die Deutung und das Wissen über die Weltkriege und geschichtliche Geschehnisse beeinflusst. Für die Zeit der 1950er Jahre lässt sich aber sagen, dass literarische Texte noch nicht jene mediale Konkurrenz hatten, wie es heute der Fall ist, und den Werken sowie den Autoren in der gesellschaftlichen Diskussion noch größeres Gewicht beigemessen wurde. Die „Gruppe 47“ ist hierfür ein gutes Beispiel.

Texte über Front-Erfahrung wurden meist von ehemaligen Soldaten verfasst, ihr Leben war oft stark vom Kriegsdienst geprägt. Günter Eichs 1947 veröffentlichtes

Gedicht *Inventur* handelt von dem in jenen Jahren wichtigen Thema der Kriegsgefangenschaft. Der Blick richtete sich auch in anderen Werken vorrangig auf die eigene Notlage. Wolfgang Borcherts 1947 uraufgeführtes Drama *Draußen vor der Tür* war entgegen dem Untertitel kein Stück, „das kein Theater spielen will und kein Publikum sehen will“, weil es – in Verbindung mit einer moralischen Anklage – vor allem den Bedürfnissen nach einer Klage über das eigene, erlittene Leid entgegenkam. Einige Mitglieder der „Gruppe 47“ brachten in den folgenden Jahren kriegskritische Texte heraus, so schrieb Alfred Andersch 1952 in *Die Kirschen der Freiheit* über das tabuisierte Thema der Desertion, Hans Werner Richter beschrieb 1949 in *Die Geschlagenen* den Fronteinsatz in Italien und die Kriegsgefangenschaft in den USA, Heinrich Böll berichtete im gleichen Jahr in *Der Zug war pünktlich* über die Angst eines Soldaten vor dem Tod und Walter Kolbenhoff schilderte bereits 1947 in *Von unserem Fleisch und Blut* die tiefe Verwirrung der von NS-Propaganda geprägten Jugend. Die Schlagwörter „Kahlschlag“ und „Trümmerliteratur“ fanden hier Verwendung, viele Diskussionen drehten sich um die „engagierte Literatur“ und den deutschen „Verteidigungsbeitrag“ für die NATO, die „Wiederbewaffnung“.

Auch auf der anderen Seite des „Eisernen Vorhangs“ wurde kritisch gegen Krieg geschrieben: 1945 veröffentlichte Theodor Plievier mit *Stalingrad* einen der bedeutendsten Frontromane jener Jahre, der in Westdeutschland vor allem aufgrund der Verortung des Autors in einem sozialistischen Land kritisiert wurde.¹⁴ Das Thema der Kameradschaft und der Brutalität nationalsozialistischer Wertvorstellungen nahm 1955 Franz Fühmann in der Novelle *Kameraden* auf. 1957 folgte Harry Thürk mit *Die Stunde der toten Augen*, einem Text über junge Wehrmachtsoldaten, drei Jahre später erschien Dieter Nolls Jugendroman „Die Abenteuer des Werner Holt“, der aufgrund seiner NS-Kritik zur Pflichtlektüre in Schulen der DDR

¹⁴ In diesem Zusammenhang sind Lithografien von Otto Herrmann (1899-1995) interessant, zu denen er durch *Stalingrad* inspiriert wurde. Herrmann, der später auch mit Plievier in Verbindung stand, war im Ersten Weltkrieg Kriegsfreiwilliger gewesen, von 1939 bis 1940 diente er in der Wehrmacht. Der Zyklus *DIE VERDAMMTEN oder STALINGRAD – VISIONEN VON TERROR UND UNTERGANG* zeigt auf provokative Weise das Grauen des Fronteinsatzes und das Elend der „einfachen“ Soldaten an der Front, aber auch Szenen von „Kadavergehorsam“, Willkür der Feldpolizei und Wahnsinn, sogar Kannibalismus. Die expressiv-realistischen Arbeiten lösten bei ihrer ersten Präsentation 1950 Lobesbekundungen und scharfe Proteste aus. Erst 1994 erschienen die Bilder bei der baden-württembergischen Landeszentrale für politische Bildung in Buchform; zu sehen waren sie zuletzt 2011 in einer Gemeinschaftsausstellung mit Werken von Käthe Kollwitz, Max Beckmann, George Grosz und Otto Dix in der Staatsgalerie Stuttgart sowie 2013 im Erich Maria Remarque-Friedenszentrum Osnabrück. (Alle hier aufgeführten Informationen zu Herrmann finden sich im Begleitheft zur Ausstellung in Osnabrück, das von Natalie Kreisz und Thomas F. Schneider erstellt wurde.)

wurde. Bei der Interpretation dieser Texte muss neben der literarischen Form eine ideologisch beeinflusste Erzählweise beachtet werden.

Neben Plievier veröffentlichten zwei weitere Autoren, die in den 1920 Jahren mit Werken zum Ersten Weltkrieg berühmt geworden waren, nun Texte zum Zweiten Weltkrieg: Von Erich Maria Remarque erschien 1954 der Roman *Zeit zu leben und Zeit zu sterben*, allerdings in der deutschen Übersetzung nur mit verfälschenden Streichungen.¹⁵ Ernst Jünger gab, nachdem er wieder publizieren durfte, 1949 mit *Strahlungen* einen Tagebuch-Text heraus, in dem er u. a. seine Zeit als Wehrmachtshauptmann an der Front im Kaukasus beschreibt.

Bei den ausländischen Texten, die in Deutschland nach 1945 im Rahmen der „re-education“ und alliierten Kulturpolitik schrittweise zu erhalten waren, fanden sich wenige Übersetzungen von Kriegstexten; der Einfluss der Schreibweise Ernest Hemingways auf die jungen Autoren und die Gattung der Kurzgeschichte muss allerdings erwähnt werden. Ebenso prägend war die Literatur der französischen Existenzialisten wie Sartre und Camus.

Was die Lyrik betrifft, fällt auf, dass es wenige Texte gibt, die sich explizit mit Frontkampf beschäftigen. Lyrische Beschreibungen waren noch ein wichtiger Bestandteil der Literatur zum Ersten Weltkrieg gewesen, davon zeugen die unzähligen, damals veröffentlichten Laien-Gedichte, aber auch künstlerisch anspruchsvolle Texte, welche die Gewalt der Waffen beschreiben. Als Beispiele lassen sich *Die Granate* von Alfred Lichtenstein und *Grodek* von Georg Trakl nennen (beide 1914 erschienen) und – sogar noch vor Kriegsbeginn verfasst – Christian Morgensterns lakonisch-zynisches Gedicht *Das Knie*. Nach 1945 herrschte dagegen nicht die Schilderung physischer Zerstörung vor, sondern im Zentrum vieler Texte stand die Erfahrung des Nationalsozialismus und die damit zusammenhängende Schuld-Diskussion sowie die Hervorhebung der Pflichterfüllung und des eigenen Opfer-Status. Auch schien den neuen Autoren eine Fortsetzung der Lyriktradition nicht möglich, weil sie befürchteten, damit die NS-Ideologie von

¹⁵ Zu den vom Verlag Kiepenheuer & Witsch vorgenommenen Änderungen an Remarques Roman siehe Hannes Heer: *Die Legende von der sauberen Wehrmacht. Böll, Remarque, Bamm*. In: ders.: *Vom Verschwinden der Täter. Der Vernichtungskrieg fand statt, aber keiner war dabei*. Berlin: Aufbau 2004, S. 170-197, hier S. 181-191; Thomas F. Schneider: „Und Befehl ist Befehl. Oder nicht?“ *Erich Maria Remarque: Zeit zu leben und Zeit zu sterben (1954)*. In: Hans Wagener (Hg.): *Von Böll bis Buchheim: Deutsche Kriegsprosa nach 1945*. (Reihe: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 42) Amsterdam / Atlanta: Rodopi 1997, S. 231-247.

Kampf und Rasse nicht adäquat beschreiben zu können; als Beispiel eines Gedichts, das den soldatischen Kampf heroisierte und ästhetisierte, galt vielen, meist jüngeren Autoren Hans Egon Holthusens Gedicht *Tabula rasa* von 1945. Anders, auch in der Form moderner ging zum Beispiel 1950 Walter Höllerer in *Der lag besonders mühelos am Rand* vor, indem er den Tod eines deutschen Soldaten als schreckliches und gleichzeitig alltägliches Geschehen beschreibt; Bertolt Brechts Beschreibungen der US-amerikanischen Soldaten als „Jungens aus Missouri mit Bazookas und Kameras“ in *Epistel an die Augsburger* (1945) ließen sich weder in Form noch Inhalt mit der Lyrik von Holthusen vergleichen.

Die Frage der Darstellbarkeit von Kampf bestand auch für das Drama. So zeigten Carl Zuckmayer in *Des Teufels General* (1946 uraufgeführt) und Bertolt Brecht in *Mutter Courage und ihre Kinder* (1949 uraufgeführt) eher Fragen der Moral als die Situation von Frontkampf und Waffeneinsatz, was neben der Problematik angemessener geschichtlicher Analyse sicherlich auch daran lag, dass diese beiden Autoren einer anderen Generation angehörten als die Verfasser der Frontromane. Doch auch in der Prosa gab es Zurückhaltung bei der Schilderung von Gewalt- und Kampfszenen, zu sehr fürchtete man wohl, auf die „niedere“ Ebene der Frontbeschreibung reduziert zu werden. Als Beispiel soll noch einmal auf die oben genannten Erzähltexte geschaut werden: Bei Kolbenhoff gibt es noch relativ viele Kampfszenen, bei Richter finden sich solche nur am Anfang, bei Andersch und Böll ist es jeweils ein einziger Moment, ein Fliegerangriff – das eine Mal als kurze Vorstellung der Kriegsszenerie, das andere Mal als Symbol des Todes bzw. als Abschluss der Entwicklung einer Figur. Diese Texte erzählen auf andere Art über Krieg als noch die meisten Texte zum Ersten Weltkrieg, in denen die Strapazen, die Härte des Kampfs und das Töten während vieler Jahre an der Front geschildert wird. Als letzte Gattung, die in den ersten Nachkriegsjahrzehnten von Bedeutung war, muss das Hörspiel genannt werden. Hier lag ein Betätigungsfeld von Autoren wie Günter Eich, Alfred Andersch und auch Gert Ledig. Über den Rundfunk wurden ebenso andere literarische Textarten und poetologische Debatten verbreitet.

Abschließend soll eine nicht ganz genaue, aber als Orientierung gedachte Kategorisierung der deutschsprachigen Frontromane vorgenommen werden. Einer ersten Gruppe gehören jene Texte an, die den Krieg und auch Militarismus offen

rechtfertigen; diese sind im Bereich der „höheren“ Literatur nach 1945 selten, aber in Memoiren durchaus zu finden. Einer zweiten Gruppe sind Texte zuzuordnen, die das eigene Leiden zeigen, aber verdeckt den Krieg verteidigen; Beispiele hierfür sind der Kampfflieger-Roman von Gerd Gaiser und Kriegsromanhefte wie die „Landserhefte“. Zur dritten Gruppe gehören Texte, die vor allem das eigene Leiden zeigen, aber auch den Krieg kritisieren, beispielsweise Theodor Plieviers *Stalingrad*. Schließlich gibt es Texte, die das Leiden aller Beteiligten zeigen und offen kriegskritisch, aber nicht ideologisch oder politisch sind; in diese Kategorie fällt auch Ledigs Frontroman. Eine letzte Gruppe umfasst Texte (meist von Autoren aus der DDR), die ideologisch bzw. politisch konzipiert sind und antifaschistische oder sozialistische Denkweisen zeigen. Hierfür sind die erwähnten Romane von Thürk und Noll passende Beispiele.

Wie an den Kriterien dieser Kategorisierung deutlich wird, thematisieren Kriegstexte des 20. Jahrhunderts vor allem das Leiden des Individuums, seinen Bezug zum soldatischen Kollektiv und die oft existentialistisch oder fatalistisch gedeutete Situation, sich in einer anonym handelnden, vom Einzelnen nicht zu beeinflussenden Kriegs-„Maschinerie“ zu befinden.

1.2 Gert Ledig: Soldat, Autor, Kritiker

Wichtigste Quellen für eine Lebensbeschreibung Ledigs sind die Interviews und Archivrecherchen von Volker Hage, Florian Radvan und Silvia Schäfer.¹⁶ Im Folgenden werde ich mich hauptsächlich auf die Veröffentlichungen dieser drei stützen, die in gewissen Aspekten ein unterschiedliches Bild der Person Gert Ledig zeichnen. Zu weiteren interessanten Beiträgen für eine Lebensbeschreibung zählen W. G. Sebalds Kommentar zu Ledigs Person und Werk, Raimund Kempers Essay über *Die Stalinorgel* und *Vergeltung* sowie Christian Schultes Eintrag im *Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (KLG).¹⁷ Der aktuellste Beitrag

¹⁶ Zu Hage siehe: „Die Angst muß im Genick sitzen, 1999; Nachwort in: Ledig: *Vergeltung*, 1999, S. 201-211; *Der Fall Gert Ledig*, 2003. – Zu Radvan siehe: Nachwort in: Ledig: *Stalinorgel*, 2000, S. 203-229; Kommentar in Ledig: *Vergeltung*, 2004, S. 179-233, hier vor allem S. 181-183. – Siehe Schäfer: „Auf beiden Stühlen“, 2005, hier vor allem S. 5-75.

¹⁷ Siehe Sebald: *Luftkrieg und Literatur*, 1999, S. 100-103; Raimund Kemper: „*Die Angst muß dir selbst im Genick sitzen, du mußt das genau kennen. Sonst bist du bloß ein Berichterstatter, kein Schriftsteller.*“ *Zu den Romanen von Gert Ledig: Die Stalinorgel (1955) und Vergeltung (1956)*. In: Heidi Beutin (Hg.): *Dann gibt es nur eins!: von der Notwendigkeit, den Frieden zu gestalten; Beiträge der Konferenz anlässlich des 60. Todestages von Wolfgang Borchert*. (Reihe: Bremer Beiträge zur

ist der von Jürgen Egyptien erstellte Artikel zu Ledig in der Neuauflage des *Killy Literaturlexikons*.¹⁸

Allgemein lässt sich sagen, dass es wenig öffentlich zugängliche Informationen über Ledigs Lebenslauf gibt. Die beiden zeitgenössischen Lebensbeschreibungen, die von Bedeutung sind, hat er selbst verfasst: eine noch vor Erscheinen seines ersten Romans für den Claassen-Verlag, die andere im Juli 1958 unter Aufsicht des Ministeriums für Staatssicherheit, wie Florian Radvan dokumentiert hat.¹⁹ Silvia Schäfer hat weitere biografische Quellen erschlossen, indem sie unbekannte Teile des Nachlasses sichtete und Gespräche mit Petra Weichel, der Tochter Gert Ledigs, führte.

Der besseren Übersichtlichkeit wegen teile ich Ledigs Leben in meiner Darstellung in vier Phasen ein: Als erstes betrachte ich seine Kindheit und Jugend im Faschismus, danach seine Dienstzeit in Wehrmacht und Rüstungsindustrie sowie die ersten Nachkriegsjahre. Darauf folgt die für die Literaturforschung bedeutende Phase in den 1950er Jahren, während er sich in der BRD wie auch in der DDR schriftstellerisch und politisch betätigte. Als letzte Phase folgt die Zeit des „Vergessen-Seins“ bis zur Wiederauflage seiner Bücher ab 1999 bzw. bis zu seinem Tod. Wenn man Ledigs Biographie betrachtet, fallen einige Lebensstationen und Erlebnisse auf, die für die Analyse von *Die Stalinorgel* von Bedeutung sind. Diese Erfahrungen Ledigs hebe ich im Anschluss an die Beschreibung der jeweiligen Lebensphase hervor.

1. Lebensphase:

Der Autor wurde am 4. November 1921 in Leipzig geboren, sein vollständiger Name lautet Robert Gerhard Ledig. Er verbrachte seine frühe Kindheit in Wien, wo sein Vater Wolfgang Ledig in einem technischen Beruf arbeitete.²⁰ Bald nach der Einschulung zog die Mutter, Johanna Maria Ledig, geborene Schliestedt, mit dem

Literatur- und Ideengeschichte, Bd. 53) Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2008, S. 119-149; Christian Schulte: *Gert Ledig*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: Edition Text & Kritik 1999ff.

¹⁸ Jürgen Egyptien: *Ledig, Gert*. In: Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums*. In Verbindung mit Achim Aurnhammer, Jürgen Egyptien, Karina Kellermann, Steffen Martus und Reinhard B. Szduj, Band 7, Krämer - Marp, zweite, vollständig überarbeitete Auflage, Berlin / New York: de Gruyter 2010, S. 293-294.

¹⁹ Radvan: Nachwort, 2000, S. 215 und 220.

²⁰ Schäfer gibt den Beruf des Vaters mit „Dolmetscher und Übersetzer technischer Bücher“ an (Schäfer: „Auf beiden Stühlen“, 2005, S. 7), während Radvan ihn als Kaufmann bezeichnet, der eine Maschinenfabrik leitet (Radvan: Nachwort, 2000, S. 216).

Kind zurück nach Leipzig. Der Vater blieb in Wien, die Eltern lebten fortan getrennt. Die Mutter war „kulturell interessiert“, wie Silvia Schäfer schreibt²¹, und ließ den Jungen die Lehrklasse eines Pädagogenseminars besuchen, dessen Lehrplan sich stark von den damals gelehrteten Inhalten unterschied. Schäfer vermutet, dass unter anderem dies dazu führte, dass Gert Ledig kein „Hitlerjunge“ wurde.²² Neben der technischen Ausbildung in einem Elektrobetrieb und einer Fachschule zeigte er in seiner Jugend Interesse an Literatur, Musik und Malerei, besuchte zum Beispiel eine private Theaterschule und hatte den Plan, Regisseur zu werden. Der Doppelsuizid von Mutter und Großmutter 1938 muss für ihn ein einschneidendes Erlebnis gewesen sein, über das er auch in späteren Lebensjahren nicht sprechen wollte. Sein Onkel väterlicherseits, Paul Ledig, nahm den damals 17-Jährigen auf. Er kam dadurch in ein Umfeld, das durch Besuche von – zum Teil hohen – Militärs und einen soldatischen Lebensstil geprägt war.²³

Zu den frühen Erfahrungen Gert Ledigs gehört seine Jugendzeit im Deutschland nach der Machtübergabe an die Nationalsozialisten. Auch wenn er keiner NS-Jugendorganisation angehörte, kann er der Propaganda der Partei nicht entkommen sein. In der Kurzbiographie für den Claassen-Verlag übt er zwar scharfe Kritik an der Ideologie und am Handeln der deutschen Faschisten, bemerkt davor aber: „Zunächst hatte ich mich mit der nationalsozialistischen Idee befaßt und diese für gut befunden.“²⁴

Hierzu gehört auch, dass er als junger Mann im Privatleben von Soldaten umgeben war. Der heranwachsende Ledig empfand dies durchaus als faszinierend. Später berichtet er in seiner Selbstbeschreibung für den Claassen-Verlag sogar von Minderwertigkeitsgefühlen gegenüber jenen ehemaligen und aktiven Offizieren, denen er nacheifern wollte.²⁵ Inwiefern er mit seinen späteren kriegskritischen Texten, also auch mit dem Roman *Die Stalinorgel*, Bezug nimmt auf Texte aus dieser soldatischen Lebenswelt oder auf Haltungen, Weltbilder und Erlebnisse seiner Jugendzeit, gehört zu den offenen Fragen der Ledig-Forschung.

²¹ Schäfer: „Auf beiden Stühlen“, 2005, S. 7-8.

²² Ebd., S. 8.

²³ Ebd., S. 9-10.

²⁴ Siehe Radvan: Nachwort, 2000, S. 217.

²⁵ Schäfer: „Auf beiden Stühlen“, 2005, S. 10.

2. Lebensphase:

Mit 18 Jahren meldete sich Ledig sofort nach Kriegsbeginn freiwillig zum Dienst in der Wehrmacht und wurde Pionier. Beim Überfall auf Frankreich und die Benelux-Staaten wurde er, so seine Aussage, kaum eingesetzt.²⁶ Danach war er – mittlerweile im Rang eines Unteroffiziers – als Ausbilder tätig und wurde später an die „Ostfront“ versetzt. Hier erlebte er zum ersten Mal den infanteristischen Kampf in voller Härte. Er kämpfte in der Region um Leningrad, u. a. als Flammenwerferschütze. Ende 1941 beleidigte er nach einer Stoßtrupp-Aktion, bei der sehr wahrscheinlich seine gesamte Einheit getötet oder verwundet wurde, seinen vorgesetzten Major und kam (nach einem Lazarettaufenthalt) hierfür wegen „Hetzreden“ vorübergehend in eine Strafkompagnie. Er galt seitdem als „politisch unzuverlässig“, wurde jedoch weiter an der Front eingesetzt. Sein Dienst in der Wehrmacht endete – als Gefreiter – Ende 1942 nach einer schweren Verwundung, bei der er an der rechten Hand zwei Finger verlor. Auch sein Unterkiefer wurde zerschossen, was ihn später beim mündlichen Vortrag beeinträchtigen sollte.

Nach einem halbjährigen Lazarettaufenthalt erhielt Ledig laut Radvans Schilderung eine Ausbildung zum Schiffsbauingenieur und übernahm ab Ende 1944 eine Tätigkeit in der Rüstungsindustrie.²⁷ Er besuchte hierbei für die Kriegsmarine verschiedene Produktionsstandorte und erlebte auch Städtebombardierungen durch die Alliierten. Somit kannte er beides aus eigener Anschauung: die Zerstörungen, die deutsche Soldaten und deren Verbündete in Osteuropa angerichtet hatten, ebenso wie den „Luftkrieg“, der nach vorangegangenen vernichtenden Wehrmachtsangriffen auf zahlreiche Städte Europas nun auch die deutsche Bevölkerung traf. Sein persönlicher Besitz wurde bei Bombenangriffen auf Leipzig und München zerstört.

Bei Kriegsende war er 23 Jahre alt. Er übt in den ersten Nachkriegsjahren in München verschiedenste Berufe aus, z. B. Elektriker, Vertreter und Bauarbeiter. 1945 trat er der westdeutschen kommunistischen Partei bei. Von einer ersten Reise in die SBZ im Herbst des gleichen Jahres kehrte er nach vier Wochen ernüchert zurück, sein Interesse an der Idee des Sozialismus blieb aber bestehen. 1947 machte er sich selbständig und gründete ein Devotionalien-Geschäft, das er nach der Währungsreform ebenso wieder aufgab wie ein Werbebüro, das er kurzzeitig betrieben hatte.

²⁶ Ebd., S. 11.

²⁷ Siehe Radvan: Nachwort, 2000, S. 217. Schäfer schreibt, dass Ledig eine Ausbildung zum Schweißfachingenieur durchlief und ab Anfang 1944 in München in der Rüstungsindustrie arbeitete (siehe Schäfer: „Auf beiden Stühlen“, 2005, S. 11).

1950 hatte Ledig konkrete Emigrationspläne: Er wollte mit ehemaligen Kriegskameraden nach Venezuela auswandern. Als ihm aber sein Vater anbot, in dessen Handelsfirma in Linz zu arbeiten, nahm er an und siedelte nach Österreich über, wie Schäfer berichtet.²⁸ 1951 fand er in Salzburg für etwa zwei Jahre eine Anstellung als Dolmetscher und Techniker bei der US-Armee.

Gert Ledig hat als Wehrmachtssoldat am Zweiten Weltkrieg teilgenommen, auch an den Kämpfen an der „Ostfront“. Allerdings war er „nur“ in jener Zeit Soldat, die gemeinhin als „Vormarsch“ bezeichnet wird. Die Rückzugskämpfe bis hin zur „Reichsgrenze“ und die Kämpfe im „Reichsgebiet“, bei denen auf deutscher Seite noch einmal etwa so viele Menschen starben wie in den vorangegangenen Jahren²⁹, hat Ledig nicht als Soldat erlebt und sie werden in seinen Texten auch nicht beschrieben.

Als ehemaliger Frontsoldat gehört er zu jenen Autoren, deren (nach dem Krieg erschienene) Texte von großen Teilen der deutschen Gesellschaft als glaubwürdig angesehen wurden, während solche Authentizität z. B. den exilierten Autoren ohne „Kampferfahrung“ nicht zugesprochen wurde.³⁰ Ebenso nahmen viele dieser „Landsers-Autoren“, also auch Ledig, eine Art Opfer-Status für sich in Anspruch, weil sie – nach damals weitverbreiteter Ansicht – vom „Führer“ bzw. den „Nazis“ missbraucht und betrogen wurden. Ob Ledig die Zugehörigkeit zu dieser sozialen Gruppe nutzt, um die Vorstellung von einer unschuldigen Masse an „guten deutschen Soldaten“ mit kriegs- und militärkritischen Texten zu widerlegen, muss die Untersuchung seiner Texte zeigen. Wie sehr ihn die Erfahrungen des Kriegs

²⁸ Siehe Schäfer: „Auf beiden Stühlen“, 2005, S. 16. Radvan berichtet dagegen, dass Ledigs Anstellung beim Vater nicht zustande kam (siehe Radvan: Nachwort, 2000, S. 217).

²⁹ Wolfram Wette schreibt hierzu: „In der letzten Phase des Zweiten Weltkrieges, genauer gesagt, in den zehn Monaten zwischen Juli 1944 und der Kapitulation der deutschen Wehrmacht am 8. Mai 1945, starben in Deutschland mehr Menschen durch Kriegseinwirkungen als in den fast fünf Kriegsjahren zuvor zwischen 1939 und 1944. In der Endphase kamen monatlich etwa 300.000 bis 400.000 Deutsche ums Leben – Soldaten wie Zivilisten. Von den etwa 5,3 Millionen Wehrmachtssoldaten, die während des Zweiten Weltkrieges ihr Leben verloren, wurden ungefähr 2,6 Millionen in dieser letzten Kriegsphase zwischen Juli 1944 und Mai 1945 getötet.“ Wolfram Wette: *Die Wehrmacht. Feindbilder, Vernichtungskrieg, Legenden*. (Reihe: Die Zeit des Nationalsozialismus) Frankfurt a. M.: S. Fischer 2002, S. 182. Zu den monatlichen Totenzahlen (Soldaten und Zivilbevölkerung) verweist Wette an dieser Stelle auf Rüdiger Overmans: *Deutsche militärische Verluste im Zweiten Weltkrieg*. (Beiträge zur Militärgeschichte, Bd. 46) München: Oldenbourg 1999, S. 316-318.

³⁰ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Ledig in einem militärkritischen Essay als eine Art Beleg seiner Kompetenz beim Kriegsthema und als Zugehörigkeitsbeweis zur Frontsoldaten-Gruppe anmerkt, dass er „Inhaber des Infanterie-Sturmabzeichens, des Pionier-Sturmabzeichens und der Nahkampfspange in Silber“ sei. Siehe Gert Ledig: *Der Douaumont-Komplex*. In: *Studentenkurier*, 3. Jg. (1957) H. 7, S. 6.

traumatisiert haben, kann nur vermutet werden. Angetrieben zu einem Engagement gegen Krieg und Militär haben sie ihn sicherlich. Radvan schreibt dazu: „Nachdem er die Nationalsozialisten als Kriegstreiber kennengelernt hatte, hat Ledig sich – darauf läßt auch die Fabel von *Stalinorgel* schließen – mit der zutiefst destruktiven Natur des Kriegs beschäftigt; sie bildete den Impetus für sein Schreiben.“³¹

3. Lebensphase:

1953, so die Beschreibung Radvans, wandte sich Ledig dem Schreiben zu und verfasste neben journalistischen Texten seinen ersten Roman.³² Die Suche nach einem Verlag gestaltete sich allerdings schwierig, denn keiner der beinahe 50 angeschriebenen Verlage wollte Ledigs Manuskript, das den Arbeitstitel „Inferno“ trug, annehmen. Im Frühjahr 1955 erschien es dann aber doch im Hamburger Claassen-Verlag unter dem Titel *Die Stalinorgel* und wurde – entgegen den Erwartungen – ein Verkaufserfolg. Der Roman erhielt bald eine zweite Auflage und wurde in mehreren europäischen Ländern sowie in Japan und den USA in Übersetzungen verkauft.³³

Ledig war zum Treffen der Gruppe 47 im Mai 1955 in Berlin eingeladen worden, hatte aber dankend abgelehnt. Im Oktober 1956 nahm er dann am Treffen in Niederpöcking am Starnberger See teil, bei dem Günter Eich an seiner Stelle mit großer Resonanz aus dem Manuskript seines neuen Romans *Vergeltung* vorlas.³⁴ Zu einem weiteren Treffen im September 1957 ebenfalls in Niederpöcking fuhr er noch, dann endete seine Beteiligung an der Gruppe 47. Auch für den P.E.N. konnte er sich nicht begeistern, obwohl Erich Kästner ihn hierfür zu interessieren versuchte.

³¹ Radvan: Nachwort, 2000, S. 218.

³² Ebd., S. 217. Schäfer gibt dagegen an, dass Ledig bereits in den Jahren vor der Beschäftigung bei der US-Armee begonnen habe, „kleinere Artikel“ zu schreiben, und dass schon in der Zeit seiner Anstellung bei den US-Streitkräften das Manuskript für seinen späteren Roman *Die Stalinorgel* entstanden sei (siehe Schäfer: „Auf beiden Stühlen“, 2005, S. 16). Diese Entstehungszeit erscheint plausibel, weil Ledig das Manuskript bereits ab dem Jahr 1953 Verlagen anbot, wie auch Radvan schreibt (siehe Radvan: Nachwort, 2000, S. 204). Schäfer beschreibt, dass Ledig die Fertigstellung seines Manuskripts zum Anlass genommen habe, „die sichere Anstellung bei der US-Armee zum Jahresende 1953 aufzugeben um fortan als freier Schriftsteller und Journalist zu arbeiten“. (Schäfer: „Auf beiden Stühlen“, 2005, S. 17) In „Meine Lebensbeschreibung“, die Ledig 1954 für den Claassen-Verlag verfasste, gibt er an, den Roman 1953 geschrieben zu haben (siehe im Deutschen Literaturarchiv Marbach: A: Claassen, Konvolut zu Gert Ledig).

³³ Siehe Radvan: Nachwort, 2000, S. 209. – Belegt sind in der Deutschen Nationalbibliothek für die 1950er Jahre Übersetzungen in Dänemark, Finnland, Frankreich, Großbritannien, den Niederlanden und Schweden, der Roman erschien in diesem Jahrzehnt auch in den USA (siehe im Literaturverzeichnis). Außerdem ist im Katalog der japanischen Nationalbibliothek (NDL) eine Übersetzung aus dem Jahr 1956 belegt (siehe ebenfalls im Literaturverzeichnis). – Volker Hage spricht von Übersetzungen in insgesamt 14 Sprachen, dies lässt sich aber nicht nachweisen. Siehe Hage: Nachwort. In: Ledig: *Vergeltung*, 1999, S. 205.

³⁴ Hage: *Der Fall Gert Ledig*, 2003, S. 45.

Radvan schreibt dazu: „Er war wohl kein Freund bildungsbürgerlicher Debattierkultur.“³⁵ Was seine in den Nachkriegsjahren gebildete sozialistische Weltanschauung anging, bevorzugte er wahrscheinlich die Teilnahme an den politischen und kulturellen Debatten, die in den späten 1950er Jahren im sozialistisch ausgerichteten Münchner Komma-Club des Verlegers Rolf Seeliger stattfanden.

Mit dem zweiten Roman, der die Bombardierung einer deutschen Großstadt durch US-amerikanische Piloten beschreibt, hatte Ledig weniger Glück. Claassen wollte *Vergeltung* nicht bringen und so wechselte Ledig zum S. Fischer-Verlag, der das Buch 1956 publizierte. Die Literaturkritik verriss den Roman.

Einen dritten Roman veröffentlichte 1957 der Desch-Verlag. *Faustrecht* schildert das Leben von drei Wehrmachtssoldaten, die sich in der Nachkriegszeit nicht zurecht finden. Auch dieses Buch erhielt keine positiven Kritiken: In der BRD störte man sich an der Darstellung tabuisierter Bereiche wie Prostitution und gewalttätigen Verhaltens ehemaliger Soldaten, in der DDR vermisste man die ideologische Ausrichtung hin zum Sozialismus. Hier wurde das Buch nicht gedruckt, ebenso wie die beiden erste Romane Ledigs. Der Verlag S. Fischer interessierte sich für eine Taschenbuchausgabe von *Die Stalinorgel*, aber 1958 veröffentlichte Claassen den Frontroman selbst noch einmal in der mit 18 anderen deutschen Verlagen geführten Reihe „Bücher der Neunzehn“, in der – aus Sicht der Verleger hervorragende – literarische und philosophische Texte zu einem günstigen Preis angeboten wurden.³⁶ Marcel Reich-Ranicki versuchte in jenen Jahren, in Polen einen Verleger für *Die Stalinorgel* (und für *Vergeltung*) zu finden, hatte hierbei aber keinen Erfolg.³⁷

³⁵ Radvan: Nachwort, 2000, S. 209.

³⁶ Gert Ledig: *Die Stalinorgel*. Dritte Auflage. Sonderausgabe. (Reihe: Die Bücher der Neunzehn, Bd. 46) Hamburg: Claassen 1958. Zum Interesse von S. Fischer siehe Radvan: Nachwort, 2000, S. 209. – Zur Person des 1895 in Zürich geborenen Eugen Claassen ist interessant, dass er gebürtig Jewgenij Schmujlow hieß und den Familiennamen seines aus Charkow stammenden Vaters im Jahr 1917, dem Jahr seiner deutschen Einbürgerung, in den Mädchennamen seiner Mutter, der Schriftstellerin, Schauspielerin und Kunstkritikerin Maria Schmujlow-Claassen, änderte. Den Ersten Weltkrieg erlebte er von 1917 bis 1918 als deutscher Soldat. 1934 gründete Claassen mit Henry Goverts einen Verlag, den er ab 1947 als Claassen-Verlag alleine führte. Im April 1955 starb er bei einem Verkehrsunfall. Siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Eugen_Claassen und <http://d-nb.info/gnd/11852089X/about/html> (beide Quellen: 7.2.2015).

³⁷ Bei dem folgenden Zitat von Marcel Reich-Ranicki handelt es sich um einen Ausschnitt aus einem Gespräch, das Volker Hage am 16. Februar 2000 mit dem Literaturkritiker führte. Volker Hage: *Als das Ghetto brannte: Marcel Reich-Ranicki*. In: ders.: *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2003, Seite 235-246, in diesem Zusammenhang vor allem S. 238-241. Auf S. 238 findet sich folgende Bemerkung: „Man hat sich die Bücher [*Die Stalinorgel* und *Vergeltung*] im Verlag angesehen, man hat meine Gutachten gelesen, und man hat erklärt: ‚Nein. Wir bringen die Bücher nicht.‘ Die Begründung lautete: ‚Ach Gott, da wird gezeigt, wie die Deutschen gelitten haben, die wurden bombardiert. Auch in Deutschland hat man Häuser bombardiert, nicht nur in Warschau. Das war schlimm. Müssen wir die Deutschen deswegen

Ledig beteiligte sich mit gesellschaftskritischen Aufsätzen und Glossen an der Diskussion über neue Kriegsliteratur. Die Zeitungen und Zeitschriften, in denen er publizierte, kamen aus einem breiten Spektrum: Es umfasste u. a. die *Münchner Abendzeitung*, *Die Kultur*, den *SPD-Pressedienst*, *konkret*, *Sonntag* und das *Neue Deutschland*.³⁸ Er schrieb außerdem Radioessays für den Rundfunk und produzierte Hörspiele für Radiosender in Westdeutschland und den Deutschland-Sender in der DDR. Sein Hörspiel über den Mord an der Edel-Prostituierten Rosemarie Nitribitt erschien 1958 als einziges seiner Werke im Westen und im Osten, allerdings unter unterschiedlichen Titeln – im Aufbau-Verlag hieß es *Das Duell. Hörspiel um den Fall Nitribitt*, im Steinklopfer-Verlag bekam es den Titel *Der Staatsanwalt*. Ledig übte darin Kritik an der restaurativ ausgerichteten Allianz von ehemaligen NS-Verbrechern, Großindustriellen, Justiz und katholischer Kirche im Westdeutschland der 1950er Jahre.

Er hatte des Weiteren ein Skript für den Rundfunk verfasst, aus dem er ein Handbuch zu erstellen gedachte, welches Auskunft über die Kriegsromane zum Zweiten Weltkrieg, deren Autoren und die militärgeschichtlichen Hintergründe der Texte geben sollte. Er wollte damit – für ihn unerträgliche – Verdrehungen der historischen Fakten verhindern und auch vor falschen Schilderungen von Kriegsliteratur-Autoren warnen, „die sowohl Russland nie gesehen haben, wie auch nie Soldat waren“.³⁹ Diese Herangehensweise an das Thema Literatur, also die nicht-belletristische, schien Ledig in jener Zeit immer wichtiger zu werden.⁴⁰ Er sah die von ihm favorisierte „krasse“⁴¹ oder auch „gefährliche“⁴² Literatur in der Minderheit, während militaristische Texte und eine Literatur, die restaurative Vorstellungen und Klischees bediente, eine große Leserschaft fänden.

Wie der Briefwechsel im Deutschen Literaturarchiv Marbach belegt, hegte Ledig den Wunsch, seinen Frontroman *Die Stalinorgel* zu verfilmen, fand aber kein Entgegenkommen bei den angefragten Produzenten in Ost und West. So ließ er den Plan wieder fallen. In jenen Jahren fing er auch wieder an, unter einem Pseudonym Kriminalromane zu schreiben, um Geld zu verdienen.

bemitleiden? Ein gutes Buch, schön und gut. Aber wir haben andere Themen, andere Bücher.’ Beide Ledig-Romane erschienen nicht.“

³⁸ Siehe Radvan: Nachwort, 2000, S. 222; ders.: Kommentar, 2004, S. 182.

³⁹ Radvan: Nachwort, 2000, S. 227.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 226.

⁴¹ Ebd., S. 228.

⁴² Vgl. Gert Ledig: *Gefährliche Literatur*. In: *Konkret*. Unabhängige Zeitschrift für Kultur und Politik. 6. Jg. (1960) Nr. 7, S. 12.

Ledig hatte bereits vor der Veröffentlichung von *Die Stalinorgel* Anstrengungen unternommen, das Buch als Lizenzausgabe in der DDR erscheinen zu lassen, was der Claassen-Verlag aber nicht zuließ.⁴³ Dennoch wurde sein erster Roman, wie auch die späteren, von ostdeutschen Schriftstellern und Literaturwissenschaftlern gelesen. Neben eher zustimmenden Bewertungen, wie von Anna Seghers, gab es vor allem Kritik am (unter „Formalismus“-Verdacht stehenden) „harten Stil“ bzw. am „Objektivismus“.⁴⁴ Es fehlten den Rezensenten, getreu der Linie der Partei, vor allem sozialistische Helden und eine politische Rechtfertigung des Kampfs sowjetischer Soldaten gegen den „Hitlerfaschismus“⁴⁵. Ledig wurde, so Radvan, „[t]rotz mancher Vorbehalte gegen *Stalinorgel* [...] von ostdeutschen Kulturpolitikern als ‚fortschrittlicher Autor‘ erkannt und belobigt.“⁴⁶ Man druckte (im Juni 1955) Auszüge aus zwei Kapiteln des Romans in der Zeitschrift *Neue Deutsche Literatur* – allerdings mit einem gegen die westdeutsche Militarisierung gerichteten Vorwort.⁴⁷ Radvan weist darauf hin, dass man (neben einer Szene in einem Kampfgraben) bezeichnenderweise die einzige Szene des Romans ausgewählt habe, in der ein „rachsüchtiger und obrigkeitstreuer Nazi“ auftritt⁴⁸: Ein Oberst fällt im allgemeinen Chaos des Rückzugs ohne jede Anteilnahme und Sachkenntnis Kriegsgerichtsurteile über Soldaten, die von den Feldjägern aufgegriffen wurden. Radvan bewertet diese

⁴³ Radvan: Nachwort, 2000, S. 205 und 210f.

⁴⁴ Ebd., S. 213.

⁴⁵ Radvan zitiert aus einem Kongressbeitrag von Anna Seghers zu *Die Stalinorgel*: „Die Sonnenfinsternis des Krieges dunkelt über Gerechte und Ungerechte – auf beiden Seiten. Sie verbluten in einem sinnlosen Kampf – auf beiden Seiten. Wie ihre Stellungen sind ihre Lebens- und Todesangst vermischt und scheinbar identisch. Aber in Wirklichkeit sind die Lebens- und Todesangst nie identisch und vermischbar in dem Krieg zwischen der Sowjetmacht und dem Hitlerfaschismus. Ebenso wenig wie der Kampf um Brot und Frieden mit dem Kampf um Macht und Profite. Der Kampf um die einzelne Anhöhe war ein furchtbarer Kampf auf beiden Seiten. Er war aber nicht sinnlos für die Menschen, die sich gegen den Faschismus verteidigten.“ Ebd., S. 212. Radvan gibt auf S. 229 des Nachworts als Quelle an: Anna Seghers: *Der Anteil der Literatur an der Bewußtseinsbildung des Volkes*. In: *IV. Deutscher Schriftstellerkongreß*. Erster Teil. Hg. vom Deutschen Schriftstellerverband. Brandenburg 1956, S. 66f.

⁴⁶ Ebd., S. 214.

⁴⁷ Im Zusammenhang mit der Rezension von *Die Stalinorgel* durch Günther Deicke wurden im gleichen Band der NDL unter der Überschrift „Wir sahen den Krieg“ neben anderen Kriegstexten auch Auszüge aus Ledigs Roman abgedruckt. Es handelt sich um Teile der Kapitel 11 und 13, die mit „Standgericht“ und „Die Abstimmung“ überschrieben sind. Auf diese Weise stellte man *Die Stalinorgel* u. a. neben einen Kriegsroman von Hans Hellmut Kirst (*Null-Acht Fünfzehn bis zum Ende*, 1955). In einem Einleitungstext wird *Die Stalinorgel* als ein Engagement gegen die Vorbereitung eines neuen Kriegs gewertet, der drohe, weil „in Westdeutschland Söldnertruppen für die NATO aufgestellt, ein neuer Ostlandritt propagiert“ würden. Siehe Günther Deicke: *Drei neue westdeutsche Kriegsromane. Über: Gert Ledig „Stalinorgel“, Hans Hellmut Kirst „Null-Acht-Fünfzehn bis zum Ende“, Karl Ludwig Opitz „Mein General“*. In: *Neue Deutsche Literatur*. Monatsschrift für Schöne Literatur und Kritik (NDL), 3. Jg. (1955) H. 6, S. 138-142. Der Auszug aus dem Roman und der Einleitungstext finden sich ebd. auf den Seiten 47-56.

⁴⁸ Vgl. Radvan: Nachwort, 2000, S. 214.

Publikation als Funktionalisierung des Autors, der Ledig nicht widersprochen zu haben scheint.⁴⁹ Er wurde in dieser Zeit auch zu offiziellen Kulturveranstaltungen in der DDR eingeladen. An einem Lehrgang am Literatur-Institut Leipzig nahm er nur deswegen nicht teil, weil er sein Schreiben – nach eigener Aussage – nicht unterbrechen wollte.⁵⁰ In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre reiste er immer wieder in die DDR. Zeitweise hatte er sogar eine Wohnung in Ostberlin. Pläne, in die DDR überzusiedeln, setzte er allerdings nicht um.

1958 war Ledig kurzzeitig, d. h. für einige Monate, im Westen für das MfS tätig und gab Informationen über die westdeutsche politische Szene weiter. Gleichzeitig wurde er selbst von anderen MfS-Mitarbeitern beobachtet, darunter von Christa Wolf. Er handelte immer wieder eigenmächtig, was bei den zuständigen MfS-Mitarbeitern Unmut auslöste.⁵¹ Welche Gründe Ledig für sein Engagement bei der Staatssicherheit der DDR hatte und wie weit sein Wissen über bzw. sein Verständnis für die kriminellen Aktivitäten der MfS-Angehörigen ging, ist bisher unerforscht. Interessant ist, dass es sehr wahrscheinlich zum Abbruch der Beziehungen mit dem MfS kam, nachdem Ledig in einem Zeitschriftenartikel in *Die Kultur* sein Interesse am Katholizismus bekundet hatte.⁵²

Die Korrespondenz zwischen dem Autor und seinem Lektor Hans Georg Brenner aus dem Jahr 1954 zeigt, wie stark der Einfluss des Kalten Kriegs auf die Entstehung der Romane Ledigs war.⁵³ Immer wieder waren seine Texte beiderseits der deutsch-deutschen Grenze ideologischen Angriffen ausgesetzt. Bereits beim ersten Roman wurden aus politischer Vorsicht – so die Begründung von Seiten des Verlags – Streichungen und Änderungen am Manuskript vorgenommen.⁵⁴ Ungern sah man bei Claassen, dass Ledig Kontakte mit den Literaturschaffenden und Verlagen in der

⁴⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰ Ebd., S. 215.

⁵¹ Siehe Schäfer: „Auf beiden Stühlen“, 2005, S. 55-60.

⁵² Radvan: Nachwort, 2000, S. 220-221.

⁵³ An Hans Georg Brenners Person ist interessant, dass er mit dem Geburtsjahr 1903 bereits zu den älteren Mitgliedern der „Gruppe 47“ gehörte, die er mitbegründete und als deren „Senior“ er angesehen wurde – angeblich kam auch der Name der Gruppe durch eine Idee von ihm zustande. Ledig hätte also durch seinen Lektor einen leichten Kontakt zur Gruppe um Hans Werner Richter haben können. Brenner hatte seit 1934 literarische Texte veröffentlicht, war also selbst schöpferisch tätig. Er ging während der NS-Zeit in die so genannte Innere Emigration, publizierte aber weiterhin. Nach dem Krieg befasste er sich, auch zusammen mit seiner Frau, der Übersetzerin Susanna Rademacher (eigentlich Susanna Else Jenny Gaspar), u. a. mit Übersetzungen aus dem Französischen, vor allem von Werken von Camus und Sartre. In der Nachkriegszeit erschienen von ihm noch ein Roman und Erzählungen. 1961 starb er.

⁵⁴ Ebd., S. 205-206.

DDR aufnahm. Eben diese Schwierigkeiten, mit seinen Kriegstexten Anerkennung sowie eine Existenz als Schriftsteller in einem befriedigenden politischen System zu finden, könnten bei Ledig zur Frustration und zum Abbruch der literarischen Tätigkeit geführt haben. Hinzu kommt, dass die Produktion und der Verkauf von Kriegsromanen in den 1960er Jahren insgesamt abnahm. Das Interesse der Leser bzw. der Verlage verlagerte sich immer mehr auf die gesellschaftliche Situation der jungen deutschen Staaten, man wollte an die Traumata des Kriegs nicht erinnert werden.

4. Lebensphase:

Silvia Schäfer beschreibt auf der Grundlage von Gesprächen mit Ledigs Tochter Petra Weichel, wie Ledig immer weniger Unterstützer im literarischen Betrieb fand. Anfang der 1960er Jahre begann er, sich vom Literaturbetrieb zu entfernen, und schrieb nun – zum Gelderwerb – Ratgeberliteratur, weitere Kriminalgeschichten und Gebrauchstexte, z. B. Artikel für technische Zeitschriften. Später arbeitete er in München in einem Ingenieurbüro. In diesen Jahren bot er weiterhin Verlagen – heute z. T. verschollene – Manuskripte an. Beispielsweise arbeitete er, wie Schäfer dokumentiert, von Mitte der 1960er Jahre bis Mitte der 1970er Jahre an einem historischen Roman mit dem Titel „Die Kanonen von Korcula“, der die Abenteuerfahrten eines Kriegsschiffs während der Französischen Revolution thematisieren sollte. Ein anderes Manuskript (ohne Jahresangabe) ist mit „Stalingrad“ überschrieben und enthält Recherchen des Autors und Interviews mit Männern, die in Stalingrad eingesetzt waren.⁵⁵ Doch es kam zu keiner Zusage eines Verlags. Zur Mitte des Jahrzehnts war dann der Bruch mit dem Schreiben endgültig vollzogen, wie Radvan anmerkt.⁵⁶ Das weitere Leben Ledigs ist von finanziellen Sorgen und

⁵⁵ Schäfer berichtet, dass sich diese Manuskripte bzw. Fragmente im Nachlass des Autors befinden. Vgl. Schäfer: „Auf beiden Stühlen“, 2005, S. 66 und 67-69. Zu dem Stalingrad“-Manuskript schreibt sie: „Im Nachlass fand sich auch ein Entwurf zum Sujet der Schlacht um Stalingrad. Der Autor hatte im Laufe seiner Recherchen ehemalige Soldaten befragt, deren Glaubwürdigkeit geprüft und die Ergebnisse akribisch festgehalten. Dennoch wurde das Projekt, bis auf einzelne Szenen in der gewohnt schonungslosen Darstellungsart, nicht weiter ausgeführt.“ (Ebd., S. 66.) – Interessant ist in diesem Kontext ein Lexikonartikel von 1984, der unter Ledigs Werken noch diese, sonst nicht erwähnten Texte vermerkt: *Unter den Apfelbäumen* (1976), *Von der Freundlichkeit der Menschen* (1978) und *Tödliche Leidenschaft* (1978). Ob es sich hierbei um Gebrauchstexte handelt oder um jene Kriminalromane, die Ledig unter Pseudonym geschrieben hatte, ist nicht klar. Siehe Manfred Brauneck (Hg.): *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1984, S. 384 (ohne Verfasserangabe). Weitere Auflagen dieses Lexikons erschienen 1985, 1988 und 1995.

⁵⁶ Radvan: Nachwort, 2000, S. 227.

daraus entstehenden Beziehungsproblemen geprägt. Gegen Ende seines Lebens, so Schäfer, sei er zudem schwer alkoholkrank gewesen.⁵⁷

Die allgemein akzeptierte Behauptung, dass es nach den 1950er Jahren keine Neuauflagen von Ledigs Büchern gegeben habe, widerlegt Schäfer: Sie weist auf die Broschur-Ausgabe von *Die Stalinorgel* hin, die 1977 bei Heyne erschien.⁵⁸ Jürgen Egyptien und Raffaele Louis geben in einer kommentierten Synopse zu Kriegsromanen der Nachkriegszeit zusätzlich eine deutschsprachige gebundene Ausgabe von *Die Stalinorgel* im Fackel-Verlag (Olten, Schweiz) aus dem Jahr 1967 an und erweitern die Dauer der Heyne-Ausgabe von 1977 bis 1980.⁵⁹ Sicher scheint aber, dass die beiden anderen Romane Ledigs tatsächlich erst 1999 bzw. 2001 neu aufgelegt wurden.

1998 wurde man – im Rahmen der von W. G. Sebald angestoßenen Debatte um „Luftkriegsliteratur“ – auf Ledigs Roman *Vergeltung* aufmerksam. Volker Hage war der erste, der im Oktober 1998 Kontakt zum Autor aufnahm und ein Interview für den *Spiegel* führte.⁶⁰ Die Neuauflage seiner drei Romane kam in Gang, ebenso erneute Übersetzungen. Diese Entwicklung erlebte Gert Ledig nicht mehr, er starb am 1. Juni 1999 in Landsberg am Lech.

In den nachfolgenden Jahren gab es von den beiden ersten Romanen mehrere Auflagen von Broschur-Ausgaben und 2001 erschien *Vergeltung* bei Suhrkamp in der Reihe „Die Romane des Jahrhunderts“. Für eine ebenfalls vom Suhrkamp-Verlag publizierte Broschur-Ausgabe von *Vergeltung* erstellte Florian Radvan einen

⁵⁷ Vgl. Schäfer: „Auf beiden Stühlen“, 2005, S. 69-72.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 121: Gert Ledig: *Die Stalinorgel*. München: Heyne 1977.

⁵⁹ Siehe Jürgen Egyptien / Raffaele Louis: *100 Kriegsromane und -erzählungen des Zeitraums 1945 bis 1965. Eine kommentierte Synopse ihrer Publikationsgeschichte*. In: Jürgen Egyptien (Hg.): *Der Zweite Weltkrieg in erzählenden Texten zwischen 1945 und 1965*. (Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre, Bd. 3) München: Iudicium 2007, S. 211-237, hier S. 231. Laut dieser Synopse erschienen bei Heyne fünf Auflagen des Romans. – Zum Fackel-Verlag muss angemerkt werden, dass dieser auch Niederlassungen in Stuttgart und Salzburg hatte. – Nach den 1950er Jahren erschienen im nicht-deutschsprachigen Ausland nur in den Niederlanden noch drei weitere Ausgaben, 1961, 1963 und 1964 beim Verlag De Boekerij mit Sitz in Baarn (siehe im Literaturverzeichnis). 1984 erschien eine weitere, neu ins Niederländische übersetzte Ausgabe: Gert Ledig: *De hel van Leningrad*. Übersetzt von Albert Groendijk. Utrecht: Kadmos 1984. Das Buch enthält die Angabe, dass die Rechte für den ursprünglichen Titel „Die Stalinorgel“ beim Econ-Verlag in Düsseldorf liegen, mit der Jahresangabe 1984, doch der Verdacht, dass es dort eine weitere deutsche Ausgabe gegeben hat – also nach der Heyne-Ausgabe und vor der „Wiederentdeckung“ –, hat sich nicht bestätigt. 1967 hatte Hildegard Claassen, die den Verlag seit dem Tod ihres Mannes 1955 führte, den Claassen-Verlag an den Econ-Verlag verkauft, es ist daher sehr wahrscheinlich, dass dadurch auch die Rechte an dem Roman an den Econ-Verlag übergegangen waren; seit 2004 sind beide Verlage bei der Ullstein-Buchverlage GmbH in Berlin angesiedelt.

⁶⁰ Hage: *Die Angst muss im Genick sitzen*, 1999; siehe auch folgenden Fernsehbeitrag, der ein Interview mit dem Autor enthält: Volker Hage / Matthias Ziemann: *Tabu Vergeltung: die Literaten und der Luftkrieg*. Erstausstrahlung durch ZDF: 28.3.2000.

Kommentarteil, der unter anderem Wort- und Sacherläuterungen, Informationen zum geschichtlichen Hintergrund des „aerial bombing“ in Deutschland und zur Rezeptionsgeschichte des Romans sowie Deutungsmöglichkeiten enthält.⁶¹ Übersetzungen von *Die Stalinorgel* erschienen nach 1999 in Großbritannien, den Niederlanden, Portugal und den USA.⁶² Auch von den beiden anderen Romanen Ledigs gab es Auslandsausgaben.⁶³ Im August 2005 sendete Radio Bremen eine Hörspielfassung von *Vergeltung*, die von Daniel Berger und Klaus Prangenberg erstellt wurde. Eine dramatisierte Fassung von *Faustrecht* gab es unter der Regie von Malte Wirtz in der Spielzeit 2010/2011 im Kammerspielchen Wuppertal und auch in Köln zu sehen.

Die Überlegung, wie ein „wiederentdecker“ Gert Ledig im heutigen Medienbetrieb und in der politischen Diskussion agiert hätte, ist hypothetisch. Wichtig aber bleibt zu fragen, welche Wirkung seine Texte zum Zeitpunkt der Neuauflagen hatten und in Zukunft haben werden. Radvan merkt dazu an:

Sicherlich wäre er [Ledig] über das große Medieninteresse, das dem Roman [*Vergeltung*] nochmals zuteil wurde, sehr verwundert gewesen und hätte sein, freilich verdientes, literarisches Comeback nicht unbeschwert genossen. Als Wiederentdeckung zu gelten, hat etwas Unbefriedigendes. Warum – so würde Ledig gefragt haben – wurden die eigenen Bücher, damals international bekannt, denn überhaupt vergessen?⁶⁴

Eben jene Fragen nach dem Warum des Vergessens und danach, was Lesepublikum und Literaturwissenschaft erinnern und was nicht, lassen sich an Ledigs Luftkriegsroman gut beobachten. Sie sollten aber auch für *Die Stalinorgel* – bei Ersterscheinen immerhin ein Erfolgsbuch – gestellt werden. Zu erforschen ist, wie Ledigs erster (Anti-)Kriegsroman damals und heute verstanden wurde bzw. wird.

⁶¹ Siehe Radvan: Kommentar, 2004.

⁶² Siehe im Literaturverzeichnis. – 2010 scheint es beim russischen Yauza-Verlag eine Übersetzung von *Die Stalinorgel* gegeben zu haben. Allerdings wird diese Ausgabe in keinem Universitätskatalog vermerkt (siehe ebenfalls im Literaturverzeichnis).

⁶³ Siehe im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek, dort finden sich auch Übersetzungen von *Vergeltung* und *Faustrecht* aus den 1950er und frühen 1960er Jahren.

⁶⁴ Radvan: Nachwort, 2000, S. 227-228.

1.3 Aufbau von *Die Stalinorgel*

Der Roman besteht aus fünfzehn Kapiteln, die von einem Prolog und einem Epilog eingerahmt sind. Vorangestellt ist eine Bemerkung, die besagt, dass keine der im Text auftretenden Personen mit einer lebenden oder toten Person identisch sei. Damit ist der Hinweis gegeben, dass es sich um einen fiktionalen Text handelt und keineswegs um einen historischen Rückblick oder einen tagebuchartigen Text wie Curt Hohoffs *Woina Woina*⁶⁵, bei dem eine tatsachengetreue Darstellung des Geschehens suggeriert wird. Außerdem wird erwähnt, dass sich die Geschehnisse „im Sommer 1942 vor Leningrad“ abspielen, womit der historische Rahmen der Handlung vorgegeben ist.

Der Prolog gehört mit ca. 18 Seiten zu den längeren Kapiteln des Romans; er hat den Charakter eines eigenständigen Abschnitts. Der Leser wird auf den ersten beiden Seiten mit einem Schockeffekt in die Welt des Frontkampfes eingeführt. Dieser in der Sekundärliteratur oft zitierte Anfangsabschnitt beschreibt den grausamen Tod und die Verstümmelung einiger deutscher Soldaten. Besonders drastisch ist die Beschreibung des Todes eines Obergefreiten, dessen Körper durch Explosivgeschosse und Panzerketten völlig zerstört wird und sozusagen gänzlich verschwindet:

Er war [...] in die Salve eines Raketengeschützes geraten, war in die Luft geschleudert worden, und mit abgerissenen Händen, den Kopf nach unten, an einem kahlen Gestell, das früher einmal ein Baum war, hängen geblieben. [...] Eine halbe Stunde später, als der verstümmelte Baumstamm eine Handbreit über dem Boden von einer MG-Garbe abgesägt wurde, fiel sein verunstalteter Körper [...] auf die Erde. Er hatte inzwischen noch einen Fuß verloren. Die zerfransten Ärmel seiner Feldbluse waren schmierig von Blut. Als er auf die Erde fiel, war er nur noch ein halber Mann. [...] Die Ketten rasselten. Eine Minute später wurde das, was von dem Obergefreiten übrig geblieben war, platt gewalzt. [...] Nachdem die Raupen den Obergefreiten zerwalzt hatten, jagte auch noch ein Schlachtflieger seine Sprengmunition in die Masse aus Uniformfetzen, Fleisch und Blut. Dann endlich hatte der

⁶⁵ Curt Hohoff: *Woina Woina. Russisches Tagebuch*. Düsseldorf: Eugen Diederichs 1951.

Obergefreite Ruhe. Er roch vier Wochen süßlich. Bis nur noch Knochen von ihm im Waldgras lagen. (SO 7-8)⁶⁶

Dem Leser wird hier die Verletzlichkeit menschlicher Körper angesichts der Gnadenlosigkeit technisierter Kriegsführung gleich zu Beginn auf radikale Weise vor Augen geführt. Außerdem lernt der Leser drei wichtige Romanfiguren auf deutscher Seite kennen, die sich in einer Grabenstellung vor einer – als strategisch wichtig bezeichneten und daher sehr umkämpften – Höhe mit der Nummer 308 befinden. Zum einen ist das ein „Melder“, d. h. ein Soldat, der Befehle und Informationen befördert, zum anderen ein Feldwebel, der sich dadurch vor der Versetzung in den vordersten Graben bewahrt, dass er ständig angeblich wichtige Meldungen produziert. Außerdem wird ein Hauptmann beschrieben, der immer wieder darüber nachdenkt, welchen Körperteil er Gott im Tausch für sein Überleben anbieten kann. Beschrieben wird in diesem Prolog vor allem der tägliche Weg des Melders vom vordersten Graben über die Höhe zum weiter hinten liegenden Bataillonsgefechtsstand, mit all den Gefahren und schrecklichen Bildern verwundeter und getöteter Soldaten. Der Leser erhält einen ersten Eindruck von der verheerenden physischen und psychischen Vernichtungskraft moderner Artilleriegeschosse. Auf der Höhe halten sich unter dem Betonklotz eines Hochspannungsmastes außerdem ein Gefreiter und zwei „einfache“ Soldaten versteckt, die im Notfall vorbeiziehende russische Panzer mit Panzerabwehrminen sprengen sollen.

Im ersten Kapitel wird eine Szene beschrieben, die sich beim Bataillonsstab im Dorf Podrowa hinter der deutschen Front abspielt. Der Melder trifft hier auf seinen kommandierenden Major, der vor kurzem telegrafisch die Nachricht erhalten hat, dass seine Frau und sein Kind bei einem Bombenangriff gestorben sind. Der Szenerie der vom Krieg geprägten Landschaft bzw. des Schlachtfeldes wird hier die bürokratische Welt der Kriegsführung gegenübergestellt, in der hochrangige Offiziere und deren Adjutanten in einer oft menschenverachtenden Weise agieren und Befehle an die Soldaten an der Front schicken. Durch den Tod der Angehörigen des Majors wird aber deutlich, dass auch die Soldaten, die zwar nicht in der vordersten Linie, sondern in den frontnah gelegenen Befehlszentralen eingesetzt sind,

⁶⁶ Die Textstellen aus Ledigs Frontroman weise ich mit der Sigle SO und der Seitenzahl in Klammern aus. Ich beziehe mich hierbei auf die gebundene Ausgabe, die 2000 bei Suhrkamp (Frankfurt a. M.) erschien.

am Krieg leiden und sich ihre Kriegserfahrung derjenigen der Frontsoldaten angleicht.

Der Melder bittet seinen Kommandeur eindringlich, eine andere Aufgabe zugeteilt zu bekommen, denn er verzweifelt daran, immer wieder über die unter feindlichem Artilleriefeuer stehenden Verbindungswege pendeln zu müssen. Doch der vom Tod seiner Angehörigen tief getroffene Major zeigt keinerlei Entgegenkommen und schickt den Melder mit neuen Ersatzmännern wieder los.

Das zweite Kapitel beschreibt den Rückweg des Melders an die Front, während die Nacht beginnt. Eine Szene dieser Art, also die Begegnung kampferfahrener Soldaten mit neuen Rekruten, findet sich auch in anderen Frontromanen des 20. Jahrhunderts. Remarque beispielsweise beschreibt sie als herbe, aber kameradschaftliche Einführung in das Überleben an der Front.⁶⁷ Anders bei Ledig: Hier werden kaum Verbindungen zwischen den beiden Seiten geknüpft, der Melder ist mit der Todesgefahr beschäftigt und fühlt sich durch die Menge an unerfahrenen Begleitern eher belastet.

Ein russischer Angriff wird befürchtet. Jener sonst inhaltsleere Meldungen produzierende Feldwebel nutzt die Gelegenheit und übernimmt die Aufgabe, einen russischen Gefangenen zum Bataillonsstab zu bringen. Doch als er die Höhe passiert, wird der Russe von dem dort unter dem Betonmast wartenden Gefreiten in der Dunkelheit erschossen. Trotzdem setzt der Feldwebel seinen Weg Richtung Podrowa fort und beginnt damit eine eher ungeplante Fahnenflucht.

Nun folgt im dritten Kapitel ein erster Wechsel in der Erzählperspektive, beschrieben wird, welche Gedanken den russischen Kapitän Sostschenko vor dem bevorstehenden Angriff beschäftigen. Dieser Soldat ist – nach einem im Prolog einmalig erwähnten Leutnant Wjatscheslaw Dotojew – der erste, der einen Namen bekommt. Die meisten Figuren bleiben dagegen namenlos und werden lediglich mit ihrem militärischen Rang bezeichnet. Eine erste kurze Erwähnung findet auch Sonja Schaljewa, die einzige Frauenfigur im Roman und Geliebte oder Partnerin des Kapitäns. Es lässt sich vermuten, dass die beiden sich schon seit seiner Kadettenzeit kennen. Nun ist sie ihm anscheinend bis ins Kriegsgebiet gefolgt.

⁶⁷ Erich Maria Remarque (eigentlich Erich Paul Remark): *Im Westen nichts Neues*. Frankfurt a. M. / Berlin: Ullstein 1988, S. 31-32 (Beginn des 3. Kapitels).

Im weiteren Verlauf des Kapitels beginnt am Ende der Nacht der geplante russische Angriff mit einer so genannten Feuerwalze, die von den vordersten deutschen Linien bis zu den Stellungen der schweren Artillerie hinter der umkämpften Höhe „wandert“. Schließlich erfolgt der Angriff der sowjetischen Truppen mit Infanterie und Panzern. Nach einem Wechsel der Erzählperspektive kann der Leser beobachten, wie die deutschen Truppen von der russischen Artillerie schwer getroffen werden. Als letzter Rest der vorgeschobenen deutschen Schützenlinie schießen der bereits bekannte Melder und ein Unteroffizier mit ihrem Maschinengewehr, bis sie schließlich zum Rest ihrer Kompanie flüchten. Diese verbleibenden Soldaten werden nun von feindlichen Truppen umzingelt, sie befinden sich damit in einer so genannten Igelstellung. Auf russischer Seite wird zum ersten Mal ein Leutnant mit Namen Trupikow erwähnt.

Mehrere Wechsel zwischen Schilderungen des Kampfesgeschehens und Rückblicken des Kapitäns in seine Kindheit und Kadettenzeit bestimmen das vierte Kapitel. Sostschenko wird im Verlauf des Angriffs von einem Deutschen mit einem Bajonett schwer verwundet. Dieser Soldat tötet ihn jedoch nicht, sondern fühlt mit ihm und bringt den vor Schmerz sprachlosen Kapitän zu jener eingeschlossenen deutschen Stellung.

Im fünften Kapitel telefoniert der Major – der Name Schnitzer wird nebenbei erwähnt – mit dem Divisionsgefechtsstand in der weit hinter dem Frontabschnitt liegenden Stadt Emga. Er warnt, dass ein Großangriff stattfindet, und verlangt in gereizter Stimmung, dass die Division der Artillerie Feuererlaubnis erteilt. Der desertierende Feldwebel erscheint kurz beim Major und verschwindet dann wieder ohne Erlaubnis. Schließlich erhält der Major von seinem Divisionsführer, einem General, den Befehl, sofort an die vorderste Kampflinie zu fahren. Auf dem Weg dorthin wird sein Wagen von Jagdflugzeugen beschossen, wodurch der Fahrer stirbt. Der Major erinnert sich, wie er nach dem Ersten Weltkrieg als ehemaliger Kompanieführer Besuch von einer Mutter erhielt, die nach ihrem vermissten Sohn suchte. Dieser Soldat war auf dem Schlachtfeld verblutet, was der Major der Mutter aber verschwieg.

Die Desertionsgeschichte des Feldwebels wird fortgesetzt. Im sechsten Kapitel begegnet er einigen anderen Soldaten, ohne aufzufallen, wird aber dann von einer Feldjägerstreife gestellt und zusammen mit anderen Soldaten in einem Speicher in Emga gefangen gehalten. Unter ihnen ist auch ein Junge, der bereits längere Zeit in der Gewalt der Feldjäger ist. Ihnen allen droht ein baldiges Urteil durch das Kriegsgericht; sie hoffen, dass die russischen Truppen noch vor ihrer Ermordung die Stadt erreichen. Mittlerweile ist es acht Uhr morgens.

Das siebte Kapitel beginnt mit Funkmeldungen über chaotische Rückzugsbewegungen der deutschen Truppen. Auf der Höhe 308 sind zwei russische Panzer angelangt. Ihre Infanterie kann aber seit Stunden nicht vorrücken, weil die deutschen Soldaten in der Igelstellung weiterhin schießen, obwohl sie bereits abgeschnitten sind. Der Major hat sich durch die russischen Truppen und die Wildnis hindurchgeschlagen und ist schon fast bei der als „Fuchsloch“ bezeichneten Stellung angekommen, in der sich neben anderen Soldaten auch der Melder und der Unteroffizier befinden. Der Gefreite aus dem Panzervernichtungstrupp will schließlich auftragsgemäß einen der Panzer sprengen, was dazu führt, dass er, seine Kameraden und auch die Besatzungen der beiden Panzer in einer gewaltigen Detonation sterben.

Im achten Kapitel erobern die russischen Truppen einen weiteren Teil der deutschen Gräben, hierbei werden der Hauptmann und ein verwundeter Soldat in ihrem eigenen Kompaniegefechtsstand gefangen genommen. Der Hauptmann sehnt sich danach, dem Krieg zu entkommen und macht bereits Pläne für die Zeit der Gefangenschaft. Er wird von Leutnant Trupikow verhört und dann auf Rufweite zum verbliebenen Rest der eingeschlossenen Deutschen gebracht. Der Hauptmann soll sie zum Abbruch des Kampfs bewegen. Der Major lehnt dies aber ab und beendet die Verhandlungen. In dieser Szene erfährt der Leser nebenbei einige deutsche Namen, u. a. wird der Hauptmann mit „Waldmüller“ angesprochen.

Das neunte Kapitel beschreibt Sonjas Erlebnisse während ihrer Suche nach Kapitän Sostschenko. Sie wurde einem Verbandsplatz zugeteilt, der sich in einem Stall befindet, und muss ohne jede Vorbereitung bei Notoperationen helfen. Das Haus ist

voller verwundeter und verängstigter Soldaten. Es wird mit Granaten beschossen, was Panik auslöst. Sonja überlebt; ihre Gedanken sind weiterhin bei ihrem Geliebten.

Im zehnten Kapitel läuft der Melder – vermutlich in einer Verzweiflungshandlung – zu den Russen über. Er glaubt, mit einem der von russischen Flugzeugen abgeworfenen „Passierscheine“ gut aufgenommen zu werden. Zu seiner Enttäuschung wird er aber äußerst brutal verhört, zusammengeschlagen und muss trotz seiner Verletzungen beim Transport von Verwundeten helfen. Erst auf einem etwas entfernt liegenden Verbandsplatz wird er schließlich doch medizinisch behandelt und mit dem Nötigsten versorgt.

Das elfte Kapitel zeigt in seinem Anfangsabschnitt eine in damaligen Kriegsromanen seltene Szene, nämlich die panikartige Flucht größerer Soldatenmengen vor dem Feind. Da der Erzähler die Ursache der chaotischen Flucht als geringfügig bezeichnet, wird der Leser auf die grundsätzliche Verfassung der Soldaten an der Front aufmerksam. Zielpunkt der Flüchtenden sind groteskerweise im Bahnhof Emga stehende Eisenbahnwaggons ohne Lokomotive, deren Achsen noch dazu nicht mehr fahrfähig sind.

Der zweite Teil dieses Kapitels beschreibt eine Kriegsgerichtsverhandlung, geleitet von einem eigens dafür angereisten Gerichtsoffizier, der im zivilen Leben ein bedeutender Staatsanwalt ist. Dieser Oberst hat den Befehl, einen Fahnenflüchtigen abzuurteilen, ohne dass ihm von der Armeeführung ein Name genannt wurde. Die Ungenauigkeit dieses Befehls deutet darauf hin, dass diese Bestrafung, sicherlich ein Todesurteil, zur Abschreckung dienen soll. Während sich also draußen alles bereits in Chaos auflöst und jeder versucht, unter einem Vorwand den anrückenden russischen Truppen zu entkommen, findet in den Räumen der Kommandantur ein absurder Prozess wegen Desertion statt. Der Junge aus dem Speicher wird angeklagt und zum Tode verurteilt.

Doch dann setzt ein unerwarteter Vorfall dem Treiben des Gerichtsoffiziers ein jähes Ende. Er wird von einem durch die Scheibe hereinkommenden Querschläger – wie angedeutet von einem deutschen Maschinengewehr kommend – im Gesicht äußerst schwer verwundet und hinausgetragen. Der Junge kommt frei. Einer der Beteiligten, ein Rittmeister, fürchtet, von einem seiner Männer verraten zu werden: Er hatte beim Rückzug den Befehl gegeben, Fahrzeuge zu verbrennen, dies jedoch zu früh getan,

weil er der Gefahr entkommen wollte. Der Ortskommandant übernimmt die Verhandlungsführung und bestimmt, dass das angeordnete Exempel an dem unter Verdacht der Fahnenflucht stehenden Feldwebel statuiert werden soll. Er benennt den Rittmeister zum Vollstrecker. Der Ortskommandant deutet an, dass ein neues Regiment den Einbruch der Russen in die deutsche Front abzuriegeln beginnt.

Im zwölften Kapitel liegt Sostschenko in der Igelstellung im „Fuchsloch“ neben anderen deutschen Verwundeten. Er phantasiert im Fieber und denkt in seinen Träumen an Erlebnisse, die in seiner Vergangenheit stattgefunden haben könnten. Zentrales Motiv ist eine Ikone, die er vermutlich im Traum von seinen Eltern bekommen hat und die er vor den Kommissaren der Roten Armee verstecken muss. Schließlich zerstört er sie, zum einen, weil er dann keinen Verdacht erweckt, zum anderen, weil ihm der Glaube an Gott schließlich unsinnig erscheint. Mit dem Ikonen-Motiv eng verknüpft ist in seinen Fieberträumen ein zeitlich später stattfindendes Erlebnis mit einer Katze, deren Junges er grausam erschlägt und die er ersticht. In einem anderen, sehr surreal anmutenden Traum hält er eine Höhe quasi in den Händen und übergibt sie, wie es eigentlich das Ziel jenes Angriffs auf die deutsche Riegelstellung gewesen wäre, seinem General als Geschenk. Dann aber greifen Feinde an, worauf der General sich versteckt und seine Soldaten in den Kampf schickt. Nachdem alle getötet wurden – bis auf den Kapitän, der verletzt wurde und die Schlachtszene unbemerkt beobachtet –, nimmt der General freundlichen Kontakt mit dem Feind auf und ergibt sich. Am Ende dieses Kapitels wird der vermutlich bereits im Sterben begriffene Sostschenko von den deutschen Soldaten ins Freie geschleift.

Das – mit 23 Seiten vergleichsweise lange – dreizehnte Kapitel beginnt mit einem deutschen Fliegerangriff, der die restlichen russischen Panzer vernichtet. Leutnant Trupikow ist klar, dass sein Bataillon die Höhe und auch die Riegelstellung ohne die Unterstützung der Panzer nicht halten können. Zudem sind er und seine Männer nun abgeschnitten. Er befiehlt einen frontalen Angriff auf die Igelstellung, um wieder zu den übrigen russischen Truppen zurückzukommen. Währenddessen ist die Verzweiflung im deutschen Graben ähnlich groß. Die Soldaten wollen abstimmen, ob sie durchbrechen oder sich ergeben sollen. Der Major will sich sogar erschießen. Bei den Russen wird alles für den Durchbruch vorbereitet. Leutnant Trupikow sucht

einen Weg, Hauptmann Waldmüller zu erschießen, findet aber keine gute Möglichkeit und lässt ihn schließlich zurück. Als Trupikow dann an der Spitze seiner Soldaten auf die Deutschen zurennt, schweifen seine Männer von der festgelegten Richtung ab und werden von den Deutschen auch nicht beschossen. Trupikow bemerkt das allerdings nicht und wird getötet, als er den feindlichen Graben erreicht. Den deutschen Soldaten bietet sich jetzt eine neue Situation, denn sie können den – wenn auch nicht ungefährlichen – Rückweg nach Podrowa antreten. Eine wichtige Begebenheit auf ihrem Marsch ist, dass sie den Hauptmann, der sie eigentlich freudig empfangen will, nicht ansprechen bzw. gar nicht wahrnehmen, sondern wortlos an ihm vorbeiziehen. Er läuft ihnen langsam hinterher und wartet verzweifelt darauf, von den Russen aus der Ferne erschossen zu werden, was letztlich auch passiert. Kapitän Sostschenko liegt nun im Graben der von den Deutschen verlassenen Igelstellung im Sterben.

Im vierzehnten Kapitel wird der sich erholende Melder kurz von Sonja angesprochen, die er als Verrückte wahrnimmt. Sie ist weiter auf der Suche nach Sostschenko. Der Melder meint, dass er nicht dort bleiben kann, wo man seine Sprache nicht spricht, und beschließt, aus der Gefangenschaft zu fliehen und zu seiner Einheit zurückzukehren. Er schleicht sich durch die Dunkelheit und versucht, einen russischen Wachtposten zu erschießen. Rachegefühle bestimmen sein Handeln auch, als er einen russischen Panzer dadurch sabotieren will, dass er Erde in den Auspuff stopft. Als er schließlich zu den deutschen Truppen gelangt, befürchtet er, vom Unteroffizier als Deserteur denunziert zu werden. Er scheint zu hoffen, dass der Unteroffizier nicht mehr lebt.

Das fünfzehnte Kapitel zeigt das Ende der Desertionsgeschichte des Feldwebels. Der Ortskommandant von Emga zwingt den Rittmeister zum Mord an dem Mann, denn sonst würde die (angeblich) bereits verbreitete Nachricht der Bestrafung eines Deserteurs lächerlich gemacht. Als Mittel der Erpressung dienen Zeittabellen, deren Einträge beweisen, dass der Rittmeister seine Truppen tatsächlich frühzeitig aus ihrer Stellung abgezogen hat. Der Rittmeister geht mit dem „Verurteilten“, dem man von einem Freispruch erzählt hat und der sich völlig sicher wähnt, hinaus in die Dunkelheit. Er kämpft innerlich mit seinen Skrupeln, erklärt dem Feldwebel dann seine wirkliche Lage und fordert ihn auf zu flüchten. Als der Feldwebel dies tut,

erschießt ihn der Rittmeister doch und wird in diesem Augenblick für den Rest seines Lebens wahnsinnig.

In dem – im Vergleich mit dem Prolog – kurzen Epilog wird ein Feldgottesdienst gezeigt. Die Schilderung der Beteiligten lässt vermuten, dass es sich bei diesen Soldaten auch um die aus der Riegelstellung handelt. Thema ist der Trost durch die Rede des Priesters und auch das Gefühl der Soldaten, betrogen zu werden. Militärisch gesehen endet die Handlung, wie sie begonnen hat, d. h. keine der beiden Kampfparteien konnte wirkliche Geländegewinne erzielen. Über das weitere Schicksal der überlebenden deutschen Soldaten erfährt der Leser nichts Genaues. Der Ausschnitt des Kriegs, den der Leser in den vergangenen fünfzehn Kapiteln geschildert bekommen hat, endet ohne Ausblick und ähnlich abrupt, wie er begann.

1.4 Historischer Hintergrund des Romangeschehens

Beim Überfall auf die Sowjetunion eroberte die Heeresgruppe Nord im Sommer 1941 – neben den baltischen Ländern – weite russische Gebiete bis hin zur nordrussischen Stadt Tichwin, aus der sie sich allerdings im Dezember 1941 wieder zurückziehen musste.⁶⁸ Die Einnahme Leningrads (des 1924 nach Lenin benannten St. Petersburg) gelang vermutlich deshalb nicht, weil frühzeitig entscheidende Truppengattungen für Offensiven bei anderen Heeresgruppen abgezogen wurden. Insgesamt kam die Eroberungsbewegung der Wehrmacht im Raum Leningrad zum

⁶⁸ In diesem Abschnitt beziehe ich mich vor allem auf die folgenden Publikationen, ohne für alle Informationen und Zitate genaue Quellenangaben machen zu können: David M. Glantz: *The Battle for Leningrad, 1941-1944*. (Reihe: Modern war studies) Kansas: University Press of Kansas 2002. – Jörg Ganzenmüller: *Das belagerte Leningrad. Die Stadt in den Strategien von Angreifern und Verteidigern*. (Reihe: Krieg in der Geschichte, Bd. 22) Paderborn: Schöningh 2005, vor allem das 2. Kapitel „Die Belagerung als Vernichtungsstrategie“, (hier zitiert aus der zweiten, durchgesehenen Auflage von 2007) S. 13-82. – Johannes Hürter: *Die Wehrmacht vor Leningrad. Krieg und Besatzungspolitik der 18. Armee im Herbst und Winter 1941/42*. In: Christian Hartmann / Johannes Hürter / Peter Lieb / Dieter Pohl: *Der deutsche Krieg im Osten 1941-1944. Facetten einer Grenzüberschreitung*. (Reihe: Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Bd. 76) München: Oldenbourg 2009, S. 95-153, besonders der Abschnitt „Leningrad“, S. 107-120. Dieser Aufsatz erschien zuerst in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 49 (2001), S. 377-440. – Omer Bartov: *Hitlers Wehrmacht. Soldaten, Fanatismus und die Brutalisierung des Krieges*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999. Der Originaltitel ist „Hitler's Army. Soldiers, Nazis, and War in the Third Reich“. (Oxford: Oxford University Press 1992). Die erste deutsche Ausgabe erschien 1995, ebenfalls bei Rowohlt. – Der in St. Petersburg aufgewachsene, britisch-russische Historiker und Journalist Alexander Werth besuchte Leningrad 1944, noch während der feindlichen Einschließung. Sein Bericht vermittelt einen zeitgenössischen Blick auf das Leben und Arbeiten sowie auf das Sterben in der Frontstadt, wenn auch seine Schilderungen auf Grund von Kontakten zum stalinistischen Regime teilweise propagandistisch geprägt sein mögen: Alexander Werth: *Leningrad*. London: Hamish Hamilton 1944.

ersten Mal in größerem Ausmaß zum Stehen. Der Krieg ging in dieser Region nun in einen Stellungskrieg über, der sich vom „Kessel“ von Oranienbaum bis zum Gebiet zwischen den Flüssen Newa und Wolchow erstreckte. Verschiedene Offensivoperationen beider Kampfparteien konnten die militärische Pattsituation beinahe zweieinhalb Jahre nicht beenden. Bereits Anfang September hatten die deutschen Truppen Leningrad großräumig umschlossen, nördlich der Stadt standen die verbündeten finnischen Streitkräfte. Leningrad lag in Reichweite der deutschen Artillerie. Es gelang den deutschen Truppen jedoch nicht – wie eigentlich von der Wehrmachtsführung geplant – die östliche Seite des Ladogasees zu besetzen, um die Transportwege in die Stadt völlig abzuriegeln. Dadurch konnte vor allem während des katastrophalen Hungerwinters 1941/42 eine aufwändige, aber lebenswichtige Versorgungsroute über den gefrorenen Ladogasee organisiert werden.⁶⁹ Bis der Belagerungsring Ende Januar 1944 endgültig aufgebrochen werden konnte, starben in Leningrad und Umgebung – neben den sowjetischen Soldaten – zwischen 750.000 und über eine Million Zivilisten.⁷⁰

⁶⁹ In der geschichtswissenschaftlichen Forschung wird kontrovers darüber diskutiert, ob es sich bei der „Hungerpolitik“ bzw. „Hungerstrategie“ gegen die Stadt um ein Kriegsverbrechen, d. h. einen Genozid, oder um eine „legitime“, weil traditionelle Art der Kriegsführung handelt; eine weitere Frage ist, wie die Entscheidungsfindung für den Hungertod der Leningrader Bevölkerung bei der NS-Führung (konkret bei Adolf Hitler) und der Wehrmachtsführung abgelaufen ist. Diese Themen finden sich u. a. in den oben genannten Texten von Ganzenmüller und Hürter, außerdem in Jörg Friedrich: *Das Gesetz des Krieges. Das deutsche Heer in Rußland 1941 bis 1945. Der Prozeß gegen das Oberkommando der Wehrmacht*. München: Piper 1993, u. a. S. 388. (Ich merke an, dass es Kritik an Friedrichs Text gab, siehe Hannes Heer: *Der Freispruch. Zu Jörg Friedrichs Essay ‚Das Gesetz des Krieges‘*. In: *Mittelweg* 36, 3. Jg. (1994) H. 1, S. 51-64.)

⁷⁰ Die Zahlen schwanken, weil verschiedene Dokumente über die Bevölkerungsdaten als Grundlage genommen werden und mit unterschiedlichen Methoden und Kategorien gerechnet wird, zudem werden unterschiedliche Regionen betrachtet. Anna Reid beziffert die zivilen Todesopfer in Leningrad auf etwa 750.000, Ganzenmüller geht von 1 bis 1,3 Millionen Toten unter der Zivilbevölkerung aus. Siehe Anna Reid: *Blokada. Die Belagerung von Leningrad 1941-1944*. Aus dem Englischen übersetzt von Bernd Rullkötter. Berlin: Berlin 2011, S. 499. (Die Originalausgabe erschien ebenfalls 2011 unter dem Titel *Leningrad. Tragedy of a City under Siege, 1941- 1944* bei Bloomsbury Publishers in London.) Siehe Ganzenmüller: *Das belagerte Leningrad*, 2007, S. 239. – Glantz stellt ebenso wie Reid und Ganzenmüller die in früheren Jahrzehnten von der sowjetischen Führung wiederholt genannte Zahl von mehr als 640.000 zivilen Toten in Frage und vermutet, dass die tatsächliche Zahl der Getöteten eher bei einer Million liegt. Zu den Zahlen der militärischen Verluste auf sowjetischer Seite schreibt er: „By war’s end, by conservative official count, the fighting in the Leningrad region cost the Red Army 1,017,881 soldiers killed, captured, or missing, and 2,418,185 wounded or sick, for a total loss of 3,437,066 soldiers. [...] Considering the northwestern strategic axis as a whole, one must also add the Northwestern, Baltic, and 2d Baltic Fronts’ casualties. [...] When added to the losses in the Battle for Leningrad, this results in 1,146,258 soldiers killed, captured, or missing and 2,816,925 wounded or sick, for a total of 3,964,193 casualties suffered fighting along the northwestern strategic axis.“ Glantz: *The Battle for Leningrad*, 2002, S. 468f.

Die Handlung von *Die Stalinorgel* ist, wenn man den wenigen Angaben im Roman folgt, an der östlich von Leningrad gelegenen „Wolchow-Front“, nicht aber am Belagerungsring der Millionenstadt, der eigentlichen „Leningrad-Front“, angesiedelt. Einer der Versuche der russischen Streitkräfte, die Stadt aus der Einschließung zu befreien, war die „Erste Ladogaschlacht“ (auch „Sinjawinsker Operation“ genannt), die unter anderem auf die Region um die südöstlich von Leningrad liegende Siedlung Mga (russisch: Mra) zielte. Dieser Ort war Ende August 1941 von der Wehrmacht erobert worden. Aufgrund der Eisenbahnverbindungen war Mga (im Roman liest man von „Emga“) einer der zentralen Verkehrsknotenpunkte und spielte in der Durchführung der Blockade Leningrads eine strategisch wichtige Rolle. Dort befand sich der für die Einkreisung der Stadt entscheidende Gebietsvorstoß der 18. Armee, der bis zum Ladoga-See reichte. Bei dieser für die russischen Truppen letztlich erfolglosen Schlacht, die von August bis Oktober 1942 dauerte (im Roman beginnt gerade der Herbst), sollten Einheiten der Roten Armee in den Raum Mga/Sinjawino vorstoßen und die dortigen Wehrmachtseinheiten vernichten. Dies hätte die Aufhebung der Belagerung bedeutet. David M. Glantz schreibt in seiner operationsgeschichtlichen Dokumentation der Belagerung Leningrads über die Bedingungen für diesen Angriff:

The Siniavino Heights, which rose 150 meters above the surrounding flat terrain, dominated the entire area. A large mossy swamp protected the southeastern approaches to Siniavino, making a tank assault along that approach impossible.⁷¹

Glantz spricht davon, dass die waffentechnische Unterstützung, welche die russischen Truppen von ihrer militärischen Führung für diese Operation erhielten, „Stalinorgeln“ umfasste:

This support included 2 tank brigades, 5 separate tank battalions, 12 artillery and 9 mortar regiments, 4 separate mortar battalions, 3 M-13 *Katiusha* regiments, and 7 M-30 *Katiusha* battalions.⁷²

⁷¹ Ebd., Abschnitt „The Red Army’s Second Siniavino Offensive“, S. 213-223, hier S. 217.

⁷² Ebd., S. 218. (Die kursive Hervorhebung findet sich im Original.)

Diese Angaben weisen auf eine Situation hin, wie sie ähnlich in *Die Stalinorgel* zu finden ist. Dass in Ledigs Roman viele Informationen (etwa die Kooperation der Wehrmacht mit Waffen-SS-Einheiten⁷³) nicht aufgenommen bzw. fiktive Elemente (etwa das Dorf „Podrowa“) benutzt werden, stellt den Unterschied zwischen geschichtswissenschaftlichem und literarischem Text dar. Mit dem Blick auf die historischen Gegebenheiten lässt sich allerdings der generelle Wahrscheinlichkeitsgehalt der Fiktion beurteilen (also der allgemeinen Handlung, nicht konkreter Aktionen). Dies ist für die meisten der damaligen Frontromane, die zumindest teilweise dokumentarisch ausgerichtet sind und auch als Zeitdokumente verstanden wurden, durchaus von Bedeutung.

⁷³ Glantz spricht von einer „SS ‚T‘ Motorized Division“ sowie einer „SS Police Infantry Division“ (wahrscheinlich die 4. SS-Polizei-Panzergrenadier-Division). Siehe ebd., S. 219 und 223 sowie in „Appendix D“, S. 530-536. – Werth spricht an, dass die deutschen Soldaten auch auf Zivilisten trafen, die von der sowjetischen Führung in kurzfristig aufgestellten und militärisch unkundigen Bataillonen eingesetzt wurden: „Um den deutschen Vormarsch auf Leningrad aufzuhalten, warf man nicht nur [...] reguläre Reserven in die Schlacht, sondern auch improvisierte Volkswehr-Einheiten der *Opoltschenije* [russisch: Ополчение], bestehend aus Arbeiter-, Studenten- und sogar Schülerbataillonen.“ Im Roman begegnen „Schüler der Stalin-Akademie für Bildende Kunst“ (SO 7). Siehe Alexander Werth: *Rußland im Krieg 1941-1945*. Aus dem Englischen übersetzt von Dieter Kiehl. München: Droemer 1965 (hier zitiert aus einer Bertelsmann-Lizenzausgabe von 1967), S. 156 (ähnlich auch S. 138). Die Originalausgabe erschien 1964 unter dem Titel *Russia at war, 1941-1945* bei Barrie & Rockliff in London. (Die kursive Hervorhebung findet sich im Original.)

2. Ledigs Frontroman: Übersicht zu Rezeption und Forschung

Die Rezeption von Ledigs Werk fand zuerst vor allem im Zeitraum von 1955 bis zirka 1960 statt. In diesen Jahren nahm Ledig aktiv am Literaturbetrieb teil. In Zeitungsrezensionen und Literaturkritiken wurden seine Romane besprochen. Die Germanistik hat sich damals allerdings so gut wie nicht mit seinen Werken befasst; dies muss vor dem Hintergrund gesehen werden, dass sich die damalige Literaturwissenschaft ohnehin kaum mit zeitgenössischer Literatur beschäftigte. Auch aus den folgenden Jahrzehnten gibt es nur wenige Beiträge, die sich intensiv mit Ledigs Werk auseinandersetzen, allerdings kann nicht behauptet werden, dass der Autor von der Literaturwissenschaft ganz vergessen wurde.

Seit Beginn der Neuedition 1999 gab es einige Zeitungsrezensionen und bereits einige Jahre später wissenschaftliche Aufsätze. Außerdem wurden bei Neufassungen der prominenten Literaturgeschichten und Autorenlexika Abschnitte zu Ledig – mit deutlichem Schwerpunkt auf *Vergeltung* – eingefügt. Insgesamt wird die Neuedition als gelungene Wiederentdeckung angesehen und begrüßt, man spricht auch von einer „Rehabilitierung“ des Autors.⁷⁴

2006 konstatiert Jürgen Egyptien, dass auf so verschiedenen Feldern wie der Pop-Literatur oder der jüdischen Literatur in den vorangegangenen Jahren ein Wandel in den Bewertungen stattgefunden habe, was wohl auch für die (Nach-)Kriegsliteratur gelte:

Schließlich hat in vielen Fällen der (literatur-)politische
Zeitgeist eine erhebliche Rolle als distinktives Kriterium

⁷⁴ Siehe u. a. Volker Hage in seinem Nachwort für die Neuauflage von Ledig: Faustrecht, 2001, S. 221; vgl. Ulrich Krellner: „Aber im Keller die Leichen | sind immer noch da“. *Die Opfer-Debatte in der Literatur nach 1989*. In: Barbara Beßlich, Katharina Grätz und Olaf Hildebrand (Hg.): *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. (Reihe: Philologische Studien und Quellen, Bd. 198) Berlin: Erich Schmidt 2006, S. 101-114, hier S. 107. – Wie *Die Stalinorgel* außerhalb Deutschlands rezipiert wurde bzw. wird, haben die deutschsprachigen Forschungsarbeiten bisher kaum untersucht. Einige fremdsprachige Rezensionen und literaturwissenschaftliche Texte sind in den Bibliotheken und im Deutschen Literaturarchiv Marbach zu finden. Es ist weitere Forschung nötig, um herauszuarbeiten, in welchem Kontext von Primär- und Sekundärliteratur Ledigs Frontroman in den jeweiligen Nationalliteraturen steht und wie er beurteilt wird. Beispiele für aktuelle Studien sind: Elisabeth Krimmer: *The Representation of War in German Literature from 1800 to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press 2010 (mit Erwähnung von *Die Stalinorgel*); Maja Zehfuss: *Wounds of Memory. The Politics of War in Germany*. Cambridge: Cambridge University Press 2010 (mit Erwähnung der Romane *Vergeltung* und *Die Stalinorgel*, letzterer unter der Überschrift „Recreating immediacy“, siehe ebd. S. 141-146).

gespielt und etwa dazu geführt, dass Autoren aus dem Blickfeld geraten sind, die ästhetisch und/oder politisch nicht dem mainstream entsprachen. Diese Konstellation führt regelmäßig zu Wiederentdeckungen, wie es zum Beispiel bei Autoren wie Albert Drach, Hans Lebert, Gert Ledig oder Rudolf Leonhard geschehen ist.⁷⁵

Inwieweit in der nahen Zukunft Interesse am Thema Frontkampf im Zweiten Weltkrieg bestehen wird, muss abgewartet werden. Nicht übersehen werden darf, dass in den Jahrzehnten vor der Neuauflage von Ledigs Romanen fast immer *Die Stalinorgel*, ab 1999 dann aber vor allem *Vergeltung* im Zentrum der Rezeption standen. Alle weiteren Werke Ledigs wurden auch im Jahrzehnt nach der „Wiederentdeckung“ kaum beachtet. Andreas Kilb kommentiert die Neuauflagen folgendermaßen:

Inzwischen ist Gert Ledig wieder so bekannt, wie er es vor dem Erscheinen von „Vergeltung“ im Herbst 1956 war. Doch die Blickrichtung hat sich umgekehrt. Damals las man das Luftkriegsbuch als Fortsetzung der „Stalinorgel“. Heute erscheint „Die Stalinorgel“ nur noch als Vorläufer von „Vergeltung“. So teilen Bücher das Schicksal ihrer Sujets. Das Interesse an den Gemetzeln der Ostfront hat sich abgekühlt, während das Bild der brennenden Städte dem Zeitgeist näher gerückt ist. Hier starb schließlich die Heimat. Die Sümpfe am Pripjet und die Wälder hinter Minsk liegen dagegen weit hinter dem östlichen Horizont, im Orkus des entschwindenden Jahrhunderts.⁷⁶

Weil man in Ledig heute meist den Autor eines lange verschollenen Romans über den „Luftkrieg“ sieht, der zuvor seine Fronterlebnisse literarisch verarbeitet habe, sollte also eher von einer partiellen Wiederentdeckung Ledigs gesprochen werden. Bei Betrachtung der literarischen und filmischen Neuerscheinungen zum Zweiten Weltkrieg ist deutlich zu erkennen, dass von der heutigen Leseöffentlichkeit nur jene fiktionale Literatur und jene Spielfilme zum Zweiten Weltkrieg beachtet werden, deren Themen (also Geschehnisse, politische Aspekte und Regionen des Weltkriegs)

⁷⁵ Jürgen Egyptian: *Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006, S. 8.

⁷⁶ Kilb, Andreas: *Es bellern die Mörser, es rasseln die Ketten. Der Erzähler kommt nicht aus dem Schützenloch: Gert Ledigs Roman „Die Stalinorgel“ in einer Neuauflage*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 17.10.2000.

im aktuellen Diskurs erwünscht sind. Das sind zum Beispiel die Person Hitler⁷⁷, US-Soldaten⁷⁸, der Personenkreis um den Attentäter Stauffenberg⁷⁹ und die Opfer-Thematik (Stichworte dazu: Städtebombardierungen bzw. Vertreibung der deutschen Bevölkerung aus den „Ostgebieten“)⁸⁰. Das Thema von Ledigs erstem Roman dagegen ist kein „beliebtes“ Thema mehr. Neue literarische Publikationen zur Personengruppe der „einfachen“ Soldaten an der Front gibt es in Deutschland höchstens auf trivialer Ebene, d. h. in äußerst subjektiven, oft kriegsapologetischen Memoiren von Zeitzeugen oder filmisch das letzte Mal Anfang der 1990er Jahre auf nostalgisch-sentimentale Weise im „Landser“-Drama *Stalingrad* von Regisseur Joseph Vilismaier⁸¹. Das Wiedererscheinen von *Die Stalinorgel* im Jahr 2000 findet also unter veränderten Vorzeichen statt.

⁷⁷ Hier prominent: der preisgekrönte Kinofilm *Der Untergang*, 2004, Regisseur: Oliver Hirschbiegel.

⁷⁸ Aufgrund seiner Eingangsszene prägend für den neuen „realistischen“ Kriegsfilm: *Saving Private Ryan*, 1998, Regisseur: Steven Spielberg.

⁷⁹ So etwa mit Starbesetzung von Tom Cruise in dem Hollywood-Film *Valkyrie*, 2008, Regisseur: Bryan Singer.

⁸⁰ Beispiele: der ZDF-Zweiteiler *Dresden*, Erstaussstrahlung durch das ZDF: März 2006, Regisseur: Roland Suso Richter; der ARD-Zweiteiler *Die Flucht*, Erstaussstrahlung durch ARTE: März 2007, Regisseur: Kai Wessel).

⁸¹ Vgl. die Bewertung von Vilismaiers Film in Thomas Klein / Marcus Stiglegger / Bodo Traber (Hg.): *Filmgenres: Kriegsfilm*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2006, S. 26: „Oliver Stone unternahm in *Platoon* [...] den Versuch, ein naturalistisches Abbild seiner Soldatenzeit in Vietnam zu inszenieren, scheiterte jedoch [...] an der höchst pathetischen Polarisierung der Handlung. Ähnliches lässt sich über Joseph Vilismaiers Retro-Landser-Epos *Stalingrad* (1991/1992) sagen, eine Art Rückgriff auf die deutschen Kriegsfilm der Nachkriegszeit, dessen Thematik bereits in Sam Peckinpahs *Cross of Iron* (1977) [nach Willi Heinrich: *Das geduldige Fleisch*. Stuttgart: DVA 1955] etwas ambivalenter abgehandelt wurde. All diese Filme lassen genug Raum für wehmütige Soldatenromantik und die Sehnsucht nach männerbündischer Kameradschaft.“ – Siehe *Platoon*, USA 1986, Regisseur: Oliver Stone; *Stalingrad*, 1993, Regisseur: Joseph Vilismaier; *Cross of Iron* (deutsch: *Steiner – Das Eiserne Kreuz*), 1977, Regisseur: Sam Peckinpah. – 2013 regte eine Fernsehproduktion in Deutschland, Polen und anderen Ländern für Aufsehen. In *Unsere Mütter, unsere Väter* werden die Kriegserlebnisse von fünf jungen Deutschen, unter ihnen auch Soldaten der Wehrmacht, gezeigt. Für Diskussionen sorgte vor allem die Zeichnung der Charaktere, die von der NS-Propaganda anscheinend unbeeinflusst geblieben sind, sowie die stark antisemitische Darstellung des polnischen Widerstands (Deutschland 2013, Regisseur: Philipp Kadelbach, Erstaussstrahlung durch das ZDF: März 2013). – Im selben Jahr wurde der russische Film *Stalingrad 3D* veröffentlicht, der mehrheitlich aus der Perspektive von russischen Soldaten erzählt wird und Kampfszenen in Stalingrad zeigt, er tut dies aber mit einer augenscheinlichen Mischung aus Klischees „harter“ Männer und einer Verherrlichung bzw. Verharmlosung des militärischen Kampfs. Interessant ist hierbei, dass auch deutsch sprechende Schauspieler wie Heiner Lauterbach und Thomas Kretschmann mitspielen und letzterer etwas mehr als 20 Jahre nach Vilismaiers Film wieder einen Wehrmachtsoffizier in einem Stalingrad-Film spielt, der wiederum für seine Darstellungsweise der geschichtlichen Situation und der Figurenzeichnung kritisiert wurde (russischer Originaltitel: *Сталинград – фильм*, 2013, Russland 2013, Regisseur: Fjodor Bondartschuk).

2.1 Beiträge von den fünfziger Jahren bis zur „Wiederentdeckung“

In der Bewertung der beiden Romane *Die Stalinorgel* und *Vergeltung* unterscheiden sich die Beiträge in der Zeit nach dem Ersterscheinen der Texte deutlich. Das Erstlingswerk zum Kampf an der Front und zum Leben der russischen und der Wehrmachtssoldaten wurde weitgehend gelobt, es gab nur wenige negative Kritiken.⁸² Die damaligen Zeitungsrezensionen betonten zumeist die gelungene und neuartige Darstellung des Front-Themas. Auffällig ist im Text von Franz Schonauer, dass er *Die Stalinorgel* nicht als Roman ansieht, sondern als Bericht, der die Kriegsgeschehnisse „schonungslos und ohne jede Konzession erfaßt und zur Darstellung“ bringt.⁸³ Helmut M. Braem meint, hier sei es „einem deutschen Autor gelungen, den Krieg, das Böse an sich, ins Wort zu bannen“.⁸⁴ Paul Hühnerfeld sieht die „Urangst“ beschrieben, in *Die Stalinorgel* werde „nicht das Hohelied des ‚Frontsoldaten‘ gesungen, sondern die schmerzhaft exakte Phänomenologie des Grauens ausgesagt“. Weiter heißt es bei ihm:

Zwei Tage Kampf vor Leningrad: verdichtet zur Apokalypse des Krieges schlechthin, zur Apokalypse, der auch das negative Pathos zweier Kriegsbücher, wie Remarques „Im Westen nichts Neues“ aus dem ersten oder Norman Mailers „Die Nackten und die Toten“ aus dem zweiten Weltkrieg fehlt.

⁸² Wolfgang Koeppen und Heinrich Böll drückten ihre Bewunderung für diesen Text aus. Koeppen verglich *Die Stalinorgel* in seiner Korrespondenz mit Ledigs Lektor bemerkenswerterweise mit Literatur zum Ersten Weltkrieg und fand es wichtig, dass es „kein[en] Anklang an Barbusse, Remarque und Renn“ gebe. Böll hob in seiner – unveröffentlicht gebliebenen – Rezension als positiv hervor, dass in dem Buch nicht von der „verlorenen Generation“ die Rede sei, und befand, dass der Roman trotz fehlender literarischer Kunstmittel hohen literarischen Ansprüchen genüge. (Siehe die Zitate aus Koeppens und Bölls Besprechungen des Romans in: Radvan: Nachwort, 2000, S. 207-208.) – Leider finden sich außer diesen Kommentaren keine Hinweise darauf, wie andere Mitglieder der „Gruppe 47“ über den Roman *Die Stalinorgel* urteilten; auch darüber, wie die Anwesenden beim Gruppentreffen im Oktober 1956 auf *Vergeltung* reagierten, finden sich keine Informationen. Schäfer berichtet: „Völlig überraschend und zum Entsetzen seines Lektors lehnte Ledig Anfang 1955 die Einladung Hans Werner Richters zum Frühjahrstreffen der Gruppe 47 ab. [...] Die Ablehnung war mit dem Verlag nicht abgesprochen. Brenner zeigte sich tief enttäuscht und äußerte Ledig gegenüber, dass er die Absage bedauere, da er in ihm schon den Preisträger des Jahres 1955 gesehen habe.“ Siehe Schäfer: „Auf beiden Stühlen“, 2005, S. 19.

⁸³ Siehe Franz Schonauer: *Im Sperriegel vor Leningrad. Das Kriegsbuch eines jungen Autors*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.05.1955. Im Tenor beide ähnlich: Walter Noé: *Spielt Gott auf der Stalinorgel?* In: *Frankfurter Hefte*, Bd. 10 (1955) H. 4, S. 298-299; Wolfgang Grözinger: *Der Roman der Gegenwart. Kriegs- und Friedenswelt*. In Erwin Rotermund (Hg.): *Panorama des internationalen Gegenwartsromans: gesammelte „Hochland“-Kritiken 1952-1965*. Paderborn u. a.: Schöningh 2004, S. 576-584, hier S. 577-578 (zuerst erschienen in: Hochland: Monatsschrift für alle Gebiete d. Wissens, d. Literatur u. Kunst, August 1955).

⁸⁴ Siehe Helmut M. Braem: *Die Hölle auf Erden. Zu dem Kriegsroman ‚Die Stalinorgel‘ von Gert Ledig*. In: *Stuttgarter Zeitung*, 26.03.1955.

Am ehesten könne es noch eine Parallele zu Ludwig Renns
„Krieg“ sein.⁸⁵

Ganz anders fiel dagegen die Reaktion auf Ledigs zweiten Roman aus, in dem ein ca. einstündiger Luftangriff auf eine deutsche Stadt geschildert wird: Der Text wurde von den Literaturkritikern fast durchgehend abgelehnt. In den Rezensionen hieß es, Ledigs Darstellung entspräche „gewollt makabrer Schreckensmalerei“ (Frankfurter Allgemeine Zeitung) und „gekünsteltem Hackstil“ (Stuttgarter Zeitung), Ledig habe „den Rahmen des Glaubwürdigen und Zumutbaren“ verlassen (Die Zeit).⁸⁶

Diese Formulierungen legen nahe, dass Ledig mit seinem Text ein Tabu der damaligen Zeit berührt hatte. Bedenkt man Heinz Ludwig Arnolds Hinweis auf die mangelnde Qualität der damaligen Literaturkritik⁸⁷, so wird deutlich, wie wenig Chancen Ledigs Darstellung des Bombenkriegs haben konnte. Hier wurden der Literatur vom restaurativen Zeitgeist der aufkommenden Wirtschaftswunder-Gesellschaft Grenzen gesetzt, was die Aufarbeitung von traumatischer Geschichte und auch von eigener Schuld betrifft. Man wollte das Grauen der Bombardierungen und wohl auch die – vom Romantitel *Vergeltung* in Erinnerung gebrachte – Kriegsschuld verdrängen. So wurde das Buch verrissen, der Autor kaum noch beachtet.

Etwas mehr als vier Jahrzehnte später scheint sich die Einstellung zu den Städtebombardierungen geändert zu haben. Nun steht *Vergeltung* im Zentrum der Werkbetrachtung. Dazu beigetragen haben sicherlich die Debatte um die „Luftkriegsliteratur“ sowie einige Jahre später die Diskussion um die Studie *Der Brand* des Historikers Jörg Friedrich.⁸⁸

Im Folgenden bespreche ich wichtige Beiträge zur Rezeption von *Die Stalinorgel*. Beiträge, die meiner Ansicht nach für die Analyse des Romans nicht zentral sind,

⁸⁵ Siehe Paul Hühnerfeld: *Die Stalinorgel und das geduldige Fleisch*. In: Die Welt, 7.3.1955.

⁸⁶ Siehe Wolfgang Schwerbrock: *Im Stil von Malaparte*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. Oktober 1956; Helmut M. Braem: *Stadt im Feuerregen*. Stuttgarter Zeitung, 24.11.1956; Peter Hornung: *Zuviel des Grauens. Zum neuen Roman von Gert Ledig*. Die Zeit, 16.11.1956.

⁸⁷ Vgl.: „Mißt man die literarische Kritik an Koeppen und Gaiser an den kargen Maßstäben, nach denen in den fünfziger Jahren geurteilt wurde, so offenbart sich ein kritisches Manko [...]. Die Flucht vor einer unheilen Wirklichkeit in die romantisierende Literatur entsprach den Auswirkungen einer restaurativen, mit christlichen Topoi gaukelnd jonglierenden Politik.“ In: Heinz Ludwig Arnold: *Die westdeutsche Literatur 1945 bis 1990. Ein kritischer Überblick*. München: DTV 1995, S. 45.

⁸⁸ Jörg Friedrich: *Der Brand: Deutschland im Bombenkrieg 1940 – 1945*. Berlin: Propyläen 2002. In diesem Zusammenhang muss auch Friedrichs Bildband zu den Städtebombardierungen genannt werden: ders.: *Brandstätten: der Anblick des Bombenkriegs*. Berlin: Propyläen 2003.

fasse ich kurz zusammen. Auf weitere, hier nicht genannte Beiträge, komme ich in der Textbetrachtung (Kapitel 3) zu sprechen.

Die Stalinorgel wurde in eine Reihe von Lexika und andere Fachpublikationen aufgenommen.

Fritz Martini geht in seiner, die gesamte deutschsprachige Literatur umfassenden Literaturgeschichte, die seit 1949 immer wieder aktualisiert wurde, auch auf die Kriegsromane nach dem Zweiten Weltkrieg ein.⁸⁹ In der Ausgabe von 1991 stellt er eine nach dem Ersten Weltkrieg einsetzende „Verknappung von Weltausschnitt und Sprache“ im Erzählen fest, das dem traditionellen Realismus folge. Diese Erzählweise setzt sich nach Martinis Auffassung nach dem Zweiten Weltkrieg wohl fort. Die „Kriegsbücher“ hätten „mit Schwierigkeiten künstlerischer Einformung zu tun“ – er nennt neben Texten von Hans Werner Richter, Gerd Gaiser, Albrecht Goes und Josef W. Janker auch *Die Stalinorgel* und *Vergeltung*. Diese Schwierigkeiten werden allerdings nicht näher erläutert. Hier muss vielleicht Martinis Hinweis genügen, dass Theodor Plievier und auch Felix Hartlaub (1913 – 1945) in *Tagebuch aus dem Kriege* (erschienen 1955) in einem „Berichtsstil“ schrieben, „der, in sachlicher Konzentration, auf Wertungen verzichtend, mit beträchtlicher Stilkunst große atmosphärische Dichte erreicht“. Damit wird auch auf die Neue Sachlichkeit verwiesen, die für die Kriegsromane der späten Weimarer Republik prägend war. Mit „Einformung“ könnte die Schwierigkeit gemeint sein, die Traumata des Kriegs literarisch zu beschreiben. Dieser Diskussionspunkt betrifft auch die beiden ersten Romane Ledigs, denn bei ihrer Rezeption war die sprachliche Gestaltung immer wieder eines der Hauptthemen.

In der Ausgabe von 1965 hatte Martini die Bedeutung realistischen Schreibens noch etwas anders gewertet: „Fast überall drängt das Erzählen über den überlieferten Realismus hinaus, um ‚existenzielles‘ Sein zu bestimmen. Die Erzählkunst betont das Fragmentarische und gewinnt in Roman und Kurzgeschichte viele neue Formansätze.“⁹⁰ Als Beispiel nennt er allegorische Versuche von Hermann Kasack, ironisch-pessimistische von Koeppen und asketische Sachlichkeit bei Rolf Becker⁹¹.

⁸⁹ Fritz Martini: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 19., neu bearbeitete Auflage. In Zusammenarbeit mit Angela Martini-Wonde. Stuttgart: Kröner 1991, S. 637.

⁹⁰ ders.: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 14. Auflage. Stuttgart: Kröner 1965, S. 617.

⁹¹ Martini bezieht sich hier auf Rolf Becker: *Nokturno 1951*. Berlin: Suhrkamp 1954.

Diesen Texten sowie der aufkommenden Kriegsliteratur gehe es um „rückhaltlose Wahrhaftigkeit des Sprechens, als Zeugnis nicht nur des Grauens, sondern der inneren Not“. Es folgt dann die gleiche Liste von Autoren wie in der späteren Fassung, wobei auch hier schon Felix Hartlaub besonders hervorgehoben wird.

Im *Sachwörterbuch der Literatur*⁹² von Gero von Wilpert heißt es unter dem Stichwort „Weltkriegsdichtung“, dass sich die Literatur zum Zweiten Weltkrieg „noch stärker objektiver Überschau“ entziehe als die des Ersten Weltkriegs und noch ständig im Wachsen begriffen sei.⁹³ Auch seien „die bedeutendsten Werke bezeichnenderweise aus den Reihen der Widerstandsbewegung“ entstanden. In einer Liste der „große Aufmerksamkeit erregenden“ Bücher wird nach Erich Maria Remarques *Arc de Triomphe*, Theodor Plieviers *Stalingrad*, Gerd Gaisers *Die Sterbende Jagd*, Peter Bamms *Unsichtbare Flagge* und Jüngers *Gärten und Straßen* auch der Name Gert Ledig aufgeführt. In der Ausgabe von 1989 wurde übrigens Jochen Pfeifers 1981 erschienene Dissertation über deutsche Kriegsromane ergänzt, in der die beiden ersten Romane Ledigs ebenfalls Erwähnung finden.

In dem von Walther Killy herausgegebenen *Literaturlexikon* findet sich in der Ausgabe von 1990 ein Artikel zu Ledig.⁹⁴ Dort umreißt Hans Wagener sowohl dessen Biografie als auch den wesentlichen Inhalt seiner Werke. Wagener bezeichnet ihn als einen „Autor realistischer Kriegs- bzw. zeitkritischer Romane und Hörspiele“ und merkt an: „In seinen Kriegsromanen stellt er die Grausamkeit und Unmenschlichkeit des Kriegs aufgrund eigener Erfahrungen dar, ohne daß (wie in Plieviers *Stalingrad*. 1945) eine ideologische Perspektive sichtbar würde.“ *Die Stalinorgel* betreffend weist Wagener auf die Simultantechnik und auf die namenlos bleibenden Protagonisten hin. *Vergeltung* wird ebenfalls kurz kommentiert, *Faustrecht* lediglich unter „Weitere Werke“ vermerkt.

⁹² Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner 1979. Textgleiche Anmerkungen finden sich in der Ausgabe von 1989.

⁹³ Diesem weiteren Anwachsen widerspricht Jochen Pfeifer, wenn er seine Textauswahl damit begründet, dass nach 1960 nur noch wenige bedeutende Kriegstexte erschienen, die sich auch deutlich von denjenigen aus den fünfziger Jahren unterschieden. Vgl. Pfeifer: *Der deutsche Kriegsroman*, 1981, S. 9.

⁹⁴ Vgl. Hans Wagener: *Ledig, Gert*. In: Walther Killy (Hg.): *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Bd. 7. Gütersloh / München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1990, S. 187.

Auch in Gero von Wilperts *Dichterlexikon* gibt es einen Eintrag zu Ledig. Er ist knapper gefasst als Wageners Artikel und benennt eher den beruflichen Werdegang des Autors nach dem Krieg, etwa ab 1963 als Leiter eines Nachrichtenbüros in München. Beschrieben wird er hier als „[z]eit- und gesellschaftskritischer, realist. Erzähler, auch Dramatiker und Hörspielautor mit Stoffen aus dem 2. Weltkrieg“. ⁹⁵

Im Autorenlexikon, aus dem auch W. G. Sebald zitiert, wird Ledig von Frank Lennartz als „schonungsloser erzählerischer Realist“ bezeichnet. ⁹⁶ *Die Stalinorgel* ist seiner Ansicht nach eine „heldenlose und unheldische, d. h. nackte Dokumentation des Kriegs als der tiefsten Erniedrigung des Menschlichen in das Hoffnungslose, Hilflos-Ausgelieferte, in die Angst, die Panik der Verzweifelten, in das Bestialische“ ⁹⁷.

Aus Literaturgeschichten der letzten Jahrzehnte hebe ich die interessanten Urteile oder Begriffe hervor:

Karl August Horst sieht, wie Franz Schonauer, *Die Stalinorgel* als Bericht, der „zum Kommentar des Augenzeugen wird“. ⁹⁸ In diesem Roman sei „der kalt distanzierende Blick besser getroffen als in ‚Vergeltung‘“. Er sieht Ledig in Gefahr, „das technische Formprinzip der Montage zu überschätzen“. Ludwig Fischer kategorisiert Ledigs Frontroman im Rahmen seiner Analyse von Unterhaltungs- und Masseliteratur als Text der „desillusionierten Generation“ und stellt eine Orientierung an Plievierts „Reportage-Realismus“ fest. ⁹⁹ Anselm Salzer und Eduard von Tunk bezeichnen den Roman als „menschliche Dokumentation“. ¹⁰⁰ Dieter Lattmann urteilt ähnlich wie Fischer, wenn er schreibt, dass wie andere Kriegsromane auch *Die Stalinorgel* „ihre

⁹⁵ Gero von Wilpert: *Deutsches Dichterlexikon: biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte*. Dritte, erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner 1988, S. 488. Die beiden Hörspiele *Das Duell* und *Der Staatsanwalt* werden aufgeführt, unerwähnt bleibt jedoch, dass sie jeweils im Osten bzw. Westen veröffentlicht wurden.

⁹⁶ Frank Lennartz: *Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik*. Bd. 2. Stuttgart: Kröner 1984, S. 1063-1065, hier S. 1063. (Der Text erschien bereits in: ders.: *Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit. Einzeldarstellungen zur schönen Literatur in deutscher Sprache*. Neunte, erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner 1963, S. 410-411.)

⁹⁷ Ebd., S. 1064.

⁹⁸ Dieses und die folgenden Zitate siehe Karl August Horst: *Kritischer Führer durch die deutsche Literatur der Gegenwart. Roman, Lyrik, Essay*. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1962, S. 139.

⁹⁹ Ludwig Fischer: *Strategien der Produktion von Unterhaltungs- und Masseliteratur*. In: ders. (Hg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 10) S. 318-345, hier S. 329.

¹⁰⁰ Anselm Salzer / Eduard von Tunk: *Geschichte der deutschen Literatur in drei Bänden. Bd. III: Das 20. Jahrhundert*. Dritte, erweiterte Auflage. Zürich: Stauffacher 1972, S. 302.

unmittelbare Wirkung als Reportage [...]“ hatte, in der „ehemalige Soldaten sich wiederfanden“.¹⁰¹ Er sieht Ledigs Schreiben von der Neuen Sachlichkeit kommend, „obwohl er nicht von Dokumenten ausgeht, sondern von seiner Augenzeugenschaft“.¹⁰² Im Vergleich mit Ernst Jüngers Texten repräsentiere das Unpersönliche der Darstellung nicht die Haltung des Autors und auch keine Weltanschauung, bei Jünger dagegen würde diese Weltanschauung das „Registrieren als Medium einer inhumanen Souveränität“ verwenden. Albrecht Weber bespricht *Die Stalinorgel* als „Kollektivroman“ und „dokumentarischen Zeitroman“; kollektives Schicksal werde hier am „typisierten Einzelnen exemplifiziert oder an einer typisierten Gruppe“.¹⁰³ Norbert Mecklenburg sieht „verschiedene Formen und Motive von Desertion im Rahmen einer desillusionierend harten dramatisch zugespitzten Erzählung“, deren „Sachlichkeit“ er fragwürdig findet.¹⁰⁴ Eindringlich wirke aber die „Darstellung einer grotesk-makabren Militärgerichtszenen – einer Szene, die Hochhuth dramatisieren und in seinem Stück Juristen hätte einfügen sollen“.¹⁰⁵

Aus den in der DDR veröffentlichten Literaturgeschichten sind zwei Texte interessant: Klaus Jarnatz Mitte ordnet Ledig in den 1960er Jahren unter die „bürgerlich-humanistischen westdeutschen Schriftsteller“ ein und urteilt: „Eine Abrechnung mit dem Grauen des Krieges, wenn auch noch von einer pazifistischen Position aus, sind GERT LEDIGs (*1921) Romane „*Die Stalinorgel*“ (1955) und „*Vergeltung*“ (1956).¹⁰⁶ Ursula Reinhold bezeichnet *Die Stalinorgel* Anfang der 1980er Jahre als „zeitkritischen Roman“ und setzt ihn damit von apologetischen Texten ab. Werke wie Bölls *Wanderer, kommst du nach Spa...* und Manfred Gregors *Die Brücke* seien „in den Jahren der Remilitarisierung wichtige humanistische Auseinandersetzungen mit dem Krieg gewesen“.¹⁰⁷

¹⁰¹ Dieter Lattmann (Hg.): *Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland*. München: Kindler 1973, S. 77.

¹⁰² Dieses und die folgenden Zitate siehe ebd., S. 228.

¹⁰³ Albrecht Weber: *Deutsche Literatur in ihrer Zeit. Literaturgeschichte im Überblick. Bd. II: Von 1880 bis zur Gegenwart*. Freiburg: Herder 1979, S. 358-359.

¹⁰⁴ Norbert Mecklenburg: *Hilfloser Antimilitarismus? Deserteure in der Literatur*. In: Ursula Heukenkamp (Hg.): *Militärische und zivile Mentalität: ein literaturkritischer Report*. Berlin: Aufbau Taschenbuch 1991, S. 225-251, hier S. 235.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Klaus Jarnatz: *Die Periode von 1949 bis 1956*. In: Hans Jürgen Geerdts (Hg.): *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band*. Berlin: Volk und Wissen 1968, S. 666-696, hier S. 695. Redaktionsschluss war 1964. (Alle Hervorhebungen finden sich im Original.)

¹⁰⁷ Siehe Ursula Reinhold: *Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland*. In: *Kurze Geschichte der deutschen Literatur*. Von einem Autorenkollektiv. Leitung und Gesamtbearbeitung: Kurt Böttcher und

Diese Beiträge aus Literaturgeschichten und Nachschlagewerken zeigen, dass Ledig bzw. seine Werke auch nach den fünfziger Jahren erwähnt wurden. Als literaturwissenschaftliche Forschung, die sich eingehend mit seinen Texten befasst, lassen sie sich allerdings nicht bezeichnen. Bedeutender sind die drei schon vor der Neuedition veröffentlichten Dissertationen, die sich neben anderen Autoren auch mit Gert Ledig befassen.

Martin Kämpchens Dissertation *Darstellungsweisen der Unmenschlichkeit und Grausamkeit in der Literatur zum Ersten und Zweiten Weltkrieg*¹⁰⁸, 1972 in Wien erschienen, bespricht Frontromane über den Ersten und den Zweiten Weltkrieg, ein Schwerpunkt der Studie liegt auf Werken Ernst Jüngers. Kämpchen befasst sich mit Ledigs Frontroman und vergleicht ihn mit Remarques *Im Westen nichts Neues* und Plievierts *Stalingrad*. Zu *Die Stalinorgel* heißt es: „Wie Plievier will Ledig mit der saloppen, gleichgültigen Art der Ausdrucksweise das Alltägliche des Schrecklichen betonen. [...] In ihr wirkt sich eine Gefühlshärte aus, die auf Schockwirkung spekuliert.“¹⁰⁹ Die wiederholte Schilderung von „Kraßheiten“ schlägt nach Kämpchens Verständnis ins „Bloß-Makabre, ins Gruselige“ um.¹¹⁰ Er stellt abschließend fest, dass diese „realistisch-sentimentalen“ Kriegsromane „niemals als eine Neuerung und Erweiterung des literarischen Ausdrucksvermögens empfunden oder jemals avantgardistisch genannt“ wurden.¹¹¹

Jochen Pfeifers 1981 veröffentlichte Dissertation *Der deutsche Kriegsroman 1945-1960*¹¹² ist eine der ausführlichen Forschungsarbeiten zum Thema Kriegsliteratur. Ihr vorangegangen waren neben der schon erwähnten Studie von Martin Kämpchen die Arbeiten von Wilbur Lee Nahrgang, Siegfried Hermann Damian und Bernd Zabel. Die drei zuletzt genannten Studien werden in dieser Arbeit nicht behandelt, weil in ihnen nicht über Ledigs Romane gesprochen wird.¹¹³

Hans Jürgen Geerds. Berlin: Volk und Wissen 1981, S. 637-702 (Unterkapitel „Anpassung oder Opposition“, S. 648-660), hier S. 652-653.

¹⁰⁸ Kämpchen: *Darstellungsweisen der Unmenschlichkeit*, 1972.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 137.

¹¹¹ Ebd., S. 140.

¹¹² Pfeifer: *Der deutsche Kriegsroman*, 1981.

¹¹³ Wilbur Lee Nahrgang: *Attitudes Toward War in German Prose Literature of the Second World War, 1945-1960*. Dissertation. University of Kansas 1966; Siegfried Hermann Damian: *The War*

Pfeifer wendet sich in seiner Gesamtdarstellung des Genres Kriegsroman gegen eine werkimmanente Vorgehensweise und beabsichtigt eine „Vermittlung von Literatur und Sozialgeschichte“¹¹⁴. Er analysiert dafür etwa 50 Kriegsromane, will aber keine Einzelinterpretationen liefern, sondern Tendenzen aufzeigen, auf welche Weise die Erlebnisse des Kriegs und der NS-Zeit in der Bundesrepublik der frühen Nachkriegszeit verarbeitet wurden und welche Rolle die Kriegsgeneration hierbei gespielt hat. Um solche Tendenzen herausarbeiten zu können, hat Pfeifer nach eigener Aussage für seine Untersuchung vor allem jene Romane ausgewählt, die in der literarischen Öffentlichkeit viel beachtet wurden – *Die Stalinorgel* ist mehrfach darunter.

Nach der Einleitung geht Pfeifer in Teil II seiner Arbeit auf die Kriegsliteratur der Weimarer Republik und den Einfluss Hemingways ein. In Teil III beschreibt er einige für die Entstehung der besprochenen Texte wichtige sozialgeschichtliche Aspekte, z. B. die Diskussion der Schuldfrage, die faschistische Ideologie, den Kalten Krieg und die „Gruppe 47“ als „Gegenpol“ zum Militärischen. Im Hauptteil (Teil IV) untersucht er die Kriegsromane anhand der drei Themenbereiche Schreibkonzeption, Menschenbild und politischer Inhalt. Ergänzend kommen noch Abschnitte zur „Kategorie der Sinnlosigkeit“ und zu „Männerphantasien“ hinzu – die gleichnamige Studie von Klaus Theweleit wird allerdings nur im Literaturverzeichnis erwähnt¹¹⁵. Teil V enthält schließlich die Ergebnisse der Untersuchung und auch eine Einteilung der verschiedenen Kriegsroman-Schriftsteller in drei Generationen: in die um die Jahrhundertwende und vorher Geborenen (z. B. Plievier und Remarque), die zwischen 1900 und 1914 Geborenen (z. B. Richter und Gaiser) und die jungen Autoren wie Ledig, die im Faschismus aufgewachsen waren. Diese hätten „harte“, d. h. besonders die Grausamkeiten schildernde Romane vorgelegt, würden jedoch „keine überzeugende, konstruktive Vergangenheitsbewältigung“ bieten.¹¹⁶ Prototyp dieses „Romans der Härte“ ist für Pfeifer Plieviers *Stalingrad*, obwohl dieser Autor

Novel in German Literature from 1945–1965. Hobart: University of Tasmania 1970; Bernd Zabel: *Darstellung und Deutung des zweiten Weltkrieges in der westdeutschen Literatur: 1945 – 1960*. Dissertation. Technische Universität Berlin 1978. – Einschätzungen dieser Arbeiten finden sich in Pfeifer: *Der deutsche Kriegsroman*, 1981, S. 14-16, 212-213; Kraft: *Fahnenflucht*, 1994, S. 5-6, 158-159.

¹¹⁴ Pfeifer: *Der deutsche Kriegsroman*, 1981, S. 6.

¹¹⁵ Klaus Theweleit: *Männerphantasien*. 2 Bände. Frankfurt a. M.: Roter Stern 1977/1978.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 204, 200.

einer anderen Generation angehört; *Die Stalinorgel* wird in der Gruppe der Jüngerer als der konsequenteste Roman dieses Typs genannt.¹¹⁷

Vergeltung wird von Pfeifer nur in einer Randbemerkung angesprochen; denn meist sei das erste Kriegsbuch eines Autors sein bestes, dem dann oft zahlreiche, aus literarischer Perspektive schlechtere Fortsetzungen folgten. Ledigs zweiter Roman gehört für Pfeifer zu diesen Folgetexten, die lediglich „Aufgüsse ohne neue Aspekte“¹¹⁸ darstellten. Weiter heißt es in einer Fußnote: „In ‚Vergeltung‘ wird zwar die Heimatfront einbezogen, was für einen Kriegsroman ungewöhnlich ist, aber der Roman ist bei ähnlichem Gehalt genauso ‚hart‘ wie ‚Stalinorgel‘.“¹¹⁹ Aus diesem ersten Roman Ledigs zitiert Pfeifer in seiner Analyse wiederholt, vor allem in den Abschnitten über Realismusprobleme, stilistische Kategorien, Glaube bzw. Ideologie sowie im Unterkapitel zur Sinnlosigkeit des Kriegs.

Thomas Kraft nimmt in seiner 1994 erschienenen Dissertation *Fahnenflucht und Kriegsneurose. Gegenbilder zur Ideologie des Kampfes in der deutschsprachigen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg*¹²⁰ direkt Bezug auf Pfeifer. Er widerspricht dessen Behauptung, dass die deutschen Kriegsromane „tendenziell zur Antikriegsliteratur gezählt werden müssen“¹²¹. Kraft kritisiert, dass Pfeifers Studie „einen Zug zur Vereinheitlichung von durchaus heterogenen Teilaspekten eines komplexen Gesamtphänomens“ aufweise und „einen engen, oft eindimensional erscheinenden Zusammenhang zwischen sozialgeschichtlicher und literarischer Entwicklung“ konstruiere.¹²² Um die „Strukturen des Krieges transparent zu machen“¹²³, müssten die ideologischen Vorstellungen des Kampfs differenzierter untersucht werden. Im Kontrast zu Beschreibungen von Kampf, die in der Literatur der Nachkriegszeit „gehäuft“ auftreten würden¹²⁴, stünden die in unkonventionellen Formen dargestellten Gegenbilder zum Bild des heldenhaft kämpfenden Soldaten¹²⁵. Diese seien lange verdrängt worden.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 201, 204.

¹¹⁸ Ebd., S. 8.

¹¹⁹ Ebd., S. 210.

¹²⁰ Kraft: *Fahnenflucht*, 1994.

¹²¹ Siehe Kraft: *Fahnenflucht*, 1994, S. 2; Pfeifer: *Der deutsche Kriegsroman*, 1981, S. 189.

¹²² Siehe Kraft: *Fahnenflucht*, 1994, S. 2.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. ebd.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 4.

Das Textkorpus von Krafts Arbeit umfasst etwa 30 Texte, wobei sich viele Überschneidungen mit Pfeifers Auswahl ergeben. Allerdings hat Kraft mehr Titel aufgenommen, die nach 1960 erschienen, z. B. Otl Aichers *innenansichten des krieges* (1985) und *Ein Kriegsende* von Siegfried Lenz (1984). Von Ledig wird lediglich *Die Stalinorgel* erwähnt.

Im ersten Hauptteil seiner Arbeit, einer Hinführung zum Thema, beschreibt Thomas Kraft, welche unterschiedlichen Ansichten vom Kampf nach dem Ersten Weltkrieg in Literatur und Sozialwissenschaften vorgeherrscht hätten und wie der Kampf schließlich von den Nationalsozialisten ideologisiert worden sei. Außerdem geht es um die Repression von NS-Militärjustiz und Psychiatrie gegenüber Fahnenflüchtigen bzw. um die gesellschaftliche Bewertung militärischen Ungehorsams nach dem Zweiten Weltkrieg. Schließlich referiert Kraft in einem Rückblick diejenige Literatur vor 1939, die unmilitärisches Verhalten wie Desertion und Verweigerung thematisierte.

Im zweiten Hauptteil folgt seine Analyse der Nachkriegstexte. Zuerst befasst sich Kraft mit den Kategorien Authentizität und Wahrheit und untersucht hierfür Werke, die vom eigenen Erleben des Kriegs geprägt sind (Bericht, Tagebuch, Gedenkschrift). Eine weitere Gruppe fasst er unter den Stichworten „Skizze, Denkmodell, Collage“ zusammen. Anschließend unterscheidet Kraft die Texte nach ihrer Haltung zum Krieg. Er unterteilt sie in apologetisch, affirmativ und kritisch ausgerichtete Darstellungen. Zu letzteren zählt er auch *Die Stalinorgel*.

Der dritte Abschnitt handelt davon, wie in den Texten mit dem bis dahin bestehenden Bild des heroischen Menschen umgegangen wird. Zum einen, so Kraft, gebe es Werke, in denen ein Heldenkult betrieben werde, zum anderen ließen sich Texte finden, die das Bild des Helden demontieren würden. Als dritte Möglichkeit ergebe sich die Figur des Anti-Helden.

Im vierten Abschnitt beschreibt er schließlich, wie unsoldatisches Verhalten in der Kriegsliteratur gestaltet und bewertet wurde. Hierbei geht es um Themen wie Freiheitsprojektionen – beispielsweise in Alfred Anderschs *Kirschen der Freiheit* – und Angst. In diesem Zusammenhang geht er auch auf *Die Stalinorgel* ein. Außerdem zeigt er, auf welche Weise pazifistische Motive in den Texten diffamiert und wie Verweigerungshandlungen negiert bzw. in ambivalenter Weise dargestellt werden – die Beispieltexte stammen hier u. a. von Ernst Jünger, Albrecht Goes und Hugo Hartung.

Ähnlich wie schon Jochen Pfeifer beurteilt Thomas Kraft in seiner Interpretation von *Die Stalinorgel* die Art, wie Grausamkeiten beschrieben werden: Bei Ledig würden „perfide Vorgänge [...] nüchtern und präzise dargestellt; in solcher Sachlichkeit erhöht sich ihr grotesker Charakter“.¹²⁶ Allerdings erschöpfe sich die Wirkung des Textes darin, dass er vor der Grausamkeit des Kriegs abschrecke, vor allem weil sich das „Blutbad“ verselbständige und die Motive der Figuren im Dunkeln blieben. Kraft stimmt dem Vorwurf einer „naturalistischen Reproduktion des Schreckens“¹²⁷ zu, wenn er aus einem – sehr dogmatisch im Sinne der damaligen DDR-Ideologie argumentierenden – Aufsatz von Hermann Kant und Frank Wagner aus dem Jahr 1957 zitiert. In seinen Schlussbetrachtungen weist Kraft darauf hin, wie wichtig es für die Analyse von Kriegsliteratur sei, „Gestaltung und Bewertung ‚unsoldatischen‘ Verhaltens“ zu untersuchen; „Korrekturen des bisherigen Forschungskanons“ sieht er als nötig an.¹²⁸

In Aufsätzen und essayistischen Texten wurde ebenfalls über *Die Stalinorgel* gesprochen.

Reinhard Baumgart geht in einem 1965 und 1994 erschienenen Essay zu literarischen Texten der Gegenwart auch auf Kriegsliteratur ein.¹²⁹ Er sieht in *Die Stalinorgel* und Jens Rehns Erzählung *Nichts in Sicht* eine gleiche Intention, die sie von Darstellungen „aus Generalstabshöhen“ unterscheidet: „Es war also auch möglich, die Distanz von vornherein einzuziehen und den Krieg von unten her, vollkommen kurzsichtig zu erzählen.“ Die Texte würden die „Anonymität des Krieges“ beschreiben, Individualität werde weder den Figuren noch der Landschaft „gegönnt“. Auch der Zeitabschnitt sei „beliebig“. Denn, so Baumgart: „Jede Tendenz zu Gestaltung würde ja Sinngebung immer schon voraussetzen. Ledig aber entdeckt im Krieg keinerlei Sinn mehr, sondern als seinen nackten Inhalt nur die Fristung und Erhaltung des Lebens.“

¹²⁶ Diese und die folgenden Äußerungen und Zitate finden sich in Kraft: *Fahnenflucht*, 1994, S. 80f.

¹²⁷ Diese Formulierung ist entnommen aus Hermann Kant / Frank Wagner: *Die große Abrechnung. Probleme der Darstellung des Krieges in der deutschen Gegenwartsliteratur*. In: *Neue Deutsche Literatur. Monatsschrift für Schöne Literatur und Kritik (NDL)*, 5. Jg. (1957) H. 12, S. 124-139, hier S. 129.

¹²⁸ Kraft: *Fahnenflucht*, 1994, S. 155 und 152.

¹²⁹ Reinhard Baumgart: *Unmenschlichkeit beschreiben*. In: *Deutsche Literatur der Gegenwart. Kritiken – Essays – Kommentare*. München / Wien: Carl Hanser 1994, S. 67-86. Dieses und die folgenden Zitate siehe ebd., S. 70. (Erstdruck: ders.: *Unmenschlichkeit beschreiben. Weltkrieg und Faschismus in der Literatur*. In: *Merkur*, 19. Jg. (1965) Nr. 202, S. 37-50; die Fassung von 1994 zuerst in: ders.: *Literatur für Zeitgenossen. Essays*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1966, S. 12-37)

Hans Wagener sieht 1977 in den ersten beiden Romanen Ledigs, wie auch in Manfred Gregors *Die Brücke*, das „Moment des Abschreckens durch Detailbeschreibung des Entsetzlichen“ als bestimmend an.¹³⁰ Doch diese Texte würden sich einer „Auslassungssünde“ schuldig machen: „Der Nationalsozialismus erscheint [...] nur am Rande; die Kritik bleibt in Andeutungen stecken.“ Auch die Militärgerichtsszene enthalte „weniger eine Anklage des Dritten Reiches als des militärischen Verantwortungssystems und des Gehorsamsethos des deutschen Soldaten“. Wagener konstatiert eine „implizierte Antikriegsthematik“, bemängelt aber, dass in Ledigs und Gregors Texten „historische, politische und soziologische Aspekte des Zweiten Weltkrieges“ nicht berücksichtigt würden.

Heinrich Vormweg geht in seiner Analyse der Nachkriegsliteratur 1981 auf Plievierts Roman *Stalingrad* zurück, der „allen Mythos durch Sachorientierung zu ersetzen“ versucht habe.¹³¹ Obwohl das Buch Erfolg gehabt habe, müsse beachtet werden, dass es „nicht als ‚Literatur‘ rezipiert“ worden sei. Nach Vormwegs Einschätzung haben erst die dokumentarischen Texte der 1960er Jahre Akzeptanz gefunden. Im Anschluss daran schreibt er: „Gert Ledigs *Stalinorgel* (1955) nahm die dokumentarische Methode bis zu einem gewissen Grade noch einmal auf.“ Doch habe der Roman nur mit eingeschränktem Beifall rechnen können, anders als Gerd Gaisers „Heldenlied“ *Die sterbende Jagd*, eine „Mythe vom Untergang einer soldatischen Elite“.

Ulrich Baron und Hans-Harald Müller untersuchen 1992, wie Erster und Zweiter Weltkrieg aus der Sicht der „einfachen“ Soldaten literarisch dargestellt wurden und fragen, ob sich belletristische Literatur als Quelle für eine „Militärgeschichte von unten“ eigne.¹³² Für die Zeit nach 1945 sehen sie „Mischformen aus dokumenta-

¹³⁰ Dieses und die folgenden Zitate siehe Hans Wagener: *Soldaten zwischen Gehorsam und Gewissen. Kriegsromane und Tagebücher*. In: ders. (Hg.): *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich: deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*. Stuttgart: Reclam 1977, S. 241-264, hier S. 259.

¹³¹ Dieses und die folgenden Zitate siehe Heinrich Vormweg: *Deutsche Literatur 1945-1960: Keine Stunde Null*. In: Manfred Durzak (Hg.): *Deutsche Gegenwartsliteratur: Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 14-31, hier S. 27. (Die kursiven Hervorhebungen finden sich im Original.)

¹³² Ulrich Baron / Hans-Harald Müller: *Die „Perspektive des kleinen Mannes“ in der Kriegsliteratur der Nachkriegszeit*. In: Wolfram Wette (Hg.): *Der Krieg des kleinen Mannes. Eine Militär-*

rischer und fiktionaler Literatur“ als häufig an, worunter sie auch *Die Stalinorgel* rechnen. Die Autoren dieser Texte, darunter neben Ledig u. a. Wolfgang Ott und Manfred Gregor, hätten versucht, „Objektivität gerade dadurch zu erreichen, daß sie, statt den Krieg durchgängig aus eigener Anschauung zu beschreiben, eine Vielzahl unterschiedlicher Perspektiven einführten“. Den Unterschied beider Literaturepochen sehen Baron / Müller darin, dass die nach 1918 wichtige „Perspektive von unten“ die „Sprengkraft“ gehabt habe, die offiziellen Erzählungen über Krieg zu kritisieren, während diese Sichtweise in der Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg dazu gedient habe, „das Bild eines Krieges zu zeichnen, in dem der aufopferungsvolle ‚einfache Landser‘ stets mehr als seine Pflicht tat, in dem Fragen einer politischen und moralischen Verantwortung und Schuld aber nicht auftauchten“. Eine „Nivellierung des Unterschieds zwischen Opfer und Täter“ habe einen „wirksamen Beitrag zur raschen ‚Bewältigung‘ des eigenen Kriegserlebnisses und möglicher Schuldgefühle“ geleistet. Baron / Müller kommen zu dem Schluss, dass rein fiktionale Texte „eher die Aufmerksamkeit einer Ideologiegeschichte des Krieges als die einer ‚Militärgeschichte von unten‘“ verdienen würden.

Bereits 1989 hatten Baron / Müller mit einer ähnlichen Fragestellung die Literatur zu den beiden Kriegen untersucht.¹³³ *Die Stalinorgel* gehört ihrer Ansicht nach zu den „aus der Fülle literarisch unbedeutender Publikationen herausragenden Werken der fünfziger Jahre“. Sie stellen fest, dass das Interesse am Kriegsroman Mitte der 1950er Jahre nachgelassen habe. Weiter heißt es: „Während die historischen Aspekte des Zweiten Weltkrieges zunehmend in übergreifende geschichtliche Darstellungen integriert wurden, wurde die isolierte literarische Darstellung des Krieges zunehmend enthistorisiert.“ Kriegsromane wurden, so Baron / Müller „durch den gesellschaftskritischen Zeit- und Epochenroman abgelöst“; für „Bewältigungsarbeit“ habe sich das Genre des Kriegsromans als „ungeeignet erwiesen“.

Heinz Ludwig Arnold zählt *Die Stalinorgel* in seinem 1995 erschienenen Essay *Die westdeutsche Literatur 1945 bis 1990* zu den „wichtigsten frühen Romane[n], die mit Krieg und Nazi-Herrschaft abrechneten“. Ledig steht hier neben Plievier, Remarque

geschichte von unten. München: Piper 1992, S. 344-360, hier S. 344. Die folgenden Zitate siehe ebd., S. 353, 356 und 357.

¹³³ Ulrich Baron / Hans-Harald Müller: *Weltkriege und Kriegsromane. Die literarische Bewältigung des Krieges nach 1918 und 1945 – eine Skizze*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 19 (1989), H. 75, S. 14-38. Die folgenden Zitate siehe ebd., S. 33-34.

(gemeint ist der Roman *Arc de Triomphe*, 1946 erschienen), Kolbenhoff und Richter.¹³⁴ Die meisten dieser Autoren hätten aber „nur spät und mühsam eine größere Leserschaft“ erreicht – ganz im Gegensatz zum damals sehr erfolgreichen Gerd Gaiser, der 1953 mit *Die sterbende Jagd* „[d]ie ‚Heldensaga‘ einer Fliegerstaffel“ geschrieben habe. Nach Arnolds Auffassung folgten die in den ersten zehn Jahren nach Kriegsende erscheinenden Texte „sprachlich und formal traditionellen Erzählmustern“ bzw. „traditionellen Realismuskonzepten“. Weiter heißt es bei ihm: „Die Neuorientierung der Erzählliteratur begann nicht mit ästhetischen oder formalen Innovationen, sondern inhaltlich mit Aufarbeitungen der Vergangenheit [...]“. So hätten Autoren wie Ledig mit ihren „frühen realistischen Kriegsromanen [...] die Sinnlosigkeit des Krieges, [...] Militarismus und Verbrechen in ihrer alltäglichen Erfahrung ins Bewußtsein der Gegenwart gehoben“. Mehr als diese thematischen Neuerungen konnten diese Autoren, folgt man Arnolds Ausführungen, aber nicht beisteuern. Doch auch über damals vielgelesene Bücher von Hermann Hesse, Elisabeth Langgässer und Hermann Kasack urteilt er ähnlich. So kommt Arnold zu dem Schluss: „Die Moderne hat das ‚Dritte Reich‘ nicht überlebt. [...] Es hatte nur Rückschritt oder Stillstand gegeben.“

Im *Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (KLG) taucht der Name Gert Ledig sehr lange nicht auf. Dies ist insofern verwunderlich, als Heinz Ludwig Arnold über viele Jahrzehnte als Herausgeber fungierte. Gabriele Hundrieser weist in ihrem 2003 erschienenen Aufsatz zu *Vergeltung* darauf hin, dass Ledig im KLG erst ab 1999 durch einen Beitrag von Christian Schulte erwähnt wird.¹³⁵

¹³⁴ Zu diesem und den folgenden Zitaten siehe Arnold: *Die westdeutsche Literatur*, 1995, S. 25f. und S. 44. Ledigs weitere Werke bleiben hier ungenannt. – Die zweite Auflage dieses Essays erschien 1996. (Die ursprüngliche, in den Absätzen zu Ledig textgleiche Fassung wurde 1993 unter dem Titel *Die drei Sprünge der westdeutschen Literatur. Eine Erinnerung* bei Wallstein in Göttingen veröffentlicht.)

¹³⁵ Siehe Gabriele Hundrieser: *Die Leerstelle der Leerstelle? Das Phänomen Gert Ledig, die Ästhetik der Gewalt und die Literaturgeschichtsschreibung*. In: *Weimarer Beiträge*, Bd. 49 (2003) H. 3, S. 361-379, hier S. 376; Schulte: Gert Ledig, 1999ff. – 1995 erschienen allerdings das erste Kapitel aus *Die Stalinorgel* sowie Epilog und Prolog von *Vergeltung* in einer Literatursammlung: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Die deutsche Literatur 1945-1960*. (Teil 3: Im Treibhaus 1953-1956). München: DTV 1995, S. 321-329 und 457-460. – Außerdem war das Wort „Stalinorgel“ 1995 Teil einer Titelblattcollage für einen von Arnold herausgegebenen Sonderband der Zeitschrift *Text + Kritik*. Dort steht der Begriff neben Titeln wie „Des Teufels General“, „Tausend Gramm“, „Null-acht fünfzehn“, „schtzngrmm“ und „SS-Staat“. Siehe Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Ansichten und Auskünfte zur deutschen Literatur nach 1945*. *Text + Kritik*, Sonderband IX/1995.

2.2 Beiträge seit der Neuedition

Noch bevor die Romane Ledigs wiederaufgelegt wurden, nahm W. G. Sebald einen Abschnitt zu dem Autor in eine 1999 erschienene Buchpublikation hinein, die auf seinen 1997 in Zürich gehaltenen Vorlesungen über „Luftkriegsliteratur“ aufbaute.¹³⁶ Der Literaturredakteur Volker Hage hatte 1998 u. a. *Vergeltung* als Gegenbeispiel zur These Sebalds angeführt, es habe keine bedeutende Literatur über die Städtebombardierungen gegeben.¹³⁷ Sebald bezieht sich in seiner Beschreibung von Ledigs Werk fast nur auf diesen Roman. Diese Gewichtung ist nicht verwunderlich, weil Sebalds thematischer Schwerpunkt eben nicht auf dem Frontkampf liegt. Er sieht in *Die Stalinorgel* quasi nur eine Vorstufe zum eigentlich wichtigen Buch des Autors, „mit dem Ledig sich ins literarische Abseits manövrieren mußte“ – so Sebalds Auffassung –, weil es über „die Grenzen dessen hinausging, was die Deutschen über ihre jüngste Vergangenheit zu lesen bereit waren“. *Die Stalinorgel* ist für ihn ein Text, der „im Zeichen der radikalen Antikriegsliteratur der ausgehenden Weimarer Zeit“ steht. Interessant ist weiterhin seine Einschätzung zum bewegten Lebenslauf Gert Ledigs, der „dem nach dem Krieg sich herausbildenden Verhaltensmuster für Schriftsteller nicht entsprechen konnte.“ Die Romane Ledigs stünden „den anderen Autoren der fünfziger Jahre“ in nichts nach, würden aber „das Gespenst der Anarchie“ heraufrufen, ebenso „die Angst vor [...] der Verwilderung und Verbieserung der Menschen“, und wurden folglich, so Sebald, „aus dem kulturellen Gedächtnis ausgeschlossen“. Ob er sich bei dem Begriff „Todeszonen“, vor denen eben jene Ängste bestehen, nur auf *Vergeltung*, oder auch auf *Die Stalinorgel* bezieht, bleibt allerdings unklar.

Im Feuilleton wurde *Die Stalinorgel* meist positiv besprochen. Wilfried F. Schoeller sieht in dem Roman „das Buch, das Ernst Jüngers ästhetisierende Landserprosa ‚In Stahlgewittern‘ auslöscht“; diese Beschreibung einer Schlacht wirke mit einer „geradezu penetranten körperlichen Direktheit“.¹³⁸ Die Gewalt werde bei Ledig zu einer „anthropologischen Konstante“. Zum „Verzicht auf Erklärungen und moralische Wegweiser“, der in diesem Buch „radikal“ sei, fügt Schoeller hinzu: „[...] ein wenig ordnende Reflexion nur und der Erzähler wäre auf der sicheren Seite der

¹³⁶ Die folgenden Zitate in Sebald: *Luftkrieg und Literatur*, 1999, S. 100-103.

¹³⁷ Vgl. Hage: *Feuer vom Himmel*, 1998, S. 139.

¹³⁸ Wilfried F. Schoeller: *Der rasende Körper des Krieges. So direkt kann Sprache sein: Nach 45 Jahren wird Gert Ledigs Roman „Stalinorgel“ wiederentdeckt*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 9.11.2000.

Antifa-Literatur.“ Aber gerade diese „Chance zum Ausweichen vor der Körperlichkeit“ habe Ledig sich „verwehrt“. Dies führe dazu, so Schoeller abschließend, dass der Roman, „der das ruckende, zuckende Präsens verabsolutiert“, angesichts der festgefügtten Erkenntnisse der „Zeitgeschichtler“ als eine „befreiende Provokation“ wirke. Ledigs „zwingende Bilder“ hätten eine „Widerstandskraft gegen Simulationen, die auch von dem kurrenten Sinngerede und den ritualisierten Vergangenheitsbewältigungen ausgehen“.

Sibylle Cramer schreibt, Ledig mache „dem Krieg als einer geregelten Kriegskunst und als Ernstfall der Institution Militär, ihrer Logik und Logistik ein Ende“.¹³⁹ Übrig bleibe „der blutige Zusammenbruch der Zivilisation und der Rückfall des Menschen auf archaische Stufen des Lebenskampfes“; in *Die Stalinorgel* werde „nicht die Historie befragt, sondern die Zivilisationsfrage gestellt“. Sie vergleicht Ledig mit den „ästhetischen Freischärlern“ John Hawkes, Thomas Pynchon und Claude Simon.

Mit einem ähnlichen Grundton rezensiert Klaus Bellin, der anmerkt, Ledig sei „wahrscheinlich der radikalste, in seiner Direktheit unbarmherzigste Erzähler“, der in den 50er Jahren über den Krieg geschrieben habe.¹⁴⁰ Weiter heißt es hier: „Gert Ledig will nichts deuten und nichts erklären. Er erzählt lediglich, was er selber erlebte, als er freiwillig den Soldatenrock anzog und unversehens in der Hölle vor Leningrad landete.“ Mit der Neuedition der Romane, so Bellin, sei „nun alles getan, um Ledig einen Platz in der Literatur zu sichern“.

Thomas Medicus schätzt „an Ledigs kalt registrierender, dokumentarischer Prosa, dass sie vor allem zeigt“.¹⁴¹ Gemeint ist der „totale Krieg“, in *Die Stalinorgel* sei das „die militärische Front“. Er beurteilt *Vergeltung* im Vergleich mit dem ersten Roman als „kühner“, beide Texte seien aber eine „Ausnahme“ innerhalb der sonstigen Kriegsliteratur, weil der Autor „nicht die Augen schloss“ vor den „Todeszonen des Zweiten Weltkriegs“. Medicus sieht mit diesen Texten das Tabu gebrochen, dass „die Deutschen in dem von ihnen angezettelten Krieg selbst auch massenhaft Opfer

¹³⁹ Sibylle Cramer: *Lebensläufe, Todesarten. Gert Ledigs erzählter Krieg: zeitgeschichtliche Sprengsätze*. In: Neue Zürcher Zeitung, 17.10.2000.

¹⁴⁰ Klaus Bellin: *Protokolle des Irrsinns. Gert Ledig war kurze Zeit berühmt und ist dann vergessen worden*. In: Neues Deutschland, 18.6.2001.

¹⁴¹ Thomas Medicus: *Ausweitung der Todeszone. Warum Gert Ledigs Romane erst jetzt Erfolg haben*. In: Frankfurter Rundschau, 8.6.2000.

wurden“; die deutsche Gegenwartsliteratur habe aber die Darstellung des Kriegs „vor Jahrzehnten aus dem Blick verl[or]en“. Einen selten genannten Aspekt ergänzt er: Ledig polemisiere gegen „die NS-Propagandaklischees von Heldenmut und Kameradschaftspathos“, denn in *Die Stalinorgel* bestimme „Feindschaft nicht ausschließlich das Verhältnis der beiden Kriegsparteien, sondern vor allem das der deutschen Landsr untereinander“.

Eine interessante Überlegung trägt Hellmut Butterweck bei, wenn er anmerkt, dass die „politische Perspektive“ von *Die Stalinorgel* „die des ersten Weltkrieges“ sei.¹⁴² Abgesehen von den „Stalinorgeln“ könne der Roman auch „in den Gräben vor Verdun spielen“, weil Ledig mit keinem Satz darauf Bezug nehme, dass „die Deutschen in Russland eingefallen“ seien. (Dies wirft für die Analyse von Ledigs Text die Frage auf, ob die Phänomene des Eroberungs- und Vernichtungskriegs beschrieben werden; andererseits betont dieser Gedanke, dass in dem Roman das Grauen der Materialschlacht unabhängig von einem bestimmten Krieg geschildert wird.) Gleichzeitig fügt Butterweck hinzu, dass Ledig den Erfolg dieses Buchs „wohl zu einem guten Teil seinem Lektor Brenner“ verdanke, weil dieser ihm u. a. die Rückblenden in den Ersten Weltkrieg „ausgeredet“ habe. Er weist darauf hin, dass das Originalmanuskript verschollen ist.

Andreas Kilb bewertet das Wiedererscheinen von *Die Stalinorgel* in seiner Rezension kritisch.¹⁴³ Ledigs Schilderungsweise sei in den 1950er Jahren neuartig gewesen, doch seit jener Zeit, so Kilb, habe „die poetische Technik der Kriegsschilderung Fortschritte gemacht“. Er verweist hierbei auf *Die Nackten und die Toten*, Norman Mailers Roman zum Zweiten Weltkrieg von 1949, und *Dispatches*, einen Vietnamkriegsroman von Michael Herr aus dem Jahr 1977. Interessanterweise spricht er auch Filme über Krieg an und nennt als Regisseure Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola und Terrence Malick.¹⁴⁴ Thematisch gebe es allerdings keine Weiterentwicklung dieses Genres, stets würden die gleichen Vorgänge beschrieben – u. a. „Grabenkampf“, „Panzerüberfall“ und „Brückenkopf“.

¹⁴² Hellmut Butterweck: *Das nackte Entsetzen. Ein großer Kriegsroman: Die Wiederentdeckung des Buches „Die Stalinorgel“ von Gert Ledig*. In: *Die Furche*, 1.3.2001.

¹⁴³ Kilb: *Es bellern die Mörser, es rasseln die Ketten*, 2000.

¹⁴⁴ Gemeint sind sicherlich: Stanley Kubrick: *Paths of Glory*, USA 1957; Francis Ford Coppola: *Apocalypse Now*, USA 1979; Terrence Malick: *The Thin Red Line*, USA 1998.

Bei all diesen Frontdarstellungen rieche es immer etwas nach „Kunstgewerbe“, heißt es bei Kilb weiter, weil niemand wissen könne, wie sich denn beispielsweise ein verbrennender oder von Geschossen zerfetzter Mensch fühle. Folglich hätten Kriegsgeschichten kein eigenes Sujet, wie es bei anderen Geschichten der Fall sei, sondern nur ein „Loch“. Damit wird die Schilderung der eigenen Erfahrung, wie z. B. von Ledig unternommen, in Frage gestellt. „In einem tieferen Sinn“ fehle es Ledig – sowie dem Genre des Frontromans an sich – am Gegenstand. Thematisch viel wichtiger sei es, über das zu schreiben, was in der „Welt jenseits der Hauptkampflinie“ vor sich ginge, in der „Normalität, die den Hintergrund des großen Sterbens bildet“. Doch von den in späteren Jahrzehnten in Literatur und Film angesprochenen Themen wie „den Hierarchien der Alten Welt“ oder dem „Kampf zwischen Mensch und Natur“ habe die Generation Ledigs – und hier schließt Kilb wohl auch die Autoren der „Gruppe 47“ mit ein – noch nichts lesen bzw. schreiben wollen. Die aus dem Krieg heimgekehrten Deutschen hätten die Bücher von Autoren wie Kirst oder dem ehemaligen Wehrmachtsgeneral Erich von Manstein zu Bestsellern gemacht.¹⁴⁵ Ledigs Prosa dagegen, so Kilb weiter, sei seinen Zeitgenossen noch „zu rauh“ gewesen: „[...] sie brauchten zum Entsetzen auch den Trost.“

In *Vergeltung* habe Ledig, so schlussfolgert Kilb, wirklich davon zu sprechen begonnen, was den Krieg ausmache. Ledigs Sprache sei in diesem zweiten Roman zerbrochen, habe die Kontrolle über ihren Gegenstand verloren und ihn damit erst getroffen. Formulierungen wie „Er wurde gegrillt“ seien „in der Tat kein künstlerischer Ausdruck mehr, sondern ein Schrei“. Dies ist nach Kilbs Auffassung alles, was Kriegsprosa leisten kann – in seinem ersten Roman sei Ledig allerdings gescheitert, weil er die sprachliche Kontrolle behalten habe. Er spricht den Unterschied in der Aufnahme der beiden Romane und damit den Grund für Ledigs Vergessenwerden an: „Diese Art des Scheiterns [in *Die Stalinorgel*] konnten seine Zeitgenossen ertragen. Die andere nicht.“

Im letzten Abschnitt seines Artikels geht Kilb noch einmal auf die filmische Darstellung des Kriegs ein. Das von Ledig in *Die Stalinorgel* geschilderte Grauen sei längst „ins allgemeine Bildergedächtnis eingegangen“ – dies sei heute das Frappierende an diesem Buch. Kilb nennt als Beispiele Filme wie Sam Peckinpahs

¹⁴⁵ Gemeint sind: Kirsts „08/15“-Trilogie; Erich von Manstein: *Verlorene Siege*. Bonn: Athenäum 1955. – Elem Klimow: *Idi i smotri*, Sowjetunion 1985 (deutscher Titel: „Komm und sieh“).

Steiner – *Das Eiserne Kreuz* (1977) und Elem Klimows *Komm und sieh* (1985), in denen man all diese Kriegsgräuel schon habe sehen können. Sein Urteil über Kriegsfilme fällt geteilt aus: „Die Kriegsfilme sind der Urteilsspruch der Nachwelt über die Kriegsliteratur: Sie begraben eine individuelle Erfahrung im Klischee, aber sie sagen auch die Wahrheit über das Klischeehafte der Erfahrung.“ Nach Kilbs Ansicht ist eben nicht alles im Bild darstellbar und er findet es daher „tröstlich“, dass Ledigs zweites Buch, also die Bombardierung von Städten, „im Kino bisher nicht nachgestellt wurde“.¹⁴⁶

Ab der Ausgabe von 2001 enthält die *Deutsche Literaturgeschichte* des Metzler-Verlags einige Sätze zu Gert Ledig, allerdings nicht etwa im Kapitel zum Zeitabschnitt nach 1945, sondern im Kapitel „Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989“.¹⁴⁷ Das erklärt sich damit, dass die Autoren Michael Opitz und Carola Opitz-Wiemers – wie andere Literaturwissenschaftler auch – von der „Luftkrieg-Debatte“ ausgehen, um dann auf das wiederentdeckte Werk Ledigs zu kommen. Das Hauptaugenmerk liegt demzufolge auf *Vergeltung*. Ledigs Frontroman wird als erster und erfolgreicher Roman des Autors erwähnt.

Gert Ledig, wie in dieser Literaturgeschichte geschehen, am Ende des Jahrhunderts einzuordnen, erscheint sinnvoll, wenn es um das Thema Erinnerung gehen soll; der hier beschriebene Abschnitt heißt daher auch „Nicht vergangene Vergangenheit – Holocaust und Faschismus“. Mindestens ebenso interessant und literaturgeschichtlich wichtig wäre es aber gewesen, Ledig dort in die Literaturgeschichte der Nachkriegszeit einzufügen, wo seine Werke zum ersten Mal veröffentlicht wurden, und so mehr über den Rezeptionsverlauf zu erfahren. Dass die Verfasser von literaturgeschichtlichen Überblicken, wie von Ralf Schnell in der Ausgabe von 2008 formuliert, immer vor dem Problem stünden, aus der „Fülle des Materials“ auswählen und „manche Besonderheit möglicherweise unberücksichtigt lassen“ zu müssen¹⁴⁸, steht außer Frage. Doch gerade, wenn von Theodor Plievier die Rede

¹⁴⁶ Vgl. den oben genannten Fernsehfilm *Dresden*, siehe S. 46 dieser Arbeit.

¹⁴⁷ Michael Opitz / Carola Opitz-Wiemers: *Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. In: Wolfgang Beutin u. a.: *Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Sechste, verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, S. 679-680. Ich zitiere aus der siebten, erweiterten Auflage von 2008, S. 697.

¹⁴⁸ Ralf Schnell: Die Literatur der Bundesrepublik. In: Wolfgang Beutin u. a.: *Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Siebte, erweiterte Auflage. Stuttgart / Weimar: Metzler 2008, S. 580-662, hier S. 601.

ist¹⁴⁹ – und aus der Sicht der kriegskritischen Literatur besonders im Abschnitt zu Gerd Gaiser¹⁵⁰ –, wäre ein Hinweis auf einen weiteren Kriegsautor, Gert Ledig, angebracht, der damals kurzzeitig große Beachtung erfahren hatte.

Wolfgang Schneider veröffentlichte 2002 eine Rezension der Romane *Die Stalinorgel* und *Faustrecht* und geht auch kurz auf Ledigs „Luftkriegsroman“ *Vergeltung* ein.¹⁵¹ Illustriert wurde die Rezension mit einem Bild über die Nibelungensage, das die von Kriemhild angeordnete Ermordung der burgundischen Ritter zeigt. Der Zusammenhang von dieser Gewalttat und Ledigs Werk soll wohl darin bestehen, dass hier wie dort – wie im Untertitel erwähnt – der Frieden „außer Sichtweite“ geraten sei.

Was das in *Vergeltung* geschilderte „Inferno“ betrifft, sieht Schneider die „um Schockrealismus bemühten Kriegsfilme“ übertroffen. Es gebe in diesem Roman, der „brachial“ wirke und „gegen alle gruselige Behaglichkeit immun sei“, auch keinerlei existenzialistische Stimmung. Der Grund für die Verdrängung von Ledigs Werken sieht er allerdings nicht im Zeitgeist der „auf Optimismus eingeschworenen fünfziger Jahre“. Denn in *Die Stalinorgel* lasse sich bereits die gleiche Härte finden. Dieser Frontroman, der einen Text wie *Im Westen nichts Neues* „vergleichsweise beschaulich“ erscheinen lasse, sei ebenfalls ein einziges „Höllengemälde“. Weiter heißt es: „Die beklemmende Atmosphäre von ‚Apocalypse Now‘ trifft auf Otto Dix’ rücksichtslosen Schützengraben-Realismus.“ Es könne also nicht allein der beschriebene Schrecken sein, der Ledigs Werk in Vergessenheit geraten ließ. Die männlichen Kriegsheimkehrer hätten mit ihren Beschreibungen des Kriegs, also den Schilderungen des soldatischen Kampfs, die Darstellung anderer Themen und Aspekte des Kriegs überdeckt oder verhindert. So sei eben nicht der Tod der Zivilbevölkerung im „Luftkrieg“ in zahlreichen literarischen Publikationen verarbeitet worden, sondern die Erlebnisse der Wehrmachtssoldaten. Der „Russlandkrieg“ sei „gewissermaßen das große epische Erlebnis einer ganzen Männergeneration“ gewesen.

¹⁴⁹ Ralf Schnell: *Deutsche Literatur nach 1945*. In: Beutin u. a.: *Deutsche Literaturgeschichte*, 2008, S. 479-510, hier S. 499.

¹⁵⁰ Schnell: *Die Literatur der Bundesrepublik*, 2008, S. 601f.

¹⁵¹ Wolfgang Schneider: *Fossilien einer versunkenen Welt. Drei Romane von Gert Ledig schildern die Schrecken des Luftkriegs ohne Wenn und Aber. Frieden ist in ihnen außer Sichtweite geraten*. In: *Literaturen* (2002) H. 5, S. 30-32, hier S. 31.

Zwischen diesen Kriegstexten und Ledigs Roman gebe es aber bedeutende Unterschiede. Die oftmals auftretende „Steppenmelancholie“, wie sie beispielsweise noch in Peter Bamms *Die unsichtbare Flagge* von 1952 zu finden sei – das nach Schneiders Ansicht auch verklärende Stellen enthält – liege Ledig in *Die Stalinorgel* fern. Seine Protagonisten würden auch nicht mehr „tapfer“ oder „in gutem Glauben“ handeln oder sterben. „Alle Überhöhungen, Sinngebungen oder Ausdeutungen ins Politische“ würden vermieden. Ledig zeige nichts anderes als ein „schwarzes Loch des Krieges“, in dem sowohl der Frieden als auch das Vorleben der Figuren verschwunden sei. Nun seien sie auf ihre Instinkte reduziert, statt eines Namens trügen sie nur noch einen Dienstrang. Ähnlich wie in *Vergeltung* gebe es auch hier nur „dürre Lebensläufe oder steckbriefartige Schwundbiografien“ – mit einer Ausnahme, gemeint ist damit wohl Kapitän Sostschenko. Nur an seiner Person werde das in vielen Kriegsbüchern und -filmen übliche Erzählverfahren angewandt, mittels Rückschau in friedliche, also menschliche Zeiten die gegenwärtige unmenschliche Situation des Kriegs deutlich zu machen. Trotz dieser Schneider zufolge spärlichen Charakterzeichnungen gelinge Ledig, „bei aller Lakonie doch wieder eine mitfühlende Zeichnung der Soldatencharaktere“.

Die Radikalität der „Schreckensbilder“ in *Die Stalinorgel* sichere dem Roman „den literarischen Rang jenseits gutwilliger Antikriegspädagogik“. In einigen Szenen – wie dem „Standgericht“ oder bei der Beschreibung der „Panik des Melders“ – würde „Ledigs Realismus Züge einer dämonischen Phantastik“ annehmen, was die Popularität des „außergewöhnlichen Werkes in den fünfziger Jahren nachvollziehbar“ mache.

Von Ralf Schnell, der in der oben angesprochenen Literaturgeschichte für das Kapitel über die westdeutsche Literatur nach 1945 verantwortlich zeichnet, ist 1993 eine Literaturgeschichte erschienen, in der die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg dokumentiert wird. Dieses Buch wurde 2003 neu aufgelegt und um einen Abschnitt zu Gert Ledig erweitert.¹⁵² Schnell geht hier etwas ausführlicher auf den Autor ein als zuvor Opitz / Opitz-Wiemers; *Vergeltung* steht wieder im Mittelpunkt.

Die damalige westdeutsche Prosaliteratur, vor allem die Romanautoren, hätten sich an amerikanischen und deutschen Vorbildern orientiert, so etwa an Hemingway,

¹⁵² Die folgenden Zitate siehe Ralf Schnell: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart / Weimar: Metzler 2003, S. 201-202.

Faulkner und Joyce sowie an Arnold Zweig und Lion Feuchtwanger. Was die Wahl der Themen und die Form der Sprache betreffe, habe man damit an eine „sozialkritisch-realistische Tradition“ anknüpfen wollen – aber auch die Literatur Franz Kafkas wird hier genannt. Wie für die anderen Gattungen seien auch für die Prosa die stofflichen Voraussetzungen stilbildend gewesen, also „Kriegsthematik und Faschismusproblematik, die Konflikte der Nachkriegszeit und der unmittelbaren Gegenwart“. Schnell bezeichnet dieses Literaturprogramm als „erzählte Zeitgeschichte“, welches von Ledig in seinen drei Romanen „erzählerisch kompromisslos umgesetzt“ worden sei wie von nur wenigen Autoren. In seinen Texten werde vom Kampf „als einer Szenerie des Horrors und des Wahnsinns“ erzählt. Schnell zieht einen Vergleich mit literaturgeschichtlich bedeutsamen Schilderungen des Ersten Weltkriegs, wenn er darauf hinweist, dass Kampf bei Ledig eben nicht als „inneres Erlebnis“ beschrieben werde, wie es Ernst Jünger in *In Stahlgewittern* getan hatte.

Ledigs Romane, so heißt es bei Schnell weiter, böten „nahezu filmisch eindringliche Sequenzen des Grauens, die zu Sprache verdichtet sind“. Er sieht Parallelen zwischen dem Schreiben Ledigs und den frühen Werken Richters und Bölls, dessen Schlagwort vom „Einfachwerden“ in den fünfziger Jahren „generell bestimmend“ gewesen sei und „auch in Ledigs hellstichtiger, sensibler und dynamischer Prosa“ nachwirke. Allerdings habe sich in diesem Jahrzehnt auch die Themenwahl zunehmend verändert.

2008 erschien mit der Dissertation von Angelika Brauchle die erste längere Forschungsarbeit, die sich ausschließlich mit Ledigs Werk befasst. Brauchle untersucht alle drei Romane, sie legt ihren Fokus hierbei auf die sprachliche Darstellung der Gewalt. Literatur, schreibt sie, leiste einen Beitrag zur Erinnerungskultur, weil sich herausgestellt habe, „daß geschichtliche Ereignisse eher durch die Schilderungen in der Literatur als durch die Geschichtsschreibung vorstellbar sind.“¹⁵³ Was die thematische Auswahl und die Handlungen der Figuren betrifft, hätten Ledigs Romane zwar ein begrenztes Blickfeld, dennoch werde hier für die „erfahrene und ausgeübte Gewalt“ eine Sprache gefunden, die schonungslos „Befehls- und Gehorsamshierarchie“ entlarve und das „Ausgeliefertsein an eine

¹⁵³ Siehe Brauchle: Gert Ledig und die Sprache der Gewalt, 2008, S. 4.

anonyme Gewalt, den Verlust der Solidarität und die Enthumanisierung“ zeige.¹⁵⁴ Diese radikale Erzählweise lasse die Trilogie über die sonstigen Romane zum Zweiten Weltkrieg herausragen.¹⁵⁵ Brauchle sieht Zusammenhänge zwischen den drei Romanen, was die Verwendung von religiösen Motiven wie Kreuz oder Grab betreffe. Sie geht auch auf Entstehungszeit und literarisches Umfeld der Romane Ledigs ein und interpretiert diese im Vergleich mit anderen „abweichenden“ Kriegstexten.¹⁵⁶ Brauchles Studie spricht grundlegende Themen und Begriffe an (etwa Enthumanisierung und die Frage nach den Darstellungsmöglichkeiten von extremer Gewalt), vertieft diese allerdings – anders als etwa die Studie von Thomas Kraft – nicht im nötigen Maß, was sich angesichts einer Gesamtschau der drei doch sehr unterschiedlichen Romane Ledigs wohl nur schwer verwirklichen ließe.

Raimund Kemper stellt 2008 in einem Aufsatz über die beiden ersten Romane Ledigs die Frage, wie „das riesige, komplexe Ereignis des Krieges authentisch wiederzugeben“ sei.¹⁵⁷ *Die Stalinorgel* habe bisweilen etwas „Simplicianisches“, meint Kemper, der Roman erinnere an „Grimmelshausens Darstellung der Ereignisse in der Schlacht bei Wittstock 1636 – und wird unversehens zur satirischen Abrechnung mit der Wirklichkeit“. Weiter heißt es hier: „Sein ‚realistisches‘ Schema besteht in einem quasi kinematographischen Wechsel der Perspektiven [...]“. Die Figuren „scheinen wie entindividualisiert, ausgelöscht als Einzelwesen bis auf ein paar vom Verfasser eingeschobene Erinnerungsfragmente“. Der Text zeige diese „menschlichen Schatten“ oder „aktierten Akteure“ in einer „seriellen Komposition“ und „modellhaft vorgeführten Handlungsbruchstücken“; die Ausschnitte erscheinen Kemper „spotlightartig“ und beinahe „im Sekundenstil“ erzählt. Allein die Figur des Melders begleite der Erzähler „mit erstaunlichem Verständnis, einem fast überraschenden Einfühlungsvermögen“. Zur Gerichtsszene und dem geplanten Exempel an einem „fahnenflüchtigen“ Soldaten schreibt Kemper:

Gegenseitige Bspitzelung und Denunziationen sind also nicht
unüblich in dieser Armee, und daß die Vorgesetzten ihr

¹⁵⁴ Siehe ebd., S. 205.

¹⁵⁵ Siehe ebd.

¹⁵⁶ Siehe ebd., S. 183-197.

¹⁵⁷ Kemper: *Die Angst muss dir selbst im Genick sitzen*, 2008. Dieses und die folgenden Zitate siehe ebd., S. 120, 127-129.

Wissen um solche Schwächen, wenn sie sie bei ihren Kameraden entdeckt haben, zu Erpressungen benutzen, dafür bietet Ledigs Schilderung Beispiele und wirft so ein bezeichnendes Licht auch auf die Ideologie der hochheiligen ‚Frontkameradschaft‘, mit deren Lob so viele Autoren stets überschwenglich und penetrant aufwarten.¹⁵⁸

Insgesamt beurteilt Kemper die Erzählweise als „neusachliche Ästhetik der Momentaufnahme“ und sieht *Die Stalinorgel* in scharfem Gegensatz zur „ästhetisierenden Stahlgewitterprosa“ Jüngers, die im Vergleich mit Ledigs Texten „verblassen“ müsse.

Friederike Blome bespricht in ihrer 2008 veröffentlichten Dissertation eine Vielzahl von literarischen Texten unterschiedlicher Thematik, die seit dem Zweiten Weltkrieg in beiden deutschen Staaten und seit 1990 erschienen.¹⁵⁹ Grundsätzlich befasst sie sich mit dem Bild, das in den aktuellen Diskussionen über die Texte von den Deutschen gezeichnet wird und untersucht die „vermeintlich neu entdeckte Opferrolle der eigentlichen Anstifter eines Vernichtungskrieges“¹⁶⁰. *Die Stalinorgel* sieht Blome als „Gegenargument“ zur Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ des Hamburger Instituts für Sozialforschung, weil in diesem Text der „historische Bezug“ zum Nationalsozialismus fehle und es nicht um die „Schuldfrage“ gehe.¹⁶¹ Sie stellt außerdem fest, dass Ledig eine „Entmenschlichung“ deutlich mache, indem er vor allem „durch differenzierte Beschreibungen des psychischen Drucks, dem ein Soldat während eines Gefechts ausgesetzt ist“, das „Leiden der Soldaten eindrucksvoll“ darstelle. Ledig würde „glaubhaft“ zeigen, wie „sämtliches Leben von der Angst absolut beherrscht“ werde. Diese Fixierung auf das eigene Überleben sei auch der Grund, den Ledig dafür angebe, warum er „auf jeglichen politischen Zusammenhang“ verzichte. Unklar bleibt, wie sich die „Entmenschlichung der Soldaten, die der Krieg zwangsläufig“ mit sich bringe, so Blome, genau zu der Betrachtung der deutschen Soldaten als Täter verhält.

Die Politologin und Historikerin Elena Stepanova veröffentlichte 2009 eine Dissertation, in der russische und deutsche Kriegsromane, die zwischen 1994 und 2004

¹⁵⁸ Ebd., S. 135-136.

¹⁵⁹ Blome: Die neuen späten Opfer, 2008.

¹⁶⁰ Siehe ebd., S. 20.

¹⁶¹ Ebd., S. 126 und 122.

erschienen, interpretiert werden.¹⁶² Sie befasst sich in einem einleitenden Abschnitt auch mit Kriegsliteratur der 1950er Jahre. In dieser Zeit seien „betont antimilitaristische“ Romane erschienen, zu denen Stepanova *Die Stalinorgel* zählt, „die vor allem die Schrecken des Russlandkrieges beschreiben, jedoch in der Schilderung des unreflektierten Grauens stecken bleiben“. Die Romane würden Sinnlosigkeit hervorheben. So entstehe ein „Schreckensbild“, jedoch blieben „Ursache und Ziel des nationalsozialistischen Vernichtungskrieges“ unreflektiert. In Ledigs Roman gäbe es „keinen Unterschied in der Schilderung der Deutschen und Russen“. Obwohl es brutale Szenen gebe, sei der Text „nur bedingt eine Darstellung der Ostfront“, denn die Handlung spiele zwar bei Leningrad, doch finde die Blockade keine Erwähnung. Stepanova führt dies auf die in der Adenauer-Zeit entstandenen Opferdiskurse zurück, u. a. dem einer „missbrauchten, aber ‚sauber‘ gebliebenen [deutschen] Armee“. Dazu habe auch die „Kriegsbelletristik“ beigetragen. Seit den späten 1970er Jahren bis heute würde in der „Erinnerungspolitik“ der Zweite Weltkrieg – „insbesondere der Vernichtungskrieg an der Ostfront“ – einen geringeren Platz einnehmen als „der nationalsozialistische Völkermord an den Juden“. 30 Millionen sowjetische Kriegsoffer (darunter, so Stepanova, zwei Drittel Zivilisten) seien in der bundesdeutschen Erinnerung „kein Thema“.

Für die vollständig überarbeitete Ausgabe des *Killy Literaturlexikons* hat Jürgen Egyptien in Band 7, der 2010 erschien, einen Artikel zu Ledig beigetragen. Dieser ist im Vergleich mit Wageners früherer Fassung deutlich umfangreicher und erweitert nicht nur die Informationen zu Ledigs Biografie, sondern vertieft auch die Vorstellung seiner Literatur.¹⁶³ Die ersten beiden Romane zählt Egyptien zu den „bedeutendsten Beispielen für den so genannten ‚hard-boiled‘-Realismus in der Erzählliteratur über den Zweiten Weltkrieg“, womit er einen Bezug zu (Kriminal-)Literatur herstellt, in der „hartgesottene“, verbitterte Männer in einem von Gewalt geprägten Umfeld Abenteuer erleben. In *Die Stalinorgel*, so schreibt er, würde die Erzählperspektive häufig „von einer Seite der Kampflinie zur anderen“ wechseln, zusätzlich würde Ledig zwischen „Binnen- und Außenperspektive“ hin- und

¹⁶² Elena Stepanova: *Den Krieg beschreiben. Der Vernichtungskrieg im Osten in deutscher und russischer Gegenwartsprosa*. Bielefeld: transcript 2009. Die folgenden Zitate siehe ebd., S. 108-109 und 118-119.

¹⁶³ Jürgen Egyptien: Ledig, Gert, 2010, S. 293-294.

herspringen. Dadurch würden die „psychischen Reaktionen der Figuren“ den Handlungsverlauf vermitteln und es entstehe ein „differenziertes Bild“. In *Vergeltung* habe Ledig diese Erzählweise weiter ausgefeilt, hier gehe es ihm „nicht primär um das Moment der Spannung wie im konventionellen Kriegsroman, sondern um den Vorgang der Zerstörung selbst“. Der „Polyperspektivismus“ lasse ein „universales Höllengemälde“ entstehen, das die „Absurdität der Kriege des 20. Jahrhunderts unverstellt“ zeige. In diesem Roman bediene sich Ledig eines „lakonischen, in seiner impassibilité geradezu zynisch wirkenden“ Stils, diese „dokumentarische Nüchternheit“ verdichte sich zu „parabelhaften und symbolischen Szenen“. Egyptien stimmt Sebald zu, wenn dieser den „kompromisslosen Desillusionismus“ der Romane Ledigs betone. Egyptien ergänzt Beschreibungen von *Faustrecht* und auch von dem selten erwähnten Hörspiel *Das Duell* (ostdeutsche Ausgabe) bzw. *Der Staatsanwalt* (westdeutsche Ausgabe, beide 1958 erschienen).

3. Mittel für Darstellung von Frontkampf in *Die Stalinorgel*

3.1 Mittel sprachlicher Darstellung

3.1.1 Fachwissen und Fachsprache

Frontliteratur ist zu großen Teilen Fachliteratur in dem Sinne, dass die Handlungs- und Ausdrucksweisen der Soldaten sowie die allgemeinen Vorgänge an der Front nur „Eingeweihten“ verständlich sind. Wenn dies bereits in vielen Fällen auf die seelischen Vorgänge während der Kampfhandlungen oder auf die psychische Verfassung der Soldaten in der Kriegszeit zutrifft, so um so mehr, wenn militärische Fachausdrücke verwendet werden. Oftmals bedarf es der Kenntnis soldatischen bzw. militärischen Vokabulars. Ein besonders auffälliges Beispiel ist Gerd Gaisers Roman *Die sterbende Jagd*. Der Angriff auf einen Schiffskonvoi und die darauffolgenden Kämpfe zwischen Kampfflugzeugen schildert Gaiser so:

Plötzlich in den Kopfmuscheln Rasseln, ein Schrei: Nomaden! und noch einmal: Nomaden von links! Viele Nomaden! [...] Die Jäger stürzten entgegen. Jeder suchte den Gegner, schnitt sein Bild an im Visier, sah das Bild tanzen, dann ausgezinkt, rasend heranwachsen, die Feuerschnur [...]. Es hämmerte aus allen Rohren, der Gegner warf ab; aufgeregte schäumten Torpedos und scherten Bomben die Wasserfläche um die zackenden Schiffe.¹⁶⁴

Im Fall von Gaisers Roman wurde von Literaturkritikern – wohl auch als Unterstützung des Autors – sogar die besondere Kunstfertigkeit hervorgehoben, mit der Gaiser Fachbegriffe und Jargon der Luftwaffensoldaten in seinem Text gewürdigt habe. So schrieb Hans Egon Holthusen:

Das Buch ist realistisch und symbolisch zugleich, die technisch-kriegerische Welt erscheint in einem hochpoetischen Licht. Der soldatische Slang, das skurrilmanierierte Fliegerlatein ist – ein einmaliger Glücksfall! – vollkommen einverwandelt in den magischen Strom der epischen Poesie.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Gerd Gaiser: *Die sterbende Jagd*. Frankfurt a. M. / Hamburg: Fischer Bücherei 1957, S. 30. (Erstausgabe 1953 bei Carl Hanser, München.)

¹⁶⁵ Siehe die Vorbemerkung „Über dieses Buch“, in der Holthusen zitiert wird, ebd., S. 2. Im dort als Quelle genannten Essayband von Holthusen ließ sich allerdings keine konkrete Seitenzahl feststellen. Vgl. Hans Egon Holthusen: *Der unbehauste Mensch: Motive und Probleme der modernen Literatur. Essays*. München: Piper 1951.

Den Zeitgenossen mögen Begriffe und Verhaltensweisen, wie sie in Gaisers Roman vorkommen, noch bekannt oder vertraut gewesen sein, vermutlich besonders den ehemaligen Frontsoldaten (in dieser Passage zum Beispiel „Nomaden“, „das Anschneiden eines Bildes im Visier“, „ausgezirkt“ und „das Scheren von Bomben“). Dem heutigen Lesepublikum ist diese Welt zumeist allerdings fremd. So ändert sich der Eindruck der Kriegserzählungen – im Extremfall könnten ihre Aussagen verfälscht aufgenommen werden. Mitunter kann die Texte nur verstehen, wer über das nötige Fachwissen oder aber die Erfahrung verfügt, um sich die beschriebenen Ereignisse vor Augen zu führen. Auch in *Die Stalinorgel* finden sich derlei militärische Fachbegriffe, z. B. „Riegelstellung“ (u. a. SO 76) und „Rittmeister“ (u. a. SO 142). Weitere Beispiele sind die Waffenteile und Ereignisse in einer Szene im dritten Kapitel. Hier eilt der Melder dem Unteroffizier zu Hilfe, der im vordersten Graben auf die angreifenden sowjetischen Soldaten schießt:

Er [der Melder] zog die Munitionskiste auf die Böschung.
„Ich wollt´ grad den Schlagbolzen abbrechen.“
Sie hoben das Dreigestell des Gewehrs hoch und schoben das Schloß wieder in den Lauf.
„Wie lange haben sie aufgehört mit Schießen?“
„Paar Minuten.“ Der Unteroffizier zog einen Gurt ein.
„Wer ist das?“ Neben dem Melder lag auf der Böschung ein Toter. Er wollte ihn herunterziehen.
„Laß´ ihn liegen“, sagte der Unteroffizier. „Von vorn ist der nicht mehr anzusehn“.
„Bauchschuß?“
„Sowas Ähnliches. Nur von einem Splitter.“ (SO 60)

Die hier vorkommenden Begriffe „Schlagbolzen“, „Schloß“ oder auch „Bauchschuß“ können von ihrer Bedeutung her und noch mehr auf Grund ihrer Drastik (etwa die schwere, schmerzhaft Verletzung im Bauchbereich) durchaus als Fachwissen gelten. Ähnlich verhält es sich mit Truppengattungen (Pioniere, Feldgendarmerie, SO 17 und 92) und Abkürzungen („Ari“ für Artillerie, SO 96). Ebenso ist die militärische Rangordnung nicht jedem Leser genauestens vertraut und so kann sich bei der Lektüre die Frage stellen, wie die Hierarchie der Dienstgrade und die daraus folgende Gehorsamspflicht aussieht, z. B. das Verhältnis eines Feldwebels zu einem Unteroffizier.

Besonders für die Lektüre der Frontkampfszenen ist ein grundlegendes Wissen von militärischen Kampfweisen nötig – ein Beispiel wäre das als „geballte Ladung“ bezeichnete Zusammenbinden mehrerer Handgranaten (SO 130). Der Leser muss sich zumindest eine realistische Vorstellung spezifischer Kriegsphänomene machen können, beispielsweise von der Situation, von feindlichen Artilleriewaffen beschossen zu werden. Das Grauen, das den Soldaten im modernen Materialkrieg erwartet, wird man angemessener nachvollziehen, wenn man die Waffentypen und ihre zerstörerische Wirkung erinnern kann, wie dies die ehemaligen Soldaten unter den Lesern tun. Beispielsweise wird in Ledigs Frontroman die Wirkung jener von den deutschen Soldaten als „Stalinorgeln“ bezeichneten Mehrfachraketenwerfer der sowjetischen Truppen beschrieben:

Irgendwo rollte eine Abteilung Panzer in die Bereitstellung. Im Schutz einer Mulde versammelte der Kommandeur seine Besatzungen zur letzten Besprechung. Ein Geräusch am Horizont. Fünf oder sechs Sekunden beklemmendes Schweigen. Aus dem Nichts bersten die Geschosse. Schreie. Sprengstücke regneten auf leere Panzer. Der jüngste Offizier hatte Mühe, genügend Fahrer zu finden, um die zwölf Panzer mit den toten Besatzungen wieder nach hinten zu bringen. (SO 21)

Ein Mensch, der im Krieg Zivilist war und nicht durch direkten Kontakt mit Waffengewalt einen erweiterten Erfahrungsschatz besitzt (oder die Kriegszeit gar nicht erlebt hat), wird die Vorstellung eines plötzlichen und derart verheerenden Bombardements anders empfinden, als jemand, der diese Situation erlebt hat, eventuell viele Male.

Für die Rezeption von Ledigs Roman besteht wie für alle Literatur über Krieg das Problem fehlenden Wissens und der schwierigen Vermittlung extremer Gewalterfahrung, also die Frage, wie man die kriegsunerfahrenen Leser erreichen kann. Interessierte Leser können historische Fakten wie Waffentypen und Dienstränge aus Lexika und Sachbüchern erlernen, Erfahrungen der Soldaten und Verlauf von Gewalteskalationen sind heute jedoch eher Gegenstand wissenschaftlicher Forschung und ungeschulten Lesern kaum erreichbar.

Ledigs Roman begegnet dieser schwierigen Rezeptionssituation, indem er nur in einem geringen Maß militärische Fachsprache und Fachwissen voraussetzt. Der Text spricht stattdessen den Lesern bekannte Gefühle wie Angst, Hoffnungslosigkeit und

Schmerz an und bewegt sich damit auf einer psychologischen Ebene, die auch über die Nachkriegszeit hinaus verständlich ist. Unter anderem diese sprachliche Gestaltung macht es Ledig möglich, mit seinen Darstellungen einen Eindruck von den Schrecken des militärischen Kampfs zu vermitteln, und auch den Lesern ohne „Kampferfahrung“ die Möglichkeit zu geben, das Phänomen Frontkampf zumindest weitgehend nachzuvollziehen.

Eine andere, in Kriegsromanen sehr verbreitete Methode, um Wissens- und Erfahrungslücken zu schließen, sind Erklärungen im laufenden Text oder sogar Texteingänge mit Beschreibungen der militärischen „Kultur“. Schilderungen dieser Art finden sich bei Ledig kaum, seine Erläuterungen des Kriegsschauplatzes sind zudem meistens kurz gehalten und nicht im Ton eines Sachbuchs, wie etwa – um ein Beispiel aus der Literatur zum Ersten Weltkrieg zu nennen – in Ernst Jüngers *In Stahlgewittern*:

Damit der Kampfgraben nicht flankierend bestrichen werden kann, ist er mäandrisch geführt, er springt also in regelmäßigen Ausbuchtungen zurück. Diese zurückspringenden Stücke bilden die Schulterwehren, durch die das von der Seite kommende Geschöß aufgefangen werden soll. Der Kämpfer ist damit nach hinten durch die Rückenwehr, nach den Seiten durch die Schulterwehren gedeckt, während ihn die Wand des Grabens als Brustwehr schützt.¹⁶⁶

Für solche „erklärenden“ Texte ist, was den Ersten Weltkrieg betrifft, auch Ludwig Renns *Krieg* ein gutes Beispiel.¹⁶⁷ Von der Literatur zum Zweiten Weltkrieg kann Hohoffs *Woina Woina* als Beispiel eines erklärenden Textes dienen.¹⁶⁸ Auch Peter Bamms „Bericht“ *Die Unsichtbare Flagge*¹⁶⁹ gehört mit seinen detailreichen Schilderungen des Sanitätssektors in der Wehrmacht zu dieser Textgruppe. Diesen sachbuchartigen Darstellungsweisen setzt Ledig eine Schilderung entgegen, die den Krieg als Wahnsinn zeigt und dessen traumatisierende Zerstörungskraft hervorhebt.

¹⁶⁶ Ernst Jünger: *In Stahlgewittern*. In: *Sämtliche Werke. Erste Abteilung. Band I. Tagebücher I. Der Erste Weltkrieg*. Dritte, unveränderte Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta 2009, S. 9-300, hier S. 47.

¹⁶⁷ Ludwig Renn: *Krieg*. Berlin: Das Neue Berlin 2001. Die Erstausgabe erschien 1928 in der Frankfurter Societäts-Druckerei, Frankfurt a. M.

¹⁶⁸ Hohoff: *Woina Woina*, 1951.

¹⁶⁹ Peter Bamm (eigentlich Curt Emmrich): *Die Unsichtbare Flagge. Ein Bericht*. München: Kösel 1952.

Da längere Erklärungen in *Die Stalinorgel* nur selten vorkommen, ist der Roman nicht als „Lehrbuch“ für den Frontkampf im Zweiten Weltkrieg zu sehen.

Ebensowenig lässt sich Ledigs Roman mit Texten gleichsetzen, die den meisten Lesern aufgrund der Schwierigkeit des Fachjargons nicht zugänglich sind und sie gerade hierdurch zu beeindrucken suchen. Sie enthalten viele Fachbegriffe und erklären diese nicht. Zu solchen eher verschlossenen Texten gehört Gerd Gaisers Fliegerroman. Im Gegensatz dazu haben die Fachbegriffe und Erklärungen in *Die Stalinorgel* eher beiläufigen Charakter: Nicht die Schilderung des soldatischen „Handwerks“ steht im Zentrum oder wird als interessant und bewundernswert dargestellt, sondern es wird das eigentliche Ziel militärischen Handelns „entlarvt“, also das Verletzen und Töten von Menschen.

Wenn die Lektüre von Frontromanen Wissen über Militär und Kriegsführung voraussetzt, stellt sich die Frage, wie weit man sich als Leser mit der Realität des Zweiten Weltkriegs oder mit Militär an sich vertraut machen muss, bevor man diese Texte liest. Dies gilt keinesfalls nur für kriegsaffirmative Frontromane, denn auch eine angemessene Lektüre von überwiegend kriegskritischen Texten wie Remarques *Im Westen nichts Neues* gelingt nur, wenn – neben anderen historischen und gesellschaftlichen Aspekten – ein gewisses Verständnis des Grabenkriegs im Ersten Weltkrieg und des deutschen Militärwesens jener Zeit vorausgesetzt werden kann. Durch dieses Wissen erhöhen sich zwar die Möglichkeiten, die Texte zu verstehen, durch das Vertrautwerden besteht jedoch allgemein das Risiko einer Parteinahme für Militär und soldatisches Denken, das nicht unterschätzt werden darf – ganz abgesehen davon, dass mit vielen, vor allem den trivialen Texten auch Begeisterung für das Kriegs-„Handwerk“ und Solidarität mit Wehrmachtssoldaten erreicht werden kann. So wird in Gaisers Roman der weltläufig und elitär klingende Fachjargon bewusst mit der Stilisierung der Flugbesatzungen als Helden verbunden.

Letztlich ist Wissen über soldatische Kultur ebenso erforderlich, wenn man literaturwissenschaftliche Texte über Kriegsliteratur liest oder schreibt. Für deren Analyse ergibt sich grundlegend die Problematik begrifflicher Einfärbung eigenen Schreibens. Die Denkweise der Forschenden, welche bestimmte Termini oder Alltagsausdrücke aus dem Soldatenjargon bzw. der offiziellen Militärsprache

benutzen, andere dagegen absichtlich nicht, erscheint mir wichtig und interessant. Es lässt sich allerdings kaum über den Zweiten Weltkrieg schreiben, ohne solche Begriffe zu verwenden. Mitunter kann das dazu führen, dass Sichtweisen der Militärs unbemerkt übernommen werden; von daher ist ein sensibler und bewusster Umgang mit soldatischen Ausdrücken erforderlich. Ein Beispiel ist der Begriff „Landser“.¹⁷⁰

3.1.2 Parataxe und Ellipse

Die Stalinorgel verwendet mehrere Erzählweisen, was die Textgestaltung und insbesondere die Satzstruktur betrifft: Zum einen gibt es Schilderungen von Kampfhandlungen bzw. der Situation an vorderster Front, zum anderen gibt es Passagen, die Dialoge im Gebiet hinter der Front und gedankliche Einschübe bestimmter Figuren zeigen. Diese Elemente des Textes sind unterschiedlich gestaltet.

Die Forschung zu *Die Stalinorgel* nennt die Parataxe als wichtigstes Merkmal der textlichen Gestaltung, sie ist im Roman aber keinesfalls durchgängig zu finden. Diese von Florian Radvan für Ledig als „charakteristisch“ bezeichnete Hauptsatzsyntax¹⁷¹ findet in *Die Stalinorgel* vor allem für die Kampfszenen Verwendung. Sie ermöglicht ein schnelles Erzählen, das die extreme Gewalt an der Front begreifbar

¹⁷⁰ Ich setze diesen Begriff in Anführungszeichen, weil er meiner Ansicht nach eine Fortsetzung militaristischer Sprechweise ist. Entstanden im Deutschland der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts drückt er das Unterwerfungssystem im Militär aus, also die von Drohungen und Strafen begleitete Befehlshierarchie von Vorgesetzten (Unteroffizieren und Offizieren) und den scheinbar nur Befehlen folgenden und damit nicht-verantwortlichen „Landsern“. Daran ändert auch die Etymologie von „Landsknecht“ nichts, laut Duden ein Abgrenzungswort zum Schweizer Söldner, das aufgrund der historischen Distanz zu den Kriegen im 15. und 16. Jahrhundert harmlos klingen mag, aber gerade dadurch eine Art natürlicher Berechtigung zum Soldatendienst suggeriert und eine Legitimation illegitimer und extremer Gewalt bietet. Für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg steht der Begriff in großer Nähe zu kriegsapologetischer und kriegsverherrlichender Literatur. *Die Stalinorgel* fällt nicht in diese Kategorien und kann deshalb nicht als „Landser“-Literatur bezeichnet werden, auch wenn in diesem Roman die Sichtweise des „einfachen“ Soldaten eingenommen wird. Im Text ist das Wort „Landser“ nur einmal zu finden, als der Feldwebel im sechsten Kapitel von den Feldgendarmen verhaftet wird (SO 95). – Zur Wortherkunft siehe Günther Drosdowski (Hg.): *Duden. Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache (Band 7)*. Zweite, völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim u. a.: Duden-Verlag 1989.

¹⁷¹ Vgl. Radvan: Nachwort, 2000, S. 223. Er spricht hier zwar vom Roman *Faustrecht*, die Bezeichnung ist m. E. aber als generelle Aussage zum Stil Ledigs gemeint. Sie trifft auch auf die parataktische Textgestaltung von *Die Stalinorgel* zu. In seinem Kommentarteil zum Roman *Vergeltung* schreibt Radvan schließlich: „Wie schon *Die Stalinorgel* ist auch *Vergeltung* von einer stakkatohaften Hauptsatzsyntax geprägt [...]“. Siehe Radvan: Kommentar, 2004, S. 179-233, hier S. 194.

Lothar Müller macht in seiner Rezension des Romans *Vergeltung* eine ähnliche Aussage: „Wer sich vom parataktisch geknüpften Seil der Sätze in ihn [den Roman] hineinziehen lässt, hat bald den Eindruck, dieses Buch müsse damals von einem anderen Stern nach Deutschland hinabgefallen sein.“ Lothar Müller: *Späte Vergeltung. Der kommende Roman Deutschlands ist vierzig Jahre alt*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.10.1999.

machen soll, wie zum Beispiel in jener Szene im 10. Kapitel, als der Melder überläuft und gefangen genommen wird:

Zwei, drei braune Gestalten warfen sich über ihn. Preßten seine Arme an den Boden. Durchwühlten seine Taschen. Ließen ihn los. Ein unmißverständlicher Wink gab ihm zu verstehen, daß er in der Mulde weiterkriechen sollte. Ein Wächter blieb hinter ihm. Über ihm zwitschernde Kugeln. Aus dem deutschen Graben. Endlich wagte er sich aufzurichten. Auf der Pläne¹⁷² ein Panzer, das Geschützrohr nach Westen gerichtet. Im Schutz der Panzerwände hockten andere. (SO 132)

Urs Widmer bezeichnet diese Schreibweise als „lose Reihung“, durch die es dem Erzähler möglich sei, assoziativ und eben nicht logisch differenziert vorzugehen.¹⁷³ Widmer sieht in der Literatur der „jungen“ Generation nach dem Zweiten Weltkrieg eine Tendenz zur Umgangssprache bzw. konstatiert, dass eine von alltags-sprachlichen Elementen beeinflusste, neue Sprachform entstanden sei. Man habe der Dichtersprache wie ganz allgemein der Hochsprache nicht mehr „trauen“ können, weil beide belastet gewesen seien, nachdem sie sich für „die großen, falschen Worte“ hergegeben hätten. Nach seiner Analyse könne Umgangssprache jedoch nicht verschriftlicht werden, die Autoren hätten also eine neue künstliche Sprachform entworfen.¹⁷⁴ Ledigs Ausdrucksweise in *Die Stalinorgel* ist allerdings eher an der Hochsprache orientiert. So wird direkte Rede meist in grammatikalisch korrekter Weise wiedergegeben, hier sind die von Widmer untersuchten Phänomene „sukzessive Präzisierung“ und „Anakoluth“ kaum zu finden. Auch mundartliche Ausdrücke spielen keine Rolle. Bedeutend ist dagegen die bereits erwähnte und von Widmer als „umgangssprachliche Parataxe“ bezeichnete Hauptsatzsyntax. Mit einer „rein parataktischen Sprache“ könnten Widmer zufolge Texte entstehen, die „notieren“ und „addieren“, ohne zu werten.¹⁷⁵ Diese Vorgehensweise lässt sich an den Texten Ledigs gut beobachten, wie die zitierte Textstelle zeigt.

¹⁷² „der Plan“ (selten im Plural): veraltet für „ebene Fläche“, „freier Platz“ und „Kampfplatz“. Siehe: Gerhard Wahrig: *Deutsches Wörterbuch*. Siebte, vollständig neu bearbeitete und aktualisierte Auflage. Neu herausgegeben von Dr. Renate Wahrig-Burfeind. Gütersloh / München: Bertelsmann Lexikon 2000, S. 981.

¹⁷³ Vgl. Urs Widmer: *1945 oder Die „Neue Sprache“: Studien zur Prosa der „Jungen Generation“*. Düsseldorf: Schwann 1966, S. 167-168.

¹⁷⁴ Ebd., S. 133-135.

¹⁷⁵ Ebd., S. 171.

Ein anderes der Alltagssprache entstammendes Stilelement wird von Ledig ebenfalls verwendet: verblose Sätze bzw. die Ellipse. Besonders in den intensiven Handlungsmomenten wird der Satzbau noch weiter als schon durch den parataktischen Stil geschehen vereinfacht und nur einzelne Wörter beschreiben die jeweilige Szene.¹⁷⁶ Eine typische Stelle für diese Art der Textgestaltung ist die Beschreibung, wie die Raketengeschosse einer „Stalinorgel“ einschlagen:

Fast ein halbes Hundert Geschosse zerplatzte an den Stämmen
oder auf der Erde. Ein ohrenbetäubendes Donnern. Feuer,
Pulverdampf, faustgroße Messingstücke, Erde, Staub. (SO 21)

Hier beschreibt die Abfolge der Nomina die Gewalt der Waffen und auch den Schrecken der anwesenden Soldaten. In Ledigs Text wird diese verkürzte Sprechweise verwendet, um die Erfahrung der Kriegsgewalt auszudrücken.¹⁷⁷ Widmer spricht die bewusste Setzung des Stilmittels Ellipse an, das seiner Analyse nach in der Literatur nach 1945 häufig gewählt wurde: „Die unflektierte Aussage steigert die Intensität. Der Leser soll nicht reflektieren, er soll gepackt werden.“ Mit Verweis auf Karlheinz Daniels’ Studie zu Substantivierungstendenzen fügt er hinzu: „Dazu steigert das fehlende Verb den Bildcharakter und den emotionalen Anteil des

¹⁷⁶ Widmer zitiert ein Textbeispiel aus einer – nach seinen Angaben – 1947 von Wolfdietrich Schnurre verfassten Erzählung mit dem Titel *Man sollte dagegen sein*, in der es einen Wechsel zwischen elliptischen Sätzen und Verbalsätzen gibt, je nachdem ob der Ich-Erzähler gerade Ruhe und Sicherheit oder Angst und Verzweiflung empfindet (vgl. ebd., S. 154-155). – Vgl. Wolfdietrich Schnurre: *Man sollte dagegen sein* (nach Widmers Angaben bereits im Jahr 1947 geschrieben). In: ders.: *Man sollte dagegen sein. Geschichten*. Olten / Freiburg: Walter 1960, S. 75-113, hier S. 93f.). – Widmer verweist in diesem Zusammenhang außerdem auf elliptisch formulierte Passagen in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, 1929 bei S. Fischer in Berlin erschienen (vgl. Widmer: 1945 oder Die „Neue Sprache“, 1966, S. 153).

¹⁷⁷ Helmut M. Braem bringt in seiner Rezension von 1955 diese verblosen Sätze und Ledigs Schreibweise insgesamt mit den eingesetzten Waffen in Verbindung: „Hauptsatz reiht sich an Hauptsatz. Diese Sätze werden immer wieder grammatisch verkürzt, werden zum erregenden, monotonen Tacken der Maschinengewehre, werden zu Satzgarben, wenn die Männer aus den Gräben stürmen, wenn sie in panischer Angst ins Hinterfeld der Front fliehen, oder werden zum kurzatmigen Einzelfeuer, wenn der Feind sich Meter um Meter näherschleicht oder die Furcht vor der bereits errechenbaren nächsten Detonation das Herz grausam umklammert.“ Siehe Braem: *Die Hölle auf Erden*, 1955. – Braem beschreibt den Eindruck, dass Ledigs Sätze quasi einen „Maschinengewehr-Klang“ hätten. Meiner Ansicht nach ist eine solche Deutung sensationsheischend, denn es wird suggeriert, dass es zwischen den Kriegswaffen und den Sätzen des Textes eine Wesensgleichheit gibt. Formulierungen wie diese, die soldatische Ausdrücke verwenden oder Technik-Phänomene hervorheben, verdecken aber gerade das, was Ledig zeigen will, nämlich die Verzweiflung und die traumatisierenden Fronterfahrungen der Soldaten. Wie Braem richtig bemerkt, ist die verkürzte Satzstruktur in den Kampfszenen Ausdruck von Stress und Angst. Der Blick Ledigs auf die psychische Lage der Soldaten hat aber nichts mit den Kriegswaffen zu tun und dadurch auch nicht seine Schreibweise.

Satzes.“¹⁷⁸ Hierbei gilt für den Text von Ledig eine Einschränkung: Wie Widmer für andere Autoren festgestellt hat, kann das Verb oft weggelassen werden, weil es sich um „Selbstverständliches“ handelt und das Verb „zum direkten Verständnis“ nicht nötig zu sein scheint.¹⁷⁹ Der Erzähler in Ledigs Text lässt das Verb aber gerade aus, um etwas Neues zu beschreiben, das eben nicht selbstverständlich oder alltäglich ist bzw. sein sollte, nämlich die Realität einer Schlacht und deren physische und psychische Folgen für die Menschen.

Ein anderes Beispiel aus *Die Stalinorgel* beschreibt mit Parataxe und verkürzter Syntax die Gefühle und die Angst des Melders, die er empfindet, während er die unter Artillerie-Beschuss liegende Höhe überquert:

Unter den herangurgelnden Granaten flog er mehr als er rannte. Jeder Gedanke war Zeitverschwendung. Stets piff ein kalter Wind über die kahle Erde. Das Reich der Geister hatte ihn aufgenommen. Die apokalyptischen Reiter jagten ihn. Voran der Tod, auf hagerem Pferd. Kein Baum, kein Gestrüpp, kein Gras. Nur zerwühlte, sandige Erde. In den Trichtern da und dort trübe Wasserlachen. (SO 12)

Ähnlich wie im vorangegangenen Beispiel wird hier die Atmosphäre im Kampfgebiet, d. h. die Todesgefahr, gezeigt. In diesem Fall lässt Ledig mit seinem Satzbau aber auch innere Eindrücke des Melders erfahren, etwa eine Todesgestalt auf einem Pferd, die ja in Wirklichkeit nicht auf der Höhe zu finden ist. Was die psychischen Folgen der Kriegserlebnisse betrifft, benutzt Ledig eben nicht einen gewöhnlichen Satzbau, sondern schildert Waffenwirkung wie Todesgefahr mittels eines unüblichen, auffälligen Schreibstils. Die Aussage ist, dass sich die Frontsituation des 20. Jahrhunderts nicht mit der bisherigen Sprechweise darstellen lässt. Hierdurch unterscheidet sich *Die Stalinorgel* von der bereits als klassisch anerkannten Frontliteratur Ernst Jüngers zum Ersten Weltkrieg. Dieser Autor beschreibt Kampfhandlungen – hier den Ausgang einer Patrouille – in angenehm zu lesender und über weite Strecken „traditioneller“ Weise, d. h. mit hypotaktisch gebauten Satzkonstruktionen, logischen Verknüpfungen und einem angenehm wirkenden

¹⁷⁸ Beide Zitate vgl. Widmer: 1945 oder Die „Neue Sprache“, 1966, S. 152. – Karlheinz Daniels: *Substantivierungstendenzen in der deutschen Gegenwartssprache: nominaler Ausbau des verbalen Denkkreises*. (Reihe: Sprache und Gemeinschaft, Studien 3) Düsseldorf: Schwann 1963. Es ließ sich allerdings keine konkrete Seitenzahl feststellen.

¹⁷⁹ Vgl. Widmer: 1945 oder Die „Neue Sprache“, 1966, S. 137.

Erzählfluss. Ein Beispiel ist die Szene, in der sich der Protagonist nach einem abgebrochenen Angriff zum eigenen Graben zurückbewegen muss:

Vor unserem Draht piffen die Geschosse schon so, daß ich in einen wassergefüllten, drahtversponnenen Minentrichter springen mußte. Auf schwingendem Stacheldraht über dem Wasser pendelnd, hörte ich die Geschosse wie einen gewaltigen Immenschwarm über mich hinwegbrausen, während Drahtfetzen und Metallsplitter in die Böschung des Trichters fegten. Nach einer halben Stunde, als sich das Feuer beruhigt hatte, arbeitete ich mich über unser Hindernis und sprang, freudig begrüßt, in den Graben hinein.¹⁸⁰

Ein Vergleich von Kampfszenen dieser beiden Romane zeigt deutlich, wie groß schon der sprachliche Unterschied zwischen den Texten von Jünger und Ledig ist. Der Erzähler in *Die Stalinorgel* schildert, wie Kapitän Sostschenko von einem deutschen Soldaten bei der Eroberung des feindlichen Grabens mit einem Bajonett schwer verletzt wird:

Aus dem Dunst zuckte es auf ihn zu. Ein heißer Strahl riß seine Hüfte auf. Er taumelte rückwärts, die Finger verkrampft, das Gesicht verzerrt. Warum hörte er das Maschinengewehr nicht mehr? Ein Schatten sprang ihn an. Harte, krustige Finger umklammerten seinen Hals. Seine entsetzt geweiteten Augen sahen eine Fratze. Warmer Atem schlug in sein Gesicht und warf ihn um. Was war größer – der brennende Schmerz in der Hüfte oder die Angst? Er wußte es nicht mehr. (SO 74)

Bei Jünger wird die Erfahrung einer Verwundung dagegen wie folgt beschrieben:

Gerade als ich mich mitten im Sprung über einem etwas sorgfältiger ausgestochenen Graben befand, riß mich ein durchdringender Stoß vor die Brust wie ein Flugwild aus der Luft. Mit einem lauten Schrei, mit dessen Gellen die Lebensluft auszuströmen schien, wirbelte ich um die Achse und klirrte zu Boden.

Nun hatte es mich endlich erwischt. Gleichzeitig mit der Wahrnehmung des Treffers fühlte ich, wie das Geschöß ins Leben schnitt. [...] Als ich schwer auf die Sohle des Grabens schlug, hatte ich die Überzeugung, dass es unwiderruflich zu Ende war. Und seltsamerweise gehört dieser Augenblick zu den ganz wenigen, von denen ich sagen kann, daß sie wirklich

¹⁸⁰ Jünger: In *Stahlgewittern*, 2009, S. 96.

glücklich gewesen sind. In ihm begriff ich, wie durch einen Blitz erleuchtet, mein Leben in seiner innersten Gestalt.¹⁸¹

Hier lässt sich die von Jünger wiederholt betriebene Sinngebung und Überhöhung des militärischen Kampfs beobachten, die der Schlacht die Möglichkeit tiefer Lebenserkenntnis zuweist – was den Texten Ledigs völlig fremd ist. Ledigs Stil soll den Leser verunsichern, ihm die Klarheit nehmen und die verstörenden Aspekte des Frontkampfes hervorheben; dies geschieht eben auch durch die parataktische Satzstruktur und Kurzsätze ohne Verb. Jüngers Textgestaltung dagegen belässt den Leser in seiner gewohnten (Gefühls-)Sicherheit; er muss – obwohl in ihrer vollen Brutalität geschildert – die gezeigte Gewalt nicht reflektieren, denn der Erzählstil beruhigt durch eben jenen „traditionellen“ Duktus, bei dem das denkende, beherrschende Subjekt erhalten bleibt.

An anderer Textstelle beschreibt Jünger, wie er und seine Kameraden während einer Nachtpatrouille mit Handgranaten eine Gruppe englischer Soldaten angreifen. Diese Passage zeigt deutlich den Abenteuercharakter seines Textes – das Wort „Abenteuer“ fällt auch tatsächlich kurz vor den hier zitierten Sätzen. Jüngers Formulierungen könnten ebenso der Schilderung eines (friedlichen) sportlichen Wettkampfs¹⁸² dienen:

Mit dem Angriffsschrei: „You are prisoners!“ stürzten wir uns wie die Tiger in die weiße Wolke. Ein wüstes Spiel wickelte sich in Bruchteilen von Sekunden ab. Ich hielt meine Pistole mitten in ein Gesicht, das mir wie eine blasse Maske aus der Dunkelheit entgegenschleuderte. Ein Schatten schlug mit quäkendem Aufschrei rücklings in den Drahtverhau. Es war ein schrecklicher Schrei, etwa: Uäh – wie ihn der Mensch vielleicht nur findet, wenn ihm ein Gespenst entgegentritt. Links neben mir feuerte Wohlgemut seine Pistole ab, während Bartels in seiner Erregung blindlings eine Handgranate zwischen uns schleuderte.¹⁸³

¹⁸¹ Ebd., S. 292-293.

¹⁸² In seinen im Verlauf des Kriegs gemachten Notizen, die *In Stahlgewittern* zu Grunde liegen, erläutert Jünger seine bei Patrouillengängen gemachten Erfahrungen und listet neben anderen Punkten auf, dass es nötig sei, in den Soldaten den „Sportssinn“ [sic!] zu wecken, wenn man bei solchen Unternehmungen erfolgreich sein, d. h. Gefangene machen wolle. Siehe Ernst Jünger: *Kriegstagebuch 1914-1918*. Herausgegeben von Helmuth Kiesel. Stuttgart: Klett-Cotta 2010, S. 160-161.

¹⁸³ Jünger: *In Stahlgewittern*, 2009, S. 95.

Der Nahkampf bzw. das Töten eines Feindes klingen bei Ledig um einiges prosaischer. Wieder wird in meist kurzen und sogar einigen nur noch stichwortartigen Sätzen eine von brutaler Gewalt bestimmte Wirklichkeit gezeigt, etwa wenn der Erzähler beschreibt, wie Leutnant Trupikow beim Angriff auf die deutsche Stellung attackiert wird:

Er rannte auf das Fuchsloch zu. Zu der Stelle, an der er den Graben erreichen mußte, huschten zwei Pioniere. Hart an der Böschung tauchte er auf. Riesengroß. Eine breite Brust. Fremd, wie aus einer anderen Welt. Er sprang mit erhobenen Armen in den Graben. Dumpfe Kolbenstöße. Röcheln. Dann Stille. (SO 175)

Bei der Untersuchung dieser Texte darf ein grundlegender Unterschied nicht vergessen werden: *In Stahlgewittern* ist – wenn auch fingiert – in Tagebuchform verfasst und muss sich schon aufgrund dieser Genre-Zugehörigkeit von Ledigs Erzählung bzw. Roman (mit einem übergeordneten Erzähler) inhaltlich und stilistisch unterscheiden. Trotz der unterschiedlichen Textgattungen – und auch obwohl über verschiedene Kriege geschrieben wird – eignen sich die beiden Texte zum Vergleich, weil sie konkret über den Stellungskampf im Materialkrieg des 20. Jahrhunderts berichten. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Blick auf jenen Text, der *In Stahlgewittern* voranging, nämlich Jüngers Tagebuchnotizen aus seiner Kriegszeit.

Exkurs: Ernst Jünger „Kriegstagebuch“

Das von Ernst Jünger während vier Kriegsjahren geführte Tagebuch mag in gewisser Weise gegenüber *In Stahlgewittern* als die ehrliche oder wahrheitsgetreue Schilderung des modernen Kriegs erscheinen. Aber auch hier muss – neben der generellen, beinahe genretypischen Frage, wie groß die fiktiven Anteile von Tagebüchern oder Autobiografien sind – vorsichtig mit dem Authentizitäts- und Wahrheitsanspruch umgegangen werden. Denn was die Schreibintention Jüngers betrifft, weist Helmuth Kiesel in einem ausführlichen Begleittext zum „Kriegstagebuch“ darauf hin, dass Jünger bereits in diesem frühen Text vom rein dokumentarischen Stil abgewichen sei und die Geschehnisse an der Front auf eine

heroisierende Weise beschrieben habe.¹⁸⁴ Er nimmt an, dass Jüngers Front-Tagebuch zwar „noch keine reflektierte literarische Formung“ erhalten habe, wohl aber „in mehr oder minder starker literarischer Absicht“ verfasst worden sei.¹⁸⁵ Kiesel schreibt: „Die Notizen sollten die Basis für ein Kriegs-Abenteuerbuch sein und wurden, wie manche Hinweise und Erläuterungen zeigen, teilweise schon gleich mit Blick auf andere Leser geschrieben.“ Gedacht habe Jünger an „ein breites Publikum, das den Krieg nicht aus eigenem Erleben kennt und durch den ausdrücklichen Verweis auf die Erfahrung autoritativ informiert werden soll“.¹⁸⁶ Jünger habe aus dem Krieg „als Schriftsteller zurückkehren“ wollen, „als Verfasser eines Abenteuerbuches wie eines Kriegsbuches“.¹⁸⁷

Inhaltlich, betont Kiesel, habe sich der geplante Kriegsbericht mehr und mehr zu einem „Heldenbuch“ gewandelt, was dann auch der Absicht von *In Stahlgewittern* vorgegriffen habe.¹⁸⁸ Dennoch sei der Grad der Stilisierung beider Texte sehr unterschiedlich; so gäbe es im ursprünglichen Text Schimpfwörter sowie Schilderungen von erotischen Ausschweifungen und Prügeleien unter den Soldaten, die zumindest in der ersten Fassung von *In Stahlgewittern* nicht enthalten seien. Dagegen kommen, so Kiesel weiter, vergleichende und metaphorische Formulierungen im „Kriegstagebuch“ in geringerem Maße vor. Meiner Ansicht nach sind dies aber Formulierungen, die für die moralische bzw. politische Bewertung und den Charakter sowie die Wirkung des späteren Textes von großer Bedeutung sind.¹⁸⁹ Mit Recht stellte Kiesel fest, dass aufgrund des Erscheinens des „Kriegstagebuchs“ eine historisch-kritische Ausgabe von *In Stahlgewittern* nötig geworden sei, die eine genauere Betrachtung von Jüngers Kriegstexten ermöglichen könnte.¹⁹⁰ Seit der 2013 wiederum von Kiesel herausgegebenen kritischen Edition der verschiedenen Fassungen von *In Stahlgewittern* lässt sich die Entwicklung von diesem Fronttext

¹⁸⁴ Siehe hierzu Helmuth Kiesel: *Ernst Jünger im Ersten Weltkrieg. Übersicht und Dokumentation*. In: Jünger: *Kriegstagebuch*, 2010, S. 596-647, hier S. 618.

¹⁸⁵ Siehe ebd., S. 626.

¹⁸⁶ Beide Zitate siehe ebd., S. 618.

¹⁸⁷ Siehe ebd., S. 622. Paratextueller Hinweis: Auf dem Schutzumschlag aus Pappe (auf der Ausgabe des „Kriegstagebuchs“, 2010 bei Klett-Cotta erschienen) wird zusätzlich die sicherlich Interesse weckende Angabe gemacht, dass neben den kurzen Notizen über das Leben im Grabenkrieg „die Kampfeinsätze in den großen Schlachten [...] erzählerisch vergegenwärtigt“ worden seien.

¹⁸⁸ Siehe ebd., S. 618.

¹⁸⁹ Siehe ebd., S. 625-626. Für einen Vergleich der Metapherndichte in beiden Texten verweist Kiesel auf die Dissertation von José A. Santos: *Vivência Biográfica, Escrita Diarística e Representação do Doutorado*. Universidade Nova de Lisboa, 2008.

¹⁹⁰ Jünger: *Kriegstagebuch*. 2010, S. 646.

Jüngers genauer untersuchen.¹⁹¹ Zu prüfen wäre nun zum Beispiel, wie die von mir aus *In Stahlgewittern* zitierten Stellen (die jeweilige Fassung berücksichtigend) in Jüngers *Kriegstagebuch 1914-1918* gestaltet sind.¹⁹²

Die gleichsam erste Fassung der Kriegseindrücke Jüngers möchte ich hier nicht ausführlich in die Analyse von Ledigs Frontroman einbeziehen, weil das „Kriegstagebuch“ erst 2010 veröffentlicht wurde und damit keinen Teil der zeitgenössischen Diskussion über Frontdarstellungen bilden konnte. Für den Vergleich von *In Stahlgewittern* mit *Die Stalinorgel* ist die – wenn auch nur oberflächliche – Betrachtung des „Kriegstagebuchs“ dennoch interessant, weil ersichtlich wird, in welchem Maße der spätere Text Jüngers auf einen Heldenkult hin geplant war. Vor allem aber deckt die Analyse des „Kriegstagebuchs“ auf: Bei *In Stahlgewittern* handelt es sich keineswegs um ein unverändert ediertes Tagebuch, auch wenn der Anschein des Authentischen und einer unverfälschten Beobachtung erweckt wurde – gerade daraus bestand ja der Ruhm Jüngers, dass er als ein objektiver, unvoreingenommener Berichterstatter des Kriegs gesehen wurde. Beim Vergleich dieser beiden Fronttexte Jüngers wird klar, dass durch die Bearbeitung der während des Kriegs gemachten Notizen eine Kriegserzählung entstand, die den Frontsoldaten als besonderen Menschentypus beschreibt und jene militaristischen und elitären Denkweisen präsentiert, die dem Autor so oft vorgeworfen werden. Der mit der schillernden Metapher „Stahlgewitter“ betitelte Text sollte als echtes Tagebuch erscheinen. Jüngers zu einem guten Teil vom soldatischen Leben begeistert berichtende Kriegsdarstellung hat, u. a. weil sie glaubwürdig wirkte, auf die Diskussion über Frontkampf eingewirkt, nicht dagegen das erst 90 Jahre später publizierte eigentliche Kriegstagebuch. Dessen Zerrissenheit und Offenheit hätten nicht in dem Maße zu dem Bild des „Sportsmannes auf dem Schlachtfeld“ oder zu

¹⁹¹ Ernst Jünger: *In Stahlgewittern. Historisch-kritische Ausgabe*. 2 Bde. Herausgegeben von Helmuth Kiesel. Stuttgart: Klett-Cotta 2013.

¹⁹² Die betreffenden Seiten 95, 96 und 292-293 von *In Stahlgewittern* (2009) entsprechen ungefähr den Seiten 159-160, 160 und 426-427 des „Kriegstagebuchs“. – Ein interessanter Versuch eines Vergleichs dieser beiden Kriegstexte Jüngers findet sich in: Daniela Kirschstein: *Writing War. Kriegsliteratur als Ethnographie bei Ernst Jünger, Louis-Ferdinand Céline und Curzio Malaparte*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (siehe vor allem das Kapitel „*In Stahlgewittern* als berauschte Ethnographie“, S. 47-111, und darin den Abschnitt „Kriege und Käfer“, S. 80-89). Hilfreich sind auch eine Besprechung der historischen-kritischen Ausgabe durch Erhard Schütz in der Zeitschrift für Germanistik, 24. Jg. (2014) H. 2, S. 406-410, und die Schilderung der neuesten Forschung zu Texten über Jünger, siehe: Cord-Friedrich Berghahn: „*Wir leben so tief im Krieg, daß uns das Bild des Friedens ganz unvorstellbar geworden ist*“. *Neue Literatur zu Ernst Jünger und zum Ersten Weltkrieg*. In: Zeitschrift für Germanistik, 24. Jg. (2014) H. 3, S. 609-620.

dem von Nationalisten und Militaristen in den Jahrzehnten nach dem Ersten Weltkrieg gern hervorgehobenen Bild des „Kriegers“ beigetragen, wie dies durch die verschiedenen Überarbeitungen von *In Stahlgewittern* und andere „geschönte“ und ideologisierte Texte Jüngers, die in der Folge erschienen, geschehen ist.¹⁹³

Diese Texte wirkten noch lange nach und prägten die Vorstellung eines wahren und „realistischen“ Erzählens über Frontkampf und Krieg im 20. Jahrhundert. Noch die Kriegsromane nach dem Zweiten Weltkrieg – also auch *Die Stalinorgel* – werden vor dem Hintergrund des Jüngerschen Erzählens betrachtet. Wenn sich nun durch die Analyse des tatsächlichen „Kriegstagebuchs“ andeutet, dass das heroische Bild des Soldaten konstruiert wurde und anscheinend nicht der historischen Wahrheit entspricht, müsste das Konsequenzen für die Beurteilung des Klassikers *In Stahlgewittern* haben. In Ledigs Roman wird eine neue Art von Authentizität gezeigt, nicht durch die chronologische – objektive Dokumentation vorgebende – Darstellung oder die Präsentation eines „Krieger“-Typus, sondern durch den Blick auf die Zerstörungskraft des Kriegs und die Folgen für die Menschen bzw. die menschliche Psyche. Auch die Sprache des Erzählers bleibt von der Vernichtung nicht unbeschadet. Interessant ist in diesem Kontext die Frage, wie Ledig auf die zwar schon mit Tendenz verfassten, aber noch unter unmittelbarem Kriegseindruck gemachten Notizen Jüngers reagiert hätte.

Ernst Jünger war natürlich nicht der einzige kriegsaffirmative Autor, der nach 1945 Beachtung fand. Bedeutsam für die gesellschaftliche und politische Situation, die zur Zeit der Erstveröffentlichung von *Die Stalinorgel* bestand, war jene mediale Macht, welche die – verstärkt seit dem Ersten Weltkrieg publizierte – kriegsverherrlichende Literatur darstellte. Zusätzlich hatte über ein Jahrzehnt lang eine faschistische Propaganda gewirkt. Der Sieg der Alliierten hatte schließlich den Krieg und die Herrschaft des Nationalsozialismus beendet, doch in breiten Bevölkerungskreisen bestand die militaristische Ideologie fort, wie sich etwa an der so genannten Legende

¹⁹³ Beispiele sind *Das Wäldchen 125. Eine Chronik aus den Grabenkämpfen 1918* (Erstausgabe 1925), *Feuer und Blut. Ein kleiner Ausschnitt aus einer großen Schlacht* (Erstausgabe 1925) und *Der Kampf als inneres Erlebnis* (Erstausgabe 1922). Die ersten beiden Texte finden sich in: Ernst Jünger: *Sämtliche Werke. Erste Abteilung. Band 1. Tagebücher I. Der Erste Weltkrieg*. Dritte, unveränderte Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta 2009, S. 301-438 und 439-538. Der dritte Text findet sich in: ders.: *Sämtliche Werke. Zweite Abteilung. Band 7. Essays I. Betrachtungen zur Zeit*. Dritte, unveränderte Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta 2009, S. 9-103.

bzw. der Lüge von der „sauberen“ Wehrmacht feststellen lässt und daran, wie sich deutsche Militärs (und ihre Helfer) gegenüber den Opfern der deutschen Vernichtungspolitik verhielten (so etwa die Zurückweisung von Schuld am Massenmord und sogar von der Kenntnis davon). Ernst Jüngers Fronttexte aus den vorangegangenen Jahrzehnten lassen sich ohne Weiteres in diesen Kontext einordnen, vor allem da Jünger sich nie explizit von ihnen distanziert hat und er – obwohl wie Heidegger angeblich ein „großer Geist“ – auch nicht versucht hat, zur Aufklärung über die deutschen Verbrechen in der NS-Zeit und deren Ursachen beizutragen. Dass Jünger zeitweise mit den Nationalsozialisten in Konflikt geriet, ist in diesem Fall nicht von Bedeutung, weil diese „Verstoßungen“ ehemaliger gedanklicher Wegbegleiter der widersprüchlichen faschistischen Ideologie entsprachen und durch den Machtkampf innerhalb des NS-Systems ausgelöst wurden – man denke nur an den „Röhm-Putsch“ 1934 oder an die Entmachtung von hohen Offizieren nach dem Attentat auf Hitler vom 20. Juli 1944.

Die ersten Kriegstexte Ernst Jüngers miteinander zu vergleichen, erscheint also nötig. Ebenso wichtig ist es, die Frage zu beantworten, wie Jüngers Tagebücher zum Zweiten Weltkrieg bezüglich ihrer Frontbeschreibungen gestaltet sind, vor allem der Abschnitt „Kaukasische Aufzeichnungen“ in dem erstmals 1949 erschienenen Band *Strahlungen I*. Zumindest was solche Passagen in diesen Tagebuchtexten betrifft, wäre eine vergleichende Analyse mit Ledigs Frontroman interessant. Dies würde aber den Rahmen meiner Konzeption überschreiten.¹⁹⁴

Die oben von mir beschriebene eher „traditionelle“, dem Bedürfnis nach Lesegenuss bzw. Distanz und Überschaubarkeit entgegenkommende Schreibweise Jüngers hat viele nachfolgende Kriegstexte beeinflusst. Experimentelle Erzählweisen wie etwa bei Jakov Lind, der mit *Landschaft in Beton* einen surrealen Roman vorlegt¹⁹⁵, oder wie bei Boris Vian, dessen kurze Erzählung *Die Ameisen* eine groteske Schreibweise

¹⁹⁴ Siehe Ernst Jünger: *Kaukasische Aufzeichnungen*. In: ders.: *Strahlungen I. Gärten und Straßen. Das Erste Pariser Tagebuch. Kaukasische Aufzeichnungen*. München: DTB 2003, S. 409-495.

¹⁹⁵ Jakov Lind (eigentlich Heinz Landwirth): *Landschaft in Beton*. Neuwied am Rhein / Berlin-Spandau: Luchterhand 1963.

aufweist¹⁹⁶, bilden nicht den Hauptteil der Kriegserzählungen nach 1945. Dominant war weiterhin die schon in der Weimarer Republik geforderte realistisch bzw. authentisch wirkende Bericht-Form, weniger eine avantgardistische oder innovative Literatur. Jüngers chronologisch erzählender, anscheinend lediglich beobachtender und auch nicht nach Kriegsursachen fragender Reportage-Stil wurde nicht nur in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg – also in den 1920er und 1930er Jahren – von vielen Autoren, die über ihre Fronterfahrungen schrieben, übernommen, sondern war auch in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg weiterhin bedeutend. Ob dies aufgrund ihrer Popularität oder mangels eigener Schreibweisen seitens der anderen Autoren geschah, müsste genauer untersucht werden. Jüngers latente bis zuweilen offen formulierte Kriegsaffirmation mögen dazu beigetragen haben. Fest steht: Jüngers Frontroman lässt sich in der deutschen Kriegsliteraturgeschichte als Grundlagentext ansehen, mit dem Fronterzählungen beinahe automatisch verglichen werden.

An dieser Stelle lohnt es sich, noch einmal auf Andreas Kilbs Bewertung der Neuauflage von *Die Stalinorgel* zurückzukommen. Er schreibt, dass Ledigs Schilderungsweise in den 1950er Jahren neuartig gewesen sei und sich von der Sprache der vielgelesenen Kriegsautoren Kirst, Gaiser und Heinrich unterschieden habe; „diese kurzen, hingebellten Sätze“ seien „eine Erlösung von der Prosa“ eben jener Autoren gewesen.¹⁹⁷ Kilb wird bei dieser negativen Beurteilung jener „Bestseller“ (und ihrer trivialen Nachahmer in Zeitschriften und Kriegsromanheften) neben der Textgestaltung auch die politisch restaurativen, Schuld und Kriegsverbrechen verschweigenden bzw. die traumatisierende Zerstörungskraft des Frontkampfes beschönigenden Aussageinhalte gemeint haben, dennoch lohnt es sich, einen Blick auf den Textaufbau jener (Erfolgs-)Autoren zu werfen.

Gerd Gaisers Schreibweise kommt derjenigen Ledigs zumindest zum Teil sehr nahe, beispielsweise wenn in verbloser Form geschildert wird, wie deutsches Bodenpersonal eine „Schlacht“ zwischen Kampfflugzeugen am Himmel beobachtet:

Straßen am Himmel, gleißende Straßen, Straßen von Metall,
von Kondens und Geräuschen, das Röhren der Bomberströme,
das helle, gereizte, hornissenhafte Geräusch der Abschwünge,

¹⁹⁶ Boris Vian: *Die Ameisen*. In: ders.: *Die Ameisen und andere Erzählungen*. Übersetzt von Irmgard Hartig, Frank Heibert und Klaus Völker. Berlin: Wagenbach 1991, S. 7-17.

¹⁹⁷ Kilb: *Es bellen die Mörser, es rasseln die Ketten*, 2000.

anschwellend und verflatternd. Das Donnern der schweren Verbände wie Gestänge von Schall.¹⁹⁸

Auch hier wird die Kriegsszene in parataktischem und mitunter elliptischem Satzbau beschrieben, der dem Leser einen ungeschönten Eindruck von der Gewalt moderner Kriegswaffen gibt. Doch geschieht dies in Gaisers Roman nur stellenweise und wird ansonsten durch eine „traditionelle“, d. h. von Hypotaxe und einem angenehmen Lesefluss bestimmte Textgestaltung konterkariert, die sich außerdem immer wieder in überdehnte, verschachtelte, mitunter auch durch lyrische Sprechweise den Luftkampf ästhetisierende Satzkonstruktionen steigert. In vielen Passagen wird der militärische Kampf als natürliches bzw. schicksalhaftes Geschehen und gleichzeitig als professionelles Treiben von einander nicht wirklich feindlich gesinnten Sportskameraden verharmlost¹⁹⁹, militaristische Denkweisen werden verherrlicht. So werden die einander bekämpfenden Piloten als „adelige Vettern“ bezeichnet; für die militärische Konfrontation wird das Verb „Fechten“ benutzt. Die Wehrmachts-soldaten werden hier als Verteidiger gesehen, die – fern der Tatsache, dass hier um Gebiete gekämpft wird, die von deutschen Truppen auf kriegerische Weise besetzt wurden – lediglich ihr „Handwerk“ ausüben und die „Thermopylen“ verteidigen wollen, was sie in den Rang der berühmten Verteidiger Griechenlands erhebt. Durch diese Formulierungen findet eine Heroisierung statt²⁰⁰, noch dazu wird der „Untergang“ der „Jagd“ als tragisches Geschehen dargestellt; die deutschen Piloten sterben unverschuldet, obwohl sie doch in der Realität für das NS-Regime kämpfen. Diese Mystifizierungen und die Zeichnung eines ritterlichen Duells relativieren die wenigen Textstellen, die durch die Satzstruktur den Blick auf die Schrecken des Kriegs freigeben. Insofern ist Kilb Recht zu geben, denn Ledigs Frontroman unterscheidet sich in der Textgestaltung und im dadurch ausgedrückten Grauen von Gaisers und ähnlichen Texten.²⁰¹

¹⁹⁸ Gaiser: Die sterbende Jagd. 1957, S. 89.

¹⁹⁹ In einer Textpassage ermahnt ein Oberst seine Soldaten, dass nun die Zeit der „Turniere“ vorbei sei und die (angebliche) Flieger-Elite mit der Masse von „Infanterie in der Luft“ konfrontiert sei, siehe ebd., S. 165.

²⁰⁰ Siehe ebd., S. 190.

²⁰¹ An anderer Stelle heißt es, ebenso den deutschen Angriffskrieg verleugnend: „Das war nicht mehr wie vor Ilion, keine Jugend mehr, die ihre Leiber schützend vor die Heiligtümer der Heimat zu werfen vermochte [...]“. Siehe ebd., S. 83. – Helden-Verehrung, Fatalismus und Krieger-Mythos erkennt man an folgender Textstelle, in der es um die Haltung geht, die eine Flieger-Witwe angesichts ihrer bedrückenden Situation zeigt: „Das [Verhalten dieser Frau] kam aus einer Zucht von Geschlechtern, in denen die Männer allein galten. Stolz, der wird teuer bezahlt. Die Männer suchten sich ihren Tod aus, sie konnten ihn sterben und dabei keine Rücksichten nehmen, amen, und die Weiber ergaben sich

Bei Hans Hellmut Kirst und Willi Heinrich herrscht in den Schilderungen von Kampfszenen im Gegensatz zu Ledigs Schreibweise hauptsächlich die schon bei Gaiser zu findende Satzstruktur vor. In Heinrichs Text wird ein Frontalangriff auf ein Fabrikgebäude beschrieben, bei dem die Wehrmachtssoldaten ohne Deckung über eine weite Fläche rennen müssen:

Sie hatten die Hälfte des Weges hinter sich gebracht, als ihnen MG-Feuer entgegenschlug. Sie hatten hundert Schritte getan und fielen zu Boden, als wären sie über einen Draht gestolpert. Nach zehn Sekunden lag die Kompanie wie ein vielgliedriges, sich krümmendes Tier über dem Fabrikhof verstreut, und irgendwo begann ein Mann zu schreien, als hätte er drei Stimmen zugleich. Sie lagen da und schrien, und über sie hinweg und in sie hinein hämmerte ein halbes Dutzend russischer Maschinengewehre.²⁰²

Heinrichs Passagen über Kampfsituationen sind in einer Weise gestaltet, die im Vergleich mit Ledigs Erzählweise bei einer vollständigen grammatikalischen Struktur bleibt. Es mag krasse Vergleiche geben, um die Wirkung der Waffen zu

und beugten ihre Natur, die nach nichts fragte als nach Liebe und Liebesbesitz, unter Gesetze, die auf die Ehre gegründet waren und den Verzicht verlangten. Was ist die Ehre? Das höchste und erbärmlichste Ding; nichts Herrliches, das nicht auf der Ehre gründete, keine Dummheit oder Grausamkeit, bei der sie nicht mitspielte; eine Erfindung der Menschen, gut sich selbst zu zerfleischen und einer den anderen und ein Volk das andere um die Ehre, denn kein Wesen ist so erbärmlich und so hoch wie der Mensch.“ Siehe ebd., S. 108. – Ebenso gibt es pathetische Begeisterung über Militär, wie in dieser Passage über den Start von deutschen Kampffliegerstaffeln (hier mit teilweise sehr fabulierend erzählendem Satzbau und mit antiquiert wirkendem Weglassen des Hilfsverbs): „Solange er sich mit hastigen Griffen anschrirte, sein Zeug festzog und aufsprang, hielt der Kommodore unverändert über die Motorhaube weg seinen dunklen Vogelkopf nach halbrechts gewandt, wo jetzt von ihrem Liegeplatz her die siebente Staffel, Rohdes Staffel, rote Nummern, Maschine dicht an Maschine, heranfeigte und freikam, indessen sich ungelentk die Federbeine unter die Rumpfe schrägten. [...] Von links her, dem eben verebbenden Toben entgegen, stürmten Sarowskis Flugzeuge. Jetzt, wie der Kommodore den Blick wandte, sah er auch die Winkel Eins, die leer gestanden, näher gerollt und zur Rotte aufgeschlossen. Er spähte, hielt einen Augenblick so an, und Waage konnte seine Augen nicht erkennen, nur den dunklen Umriß des Kopfes, und dann neigte der Kopf zu einem Nicken und wandte sich wieder weg. Es war die Spanne Zeit, in welcher nichts mehr zu ordnen oder zu lenken blieb; das Beginnen rollte. Nun war die Neunte daran, die gerade gegenüber lag, wohin der Platz sich ein wenig wölbte. Über den Blickrand herauf, mit hellen Bäuchen und gelben Schnauzen schossen die Maschinen brüllend an und fetten niedrig über das Hallendach. Rund um den Platz, in Schwärmen, die sich dichter zusammenschlossen und sich ordneten, aufrückend und sich überschneidend, tobte der Aufbruch der Jagd. Sie gewann Höhe, und noch höher, in gleißenden Keilen stach die Niebüller Gruppe heran.“ Siehe ebd., S. 189.

²⁰² Erstausgabe des Romans: Willi Heinrich: *Das geduldige Fleisch*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1955. Ich zitiere aus der Broschur-Ausgabe von 1977: ders.: *Steiner*. *Das geduldige Fleisch*. München: Heyne 1977, S. 212-213.

beschreiben, das Ganze bleibt aber in einem erzähltechnisch geordneten, für den Leser überschaubaren Rahmen.²⁰³

Kirsts Roman *08/15 Im Krieg* kennt nur wenige Szenen mit Frontkampf; der Schwerpunkt liegt auf den Vorgängen in der Heimat der deutschen Soldaten und in der so genannten Etappe. Einmal heißt es aus Sicht der höheren Offiziere über einen Artillerieangriff:

Draußen brodelte die Front wie wild. Die Stichflammen aus den Geschützen lösten einander schnell ab, daß das Auge nicht folgen konnte: der Horizont flackerte grell. Unter den Einschlägen, die immer näher zu kommen schienen, begann die Hütte des Obersten spürbar zu beben.²⁰⁴

Anhand dieser Textstelle lässt sich beispielhaft beobachten, dass die Gewaltbeschreibungen in diesem Roman zwar zum Teil mit kurzen Hauptsätzen, aber ohne grammatikalische Verkürzungen oder ungewöhnliche Satzstruktur vorgenommen werden. Hinzu kommt auch, dass Frontkampf in diesem Text nur als Randereignis erscheint, woran auch die wenigen Szenen, in denen Waffen eingesetzt werden, nichts ändern. Die deutschen Soldaten stehen nicht wie in Ledigs Roman in einer unausweichlichen Kampfsituation, es geht hier vor allem um das Leben in der Ruhestellung während des Winters, um alltägliche Sorgen wie Essen, angebliche Kriegsprofiteure und den Ärger mit Vorgesetzten sowie um sexuelle Bedürfnisse. Wenn es aber Beschreibungen von Kampf gibt, wird mit der Satzstruktur die Spannung der Szene unterstützt, ohne dass diese Struktur dem Geschehen den bei Ledig zu findenden Schrecken über die Vernichtungskraft der Waffen verleiht. In der Schlachtszene am Ende des Romans, in welcher der Protagonist Asch unter Aufsicht seines frontunerfahrenen Vorgesetzten Hauptmann Witterer mit einer Artilleriegeschützbedienung ein Gefecht gegen mehrere feindliche Panzermansschaften führt, wird mit den inhaltlichen Überleitungen und den Satzverbindungen („dann“,

²⁰³ In einer Rezension aus den 1950er Jahren beurteilt Paul Hühnerfeld Heinrichs Buch als „im ganzen echt, ja aufrüttelnd“, schränkt dann aber ein, dass u. a. der Schreibstil es „aber doch hinter Ledigs geschlossene Verdichtung zurücktreten“ lasse. Und weiter heißt es dort: „Um anzudeuten, wo die Schwäche dieses Stils ist, muß man ein wenig übertreiben und sagen: Es ist ein guter Aufsatzstil.“ Hühnerfeld kritisiert die unpassende Verwendung von Umgangssprache und „billiges Pathos“. Siehe Hühnerfeld: *Die Stalinorgel und das geduldige Fleisch*, 1955.

²⁰⁴ Erstausgabe des Romans: Hans Hellmut Kirst: *08/15 Im Krieg. Bd. 2. Die seltsamen Kriegserlebnisse des Soldaten Asch*. München: Desch 1954. Ich zitiere aus: ders.: *08/15 Im Krieg*. Frankfurt a. M.: Büchergilde Gutenberg 1956, S. 300.

„plötzlich“, „und“) eine für den Leser gut zu verfolgende Szene entworfen, die sich vom „Stakkato-Stil“²⁰⁵ in *Die Stalinorgel* unterscheidet:

Noch ein dritter Panzer zog die Totenfahne auf. Dann rollten die restlichen fünf an. Von irgendwoher versuchte sich ein Granatwerfer einzuschießen. Plötzlich blühten rings um den Hügel die Pilze der Einschüsse auf.

Der Unteroffizier Vierbein löschte mit seiner Bedienung noch einen vierten Panzer aus. Dann kreperte, nur zwanzig Meter vor dem Geschütz, ein schwerer Koffer. Und eine Welle aus Dreck, Schnee und Eisensplittern warf sich gegen die Soldaten. „Rein, was noch rein geht“, sagte Asch. „Und dann nichts wie weg!“ Und er dachte grimmig: Diesem Witterer hat es doch glatt die Sprache verschlagen. Aber er fand keine Zeit, sich nach dem Hauptmann umzusehen. Jetzt ging es nur noch um Sekunden.²⁰⁶

Das Geschützrohr spie Geschoß nach Geschoß feindwärts, dann glitt es zuckend zurück und stieß die leere Hülse aus. Die Munitionskanoniere rissen die Körbe auf und warfen die Panzergranaten dem Ladekanonier zu. Der schob sie in den Verschluß, als schöbe er Brote in den Ofen.

Als ein weiteres Beispiel für solch einen konventionellen Schreibstil sei hier eine Passage aus Michael Horbachs Roman *Die verratenen Söhne* angeführt, der 1957 zum ersten Mal erschien. Dieser Text weist – anders als Gaisers Luftkampf-Roman – inhaltlich einige Ähnlichkeiten mit *Die Stalinorgel* auf, setzt aber andere erzählerische Schwerpunkte: Bei Horbach steht das Kampfgeschehen der Infanteristen bei den Rückzugsgefechten im Frühjahr 1945 im Vordergrund, dementsprechend gibt es wie bei Ledig viele Kampfszenen, es finden sich hier aber auch (als authentisch dargestellte) Dokumente, lange Rückblicke in die Vergangenheit der Soldaten, außerdem Dialoge zwischen Adolf Hitler und seinen engsten Mitarbeitern und sogar fiktive Nachkriegsszenen. Diese Zusammensetzung von Erzählelementen mag zu jener Zeit modern bzw. aufklärerisch erschienen sein, die Schreibweise ähnelt jedoch derjenigen der oben besprochenen Romane, d. h. es gibt einen „störungsfreien“ Lesefluss und was den Inhalt betrifft – bedingt unter anderem durch diese Satzstruktur – keinerlei verstörende Beschreibung von Frontkampf, sondern trotz der von Horbach geschilderten Schrecken beinahe die unterhaltsame Atmosphäre von Abenteuergeschichten. In den Schilderungen von Kampfsituationen

²⁰⁵ Siehe Radvans Analyse in: ders.: Kommentar, 2004, S. 194; siehe auch S. 78 dieser Arbeit.

²⁰⁶ Kirst: 08/15 Im Krieg, 1956, S. 348.

wird, ähnlich wie bei Ledig, Hauptsatzsyntax verwendet, aber die sprachliche Zerrissenheit der Sätze Ledigs fehlt den Beschreibungen Horbachs. Der Leser erhält alle Informationen zu der jeweiligen Situation, er bekommt das Kampfgeschehen aus einer Erzählperspektive vermittelt, die zwar alle Kriegsgräuel zeigt, hierbei jedoch souverän bzw. unbetroffen bleibt. Eine Konfrontation deutscher und sowjetischer Streitkräfte an einem Fluss wird zum Beispiel folgendermaßen geschildert:

Von jenseits der Leiga schossen jetzt deutsche Flakgeschütze herüber. Es klang, als ob man eine Stahltür zuschlägt. Die Granaten lagen ungenau und explodierten hinten im Wald. Dann lagen sie weiter vorne, und plötzlich ging ein Panzer in Flammen auf. Die Explosion rührte über das Feld, und dann setzten die russischen Granatwerfer wieder ein.²⁰⁷

Fazit dieser Überlegungen zur Textgestaltung ist, dass sich der Text von Ledig deutlich von diesen Schreibstilen unterscheidet. Seine Absicht bei der Wahl parataktischer Schreibweise und stellenweise verblossener Syntax ist es, Kampfhandlungen und ähnliche Situationen in einem ruhelosen Stil zu erzählen. Diese Erzählweise in *Die Stalinorgel* gibt die Erfahrungswelt der Soldaten wieder, die sich in Kampfsituationen oder extremen Gefühlszuständen befinden. Das wirkt einer Verharmlosung oder einer – vielleicht auch insgeheim vom Leser empfundenen – Begeisterung am Kampfgeschehen entgegen.

Die kurzen Sätze in den Kampfszenen enthalten keine weiterführenden Erklärungen der Innenwelt der Figuren. Sie wirken ernst und sie lassen – anders als zum Teil die Rückblicke in die Vergangenheit mancher Figuren und die Erzählerkommentare – keinerlei Zynismus oder gar eine groteske Schreibweise zu. Daran lässt sich erkennen, dass Ledigs Darstellungsweise in den betreffenden Textabschnitten mimetisch sein will. Der Text zeigt Gräuel und Leiden, aber er deutet kaum. Ledigs Sätze wirken durch ihre Außensicht: Die fehlende Psychologisierung verbunden mit Parataxe entspricht einer Film-Sichtweise, der Beobachter kann lediglich die „Action“ mitverfolgen.

Es gibt im Roman aber auch Abschnitte ohne verkürzten Satzbau. Hier handelt es sich um Textpassagen, die Reflexionen der Figuren oder Kommentare des Erzählers

²⁰⁷ Michael Horbach: *Die verratenen Söhne*. Hamburg: Rowohlt 1957, S. 115.

enthalten. Auffällig lange, komplexe Satzkonstruktionen sind im Text nur in sehr geringem Maß enthalten.

Insgesamt liest sich der Text sehr flüssig und ohne den Erzählfluss verlangsamende Kontemplationen. Es finden sich keine Dialoge oder Exkurse über Geschichte, Politik oder Philosophie wie beispielsweise in *Woina Woina* von Curt Hohoff. Gespräche sind in realistisch anmutender Kürze gehalten und werden, die unangenehme Lage der meisten Figuren ausdrückend, abrupt beendet und nicht in die Tiefe geführt. Dies liegt wohl auch daran, dass aus einer Perspektive erzählt wird, die sich zum größten Teil mit jener der – sowjetischen und deutschen – Frontsoldaten deckt.

Die Betrachtung der Wort- und Satzebene ist für die Analyse von Ledigs Roman deswegen von Bedeutung, weil hier die Darstellung des menschlichen Leidens geleistet wird, und nicht wie üblicherweise durch eine Hauptfigur im typischen Sinne oder gar durch eine sich entwickelnde Handlung mit Spannungsbogen. Die Wichtigkeit von Metaphern und Vergleichen sowie von bildloser Sprache zeigt sich auch im nächsten Abschnitt; er gilt der Schilderung von Kriegsgewalt und deren Wirkung auf die Frontsoldaten.

3.1.3 Technik- und Gewaltbeschreibung

In der Rezeption von Kriegsromanen hat sich für Texte, die das Frontgeschehen in einer schonungslosen, ungeschönten Weise darstellen, die Bezeichnung „Romane der Härte“ etabliert. In ihnen werden u. a. infanteristischer Kampf, verletzte Körper, extreme Grausamkeiten, die Folgen von Artilleriebeschuss und das Aushalten im „heißen“ Kampfgebiet, auch über lange Zeiträume hinweg, ausführlich beschrieben. *Die Stalinorgel* gehört, was die gehäufte Schilderung von Kriegstechnik und -gewalt betrifft, eindeutig zu dieser Gruppe. In diesem Abschnitt gebe ich einen Überblick über die sprachlichen Mittel, die Ledig zur Schilderung kriegerischer Gewalt verwendet. Bestimmte Merkmale seiner Schreibweise, wie das Fehlen eines spannenden Handlungsablaufs im Gefecht, unterscheiden seinen Frontroman allerdings von anderen „harten“ Romanen.

Bestimmte Gewalteskalationen, die im Zweiten Weltkrieg stattgefunden haben, werden von den „Romanen der Härte“ entweder nicht oder nur am Rande beschrieben. Gezeigt werden beispielsweise sehr selten Erschießungen von Zivilisten oder Kriegsgefangenen²⁰⁸, ebenso wenig Deportationen, Vertreibungen, Vergewaltigungen²⁰⁹ und andere Misshandlungen – also Kriegsverbrechen und Verbrechen gegen die Menschlichkeit, die im Rahmen des rassistisch-motivierten Vernichtungs-

²⁰⁸ In *Die Stalinorgel* wird eindeutig davon gesprochen, dass deutsche Soldaten kriegsgefangene Russen ermorden: „Wenn man sie truppweise im Walde fing, wurden sie erschossen, Einzelgänger wurden gehenkt.“ (SO 38) An einer weiteren Stelle wird erwähnt, dass Kriegsgefangene durch die Wehrmacht getötet wurden: „Der Knüppelweg, von russischen Soldaten angelegt, die längst verhungert oder erschossen waren, federte lautlos unter seinen [des Melders] Tritten.“ (SO 19) Es finden sich auch drei Hinweise auf Erschießungen von Gefangenen oder sich Ergebenden, die durch sowjetische Truppen verübt wurden (SO 71, 116 und 172).

²⁰⁹ Zu den wenigen Ausnahmen gehört eine Passage in Willi Heinrichs Roman, in der eine russische Armeeingehörige vergewaltigt wird. Allerdings wird die Unrechtstat erzählerisch dazu benutzt, die „bösen“ von den „guten“ Wehrmachtssoldaten (hier von der stilisierten Figur „Steiner“) zu trennen, was ein Reinwaschen der deutschen Soldaten von Schuld und eine Leugnung der massenhaften Verbrechen zur Folge hat. (Siehe Heinrich: ‚Steiner‘, 1977, S. 73-74.) Obwohl Vergewaltigung vom nazistischen „Reichsstrafgesetzbuch“ unter Strafe gestellt war – insbesondere die „Rassenschande“, also Geschlechtsverkehr mit „nicht-arischen“ Frauen und Mädchen –, wurden Angehörige der Wehrmacht und der SS nur selten hart für diese Verbrechen (sowie die oft anschließende Tötung der Opfer) bestraft. Birgit Beck weist darauf hin, dass es diesbezüglich zwischen den Kriegsgerichtsurteilen an der „Westfront“ und der „Ostfront“ einen großen Unterschied gegeben habe. Vgl. Birgit Beck: *Massengewalt als Kriegsverbrechen. Zur Entwicklung des Völkerrechtes*. In: Wolfram Wette / Gerd. R. Ueberschär (Hg.): *Kriegsverbrechen im 20. Jahrhundert*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, S. 406-418, besonders der Abschnitt „Massengewaltungen im Zweiten Weltkrieg und die völkerrechtlichen Konsequenzen“, S. 409-410. – Harald Welzer und Sönke Neitzel berichten aus Abhörprotokollen, wie deutsche Soldaten über das Thema sexuelle Gewalt sprechen: Im Gegensatz zu den Massengewaltungen durch Soldaten der Roten Armee, die, so Welzer / Neitzel, zum „traditionellen Inventar deutscher Kriegserzählungen“ gehören, sei „der Mythos von den ehrenhaft kämpfenden deutschen Soldaten weitgehend ungebrochen“. Die beiden Autoren führen den Mangel an Forschung zu diesem Thema u. a. darauf zurück, dass Soziologie und Geschichtswissenschaft in einer alltagsfernen Denkweise nicht erkennen, dass Sexualität und auch gewaltsame sexuelle Handlungen zum sozialen Alltag der Menschen gehören. Im Krieg ergebe sich eine für viele willkommene Gelegenheit, bereits vorher vorhandene aggressive Wunschphantasien auszuleben. Die Folge, besonders für jüdische oder als jüdisch definierte Frauen und Mädchen, war oft der Tod, weil die Soldaten sonst dem Risiko eines „Rassenschande“-Urteils ausgesetzt waren. In Quellen wie Feldpostbriefen und Memoirliteratur, so heißt es weiter bei Welzer / Neitzel, schweigen die Täter hierüber, obwohl sexuelle Gewalt „einen für die Soldaten zentralen Aspekt ihrer Kriegserfahrung“ bildet. Siehe Harald Welzer / Sönke Neitzel: *Soldaten. Protokolle vom Kämpfen, Töten und Sterben*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2011, der Abschnitt „Sex“ auf S. 217-229, besonders S. 217-219 und 223-224. – Die Studie „Soldaten“ weist auf die neue Forschungsarbeit von Regina Mühlhäuser zum Thema sexuelle Gewalt im Krieg hin: Regina Mühlhäuser: *Eroberungen. Sexuelle Gewalttaten und intime Beziehungen deutscher Soldaten in der Sowjetunion 1941-1945*. Hamburg: Hamburger Edition 2010. Dass die Massengewaltungen in den literarischen Werken so selten erwähnt werden, zeigt, welche Themen von den „Soldaten-Autoren“ nach dem Krieg besprochen und welche verschwiegen und verdrängt wurden. Wie ich im vierten Kapitel meiner Arbeit ausführen werde, ergibt sich in diesem Punkt der Kriegsverbrechen gegen Zivilisten wie auch gegnerische Soldaten und Kriegsgefangene, was die Analyse von Ledigs Roman betrifft, eine Diskrepanz zwischen der vorgeblich so realistischen Schilderung und dem tatsächlichen Handeln der deutschen Invasoren. Bei Hannes Heer finden sich wichtige Überlegungen zu diesem Thema der Schuldausblendung, siehe den Abschnitt „Die Erfindung des Hinterlandes“ in: Hannes Heer: *Taten ohne Täter. Das Institut für Zeitgeschichte rettet die Wehrmacht*. In: ders.: ‚Hitler war’s‘. *Die Befreiung der Deutschen von ihrer Vergangenheit*. Berlin: Aufbau 2005, S. 237-291, hier S. 238-247.

kriegs und des Holocausts stattfanden. Hier bildet der Text von Ledig kaum eine Ausnahme, auch in ihm wird der Blick so gut wie ausschließlich auf die bewaffneten Auseinandersetzungen zwischen Soldaten gerichtet, nicht aber auf Kriegsverbrechen außerhalb oder auch innerhalb der Zone des infanteristischen Kampfs. Die thematische Ausrichtung der Texte von den aus dem Weltkrieg heimgekehrten Autoren ist eindeutig und weist – ähnlich wie von W. G. Sebald für den Themenkomplex „Luftkrieg“ / Städtebombardierungen behauptet – eine tatsächliche Leerstelle auf. Im Fall von *Die Stalinorgel* ist diese Beschränkung auf bzw. Hervorhebung von Frontkampf besonders auffällig, weil es im Szenario des Romans um ein Kriegsverbrechen der Wehrmacht geht, nämlich um die Einschließung, Beschießung und Aushungerung der Metropole Leningrad, also die geplante Vernichtung der Menschen, die in der Stadt und der sie umgebenden Region lebten. Doch ziviles Leben wird im gesamten Roman nicht geschildert – mit Ausnahme der Rückblicke des Kapitäns Sostschenko und der Andeutung, dass die Familie des befehlshabenden deutschen Majors bei einem Bomberangriff getötet wurde (SO 26). Wenn es also im Folgenden um Gewaltbeschreibung geht, ist damit „nur“ die Gewalt zwischen Soldaten im Kampf gemeint, nicht die Gewalt gegen die Zivilbevölkerung der belagerten Millionenstadt.

Beschreibungen von kriegerischer Gewalt finden sich in beinahe allen Kapiteln von *Die Stalinorgel*, lediglich im ersten Kapitel (SO 25-36) finden sich kaum solche Schilderungen; im Epilog (SO 200-201) gibt es keine. Gewaltphänomene werden sowohl auf deutscher als auch auf russischer Seite beschrieben. Es finden sich im Text Szenen kollektiver Gewalt, beispielsweise der russische „Sturmangriff“²¹⁰ (SO 61-63 bzw. 69-74) oder der Kampf zwischen den deutschen „Sturzbombern“ bzw. „Stukas“ (SO 160, 161) und den sowjetischen Truppen am Boden (SO 159-162). Es gibt aber auch Beschreibungen von individuellen Gewalttaten, wie z. B. im 15.

²¹⁰ Der Begriff „Sturmangriff“ ist ein Beispiel für militaristische Sprache, die im Roman und auch in der Forschungsliteratur zu Kriegstexten unverändert übernommen wird. Im Grunde handelt es sich bei einem „Sturmangriff“ eben nicht um einen „Sturm“ im Sinne eines Unwetters, noch um einen taktisch gut geplanten Angriff mit Chancen auf „Erfolg“, sondern meist um den von irrationalen Überlebenshoffnungen begleiteten Lauf in das Schussfeld eines Maschinengewehrs oder einer ähnlich gefährlichen Waffe. Mit der Beschreibung „Sturmangriff“ wird also ein Verhalten beschönigt, das sowohl von der deutschen als auch von anderen Armeeführungen – wie schon im Ersten Weltkrieg – nur erreicht werden konnte, in dem man den Soldaten harte Strafen bis zur Todesstrafe androhte oder sie mit dem – die tatsächlichen Absichten der jeweiligen Diktatur verbergenden – Irrsinn der Propaganda indoktrinierte (stichwortartig etwa: „Europa vorm jüdischen Bolschewismus schützen“ bzw. „Kommunismus und Russland verteidigen“).

Kapitel die Ermordung des Feldwebels durch den Rittmeister oder im 14. Kapitel den Versuch des Melders, bei seiner Flucht zurück zur deutschen Wehrmacht einen russischen Soldaten zu erschießen.

Um die Realität der Frontsituation glaubwürdig zu erschaffen, müssen die Verfasser von Kriegstexten sprachliche Mittel finden, die es dem Leser ermöglichen, sich die Ereignisse vorzustellen. Für die zu zeigenden extremen Geschehnisse muss der Autor passende Ausdrücke oder Bilder wählen, die den Krieg darstellen können. Ledig wählt zum einen Metaphern und Vergleiche, also bildhaftes Sprechen, zum anderen gibt es in seinem Frontroman nüchterne, sachlich wirkende Beschreibungen.

Drei große Bereiche von Gewaltbeschreibungen lassen sich in *Die Stalinorgel* ausmachen und sollen im Folgenden untersucht werden: Zum einen sind das die Erscheinung und das zerstörerische Wirken von Waffen, die bei der direkten Konfrontation von Soldaten eingesetzt werden, zum anderen die Gefährdung durch Artilleriewaffen, besonders durch die im Titel genannten „Stalinorgeln“. Der dritte Punkt, der im Bereich Gewaltbeschreibung sprachlich vermittelt wird, ist das physische und psychische Leiden der Soldaten in der Kampfsituation allgemein und wenn sie verwundet wurden.

Vorrangige Waffen der Infanteristen in Ledigs Roman sind Handfeuerwaffen, also Gewehre, Maschinengewehre, (damals noch seltene) Maschinenpistolen und Pistolen. Außerdem kommen Handgranaten und andere von einzelnen Soldaten betätigte Sprengwaffen zum Einsatz. Im Roman werden auf sowjetischer Seite auch Panzer eingesetzt. Diese Waffen können die Soldaten meistens sehen, wenn sie damit angegriffen werden, und sich dagegen, zumindest zum Teil, zur Wehr setzen.²¹¹

²¹¹ Der in Kapitel 13 beschriebene Angriff von Flugzeugen ist in diesem Sinne aus der sonstigen Romanhandlung ausgeklammert, weil die Flugzeugführer nur kurz und einmalig an der Handlung teilnehmen. Aus historischer Sicht gehörte der Waffentyp „Schlachtflugzeug“, abgesehen von den ersten „Siegen“ der Wehrmacht, während des Kriegs in Osteuropa nicht dauerhaft zur Ausstattung der deutschen Truppen. Die Infanteristen blieben auf dem Boden des Schlachtfelds meist auf sich gestellt, während die (sich als Elite empfindenden Jagdpiloten) andere Erfahrungen von Kampf machten. Immerhin aber ist es bei dieser Art des Angriffs – der Attacke von Schlachtfliegern – möglich, das Feuer zu erwidern, was im Roman auch erfolgreich getan wird, als die sowjetischen Truppen zumindest eines der deutschen Flugzeuge treffen und zum Absturz bringen (SO 161). – Historisch richtig ist, dass die Zahl der von den sowjetischen Waffenfabriken hergestellten T-34-Panzer die Zahl der deutschen gepanzerten Kampffahrzeuge weit übertraf und dass die deutschen Fahrzeuge durch

Die Geräusche von Schusswaffen werden bei Ledig mit metaphorischen und vergleichenden Ausdrücken wie zum Beispiel „hämmern“, „bellen“ und „peitschen“ beschrieben.²¹² Ihre Geschosse „zwitschern“, „zischen“, „spritzen“, „summen“ und „pfeifen“ und ihre Salven können „atemlos“ und „schrill“ sein oder auch „hageln“, „antworten“, Körperteile „absägen“ und Menschen „wie eine Sense niedermähen“.²¹³ Gleich ob Metapher oder Vergleich, man merkt diesen Beschreibungen an, dass sie realistisch und glaubhaft schildern wollen, was Frontkampf bedeutet. Die so genannten „Romane der Härte“ sind in ihrer Wortwahl meist konventionell, d. h. sie gleiten nicht ins Spielerische oder Phantastische ab, sondern wissen um die genaue Prüfung aller Formulierungen durch die Leser, also auch durch die früheren Kriegsteilnehmer. *Die Stalinorgel* ist in diesem Bereich zum größten Teil nicht innovativ, sondern ähnelt über weite Strecken vielen Texten jener Jahre.

Jedoch finden sich bei Ledig auch Waffenbeschreibungen, die ohne Metaphern und Vergleiche auskommen und stattdessen neutrale, sachliche Beschreibungen aufweisen. Im Fall der Handfeuerwaffen werden dann übliche Begriffe wie „schießen“ und „treffen“ benutzt (SO 11, 17). Zur Suizidplanung des Majors im 13. Kapitel heißt es lapidar: „Die Kugel sollte durch den Oberkörper ins Gehirn eindringen.“ (SO 168) Etwas später werden die Schüsse auf den von seinen Kameraden ausgestoßenen Hauptmann, der sich bewusst den russischen Schützen ausliefert, ohne außergewöhnliche Bildsprache beschrieben: „Es war besser, die Kugel traf ihn von hinten. Sein Rücken bot ein gutes Ziel. [...] Endlich kam die Kugel.“ (SO 181) Natürlich gibt es auch in anderen Kriegstexten sachliche Schilderungen dieser Art, um die Grausamkeit des Kampfgeschehens zu zeigen. In Ledigs Text werden sie bewusst eingesetzt, um das Kriegsgeschehen nicht mit jenem Pathos und jener Faszination zu beschreiben, wie dies in so vielen Texten, besonders den trivialen, der Nachkriegszeit der Fall ist. In *Die Stalinorgel* sieht man: Nicht jeder Tod, nicht jeder

Überlastung und Materialprobleme zum Teil schon früh und im Verlauf des Kriegs schließlich massenhaft ausfielen. Siehe Bartov: *Hitlers Wehrmacht*, 1999, S. 30-36.

²¹² Siehe: Hämmern (SO 47, 48, 64, 67, 69, 72, 75, 110, 146, 148, 174), Bellen (SO 71), Aufbellen (SO 18), Peitschen (SO 117, 131, 144, 146, 169, 174, 199).

²¹³ Siehe: Zwitschern (SO 41, 132, 165), Umzwitschern (SO 15), Zischen (SO 116, 147, 164), Spritzen (SO 65, 77), Summen wie Bienen (SO 44), Pfeifen (SO 119, 162), atemlose Maschinengewehrsalven (SO 42), das Schrillen von Querschlägern (SO 165), Kugelhagel (SO 161), das Antworten der Maschinengewehre der Panzer (SO 161), das Absägen von Körperteilen durch eine MG-Garbe (SO 7, 18), Niedermähen (SO 104, 162), Niedermähen wie eine Sense (SO 137). – Im Roman *Faustrecht* findet sich ebenfalls eine Beschreibung von Handfeuerwaffen, hier sind es die Geschosse aus einer „hell kichernden“ Maschinenpistole: „Querschläger summten über meinen Kopf wie Bienen.“ Siehe Ledig: *Faustrecht*, 2001, S. 111.

Angriff muss in sensationellen Bildern oder mit heldenhaften Gesten vor sich gehen, das Kriegserlebnis kann auch – ebenfalls ein Gegensatz zu den Propagandertexten der NS-Ideologie – alltäglich, banal und unheroisch sein. Im Folgenden wird sich zeigen: Ledigs Text ist in dieser Weise gestaltet – und kann durch eine nüchterne Darstellungsweise nicht weniger, sondern eher mehr vom Schrecken der Zerstörung vermitteln.

Anders als die gerade beschriebenen Waffen sind Mehrfachraketenwerfer und Waffentypen wie Granatwerfer, Gewehrgranaten und Artilleriewaffen für die Soldaten nicht sichtbar, sondern greifen aus der Ferne an – in diesem Roman meist aus der Perspektive der deutschen Soldaten. Ihr Angriff erfolgt relativ plötzlich und lässt sich nicht beeinflussen oder abwehren, sondern kann von den Soldaten nur ertragen werden. Im Prolog finden sich Beschreibungen der Wirkungen von „Stalinorgel“-Angriffen, beispielsweise diese Textpassage:

Zunächst klang in der Ferne das Brüllen eines gereizten Tieres. Dumpf und stöhnend, ein Geräusch, das sich mit nichts vergleichen ließ. Es drang über einige Werst²¹⁴ hinweg wie ein Ruf. Zwei-, dreimal brüllte es auf. Dann das Kreischen einer verstimmten Orgel. Eine Lähmung legte sich auf den Frontabschnitt. Das Tacken der Maschinengewehre brach ab. Die Scharfschützen zogen die Karabiner in die Brustung. Die Männer an den Granatwerfern rückten zusammen. Den Geschützführern erstarb der Befehl auf den Lippen. [...] Dann brach es herein. [...] heulte es auf eine Kompanie nieder, die zur Ablösung nach vorn marschierte: achtzig Mann, im Lauf der Woche hinter der Front mühselig aufgefrischt, geputzte Stiefel, geölte Waffen. Die vierzig Mann, die den Graben erreichten, waren verdreckt, blutbespritzt, demoralisiert. (SO 20-21)

Hier ist das Gefühl der Ohnmacht und der Angst sehr groß. In den Romanen zum Zweiten Weltkrieg finden sich nicht oft Schilderungen von längerem Artilleriebeschuss auf befestigte Stellungen, wohl vor allem deshalb, weil meist der für die Leser militärisch „attraktivere“ Bewegungskrieg gezeigt werden sollte. Zu den wenigen Ausnahmen gehören einige Szenen in Richters *Die Geschlagenen* und in

²¹⁴ „Werst“ ist ein altes russisches Längenmaß; ein Werst entspricht etwas mehr als 1066 Metern. Siehe in der Wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/Werst> (7.2.2015).

Plieviers *Stalingrad*.²¹⁵ Doch in Texten zum Ersten Weltkrieg gibt es häufig Schilderungen von „Feuerwalzen“ und „Sperrfeuer“, von denen die Soldaten traumatisiert werden.²¹⁶

Wie schon im Bereich der Handfeuerwaffen werden auch für die Zerstörungskraft von Artilleriewaffen Tiermetaphern und -vergleiche eingesetzt: Diese Waffen „brüllen wie ein gereiztes Tier“, sie „schwirren“, ihre Einschläge sind wie „Prankenschläge“ und ihre Geschütze haben „zuckende Mäuler“.²¹⁷ Einige dieser Bilder entstammen dem allgemeinen Bereich lebendiger Wesen: Fliegende Granaten „gurgeln“, „pfeifen“, „singen“ und „heulen“, die Geschützrohre „gebären ein Geschoss“.²¹⁸ Natürlich fehlen in *Die Stalinorgel* bildhafte Formulierungen aus dem Bereich der Naturerscheinungen nicht: Geschosse aus verschiedenen Artilleriewaffen „hageln“ oder sind wie „Eisenhagel“, Raketen „regnen“, die Salven sind wie ein „Donnerschlag“, das Geräusch der Granaten im Flug ist wie ein „Wildbach“, die ankommenden Geschosse gleichen einer „Welle aus Stahl“.²¹⁹ Hier werden Assoziationen von Wetterphänomenen und den Elementen (vorrangig Wasser) benutzt.

Doch auch für die Beschreibung der Fernwaffen gibt es bilderlose, der Allgemeinsprache entnommene Beschreibungen: Mehrfach „krachen“ Explosionen, „explodieren“ und „detonieren“ Granaten oder „schlagen ein“, Explosivgeschosse „bersten“ und bei der Sprengung der Panzer in Kapitel 7 gibt es eine „gewaltige Detonation“.²²⁰

Der im Titel des Romans erwähnte Begriff „Stalinorgel“ weist darauf hin, dass auch die historisch reale Soldatensprache metaphorische Ausdrücke verwendete, um Phänomene des Kriegs zu beschreiben. Im Text kommt der Begriff nicht vor,

²¹⁵ Siehe die Beschreibung der Schlacht von Monte Cassino in: Hans Werner Richter: *Die Geschlagenen*. Stuttgart: Europäische Bildungsgemeinschaft 1978, S. 97-114. Die Erstausgabe des Romans erschien 1949 bei Desch in München. – Siehe auch die Beschreibung eines dreieinhalbstündigen Artilleriebeschusses mit Granatwerfern und Raketengeschützen in: Theodor Plievier: *Stalingrad*. München: Desch 1949, S. 267-274.

²¹⁶ Siehe zum Beispiel die Beschreibung, wie das Leben unter Tage die Soldaten zum Wahnsinn treibt, in: Remarque: *Im Westen nichts Neues*, 1988, S. 76-83; siehe Renn: *Krieg*, 2001, S. 164-165; siehe Jünger: *In Stahlgewittern*, 2009, S. 68-69, 81-85, 238-241.

²¹⁷ Siehe: das Brüllen eines gereizten Tieres (SO 20), das Aufbrüllen von „Stalinorgeln“ (SO 20), das Schwirren von Granaten (SO 90), Prankenschläge (SO 124), zuckende Mäuler (SO 135).

²¹⁸ Siehe: Gurgeln (SO 22, 60, 96), Pfeifen (SO 65, 79), Singen (SO 79), Geheul (SO 13), Heulen (SO 88), das Gebären eines Geschosses (SO 51).

²¹⁹ Siehe: das Hageln von Explosivgeschossen (SO 30), Granathagel (SO 46), Eisenhagel (SO 62), das Regnen von Raketen (SO 55), Donnerschlag (SO 51), Wildbach (SO 51), Welle aus Stahl (SO 52).

²²⁰ Siehe: das Krachen von Explosionen / Detonationen (SO 80, 99), das Explodieren von Granaten (SO 97), Detonieren (SO 79), Einschlagen (SO 124), Bersten (SO 167), eine gewaltige Detonation (SO 108).

vermutlich deshalb, weil der Roman erst nach Diskussionen mit Hans Georg Brenner den endgültigen Titel erhielt.²²¹ Auch andere Waffenbezeichnungen aus der damaligen Soldatensprache kommen in *Die Stalinorgel* nicht vor, beispielsweise Metaphern wie „Singende Säge“, „Hitlergeige“ oder „Hitlersense“ für das Maschinengewehr MG42²²². Was den Bereich der nationalsozialistischen Führungsebene oder der Propagandasprache betrifft, hält sich Ledig in seinem Text auffällig zurück. Ein Bezug zu diesen höheren Ebenen des Kriegsgeschehens oder gar zum deutschen Faschismus (wie auch zum russischen Kommunismus bzw. Stalinismus) würde seinem Konzept widersprechen, den Fokus auf den Kampf der Soldaten an der Front zu richten.²²³ Realistisch und historisch korrekt berichtet Ledig allerdings über alle anderen Waffentypen und -wirkungen, wenn auch – wohl zur besseren Verständlichkeit – sprachlich vereinfacht: So schreibt er etwa nicht „MG42“ oder „MG34“, sondern nur „Maschinengewehr“, und schlicht „Panzer“ statt „T-34“, der offiziellen Bezeichnung für den von sowjetischen Rüstungsfabriken massenhaft hergestellten Panzertyp. Auch werden Spitznamen von Waffen nur aus deutscher

²²¹ Siehe Brauchle: Gert Ledig und die Sprache der Gewalt, 2008, S. 67-68. Brauchle wertet hier die Korrespondenz zwischen Lektor und Autor aus, die im Deutschen Literaturarchiv Marbach archiviert wurde. Als Alternative zu „Inferno“ habe Ledig einen russischen Titel vorgeschlagen und die Worte „Da Prawda“ (russisch in etwa „Die Wahrheit“) als Beispiel genannt; von Brenner sei der Vorschlag „Nicht auszudenken, wenn...“ gekommen; eine Formulierung, die angesichts von Koreakrieg und Wiederbewaffnung wohl auf die Gefahr eines kommenden Kriegs mit deutscher Beteiligung hinweisen sollte.

²²² Siehe den Abschnitt „Spitznamen“ im Wikipedia-Artikel zu „MG42“: http://de.wikipedia.org/wiki/Maschinengewehr_42 (7.2.2015).

²²³ Keiner der Nazi-Führer und keine faschistischen Organisationen werden im Roman erwähnt. – Was die Sowjetunion betrifft, wird einmal der Name „Stalin“ genannt, als es um die Schüler der „Stalin-Akademie für bildende Kunst“ geht (SO 7). Gemeint sein könnte hier die damalige „Russische Kunstakademie“, die im Zweiten Weltkrieg ihren Sitz in Leningrad hatte und deren Mitglieder wohl auch an der Verteidigung der Stadt beteiligt waren. Weitere historisch bedeutsame Personen wie Lenin und Marx und auch die Stadt Ufa werden erwähnt, als bei einer russischen Stabsbesprechung die Namen der angreifenden Regimenter genannt werden; auch eine wohl fiktive Stadt „Neworosk“ ist in dieser Textpassage zu finden (SO 50). Der Leutnant Dotojew (SO 7) trägt den gleichen Vornamen wie der berühmte Volkskommissar und spätere Außenminister Wjatscheslaw Molotow (1890-1986). Zu einer der häufiger auftretenden Figuren, dem Kapitän Sostschenko, fällt auf: Eine reale und damals sehr bekannte Person, die in Leningrad lebte, ist Michail Michailowitsch Soschtschenko (1894-1958), Autor satirischer Erzählungen. Seine Texte fielen bei der Partei in Ungnade, sodass es eine mögliche Assoziation ist, dass Ledig sich hier, indem er diesen Namen dem über seinen Kriegseinsatz reflektierenden Kapitän gibt, auf die gesellschaftskritische Haltung dieses Schriftstellers bezieht. Harrison E. Salisbury schreibt in seiner Chronik über Leningrad: „Soschtschenko hatte sich besonders mit dem Leben der Partisanen im Raum von Leningrad beschäftigt. Über ihre Leistungen schrieb er 32 Erzählungen. [...] Das Thema des Partisanenkampfs war wegen der Streitigkeiten hinter den Kulissen zwischen Berija und anderen Politbüromitgliedern, zu denen auch Schdanow gehörte, wegen der Partisanentätigkeit hinter den deutschen Linien besonders heikel. Das mag bei der Unterdrückung der Erzählungen von Soschtschenko eine Rolle gespielt haben.“ In: ders.: *900 Tage. Die Belagerung von Leningrad*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Hans Jürgen Baron von Koskull. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1970, S. 576-577. (Die Originalausgabe erschien unter dem Titel *The 900 Days. The Siege of Leningrad* 1969 bei Harper & Row in New York.) Salisbury bezieht sich an dieser Stelle auf: *Istorija Russkoi Sowjetskoi Literatury*, Bd. 2, Moskau 1967, S. 378-379.

Sicht wiedergegeben, obwohl angenommen werden kann, dass die deutschen Soldaten auch Begriffe aus der russischen Soldatensprache kannten. Doch den Roman etwa mit „Katjuscha“ zu betiteln, also den bei den sowjetischen Truppen geläufigen Namen für jenen Raketenwerfer zu verwenden, hätte sicherlich eine andere Wirkung auf deutsche Leser, speziell ehemalige Soldaten der Wehrmacht, gehabt.

Dass der Raketenwerfer – neben dem Namen des „verhassten“ feindlichen Diktators – mit einer Metapher aus der unbelebten Sphäre bezeichnet wird, verweist auf die große Menge der Formulierungen aus dem technisch-gegenständlichen Bereich. Eine Orgel ist eine Konstruktion von Menschenhand, ebenso wie eine „Walze“, die als Bild für die systematisch ein Gebiet überziehenden Artillerie-Einschläge dient, also für eine „Feuerwalze“. Ebenso verhält es sich mit der vergleichenden Umschreibung „arbeitende Betonmischmaschine“, die darstellen soll, wie sehr die umkämpfte Höhe mit Granaten beschossen wird, was an anderer Stelle mit „umgepflügter Erde“ beschrieben wird. Auch der Begriff des „Trommelfeuers“ gehört in dieses Vorstellungsfeld, indem er ein Instrument bzw. die Hand eines Musikers mit explodierenden Artilleriegeschossen in eine assoziative Verbindung bringt.²²⁴ Im dritten Kapitel wird die Schilderung eines Raketenangriffs mit einem ähnlichen Bild ergänzt: „Schwere Kaliber schlugen dazwischen wie ein Gong.“ (SO 55)

Bestimmte menschliche Tätigkeiten mit Dingen oder Werkzeugen werden von Ledig benutzt, um Detonationen zu beschreiben: Diese Verben wie „hämmern“, „klopfen“, „hacken“ oder „herumhacken“ und „das Klappern von Holzschuhen“ klingen zwar harmlos, geben aber gerade dadurch die Abstumpfung und Gleichgültigkeit der Soldaten wieder.²²⁵ Immerhin handelt es sich um lebensgefährliche Waffenwirkungen, wie im Prolog bereits angedeutet wird. Dort heißt es, dass die unter dem Mast auf der Höhe liegenden Soldaten nicht aus ihrer Höhle hinaus können, auch wenn diese irgendwann von den Erschütterungen durch Granaten zum Einsturz gebracht werden wird. Der Erzähler fragt nüchtern: „Sollten sie sich in einen Trichter legen, um eine Stunde später zu sterben?“ (SO 13) Über den Weg des Melders bzw.

²²⁴ Siehe: Feuerwalze (SO 51, 52, 53, 77), arbeitende Betonmischmaschine (SO 12), auf umgepflügter Erde (SO 73), Trommelfeuer (SO 120, 53).

²²⁵ Siehe: Hämmern (SO 54), Klopfen (SO 56), Hacken (SO 62), Herumhacken (SO 59), das Klappern von Holzschuhen (SO 43-44).

darüber, was ein Treffer durch eine der Splitter streuenden Granaten bedeuten würde, sagt der Erzähler: „Keiner, der [...] getroffen wurde und länger als eine Sekunde liegen blieb, kam mit dem Leben davon. Die russischen Scharfschützen schossen auf jedes unbewegliche Ziel.“ (SO 11)

Im Gegensatz zu den meisten der bisher aufgeführten Metaphern und Vergleichen gibt es in *Die Stalinorgel* aber auch Formulierungen, die über das üblicherweise in Kriegsromanen zu findende Sprechen über Waffen hinausgehen und durchaus als Innovationen gelten können. Die oben bereits erwähnte „Betonmischmaschine“ gehört hierzu, genauso wie die Wortkombination „stählerne Bierflaschen“ für herabschießende Gewehrgranaten und die Assoziation „Springbrunnen“ als Bild für Granateneinschläge.²²⁶

Für die Geräusche und Ereignisse des Frontkampfes gibt es bei Ledig ebenso auffällige Darstellungen: Ein naher Einschlag klingt, „als rasselten schwere Güterwagen ineinander“. Die Wände eines Unterstandes, also die Erde des Kampfgebietes, werden zu einer die Soldaten umgebenden technischen Einheit: „Sie [die Wand] zitterte ununterbrochen wie das Gehäuse einer Maschine.“ Als ein Funker sein Gerät sprengt, wird dieser Vorgang mit einem in die Luft fliegenden „Propfen einer Sektflasche“ verglichen. Dem Rittmeister klingt das „Gerumpel der Front wie die Geräusche eines Rangierbahnhofs.“²²⁷ Ein ähnlich surreales Bild findet sich in Kapitel 14, als der Melder, während er zu den deutschen Truppen zurückflüchtet, die Front beobachtet: „Rote und weiße Lichter leuchteten auf, erloschen wieder, wechselten den Standort. Sie erinnerten ihn an die Gleisanlage eines Bahnhofs bei Nacht. Als stünde er auf einer Bahnüberführung, vor dem Gewirr der Signallichter.“ (SO 185)

Bei der Beschreibung des Flugzeugangriffs im 13. Kapitel vermitteln zwei ungewöhnliche Bilder (schwere Fahrzeuge und Fahrzeugteile „segeln wie ein Teppich“ und „schweben“), wie die Soldaten die Ereignisse wahrnehmen: „Die Lafette²²⁸ eines Geschützes segelte durch die Luft wie ein fliegender Teppich. Der Geschützturm eines Panzers schwebte, als trüge ihn der Wind, über das Gestrüpp.

²²⁶ Siehe: stählerne Bierflaschen (SO 126), Springbrunnen (SO 180).

²²⁷ Siehe: Güterwagen (SO 55), Gehäuse einer Maschine (SO 53), Sektflasche (SO 103), Rangierbahnhof (SO 196).

²²⁸ Eine Lafette ist ein meist fahrbares Gestell, auf dem eine Artillerie- oder Handfeuerwaffe angebracht wird. Vgl. den entsprechenden Artikel in der Wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/Lafette> (7.2.2015).

Setzte fast behutsam zur Landung an.“ (SO 161) Der Artilleriebeschuss, den der Hauptmann und der Melder im dritten Kapitel erleben, wird in grotesker Weise beschrieben: „Der rote Himmel, die Finsternis, das Gesicht des anderen – alles drehte sich mit wahnwitziger Geschwindigkeit wie Zahlen eines Glücksrades um eine unsichtbare Mitte.“ (SO 51) Mit diesen Vergleichen verlässt Ledigs Text den Rahmen der sprachlichen Konventionen trivialer Kriegsromane, die am Mythos des Kampfs festhalten und somit eine Sprache wählen müssen, die eben jene Ideologie des Heroischen stützt. Die hier genannten Beispiele machen deutlich, dass in Ledigs Roman die üblichen, eher an der technischen Effektivität orientierten Waffendarstellungen zum Teil durch überraschende, aber die erschreckende Kraft und Zerstörungsmacht der Kriegstechnik zeigenden Bilder abgelöst werden.

Es fällt auf, dass in *Die Stalinorgel* kaum lautmalerische Stilmittel verwendet werden. Zwar gibt es im Text beispielsweise für das Geräusch eines Maschinengewehrs Verben wie „prasseln“, „peitschen“, „rattern“, „knattern“ und „schnattern“²²⁹, trotzdem sind die onomatopoeischen Ausdrücke in der Unterzahl. Auffällige Neologismen, wie sie etwa nach dem Ersten Weltkrieg bei Ludwig Renn zu finden sind, enthält Ledigs Roman nicht: In *Krieg* beschreibt Renn Waffenwirkungen mit immer wieder wechselnden Klangbildern. Das Geräusch eines Maschinengewehrs gibt er an einer Stelle mit „Rrrrr!“ wieder, vorbeifliegende Granaten klingen wie „Sch! S! S! S!“ oder auch wie „SsSsSsS!“; die lautliche Umsetzung einer Granatexplosion ist in ein und derselben Textpassage einmal „Krap-parr!“; ein anderes Mal „Kappramm“.²³⁰ In *Das geduldige Fleisch* von Willi Heinrich findet sich der lautliche Ausdruck „Huuii-wumm“ für die Explosion einer Granate.²³¹ Diese Wortneuschöpfungen erinnern an lautpoetische Gedichte Ernst Jandls, etwa an das Kriegsgedicht *schtzngrmm* aus dem Jahr 1957.²³² Zu Ledigs Stil passen sie nicht, denn dieser ist zwar darauf ausgerichtet, das Kampfgeschehen nachzuahmen, doch statt unkonventioneller Neubildungen im phonetischen Bereich bedient er sich, was die Gewaltschilderung betrifft, eher verstörender Kombinationen von Wörtern und

²²⁹ Siehe: Prasseln (SO 117), Peitschen (SO 117, 131, 144, 146, 169, 174, 199), Rattern (SO 41, 81, 147), Knattern (SO 41, 63, 68), Geknatter (SO 161), Schnattern (SO 41, 73, 105).

²³⁰ Alle Beispiele finden sich in Renn: *Krieg*, 2001, S. 92-93.

²³¹ Willi Heinrich: ‚Steiner‘, 1977, S. 212.

²³² Zuerst veröffentlicht in der Zeitschrift *neue wege*, Nr. 123/1957, S. 11.

jener nüchtern oder auch lakonisch scheinenden Aussagen, die ich oben besprochen habe.

Ähnlich verhält es sich mit Personifikationen. Es werden zwar – wie oben gezeigt wurde – Waffen und Waffenwirkungen anthropomorphisiert, aber nur in einem begrenzten Umfang. So gibt es beispielsweise für Panzer einige Ausdrücke, die ein menschliches Wesen suggerieren. Sie „singen“, „kriechen“, „tasten“, „graben sich selbst das Grab“, „bewegen sich hilflos“ oder „wollen nicht wehrlos sterben“.²³³ Einmal heißt es: „Die Panzer schmiegt sich wie furchtsame Tiere an die Erde.“ (SO 159) Was allerdings den Großteil der Waffen- und Gewaltschilderungen angeht, so verwendet Ledig keine bildreichen oder gar fantastischen Sprachmittel, sondern bleibt im realistischen Bereich. Die wenigen Ausnahmen, z. B. die Traumszenen, die auffällig neuen Technikbeschreibungen oder eben die Personifikationen sind dann Aufmerksamkeit weckende Schlaglichter.

Wichtig ist zu sehen, dass nicht der Krieg als Ganzes mit vermenschlichenden Attributen beschrieben wird. Eine über den gesamten Text wirkende Personifikation im Sinne einer Leitmetapher gibt es nicht, anders als etwa Gaisers „sterbende Jagd[-Truppe]“ oder auch – im Sinne einer Metonymie – Willi Heinrichs „[geduldiges] Fleisch“, also [gehorsame, leidensbereite] Soldaten. Auch hier kommt zum Tragen, dass der endgültige Titel „Die Stalinorgel“ nicht von Ledig vor der Erstellung des Manuskripts gewählt, sondern – soviel zumindest lässt sich trotz des nicht dokumentierten Lektorierungsprozesses anhand der Korrespondenz von Ledig und Brenner vermuten – dem Text sehr wahrscheinlich erst nach Ende der Streichungen und Änderungen aufgesetzt wurde. Die Waffe „Stalinorgel“ weist zwar auf die Kampfhandlungen hin, im Text selbst spielen jedoch nicht die technischen, sondern die sozialen Aspekte die Hauptrolle.

Anders als bei den Titeln der Texte von Heinrich und Gaiser gibt es bei Ledig vom Titel zum Romaninhalt nur sehr wenig Verbindung, abgesehen von den Beschreibungen des Einsatzes von „Stalinorgeln“. Dass eine übergeordnete Metapher und damit eine allegorisch aufgeladene Erzählwelt fehlen, hat zur Folge, dass im Roman eine am konkreten Geschehen orientierte Erzählweise, beinahe ein faktuales Erzählen zu finden ist. Der Titel ist für die Analyse des Textes demnach nicht von

²³³ Siehe: Singen (SO 62), Kriechen, Tasten (SO 73), „sich selbst das Grab graben“ (SO 74), „sich hilflos bewegen“ (SO 160), „nicht wehrlos sterben wollen“ (SO 161).

großem Gewicht; entscheidend ist für die Deutung aus politisch-historischer Sicht stattdessen, dass Ledig nicht den Dingen oder einem anonymen, nicht zu brechenden Kreislauf die Verantwortung für die Kriegsgräueltaten gibt, sondern Personen, also Menschen. Die Waffen und ihre Gewalt werden zwar im Krieg eingesetzt und Ledig beschreibt sie auf nüchterne oder betont „harte“ und zuweilen auch auf skurrile Weise, sie stehen aber (entgegen der Erwähnung einer Waffe im Titel) in seinem Roman nicht im Vordergrund. *Die Stalinorgel* lässt sich deshalb in einem positiven Sinne als anthropozentrischer Frontroman bezeichnen, denn das Leiden der Menschen und ihre Beziehungen zu den jeweiligen Mitmenschen werden fokussiert.

3.1.4 Darstellung von Leiden

Der dritte große Bereich, in dem in *Die Stalinorgel* Gewalt geschildert wird, ist dementsprechend die Beschreibung physischen und psychischen Leidens der beteiligten Individuen. In den vorangegangenen Abschnitten habe ich bereits auf verschiedene sprachliche Mittel hingewiesen, die im Text das Grauen des Kriegs deutlich machen sollen. Doch weil gerade die Art, wie Ledig in seinem Frontroman diese Kriegssphänomene schildert, seinen Text von anderen Frontromanen unterscheidet, möchte ich hier auf die Aspekte Angst, Verzweiflung und Schmerz genauer eingehen.

3.1.4.1 Angst

Zum einen gibt es in *Die Stalinorgel* Beschreibungen von Angst vor Verwundung und Tod. Für diese Empfindung habe ich oben einige Textstellen angeführt (z. B. zur Angst vor russischen Scharfschützen, SO 11). Besonders im Prolog werden stellvertretend durch die Person des Melders verschiedene Situationen angesprochen, die Gefahren bergen, etwa Beschuss durch Granatwerfer oder Maschinengewehre. Der Erzähler gibt dort auch einen besonderen Hinweis auf die Gefahr durch Angriffe aus dem Hinterhalt, die im Text – neben dem Beschuss durch Artillerie – als eine von zwei Möglichkeiten der „Heimtücke“ bezeichnet werden:

Sie [diese Gefahr] kündigte sich nicht an. Sie lag versteckt hinter einem Stamm oder im hohen Gras. Sie kam wie ein Peitschenschlag aus dem Gebüsch. Der Schlag war immer tödlich, er hatte nur den Vorteil, kurz zu sein. Diese Möglich-

keit war ausgestattet mit einem Bündel Lumpen und einer Pistole. Halb verhungert, von derselben Angst zermürbt wie er [der Melder], lauerte sie hinter einem Baum. (SO 20)

Diese Beschreibung kommt (fast) ohne vergleichende oder metaphorische Ausdrücke aus, sie zeigt aber auf eindruckliche Weise die enorme Verwundbarkeit der Soldaten. In vielen Kriegerromanen der 1950er Jahre wurde diese Gefahr nicht thematisiert; dem Feind wurde zwar „Heimtücke“ unterstellt – was natürlich auch als fortgeführte Propaganda gewertet werden muss bzw. als Verdrehung der Tatsachen, angesichts der vielen von deutschen Soldaten und verbrecherischen NS-Organisationen begangenen Morde an Zivilisten und Geiseln –, aber es wurde ihm selten die Fähigkeit zur Einschüchterung deutscher Soldaten zugesprochen.

In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass der Romantitel zwar einen der damals gängigen Ausdrücke wiedergibt; doch im Gegensatz zu den vielen anderen Titeln, die ähnlich verfahren²³⁴, weckt der Begriff „Stalinorgel“ keine neutralen oder gar heroischen, sondern lediglich negative Assoziationen. Hiermit lässt sich, wie Ledig in verschiedenen Abschnitten des Romans darstellt, kaum Heldentum verbinden, höchstens das Glück des Überlebens. Insofern müssen der Titel und die entsprechenden Textstellen auch als Beispiele für eine Schilderung von Einschüchterung und Angst gesehen werden.²³⁵

Die Figuren in Ledigs Roman bleiben zwar oberflächlich charakterisiert, sie sind mehr Typen als Individuen, doch die Art, wie Ledig Leidenserfahrungen in seinen Roman integriert, zeigt seine Figuren zum größten Teil als seelisch verletztlich,

²³⁴ Besonders auffällig sind hier die massenhaft erscheinenden trivialen Texte, beispielsweise Heinz G. Konsaliks *Die Rollbahn* (Bad Wörishofen: Aktueller Buchverlag 1959) und Franz Tauts *Der Oberst ohne Ritterkreuz. Zwischen Befehl und Gewissen* (Rosenheim: Meister Verlag 1959). Auch die vielen Titel der Magazine *Stern* und *Quick*, über die Michael Schornstheimer geforscht hat, haben einen heldenhaften und Abenteuer versprechenden Klang, ebenso die im Katalog der Ausstellung „Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944“ gezeigten Titel der Zeitschrift *Kristall*, z. B. „Stalins Offensive wird gestoppt“ und „Deutsche Gebirgsjäger im Kaukasus“. Siehe Michael Schornstheimer: *Die leuchtenden Augen der Frontsoldaten: Nationalsozialismus und Krieg in den Illustriertenromanen der fünfziger Jahre*. Berlin: Metropol 1995, S. 153-156 (zuerst 1989 unter dem Titel *Bombenstimmung und Katzenjammer. Vergangenheitsbewältigung: Quick und Stern in den 50er Jahren* bei Pahl-Rugenstein in Köln erschienen); Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.): *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944. Ausstellungskatalog*. Redaktion Hannes Heer / Bernd Boll. Hamburg: Hamburger Edition 1996, S. 8-18. – Natürlich müssen bei diesem Aspekt auch die Kriegerromanhefte, etwa die „Landser-Hefte“, erwähnt werden.

²³⁵ Hannes Heer und Raimund Kemper interpretieren den Titel „Die Stalinorgel“ kritisch, siehe S. 230-231 dieser Arbeit.

Russen wie Deutsche. Als der Melder im ersten Kapitel den Major bittet, ihn nicht mehr auf den Weg über die Höhe zu schicken, weint er (SO 36). Auch ein verletzter Ersatzmann, im Zivilberuf Bäcker, weint, als er verwundet aufgefunden wird (SO 67). Als der Hauptmann, der sich die Gefangenschaft bereits als friedliche Sicherheit und als Befreiung von „Todesangst“ ausgemalt hatte, im 13. Kapitel von dem geplanten Durchbruchversuch erfährt, ist er „fassungslos“ (SO 173). Ihm ist bewusst, dass die Entscheidung des Leutnants Trupikow bedeutet, dass er wahrscheinlich wieder in die deutsche Wehrmacht und damit in den Krieg zurückkehren muss. Seine Reaktion auf diese Nachricht ist Selbstaufgabe, er lässt sich schließlich von den feindlichen Scharfschützen töten (SO 180-181). Dem Melder erscheinen die deutschen Soldaten in russischer Kriegsgefangenschaft, die er bei seiner Flucht zurück zu den deutschen Truppen aus einem sicheren Versteck heraus an sich vorbeitrotten sieht, wie „[I]lebendig Begrabene“ (SO 184), er ist über ihre Lage zutiefst erschüttert. Eine Unterhaltung, die der Feldwebel im Gefangenen-speicher mit dem der Fahnenflucht verdächtigten Jungen führt, zeigt, dass den Soldaten die Angst durchaus bewusst ist (SO 100). Auf die Frage, warum er sich versteckt habe, als die Truppe zum „Sturmangriff“ antreten sollte, antwortet der Junge, dass er als einziger Sohn seine Mutter nicht alleinlassen könne. Diese Antwort „befriedigt“ den Feldwebel nicht, Angst hätte er dagegen als Motiv gelten lassen.

Der Roman bietet damit gegenüber vielen anderen stereotypen Kriegstexten mehr als das übliche Denken und Handeln des „harten Kerls“, wie er musterhaft von der Figur Steiner in Willi Heinrichs Roman *Das geduldige Fleisch* verkörpert wird. In *Die Stalinorgel* ist es eben nicht möglich, dass das Grauen von einem einzelnen „tapfer“ oder „draufgängerisch“ kämpfenden oder einem erfahrenen, vielleicht sogar väterlich wirkenden Anführer abgewendet werden kann, wie es etwa die faschistische Ideologie verspricht. Ledig bricht – wohl aus der eigenen Erfahrung der Vernichtungskraft moderner Waffen und des Verhaltens von Menschen an der Front – mit dem Mythos des „Helden“.

Auch die Panik, die in Kapitel 11 beschrieben wird, zeigt, wie wenig in diesem Kriegsroman das Bild von mutigen und „männlichen“ Kriegern und überlegenen „Deutschen“ gezeichnet wird (SO 137-138). Im Gegenteil, an dieser Textstelle wird statt einer geordneten und kampffähigen eine unvernünftige Verhaltensweise gezeigt. „Haß und Feindschaft“ (SO 138) sind beim Kampf um die vermeintlich letzten Plätze auf den Zügen zu beobachten, die dann allerdings nicht fahren werden (SO

138). Der „Menschenbrei“ (SO 137) hat eine enorme Macht und wird von irrationalen Gedanken getrieben. Der Erzähler betont, dass es eigentlich keinen Anlass für einen überstürzten Rückzug gab, weil es seinem Kommentar zufolge „lediglich einige Panzer“ waren, die hätten bekämpft werden müssen. Doch er weist darauf hin, dass es immer wieder zu solchen Paniken kommt. Die Angst ist also eine bestimmende Emotion in der Frontsituation – und wird von der militärischen Führung mit Strafen sanktioniert, im Roman mit dem Exempel durch den Gerichtsoffizier.

3.1.4.2 Verzweiflung

Bei der kollektiven Panik kann man das Verhalten der Masse gut beobachten. Die Figuren im Roman reagieren, auch individuell betrachtet, auf die Ängste und die Geschehnisse an der Front auf verschiedene, aber fast immer bedrückende oder verstörende Weise. Das Wissen um die Gefährdung ihres Lebens lässt viele verzweifeln, es führt zu Wirklichkeitsflucht und „unsoldatischem“ Verhalten.²³⁶

Im Prolog wird beschrieben, wie der Hauptmann in seinen Gedanken Gott darum bittet, den Krieg zu überleben (SO 9-10). In seiner Verzweiflung meint er, mit Gott einen Handel abschließen zu können, d. h. er bietet jeweils den Verlust einer Hand oder eines Fußes an und will dafür sein Leben gerettet wissen. Der Erzähler kommentiert diese irrealen Planung des Offiziers und kritisiert, dass dieser sich von Gott eine Rettung erhofft – eine Kritik am Glauben, die auch in anderen Passagen von Ledigs Roman vorkommt. An diese Textstelle schließt die Beschreibung an, wie ein Soldat im Range eines Gefreiten sich die Fingerkuppen am Erdboden aufreißt und dadurch eine schwere Entzündung herbeiführt (SO 10). Der Erzähler deutet an, dass der Gefreite zwar nicht mit Gott sprechen wollte, dieser ihm aber sozusagen doch begegnet sei, weil der Soldat durch seine Selbstverletzung das Glück hat, das vordere Kampfgebiet verlassen zu dürfen. Andere Handlungen aus Verzweiflung sind das Überlaufen des Melders (SO 131-132) und die Desertion des Feldwebels (SO 49, 79-82, 88-93), wobei beide Aktionen eher ungeplant sind, was wiederum für die Verwirrung der beiden spricht.

²³⁶ Dieser Begriff des „Unsoldatischen“ wird ausführlich analysiert in: Kraft: Fahnenflucht, 1994, S. 103-151; siehe auch S. 56-57 dieser Arbeit.

Die Verzweiflung der Soldaten führt in manchen Fällen zu unkontrollierter Aggression gegen die feindlichen Truppen. So schießt einer der deutschen Soldaten ohne Unterbrechung, obwohl sich die Munitionsbestände in der eingeschlossenen Stellung bereits dem Ende zuneigen:

Und der Mann knallte, als wäre er verrückt geworden, Schuß auf Schuß hinaus. Ziele verbissen. Bejubelte jeden Treffer mit grimmigem Geheul. Der Unteroffizier brachte ihn fluchend zum Schweigen. (SO 165)

Ausbrüche dieser Art werden nur auf deutscher Seite gezeigt. Diese und auch einige anderen Stellen deuten eine leichte Sympathie des Erzählers für die russischen Soldaten an, indem sie als zivilisierter und humaner beschrieben werden.²³⁷ Ledig wagte sich bei dem doch relativ kurzen zeitlichen Abstand zum Krieg mit dieser Darstellung auf ein gesellschaftlich schwieriges Terrain; dem damaligen Publikumerfolg seines Buches scheint diese Schilderungsweise jedoch keinen Abbruch getan zu haben.

Immer wieder richten die Männer ihre Gewalt sogar gegen Kameraden: Als der Gefreite unter dem Mast auf der Höhe, wie befohlen, die neben dem Eingangsloch stehenden Panzer sprengen will, versuchen die beiden „einfachen“ Soldaten, ihn davon abzuhalten. Es kommt zu einer körperlichen Auseinandersetzung, bevor alle schließlich in der Detonation der Minen und Panzer sterben (SO 106-108).

Ein weiteres Beispiel für eine Gewalteskalation unter Wehrmachtssoldaten findet sich in der Szene, als die eingeschlossenen Deutschen über Aufgabe oder Durchbruch entscheiden sollen (SO 166-169). Weil der Unteroffizier aus Angst vor Gefangennahme ein einstimmiges Ergebnis für einen Durchbruch erreichen will, bedroht er die anderen Soldaten mit seiner Pistole. Schließlich tötet er bei dieser „Abstimmung“ einen ihm widersprechenden Kameraden (SO 169) und kann in

²³⁷ Ein weiterer Unterschied zwischen deutschen und russischen Truppen zeigt sich in der Behandlung von Gefangenen: Der Melder wird von den russischen Frontsoldaten zunächst brutal verhört, dann aber werden seine Verletzungen zumindest notdürftig behandelt und er bleibt unbehelligt (SO 136). Kapitän Sostschenko dagegen wird nach geringer Fürsorge als vermeintliche Leiche aus dem Unterstand in den Kampfgraben geschleift (SO 150 bzw. 157, 166/167). – Der deutsche Hauptmann ist kurz nach seiner Gefangennahme sehr zufrieden mit dem professionellen und gut organisierten Verhalten der Russen, die sich um die eigenen und fremden Soldaten kümmern, obwohl sie sich noch „mitten im Kampf“ befinden (SO 110).

seinem Wahn dem Major melden, dass alle (noch) „Anwesenden“ für Durchbruch stimmen.

Währenddessen versucht der Major, einen Tragiemen so am Abzugsbügel seines Gewehrs anzubringen, dass er sich damit erschießen kann (SO 163-169). Diese Suizidvorbereitung, also Waffengewalt gegen das eigene Leben, geschieht zum einen aufgrund von Erschöpfung und aus Furcht vor Ehrverlust, zum anderen aus Angst vor den eigenen Leuten, die in ihrer unrettbar scheinenden Situation Hass gegen ihren Vorgesetzten entwickeln. Dem Major wird seine Schuld am Tod vieler Menschen bewusst:

Sein Befehl: Gegenstoß auf den Knüppeldamm. Das war doch erst gestern gewesen? Dreißig Mann Ersatz, die er in diese Stellung befohlen hatte. Und der tote Fahrer auf dem Friedhof von Podrowa. Das Ergebnis eines einzigen Tages, das auf sein Konto ging. Und wieviel solche Tage lagen hinter ihm? (SO 169)²³⁸

Das Empfinden von Schuld ist allerdings in *Die Stalinorgel* keinesfalls ein bedeutendes Thema. Die einzige tatsächlich begangene (nicht halluzinierte oder nur geplante) Gewalttat, die einen Soldaten traumatisiert, weil ihn seine Täterschaft belastet, wird in Kapitel 15 beschrieben: Auf die Erschießung des Feldwebels reagiert der Rittmeister in extremer Weise, indem er seinen Verstand verliert (SO 199). Diesem Wahnsinnigwerden gehen verschiedene Empfindungen voraus, die mit auffälligen Vergleichen und Allegorien beschrieben werden. So fühlt sich der Rittmeister „wie ein Taucher, der mit Bleiplatten an den Füßen über Land geht“ (SO 192). Er weiß, dass der Ortskommandant die Leiche des Feldwebels als Beweis für das öffentlich verkündete Exempel erwartet, als „Quittung“, wie dieser es ausdrückt (SO 190). Doch dem Rittmeister ist bewusst, wie willkürlich hier ein Mensch ermordet werden soll, wenn es doch unzählige andere gegeben hatte, die während der Panik geflüchtet waren. Er erwähnt dies auch gegenüber dem Ortskommandanten: „Wir hätten Tausende finden können.“ (SO 190) Doch für den Kommandanten hat das einzelne Leben keinen Wert; angesichts der hohen Verluste an der Front sieht er

²³⁸ Ähnliche Gedanken hat der Major bereits im fünften Kapitel: „In der Riegelstellung kämpften die Reste einer Kompanie. Irgendwo warteten Frauen auf ihre Männer, Kinder auf ihre Väter. Sein sinnloser Befehl fiel ihm ein, der Angriff auf den Knüppeldamm.“ (SO 87)

keinen Grund, sich über das Schicksal dieses einen Soldaten Gedanken zu machen: „Auf einen mehr oder weniger kommt es nicht an!“ (SO 190) Mit dem Entsetzen über diese Haltung macht sich der Rittmeister auf den Weg zum Schuppen, in dem die Feldgendarmen die Gefangenen bewachen. Das Gebäude kommt ihm in der Nacht wie ein „Schiff“ vor (SO 192), das sich langsam auf ihn zuschiebt, gleich einer Schuld, die er auf sich nehmen muss. Er sieht in der Verurteilung des Feldwebels ein „schlechtes Theaterstück“ (SO 192), bei dem er gezwungenermaßen mitspielen muss. Autoscheinwerfer erinnern ihn an „Allerseelenkerzen, die auf einem Friedhof flackern“ (SO 192), und die weiße Mauer des Schuppens lässt ihn an „Leintücher eines Leichenhauses“ denken (SO 193). Der zuständige Feldgendarm will ebenfalls eine Quittung und zwar für die Pistole des Feldwebels, doch der Rittmeister versucht dem Unterschreiben auszuweichen, weil er keine Spuren hinterlassen will. Er hofft, doch nicht zum „Henker“ werden zu müssen (SO 193) und sucht einen Ausweg, um nicht an der Tötungslogik bzw. -routine von Ortskommandant und Feldgendarm teilnehmen zu müssen. Der Rittmeister sieht in dem Feldwebel weiterhin einen Menschen, dessen Leben nicht ohne Grund beendet werden darf. Die Anspannung des Rittmeisters wird noch gesteigert, als er während der Suche nach einem möglichen Erschießungsplatz stolpert und seine bereits entsicherte Pistole verliert, sodass er schließlich gemeinsam mit dem ahnungslosen Gefangenen in der Dunkelheit nach der Waffe sucht und es sogar der Feldwebel ist, der sie findet und ihm zurückgibt. Als der Rittmeister den Feldwebel schließlich über den Tötungsbefehl aufklärt und ihn flüchten lässt, kommt angesichts der Erpressung durch den Ortskommandanten doch sein eigener Überlebenswille hervor und er schießt. „Gier, Angst, Wut übertrugen sich auf seine Hand.“ (SO 199) Sein Versuch, ein Menschenleben zu schonen, ist nicht gelungen. Doch die Entscheidung, sich selbst zu retten, ist keine Lösung des bestehenden Dilemmas. Die Schuld am Tod des Anderen wiegt schwer. Offiziell wird eine falsche Erklärung für seinen Wahnsinn gefunden: „Bis zu seinem Tode hieß es, er sei im Trommelfeuer irrsinnig geworden.“ (SO 199) Damit zeigt Ledigs Text, dass in der Militärlogik der Wehrmacht das Schuldempfinden für Mord nicht thematisiert werden darf. Da weder die Reaktion des Ortskommandanten noch des Feldgendarms beschrieben wird, kann der Leser durchaus vermuten, dass diese beiden durch den Vorfall in ihrem Denken und Handeln nicht erschüttert werden. – Ergänzt werden sollte noch, dass es sich bei dieser traumatisierenden Handlung um einen Mord an einem Soldaten aus der

eigenen Kampfpartei handelt, während die Tötungen von russischen Soldaten keine ähnliche Wirkung auf die deutschen Romanfiguren haben.

Anders verhält sich der deutsche Soldat im vierten Kapitel, nachdem er Kapitän Sostschenko eine schwere Bajonettwunde zugefügt hat, sodass dieser nicht mehr kampffähig ist. Statt ihn, wie der Text in dieser Situation erwarten lässt, im Kampfesrausch zu töten oder einfach liegen zu lassen, ist es ein Gefühl der Verbundenheit, das ihn von weiterer, sicherlich tödlicher Gewalt abhält:

Der Soldat lehnte an der Brüstung. Seine Knie zitterten. Jede Bewegung des feindlichen Offiziers tat ihm weh. Er fühlte den Schmerz in der Hüfte des anderen. Er hätte schreien mögen. Ohne den Blick von dem fremden Gesicht zu lassen, griff er nach dem Karabiner. Da schlug der Russe langsam die Augen auf, und der Soldat wußte, daß er es nicht tun würde. (SO 75)

Diese Art von Mitmenschlichkeit bzw. Empathie ist in den deutschsprachigen Weltkriegsromanen äußerst selten. Sie erinnert an die Szene in *Im Westen nichts Neues*, in welcher der Protagonist Paul Bäumer einige Stunden neben einem von ihm tödlich verletzten Franzosen bleiben muss²³⁹. Doch Ledig weitet die Szene nicht auf vergleichbare Weise aus, bei ihm ist die Darstellung von Mitgefühl nur eine Momentaufnahme und führt nicht zu einer Zuversicht gebenden Einsicht, wie etwa die in Remarques Text von Bäumer zumindest kurzfristig geforderte Solidarität zwischen den „einfachen“ Soldaten der verfeindeten Staaten. Wie der Soldat in Ledigs Roman später über die Erfahrung, einen Menschen schwer verletzt, aber dann vorerst gerettet zu haben, denkt, erfahren wir im weiteren Handlungsverlauf nicht. Der Text gibt keinen Hinweis darauf, ob dieser Soldat sein Handeln als richtig bewertet oder ob er es im Nachhinein als falsch ansieht; zumindest aber wird keinerlei Hoffnung auf eine beständige Entwicklung hin zur Empathie geweckt. Eine positive Sinndeutung aus der Gewalterfahrung, genauer der Gewaltvermeidung findet sich in *Die Stalinorgel* nicht.

Eine weitere Textstelle, die Leiden an der eigenen Gewaltfähigkeit beschreibt, hat ebenfalls mit Kapitän Sostschenko zu tun; sie findet sich im zwölften Kapitel.

²³⁹ Vgl. Remarque: *Im Westen nichts Neues*, 1988, S. 153-160 (9. Kapitel).

Hierbei handelt es sich allerdings nicht um reale Szenen, sondern um Sostschenkos Fieberträume nach der Verwundung. Im dritten von drei Träumen schwankt er in betrunkenem Zustand zwischen unerklärlicher Mordlust und Angst vor einer Katze (SO 155-157). Die Wehrlosigkeit eines von ihm zuvor bereits getöteten Katzenbabys und die Todesangst der Katzenmutter markieren diese Tiere als Symbole für Opfer von Gewalt, durch deren Ermordung die Gewaltausübenden ihre Unschuld verlieren. Sostschenko muss in dem Traum äußerst enthemmt und brutal vorgehen; er kann die Katze nicht einfach erschießen, sondern muss mit dem Bajonett auf sie einhacken, bis sie endlich stirbt und ihn nicht weiter verfolgt. Dieser Moralverfall, also die absichtliche Tötung von Leben bzw. der Bruch des (nach christlicher Zählung) fünften Gebotes, wird im Text mit der Ikone verbunden, die in dem der Katzen-Episode vorangehenden zweiten Traum im Zentrum steht. Denn wenn Sostschenko auf die Katze zielt, hat er das Gefühl, dass er eigentlich auf die Ikone, d. h. auf Gott und damit auf das göttliche Gebot der Lebensbewahrung zielt: „Oder war es die Ikone?“ (SO 156, ähnlich SO 157) In diesem zweiten Traum (SO 152-155) wartet Sostschenko vergeblich darauf, dass die Ikone sich bewegt, dass Gott also ein Zeichen seiner Existenz und der Sinnhaftigkeit des Glaubens an ihn und eine humane Verhaltensweise gibt. Stattdessen muss Sostschenko eingestehen – auch auf Druck seines vorgesetzten Politischen Kommissars –, dass kein Gott existiert. Er zerstört die Ikone schließlich, indem er sie aus dem Fenster auf den Kasernenhof hinunterwirft (SO 155). Hierfür wird – wie auch im Katzen-Traum und einigen anderen Romanpassagen – das Motiv einer Tiertötung verwendet, wenn die Ikone „[w]ie ein vom Pfeil getroffener Vogel“ hinabstürzt (SO 155). Am Ende des 13. Kapitels, als Sostschenko im Graben liegen gelassen wird und langsam stirbt, wird deutlich, dass er einerseits kein Opfer der Gewalt und der Unmoral werden will und sich andererseits von Gott betrogen und im Stich gelassen fühlt:

Er wollte [...n]icht wie die Katze im Staub verenden. Nicht wie die Ikone auf dem Kasernenhof. Er fühlte Reue und Abscheu über sich selbst. Wenn sich die Ikone damals bewegt hätte, wäre sein Leben anders verlaufen. Wäre die Katzenbrut noch am Leben. Verflucht das Götzenbild, das kein Zeichen gegeben hatte ... (SO 158)

Angesichts der Irrealität dieser Vorstellungen kann man schlussfolgern, dass es sich bei diesen Beschreibungen der russischen bzw. sowjetischen Gesellschaft nicht um

dokumentarische, sondern um symbolische Szenen handelt.²⁴⁰ Wie im Kriegskontext des Romangeschehens zu erwarten, geht es in diesen Fieberträumen um erlittene und ausgeübte Gewalt und um den mit dieser Thematik zusammenhängenden individuellen und kollektiven Verlust an Humanität bzw. den Zivilisationsbruch, der im massenhaften Töten während des Kriegs stattfindet. Dass Sostschenko sich zuerst als Täter sieht, wird dadurch ergänzt, dass er sich in Wirklichkeit auch in der Rolle der „Katze“, also des Opfers befindet. Denn der deutsche Soldat hatte ihn zuvor ebenfalls mit einem Bajonett und auf ähnlich barbarische Weise verletzt:

Ein Schatten sprang ihn an. Harte, krustige Finger umklammerten seinen Hals. Seine entsetzt geweiteten Augen sahen eine Fratze. Warmer Atem schlug ihm in sein Gesicht und warf ihn um. Was war größer – der brennende Schmerz in der Hüfte oder die Angst? Er wußte es nicht. (SO 74)

Letztlich kann man diese Textabschnitte als Überlegungen des Erzählers entsprungen ansehen, inwieweit Tötungsausbildung und anschließende Kriegsteilnahme die friedfertige Haltung von Menschen und deren Vertrauen in eine sinnvolle, auf Mitmenschlichkeit bauende Ordnung des Lebens zerstören. Sostschenko findet die neugeborene Katze „unappetitlich“ (SO 155) und den Geburtsschleim auf den Barthaaren der Mutter „unsagbar widerlich“ (SO 156). Diese Empfindung weist auf eine tief eingeprägte Aggressionshaltung hin, die in Ablehnung des Lebendigen und Verletzlichen bzw. Schutzbedürftigen mündet. Da sich das Wort „unappetitlich“ aber ebenso auf den in seinem „eigenen Unrat“, also Urin, liegenden Verwundeten bezieht, kommt damit auch der Schrecken über die eigene katastrophale Lage zum Ausdruck. Diese Angst vor dem Zusammenbruch der moralischen Ordnung und vor dem eigenen Leiden gipfelt in der späteren Warnung

²⁴⁰ Insgesamt lässt sich aus der Lektüre von *Die Stalinorgel* ersehen, dass Ledig keine genaueren Schilderungen der Gesellschaft der UdSSR gibt, vermutlich, weil er von dieser nur geringe Kenntnisse hatte. Der Ruf „Ajo!“ bzw. „Si! Ajo!“ (SO 184), an den sich der Melder während seiner Flucht im 14. Kapitel erinnert, klingt nicht nach sinnvoll gesprochenem Russisch. In *Vergeltung* gibt es eine ähnlich auffällige Stelle, in der ein deutscher Fähnrich einem russischen Kriegsgefangenen einen Befehl gibt, in dem er „Wri tot stena!“ sagt, was weder inhaltlich noch grammatikalisch zusammen passt. Florian Radvan bezeichnet in seinem Kommentar zu *Vergeltung* diese Formulierung (nach seinen Angaben eine unsinnige Aussage wie „Lüg diese Wand!“) als „verballhorntes Russisch“. Er gibt zu bedenken, dass nicht geklärt werden kann, ob diese seltsamen Formulierungen auf fehlende Sprachkenntnisse Ledigs zurückzuführen sind oder ob hier absichtlich eine schlechte Sprachkompetenz der Figur des Fähnrichs (und dementsprechend des Melders) gezeigt werden soll. Siehe Ledig: *Vergeltung*, 2004, S. 134 und Radvan: *Kommentar*, 2004, S. 179-233, hier S. 232.

Sostschenkos an den Hauptmann: „Wenn du die Ikone triffst, gibst [sic!] ihr Gift. Trage das Gift immer bei dir. Du bist nie sicher, wann die Katze kommt.“ (SO 179-180) Diese Figur ist also der Überzeugung, dass man sich vorbereiten sollte (Gift bei sich tragen sollte), weil man in eine Situation geraten könnte, in der man der Gefahr ausgesetzt ist, zum Täter zu werden (oder metaphorisch ausgedrückt: in der man der Katze begegnet). Seine Aussage zeigt, wie sehr er die Vorstellung eines Glaubens an Gott und an dessen Willen, das Leben zu schützen, ablehnt: Im Gegenteil, so der Zynismus des Verzweifelten, sei es besser, allen Glauben abzutöten (also: der Ikone Gift zu geben), um sich grundsätzlich anders verhalten und vielleicht einen anderen Weg als den des Tötens gehen zu können. Diese verzweifelte Denkweise bedeutet eine Ablehnung soldatischen Tötens. Dementsprechend werden diese Sätze von dem angesprochenen deutschen Soldaten als „Vorwurf“ empfunden (SO 180).

3.1.4.3 Schmerz

Die Fieberträume des Kapitäns sind im Roman die eindrücklichste Schilderung körperlicher Verwundung; sein Zustand wird in den Kapiteln 4 (SO 74-75), 12 (SO 150-158) und 13 (SO 167, 179-180) beschrieben. Besonders dass der russische Soldat – wie auch der Leser – keine klaren Informationen zu seiner medizinischen Lage bekommt, ist bedrückend. So bleiben nur die von Wundfieber und körperlicher Erschöpfung beeinflussten Wahrnehmungsfetzen und die wenigen, allerdings erfolglosen Versuche, mit den deutschen Soldaten zu kommunizieren. Die letzte Beschreibung Sostschenkos kommt aus der Perspektive des zurückgelassenen Hauptmanns, der sich für einen Moment neben ihn setzt, über das „entstellte[...] Gesicht“ (SO 179) des um Wasser bettelnden, bereits halb ohnmächtigen Verwundeten ein Taschentuch legt und ihn dann zurücklässt (SO 180).

Weitere Textstellen beschreiben schwerste bis tödliche Verwundungen, die physische und psychische Schmerzen auslösen, etwa die bereits angesprochene Einleitungsszene, in der jener Obergefreite auf so krasse Weise vernichtet wird und ein Unteroffizier ebenfalls tödlich verletzt wird (SO 7). Der Melder empfindet im Prolog Abscheu, wenn er auf seinem Weg an die Front an den neben dem Sanitätsunterstand liegenden Verletzten und Toten vorbeigehen muss. Die Leichen lösen bei ihm neben Schrecken auch eine gewisse Faszination aus:

Der Anblick der steifen Körper neben dem Trampelpfad zerstörte alle Illusionen. Es begann mit denen, die man halb verblutet oder mit abgerissenen Gliedern hergebracht hatte. [...] Einer streckte Arme und Beine in den Himmel. Ein anderer lag nackt im Gras, die Haut vom Strahl eines Flammenwerfers verkohlt. Der Melder hätte eine Stunde damit verbringen können, sie alle zu betrachten. (SO 16 und 19)²⁴¹

Seine Stimmung ändert sich allerdings, als er zu den Verstümmelten und Schwerstverletzten kommt:

Hier wurden die Toten von den Lebenden getrennt. Dieses Inferno einer Schlachtbank auch noch zu betrachten, ertrug er nicht. Mit geschlossenen Augen lief er vorüber. Nur in seinen Ohren klang das Stöhnen und Wimmern, die Bettelei um einen Schluck Wasser. (SO 19)

Kurz zuvor heißt es über diejenigen, die einen Bauchschuss erhalten hatten:

Wer einen Bauchschuss hatte, krümmte sich noch im Sterben vor Schmerz. Wenn er [der Melder] die Bauchschüsse nicht an den zusammengerollten Körpern erkannte, so wenigstens an den entblößten Unterleibern. Sie gehörten zur Kategorie der Hoffnungslosen. Ihr Abtransport war nur eine Geste, die man ihnen nicht versagen konnte, solange ihr Gehirn noch arbeitete. Oder aber ihr tierisches Schreien gab zum Abtransport Anlaß. (SO 16)

Auch diese Schilderungen von Kriegsschrecken werden beinahe ohne metaphorische Formulierungen vorgenommen. An Textpassagen wie diesen macht die Sekundärliteratur das Attribut „Roman der Härte“ fest. Allerdings muss schon hier darauf hingewiesen werden, dass sich Beschreibungen von Grauen bei Ledig nicht als Argument für umso entschlosseneres militärisches Kämpfen oder als Legitimation eines Heldenkults nutzen lassen. Der verzweifelten und enttäuschten Haltung der Soldaten wird keinerlei Haltung der Entschlossenheit oder gar die Identität eines sinnhaft agierenden Kriegers entgegengesetzt. Selbst der „Gnadenschuss“, den der – später am Maschinengewehr so fanatisch mordende – Unteroffizier bei einem

²⁴¹ Ein ähnlicher Eindruck wird beschrieben, als der Melder im zweiten Kapitel die Ersatzmänner zur Front bringt und seine Gruppe an einem Leichenhaufen vorbeimarschiert: „Beim Sanitätsunterstand lagen schwarze Klumpen auf der Erde. Die Toten. Aus der Reihe [der marschierenden Soldaten] drang kein Laut.“ (SO 42)

fluchtartigen Rückzug einem schwerverletzten Pionier (mit Namen Meller) gibt, bevor die heraneilenden Russen ihn noch mehr leiden lassen könnten, erscheint nur als beste aller schlechten Lösungen (SO 16-19, vor allem 19). Diese Textstelle ist auch interessant, wenn es um die Frage geht, inwieweit in *Die Stalinorgel* die Vorstellung von Kameradschaft propagiert wird.

Die erste Begegnung des Melders mit einem Schwerverwundeten, die ausführlich erzählt wird, ist das im dritten Kapitel beschriebene Gespräch mit einem Soldaten, dem der rechte Arm abgerissen wurde und der nun vor den Kämpfen in der vordersten Linie in den Unterstand flüchtet (SO 55-58). Den Melder „schüttelt das Entsetzen“ (SO 55), als er ihm den „Fleischbatzen“ (SO 55), d. h. den Armstummel, verbindet: „Der Verwundete sah ihm zu, als bearbeitete er ein Stück Holz.“ (SO 55) Dieser Soldat will auch nicht im Unterstand bleiben, denn er ist sich angesichts der russischen Überlegenheit seiner Lage bewusst: „Wenn sie angreifen, ist es für mich zu spät.“ (SO 56) Der Verwundete weint „lautlos“ und erzählt, dass er und ein anderer Soldat namens Fadinger den gleichen Ring tragen. Doch von Fadinger habe er nur noch die Hand gefunden, dessen restlicher Körper wurde vermutlich von Artilleriewaffen – vielleicht sogar einer „Stalinorgel“ – zerstört. Der Soldat ist sichtlich verzweifelt: „Ich dachte erst, es wär’ meine Hand. Aber – ich trag den Ring links.“ (SO 57) Der Melder soll nun den Ring von der unverletzten Hand ziehen, was ihn mehr Kraft kostet als das Verbinden der Wunde. Wie um die Erinnerung an die toten Kameraden zu tilgen, soll der Melder den Ring aus dem Unterstand werfen, doch sein Wurf trifft den Einstieg nicht und der Ring bleibt im Raum. Das deutet der Verwundete als Zeichen dafür, dass er selbst in der Gefahrensituation bleiben muss. Er wird später von den Russen verbunden, es ist jedoch unwahrscheinlich, dass er bei deren Flucht im 13. Kapitel mitgenommen wird.

Das neunte Kapitel enthält eine Szene in einem russischen Behelfslazarett, das in einem einfachen Blockhaus untergebracht ist (SO 121-124). Sonja Schaljewa soll den Soldaten beistehen und ihnen während der Operationen die Hand halten, doch die zum Teil extremen Verletzungen und die Amputationen überfordern ihre Kraft: Sie sieht in dem Raum, in dem sich unzählige Verwundete um einen improvisierten Operationstisch mit einer Wachstuchdecke drängen, ein „Schlachthaus“ (SO 121). Über den ersten Patienten heißt es im Text:

Der Soldat trug einen durchbluteten Verband am Kopf. Ein Sanitäter schälte ihn herunter, als wäre der Schädel eine Frucht. Das eingetrocknete Blut zerriß wie Papier. Sie [Sonja Schaljewa] stand an der Stirnseite des Tisches, und direkt vor ihren Augen lag eine weiße pulsierende Masse. (SO 122)

Diese Textpassage enthält zwar einige vergleichende Ausdrücke („Frucht“, „Papier“, später noch „Gelee“), bedeutender aber ist, dass die – sicher auch für die meisten Leser – gut nachvollziehbare Schwere der Verletzung und die Lebensgefahr für den Soldaten auf sachliche Weise beschrieben wird. Im Text heißt es nüchtern: „Eine silberne Nadel bohrte sich in das Gelee. Es blähte sich auf und fiel wieder zusammen.“ (SO 122)

Es kann vermutet werden, dass die physischen Verletzungen für einen Großteil der Leserschaft zwar schockierend, aber leichter vorstellbar oder akzeptabel sind, weil man körperliche Verletzungen und chirurgische Eingriffe von Unfällen oder Operationen kennt. Die psychischen Schäden, ob nun in Form von Wahnsinn wie beim Rittmeister oder in Form von Depression bzw. Entmutigung wie bei Sonja Schaljewa bzw. den lange Zeit im Kampfgebiet lebenden Soldaten, sind dagegen Phänomene, die schwerer darstellbar sind und historisch gesehen lange nicht anerkannt wurden – man denke nur daran, wie lange es gedauert hat, bis die Diagnose einer posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS) von Medizinern und Militärführungen zumindest teilweise akzeptiert wurde und wie lange sich irreführende Begriffe wie „shell shock“ und „Kriegszittern“ gehalten haben.²⁴² In Ledigs Kampfbeschreibungen werden – entgegen der Schreibweise in vielen damaligen Kriegstexten –

²⁴² Seit dem Ersten Weltkrieg hatte man angenommen, dass mechanische Erschütterungen – durch die Explosionen auf dem Schlachtfeld – bei den betroffenen Soldaten zu Gehirnschäden geführt hätten, eben zu einem „shell shock“, d. h. Schock durch Artilleriebeschuss. Die Symptome wie u. a. körperliche Schwäche, Unfähigkeit zur Waffenanwendung, Apathie und Panik-Anfälle wurden als Feigheit und Mangel an soldatischer Tugend angesehen – deutlich zu erkennen ist bei diesen Beurteilungen eine ideologische Komponente und die Absicht, keinerlei Ausreden oder Auswege für kriegsunwillige Männer zuzulassen. Das bei vielen Patienten zu beobachtende unkontrollierbare Zittern der Gliedmaße führte zu dem Begriff des „Kriegszitterns“, allerdings wurde auch hier keine weitere psychologische Analyse durchgeführt. Erst in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich die medizinische Forschung weiter und ließ ein differenziertes und den mentalen Beschädigungen im Kriegseinsatz gerecht werdendes Krankheitsbild entstehen. Die Diagnose „posttraumatische Belastungsstörung“, die heute von den Armeeführungen zum Teil schon anerkannt wird, ist für den von Ledig beschriebenen Kriegsschauplatz noch nicht denkbar, auch wenn entsprechende Phänomene und Symptome bereits bekannt waren. Auch der Roman gibt hierauf einen Hinweis: Dass es möglich ist, im Trommelfeuer irrsinnig zu werden bzw. „nie wieder in die Wirklichkeit zurück[zukehren]“, wird beispielsweise erwähnt, als der Rittmeister wahnsinnig wird (SO 199). Siehe: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kriegszitterer> (7.2.2015).

beide Bereiche gemischt, sodass die verletzten Soldaten eben nicht nur körperliche Beschädigungen haben, sondern auch deutlich erkennbar wird, wie sehr sie psychisch leiden. Ein gutes Beispiel für eine solche Darstellung vom Schrecken des Kriegs findet sich ebenfalls in dieser Szene im Behelfslazarett. Ein Soldat, dem die Genitalien zerfetzt wurden, wird auf den Tisch gelegt (SO 123). Als ihm die Bedeutung seiner Verletzung bewusst wird, stößt er den „Schrei eines Tieres“ (SO 123) aus:

Seine Füße trommelten auf den Tisch. Er tobte, schrie, weinte.
Sein Speichel warf Blasen. Dann fiel er plötzlich zusammen.
Seine Züge entspannten sich. Er war um Jahre gealtert. Der
Schnurrbart wirkte wie aufgeklebt. Der würde keine Frau mehr
herausfordern. Er ließ sich willenlos verbinden und hinaus-
tragen. (SO 123)

Mit diesen Sätzen weist der Erzähler über die aktuelle Kriegssituation hinaus und zeigt damit eine Dimension des Leidens, die in der Beschreibung von Frontkampf meist ausgespart oder verdrängt wird, nämlich die in vielen Fällen von sozialen und gesundheitlichen Problemen bestimmte Zeit nach dem Kriegseinsatz.

Einen anderen Eindruck von körperlicher Verletzung mit Todesfolge vermittelt der anscheinend schmerzlose Tod des russischen Soldaten Solowjeff, von dem Kapitän Sostschenko zu Beginn des vierten Kapitels berichtet und der ihn so sehr verstört, dass er „der Wirklichkeit entrückt“ wird (SO 69-70). Als die russischen Truppen sich dem Maschinengewehr der Deutschen gegenüber sahen und alle auf Sostschenkos Angriffsbefehl warteten, habe Solowjeff „etwas sagen wollen“, jedoch „nur erschrockene Augen gemacht“ (SO 69). Dem Kapitän scheint es, dass sein Kamerad – der einzige, den er mit Namen anspricht – keine Angst hatte, sondern den Tod als eine „Überraschung“ empfand, „die eigentlich nicht schlimm war“ (SO 69). Er habe sogar zufrieden gewirkt. Äußerlich konnte Sostschenko keine auffällige Verwundung feststellen, die auf eine Schussverletzung hindeutete, und beobachtete den Tod Solowjeffs „erstaunt und ungläubig“ (SO 70). Für ihn beantwortet diese Art zu sterben seine Frage, ob am Ende des Lebens ein „Abschluß“ oder „Höhepunkt“ steht (SO 70). Doch Solowjeff erlebte anscheinend nichts dergleichen, er konnte, so der Kapitän, „[n]icht einmal einen Gedanken zu Ende denken, das Wort, das die Lippen schon formten, aussprechen“ (SO 70). Sostschenko drückt damit

seine Angst vor dem Leiden und dem Tod aus, denn er erhofft sich, wohl gegen besseres Wissen, ein erträgliches Ende ohne wahrnehmungs- und handlungs-verzerrendes Leiden.

Gleichzeitig fühlt er nur mit Solowjeff so intensiv; erst bei diesem Menschen – vielleicht einem Freund – wird ihm die Frage nach dem Sterben bewusst, während er andere hat sterben sehen, ohne sich tiefere Gedanken machen zu wollen. Von diesen Überlegungen ist er wahrscheinlich so aufgewühlt, dass er für einen Moment die Realität um ihn herum, d .h. die auf seinen Befehl wartenden Soldaten vergisst. Sie sieht er als „fremde Menschen“ (SO 70), wohl auch, weil er wie sie einem ungewissen Schicksal entgegenght, das niemand von ihnen verstehen kann, nämlich die Extremsituation Schlacht, und weil daher nicht wirklich ein Band zwischen ihnen entsteht, außer dem der Befehlshierarchie.

Beim Angriff ist der Kapitän mit seinen Gedanken immer wieder in seiner Kindheit, bei Erinnerungen an den frühen Tod seiner Mutter und die darauffolgende schwere Zeit im Heim, auch bei den Erlebnissen mit Sonja Schaljewa (SO 73-74). Im unüberschaubaren Geschehen des Angriffs und des Kampfs scheint er sich mit diesen Rückblicken eine Art inneren Raum zu schaffen, der ihn schützen und ihm die Möglichkeit bieten soll, anders als Solowjeff noch einmal zu Ende zu denken, was ihn innerlich bewegt. Schließlich wird Sostschenko aber verwundet und dadurch brutal aus diesen Gedanken gerissen (SO 74).

Wie aus diesen Überlegungen zu Angst, Verzweiflung und Schmerz hervorgeht, finden sich in *Die Stalinorgel* viele Textstellen, die zeigen, dass die Figuren mit Todesangst, mit einer Abkehr von Moral, Vernunft und Mitmenschlichkeit und mit Traumata auf die Frontsituation reagieren.

3.1.5 Naturmetaphern

Unter den Mitteln zur Darstellung der militärischen Gewalt in Kriegsromanen nehmen die Naturmetaphern und -vergleiche einen Sonderstatus ein. Sie haben von ihrem Wesen her die Wirkung, das Kriegsgeschehen als naturhaft darzustellen, als unvermeidlich oder im weiteren Sinne als richtig, wenn auch eventuell grausam. Auch in Ledigs Text ist das nicht anders, allerdings nur, soweit er solche Formulierungen benutzt.

Für die Charakterisierung von Waffen oder die Schilderung von Waffenwirkungen werden im Roman unter anderem metaphorische Ausdrücke verwendet, die aus dem allgemeinen Bereich der Natur und aus der Tierwelt abgeleitet sind. Beispiele für diese Schreibweise finden sich im Text, wenn Handfeuerwaffen und Artilleriewaffen bzw. die „Stalinorgeln“ erwähnt werden. Wenn bereits diese Bilder den Eindruck vermitteln, dass das Zerstörerische und Schockierende des Frontkampfes eine Art natürliches Ereignis sein könnte, ist dies bei jenen Metaphern noch stärker der Fall, die mit Begriffen aus dem Themenfeld „Unwetter / Naturkatastrophe“ gebildet werden. In diesen Fällen wird die Wahrnehmung eines von Menschen ausgeübten Gewaltaktes mit den Naturphänomenen gleichgesetzt, die von den tektonischen Aktivitäten des Planeten und vom erwartbaren Wetterkreislauf ausgelöst werden, wie etwa Erdbeben, Stürme und Wasserbewegungen durch Mondanziehung. Das Wort „Gewitter“ kommt im Roman dreimal vor (SO 20, 42, 54), einmal sogar als „das stählerne Gewitter“ (SO 87), was natürlich an Jüngers Kriegstext denken lässt. Weitere bildliche Formulierungen aus dem Bereich der meist als bedrohlich angesehenen Naturerscheinungen beschreiben zum einen die Betätigung von Artilleriewaffen und zum anderen die Explosionen ihrer Geschosse. So wird der Abschuss von Granaten aus Geschützrohren mit Sätzen wie „spie glühende Lava“ (SO 51) und „Donnerschlag“ (SO 51) umschrieben. „Donnern“ gibt es auch als Ausdruck für die Einschläge einer „Stalinorgel“ (SO 21). Die Höhe erscheint dem Melder aufgrund des Granatenbeschusses wie ein „ausbrechender Vulkan“ (SO 42). Die Folgen des russischen Artillerieangriffs werden mit denen einer natürlichen Katastrophe verglichen: „Der Graben bot ein Bild der Verwüstung. Sie traten auf Leichen. Der Hauptmann sah, was das Artilleriefeuer aus seiner Stellung gemacht hatte. Ein Erdbeben war über die Gräben hinweggegangen, nur der Unterstand hatte es überstanden.“ (SO 115) Leutnant Trupikow wiederum erscheint die Stelle, an der die Raketen der deutschen Kampfflieger eingeschlagen haben, als „Vulkanlandschaft“ (SO 161).

An diesen Textstellen kann man feststellen, dass der Eindruck der Übermächtigkeit und des naturgegebenen – und aus der Sicht der Romanfiguren teilweise sogar gottgegebenen – Kreislaufs bei Naturbildern stärker ist als etwa bei Technikbildern, die ich oben untersucht habe. In vielen Frontromanen werden Eindrücke der Soldaten beschrieben, die das Kriegsgeschehen als eine gleichsam fabrikähnliche Organisation

schildern. Die Maschinen bzw. Waffen, die Bürokratie der Armeorganisation, das extreme Erlebnis und das Chaos einer Schlacht werden als „Maschinerie“ bezeichnet, als Kriegs- oder Todesmaschinerie. Dieser „Mechanismus“ wird als übermächtig, unaufhaltsam, komplex bzw. unüberschaubar und gleichzeitig als systematisch aufgebaut wahrgenommen. Maschinen-Vergleiche, wie sie in den meisten Kriegstexten zu finden sind, suggerieren zwar auch eine Ausweglosigkeit für den einzelnen Frontsoldaten und lassen den Krieg als einen automatisch ablaufenden Vernichtungsprozess erscheinen, doch ist die Wirkung weit schwächer als im Fall der Vorstellung eines von menschlichem Zutun unabhängigen Ablaufs der Natur.

Ledig verwendet jedoch beide Begriffsfelder, also sowohl Unwetter- bzw. Katastrophenbilder als auch Technikbegriffe, nur in geringem Maße, denn weder möchte er eine „Naturalisierung“ des Kriegs noch eine technizistische, also das technische Element betonende Sichtweise der Kriegsführung erreichen. Wie weiter oben schon angesprochen (Abschnitt 3.1.3), geht es Ledig in *Die Stalinorgel* nicht darum, eine „Hölle“ (SO 23) ohne Menschen zu schildern, sondern Dialoge und Erlebnisse bzw. Taten der Soldaten sollen zeigen, dass es konkrete Personen sind, die den Krieg führen. Diese Menschen können zwar nicht aus dem Kriegsgeschehen ausbrechen, aber sie werden als für ihre Handlungen persönlich verantwortlich gezeigt.

Mit den Naturmetaphern (ebenso mit einigen der Technikmetaphern) versucht Ledig, die Problematik zu lösen, dass in seinem Kriegsroman die Frontsituation, d. h. der Einsatz von Waffen und Soldaten, gezeigt werden muss, auch wenn diese Schilderungen nur als Folie für die von ihm beschriebenen Handlungen der Individuen dienen. Szenen von Massenangriffen wie etwa in *Im Westen nichts Neues* von Erich Maria Remarque oder in *Stalingrad* von Theodor Plievier gibt es in *Die Stalinorgel* so gut wie nicht²⁴³; selbst die Angriffsszene der russischen Truppen ab dem dritten Kapitel (ab SO 50) wird nur ausschnitthaft beschrieben und keinesfalls überblickartig wie im Sinne einer Schlachtchronik in Renns *Krieg* oder Heinrichs

²⁴³ Remarque gibt ein eindrückliches Bild davon, wie Soldaten den jeweils feindlichen Graben angreifen. Siehe Remarque: *Im Westen nichts Neues*, 1988, S. 83-85. Plievier beschreibt den Moment, wenn Soldaten nach einem stundenlangen Artilleriebeschuss den anstürmenden Feind abwehren sollen. Siehe Plievier: *Stalingrad*, 1949, S. 274-275.

*Das geduldige Fleisch.*²⁴⁴ Eine übergeordnete Sicht würde die bei Ledig fast durchgängig eingehaltene Perspektive der „einfachen“ Soldaten aufbrechen, die in weiten Teilen des Romans tatsächlich eine „Froschperspektive“ ist. Die Natur- und vor allem die Katastrophenmetaphern sollen lediglich das schwer Fassbare der enormen Menschenmassen und der Zerstörung durch moderne Artilleriewaffen zeigen.²⁴⁵ Im Fokus steht nicht die Natur oder der Mythos einer – u. a. von der gedanklichen Strömung des Futurismus angestrebten – industriellen und damit angeblich fortschrittlichen Kriegsführung, genau so wenig wie eine ohne menschliche Verantwortung ablaufende Natürlichkeit des Kriegs. Stattdessen ist Ledigs Blick auf die Menschen gerichtet, d. h. auf das Denken und Handeln von Personen und damit auch auf ihre Schuld.

Dieser Anthropozentrismus beschränkt sich auf die Soldaten an der Front bzw. auf dem Boden des Schlachtfeldes; auffällig ist, dass nicht aus der Perspektive der Artilleristen, einer „Stalinorgel“-Besatzung oder der Schlachtflieger erzählt wird, sondern lediglich die Soldaten der Infanterie und ähnlicher Truppenteile gezeigt werden. Völlig unerwähnt bleiben Personen der militärischen Führungsschicht der Wehrmacht oder der anderen bewaffneten Organe des NS-Staates, mit denen im Epilog wohl die „Betrüger“ gemeint sind. Die Schlussfolgerung ist, dass der Text zeigt, dass die Zerstörungen des Kriegs von unbeteiligten, fern des Kampfgeschehens tätigen Menschen vorbereitet und geleitet werden und gleichzeitig von „einfachen“ Menschen durchgeführt und auch erlitten.²⁴⁶ Täter bzw. Schuldige sind also nach der Darstellung in *Die Stalinorgel* nicht die Natur oder eine ähnliche geistige oder technische Entität, sondern die am Krieg beteiligten Menschen.

²⁴⁴ Ludwig Renn schildert die Geschehnisse bei einem Angriff von mehreren Divisionen bzw. die taktische Bewegung von Soldatengruppen während einer Schlacht. Siehe Renn: *Krieg*, 2001, S. 283-289 bzw. 49-52. In Willi Heinrichs Roman findet sich die Beschreibung einer Großoffensive auf einer Breite von zwanzig Kilometern. Siehe Heinrich: ‚Steiner‘, 1977, S. 167-171.

²⁴⁵ Für die Darstellung der Menschenmengen finden sich einige Naturmetaphern und -vergleiche im Roman: Beispiele für die Bewegung von Truppen sind für die russische Seite „[d]ie Welle des Gegners“ (SO 175) und: „Und plötzlich quollen hinter dem Panzer Gestalten hervor.“ (SO 64) Für die deutschen Truppen finden sich die folgenden Beispiele, beide beziehen sich auf die im 11. Kapitel beschriebene Panik: „[d]ie Flut [der flüchtenden Soldaten]“ (SO 137) und „Springflut“ (SO 139).

²⁴⁶ Beispielhaft dafür ist der Dialog zwischen Kapitän Sostschenko und seinem vorgesetzten General im dritten Kapitel (SO 50-51) und auch der Fiebertraum des verwundeten Sostschenko in Kapitel 12 (SO 151-152). Der Kapitän deutet den Angriffsplan, d. h. den beinahe unmöglichen Angriff am Sumpfbereich, als Menschenleben nicht achtende, militärische Kaltblütigkeit: „Bis zum Drahtverhau. Dann der Sumpf. Hier hatte der Plan eine Lücke. Man opferte dem Eckpfeiler der feindlichen Front das Bataillon Sostschenko. Für ein Ablenkungsmanöver sollten sie sterben. Opfer für einen größeren Plan.“ (SO 50-51)

Zu einem anderen Aspekt von Naturmetaphern kommt man, wenn man den „schädlichen“ Naturphänomenen diejenigen gegenüberstellt, die meist als „harmlos“ angesehen werden. Beispiele für diesen Gegensatz sind in *Die Stalinorgel* zum Beispiel das Zwitschern eines Vogels und das Ausbrechen eines Vulkans. Ausgehend von dieser Vorstellung von „guten“ und „bösen“ Naturkräften kann man, wie in der allgemeinen Auffassung weitverbreitet, die vorgefundenen sprachlichen Bilder in „schöne“ und „grauenvolle“ scheiden. Die Art der Kombination mit Kriegsphänomenen ergibt dann eine neuartige Wirkung dieser Bilder.

Denn wenn mit dem Zwitschern, eigentlich einer positiven Vorstellung, das Geräusch einer Gewehrkartridge bezeichnet wird (z. B. SO 132), verändert sich der Effekt des verwendeten Wortmaterials. Eine Mischung zweier Vorstellungsfelder findet statt, die bei Ledig vorgenommen wird, um einen lakonischen Erzählstil zu erreichen. Andere Beispiele für diesen Effekt sind das „Summen von Bienen“ (SO 44), ebenfalls ein Vergleich, der die von Gewehrkartridges erzeugten Geräusche beschreiben soll, genauso wie das eher unbedrohlich klingende „Rumpeln“ von Granatenwerfern, die gerade ihre lebensgefährlichen Geschosse abfeuern (SO 47). Durch die Verkehrung des im allgemeinen Verständnis Angenehmen, Schönen oder Harmlosen wird die extreme, lebensbedrohende Kriegssituation verdeutlicht. Gleichzeitig ist der Leser dadurch verunsichert, dass die eigentlich grauenhaften Kriegsgeschehnisse mit durchaus angenehmen oder alltäglichen Bildern beschrieben werden. Das bricht das vielleicht als Klischee vorhandene Bild vom Krieg und erhöht – neben dem dadurch vermittelten Schrecken – die Wahrnehmung bzw. die Sensibilität für die geschilderten Ereignisse.

Während uns ein Erdbeben oder ein Gewitter eher als gefährlich erscheinen und im Roman im Rahmen einer als „direkt“ zu bezeichnenden Erzählstrategie mit negativ erscheinenden metaphorischen und vergleichenden Formulierungen beschrieben werden, gibt es in *Die Stalinorgel* also auch eine Erzählweise, die mittels eines sprachlichen Verfremdungseffekts von der Gewalt des Frontkampfes berichtet. Ledigs Text enthält demnach nicht nur eine einzige Schreibweise, jene nämlich, die im Allgemeinen als negativ angesehene gefahrenvolle oder schädliche Naturbilder nutzt, mit der die grauenhaften Erlebnisse der Soldaten (z. B. überraschender Artilleriebeschuss und lange andauernder Beschuss durch Granatwerfer) beschrieben werden: Die „indirekte“ Erzählweise wirkt gerade dadurch, dass unterschiedliche Empfin-

dungen bzw. Vorstellungen kombiniert werden und erst durch diese Verbindung eine neue, ungewohnte Bildlichkeit erzeugt wird.

Beide Strategien finden sich in *Die Stalinorgel* in vermischter Form; sie verfolgen denselben Zweck. Durch die „negativen“ Beschreibungen ebenso wie durch die „positiven“, aber umgewandelten Wortkombinationen will Ledig über die krasse Erfahrung des Frontkampfes berichten und aufklären. Eine Verherrlichung findet bei ihm nicht statt, denn – anders als in vielen trivialen Kriegstexten und auch in literarisch anspruchsvolleren Werken – wird bei Ledig nicht verniedlicht oder im Sinne einer Beschönigung verharmlost. Seine auffälligen Kombinationen, z. B. die Verwendung des Wortes Seidenschnur für eine Blutspur, die einem Toten aus dem Mund läuft (SO 66), sollen dem Leser bewusst machen, wie lebensfeindlich die Situation an der Front ist. Sein Sprachduktus unterscheidet sich hier deutlich vom Stil vieler Kriegsromane jener Zeit, die das Bild eines sozusagen mannhaften und sinnvollen Kampfes entwerfen.

Man könnte aufgrund des gezeigten Schreckens vermuten, dass Ledigs Schilderungen den Krieg als ein eigenständiges „dämonisches“ Wesen beschreiben, ihm also einen „bösen“ Charakter zusprechen. Dies ist nicht möglich, weil bei Ledig – aufgrund der Perspektive „von unten“ und durch den Fokus auf die menschliche Verantwortung – kein Gesamtbild des Krieges entworfen wird, sondern lediglich der Blick auf die einzelnen Menschen, die sich in ihm bewegen und handeln. In vielen Frontromanen der Nachkriegszeit wird mit der „Verteufelung“ des Geschehens von der Schuldthematik abgelenkt. Dies findet in *Die Stalinorgel* nicht statt, sondern gerade das Gegenteil, nämlich die Anklage der für ihr Mitlaufen oder ihre Taten verantwortlichen Akteure. In Ledigs Roman wird auf die christliche Weltvorstellung Bezug genommen, wobei allerdings auffällt: Ebenso wenig wie eine Vorstellung des Diabolischen wird bei Ledig Gott als das Geschehen steuernde Kraft angesehen.

Verschiedene Tiere spielen im Roman stille Nebenrollen. Zu den bereits erwähnten Katzen und dem Hund in Sostschenkos Traum, die in ihrem symbolischen Auftreten zu menschlichen Gewalterfahrungen in Beziehung gesetzt werden, kommen noch die Unmengen von Stechmücken, die dem Major in der Riegelstellung das Leben so schwer machen (vor allem SO 163-164). Hier werden diese Mücken als „unersättlich nach Blut“, als „Plage“ und „Ungeheuer“ beschrieben, die ihre „Leiber“ mit Blut vollsaugen (SO 163). Im Text werden aber auch die sich in der Grabenstellung befindlichen erschöpften (oder verletzten) deutschen Soldaten sowie die russischen

Soldaten als „Leiber“ bezeichnet (SO 176 und 125). Diese Gleichsetzung von Soldaten und Stechmücken lässt sich als Hinweis auf die grobe Körperlichkeit des Kriegs, massenhaftes Sterben und auf eine „Vertierung“ deuten. Dies ist also ein Zeichen für die Verwahrlosung und menschenunwürdige Lebenssituation aller Frontsoldaten. Ihnen ist zusammen mit ihrer körperlichen Unversehrtheit auch zu großen Teilen bereits ihre menschliche Identität genommen worden, sie werden nur noch als Körper angesprochen. Die gedankliche Verbindung zu den blutsaugenden Mücken führt gleichzeitig zu einer Vorstellung eines aggressiven, an der Zerstörung beteiligten Handelns.

Stechmücken tauchen im 15. Kapitel noch einmal auf, hier zerquetscht der Rittmeister eine Mücke, während er mit dem ehemaligen Kampfkommandanten über die Hinrichtung des Feldwebels spricht (SO 188); eine weitere Mücke – so wird angedeutet – wird bald sterben müssen (SO 191). Weitere Tiere sind eine Schmeißfliege, die im ersten Kapitel gegen eine Scheibe fliegt und wohl daran stirbt (SO 29), und Ratten, die der Erzähler auf dem Dachboden des Bataillonsgefechtsstandes vermutet (SO 29). Alle diese Tiere treten im Roman im Kontext von Tod und Verderben auf.

Besonders deutlich wird dies im Fall eines Nachtfalters, der im 15. Kapitel um eine Petroleumlampe flattert und schließlich daran verbrennt (SO 189-191). Während die beiden Männer darüber sprechen, ob und wie der Feldwebel ermordet werden soll, erwähnt der Erzähler immer wieder kurz den Falter. Die Gesprächssituation, also die Planung der Erschießung, wird im Schicksal des Tieres gespiegelt. Im Text heißt es: „Der Falter war fest entschlossen zu sterben.“ (SO 190) Sein Todesdrang verweist auf die lebensfeindliche Situation an der Front und auch die Verzweiflung vieler Soldaten (vergleiche den Suizidversuch des Majors, das lebensgefährliche Überlaufen des Melders und am Ende des 13. Kapitels die Selbstaufgabe des Hauptmanns Waldmüller). Die Szene wirkt durch dieses Bild düster und ohne Hoffnung auf Rettung des bedrohten Feldwebels; auch die beiden Offiziere sind durch ihren Dienst an der Front der Todesgefahr ausgesetzt.

Die Assoziation liegt nahe, dass die Anwesenheit von Menschen die anderen Arten in ihrer Existenz bedroht, gemeint sind jedoch nicht die konkreten Tiere im Frontgebiet, sondern das Leben an sich.²⁴⁷ Von Menschen zerstört wird auch jene

²⁴⁷ Hierfür ist jene Katze ein Beleg, die in der Lazarettszene in Kapitel 9 die Nähe der Menschen sucht, wohl weil sie sich bei ihnen Schutz erhofft. Ihre Erwähnung zeigt, dass es in *Die Stalinorgel* nicht um

Spinne in Sostschenkos Traum von der Ikone (SO 152 und 154). Bereits am Ende des elften Kapitels, als der Kampfkommandant den Rittmeister zum ersten Mal auffordert, den Feldweibel zu erschießen, kommt ein „Spinnengewebe“ vor (SO 149), ebenso im ersten Kapitel im Raum des Majors (SO 26). Als die Spinne im Traum des Kapitäns über die Ikone läuft (SO 152), hat der Erzähler den Eindruck, dass das Tier das religiöse Kunstwerk bewundert. Es wird im Text eine Parallele zwischen dem christlichen Kreuz und dem Kreuz auf dem Spinnenrücken gezogen (SO 152), womit – ähnlich wie in der weiteren Traumszene mit der Ikone – eine Nähe von Natur (hier stellvertretend: die Spinne) und christlicher Lebensbejahung angedeutet und das Zerstörungspotential des Kriegs bzw. menschlicher Handlungen kritisiert wird. Vor der bedrohlichen Erscheinung des Kommissars will die Spinne flüchten, wird aber dann von ihm mit dem Stiefel zertreten. Seine direkt anschließende Frage nach dem Wohnort der Eltern muss Sostschenko mit dem Satz beantworten: „Sie sind tot.“ (SO 154) Hier, wie auch bei der Szene mit den Katzen und dem Hund, ist die Beschreibung eines Tieres mit dem Thema Tod verbunden. Wie die anderen Tiere verhält sich auch die Spinne artgerecht; sie ist kein Phantasiewesen, verkörpert aber ebenso den Hinweis auf Sterblichkeit und die Ahnung eines zufälligen oder banalen, auf jeden Fall gewaltsamen Todes. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass im Roman das Verhalten von Menschen, genauer von verwundeten Soldaten, als tierisch beschrieben wird (siehe SO 16 und 123).

eine allgemeine Gegenüberstellung von Mensch und Tier geht, sondern um die für alle lebenden Wesen gefährliche Situation des Frontkampfes (SO 124). Auch für diese Tierfigur gilt, dass sie bei dem kurz darauf erfolgenden Granatenbeschuss in Todesgefahr ist und eventuell einen gewaltsamen Tod stirbt. – Auf dem Titelbild der englischsprachigen Übersetzung, die 2004 in Großbritannien erschien, wird ein Rentier gezeigt, das vor einer unter Beschuss liegenden Höhe steht. Da im gesamten Roman kein Tier dieser Art zu finden ist, ist zu vermuten, dass die Abbildung eines Tieres als Symbol der Unnatürlichkeit des Kriegs dienen soll. Vgl. Gert Ledig: *The Stalin Organ*. Übersetzt und mit einer Einleitung von Michael Hofmann. London: Granta Books 2004.

3.2 Mittel erzählerischer Darstellung

3.2.1 Erzählperspektive

Die Stalinorgel ist wie die meisten Kriegsromane über die beiden Weltkriege in der Er-Form erzählt. Zu den wenigen (deutschsprachigen) Ausnahmen von Texten in Ich-Perspektive gehören Jüngers *In Stahlgewittern* und Renns *Krieg* sowie für den Zweiten Weltkrieg Peter Bamms *Die unsichtbare Flagge*, Curt Hohoffs *Woina Woina* und Albrecht Goes' kurze Erzählung *Unruhige Nacht*²⁴⁸, die alle in einem autobiografischen Schreibstil verfasst sind. Ledig hat sich, wie die meisten Kriegsauf Autoren, für eine Außensicht entschieden, gestaltet diese aber auf besondere Weise. Um seine Schreibweise die Erzählperspektive betreffend zu analysieren, möchte ich auf vier Aspekte eingehen: die Erzählobjekte, die Teilnahme des Erzählers am Erzählten, die zeitliche und räumliche Erzählstruktur sowie den Ausschnittcharakter des Textes.

3.2.1.1 Erzählobjekte

Indem in *Die Stalinorgel* fast ausschließlich über die Soldaten in den vordersten Kampfstellungen und den frontnahen Kommandostellen erzählt wird, vermeidet der Text die Vermischung der Frontszenerie mit anderen gesellschaftlichen Bereichen der am Krieg beteiligten Länder. Lediglich jene eingeschobenen Rückblicke und Erinnerungen der Figuren bilden hierbei eine Ausnahme, wobei russische Offiziere einen größeren Anteil an solchen Textpassagen haben.

Manche anderen Frontromane bieten dagegen über Beschreibungen der Kampfzone hinaus ein Gesamtpanorama des Kriegs, so etwa Michael Horbachs Roman *Die verratenen Söhne*, in dem u. a. die deutsche Bevölkerung in Alltagsszenen und die NS-Führung bei politischen Gesprächen gezeigt werden²⁴⁹. In vielen Kriegsromanen

²⁴⁸ Albrecht Goes: *Unruhige Nacht*. Hamburg: Wittig 1950. Goes war während des Zweiten Weltkriegs u. a. als Geistlicher in der Wehrmacht tätig und berichtet in dieser Erzählung von dem Gespräch eines Kriegspfarrers mit einem wegen Fahnenflucht zum Tode verurteilten Soldaten. Es handelt sich also – ähnlich wie bei dem Arzt Peter Bamm – nicht um den Text eines „Waffen-Soldaten“, sondern geschildert wird die widersprüchliche Tätigkeit der Wehrmachtsseelsorger. Die Erzählung enthält – abgesehen von der Erschießung des als „fahnenflüchtig“ verurteilten Obergefreiten Fedor Baranowski – keine Szenen mit Waffenanwendung, kann aber noch als Front-Literatur gelten, weil es sich konkret um Geschehnisse in Frontnähe handelt und Soldaten, die sich im Kampfeinsatz „unsoldatisch“ verhalten haben sollen, im Zentrum stehen.

²⁴⁹ Eine Szene zeigt, wie Menschen gerade in einer Schlange anstehen, um von der national-sozialistischen „Wohlfahrtsorganisation“ NSV Brot und Kaffee zu erhalten, bis plötzlich feindliche Tiefflieger auftauchen und in die Menge schießen. Siehe Horbach: *Die verratenen Söhne*, 1957, S.

finden sich Schilderungen von „Heimaturlaub“ oder Szenen in relativ frontfernen Lazaretten (etwa in Heinrichs *Das geduldige Fleisch* oder in Remarques *Im Westen nichts Neues*), viel seltener dagegen Beschreibungen von Kriegsgefangenschaft (beispielsweise in Richters *Die Geschlagenen*) genauso wie Szenen von Friedensschluss oder Kriegsende (zum Beispiel in Renns *Krieg*). In vielen Texten finden sich Bezüge zu anderen Teilen der Armee; dies geschieht etwa bei Schilderungen von Phänomenen wie „Wehrbetreuung“ oder beim Kontakt mit den Heimatkasernen der Frontsoldaten (siehe zum Beispiel in Kirsts *08/15 Im Krieg*); auch gibt es Beschreibungen von Bekanntschaften mit der Bevölkerung in den besetzten Staaten, beispielsweise wird in Hohoffs *Woina Woina* – in einer den Vernichtungskrieg verharmlosenden Weise – von einer Tanzveranstaltung mit russischen Landbewohnern und deutschen Soldaten erzählt.²⁵⁰

Durch all diese Erzählelemente wird in den Romanen das breite soziale und organisatorische Spektrum einer Massenarmee gezeigt, wie es geschichtlich vorzufinden ist. In Ledigs Roman ist die „Frontwelt“ dagegen vom Rest der zivilen Gesellschaft abgeschlossen, sie wird als eigenständiges Universum gezeigt. Aber auch zu den höheren Ebenen der Militär- und Staatsführung haben die Soldaten nur eingeschränkten und einseitigen Kontakt. Die deutschen Soldaten gehorchen dem Befehl, die im Roman – wohl von deutscher Seite aus – benannte „Höhe 308“ zu verteidigen, und dienen damit den Kriegs- und Raubplanungen des nationalsozialistischen Regimes, während die sowjetischen Soldaten den faschistischen Aggressor aus dem „sozialistischen Heimatland“ vertreiben helfen – ohne dass eine der beiden Soldatengruppen einen Überblick über das größere militärische und politische Geschehen hat. Hier trifft Hans Schwab-Felischs Bezeichnung „Literatur der Obergefreiten“²⁵¹ zu, d. h. es handelt sich um eine Kriegsliteratur, in der „einfache“ Soldaten aus ihrer Perspektive vor allem über sich und ihre im Rang ähnlichen Kameraden erzählen. Extreme oder verbrecherische Gewaltausübung in sonstigen Herrschaftsräumen der Wehrmacht (etwa den hinter der deutschen Front

27. – Hitler wird in diesem Roman als „der Mann im feldgrauen Rock“ benannt, was wohl seiner eigenen Stilisierung als „einfacher Diener“ des „deutschen Volkes“ entgegenkommt (siehe ebd., S. 116-117). Eine andere Beschreibung ist „der Mann mit dem zuckenden Arm“, mit der im Kontext der betreffenden Szene auf Hitlers Größenwahn und Mitleidlosigkeit für die am Krieg leidenden Menschen (auch deutsche) und damit auf seine Schuld am Kriegsverlauf angespielt wird (siehe ebd., S. 219).

²⁵⁰ Hohoff: *Woina Woina*, 1951, S. 159-162.

²⁵¹ Hans Schwab-Felisch: *Die Literatur der Obergefreiten. Neue deutsche Kriegsromane und Kriegstagebücher*. In: *Der Monat*, 4. Jg. (1951/1952), H. 42, S. 644-651.

liegenden besetzten Gebieten) oder in zivilen Bereichen der NS-Gesellschaft wird bei Ledig nicht thematisiert; ebenso wenig wie über Verbrechen gesprochen wird, die in Stalins Diktatur begangen werden. Der Roman fokussiert das Frontgebiet und die sich dort aufhaltenden Soldaten und er betont die Tötungen und das Leiden in dieser vordersten Kampfzone.

Eine weitere wichtige Eingrenzung der Erzählobjekte ist die beinahe vollständige Beschränkung auf die männlichen Armeeangehörigen. Gezeigt werden in *Die Stalinorgel* nur Männer, mit der fast einzigen Ausnahme der Figur Sonja Schaljewa. Andere Frauenfiguren, vor allem die Ehefrau und die Tochter des Majors sowie die Mutter des Kapitäns Sostschenko werden nur kurz erwähnt, treten aber nicht als Handelnde auf. Auch die Ehefrau des Gefreiten Schute, deren Verhältnis zu ihrem Mieter – einem nicht als Soldat eingezogenen Mann – sich der Melder anhand von Briefen vorstellt, kann nicht als eigenständige Figur gelten, weil diese Frau im Roman lediglich durch die Einschätzungen des Melders vorkommt und daher nur aus seiner Perspektive wiedergegeben wird. Eben dieser Blickwinkel, wie Soldaten bzw. Männer ihre eigene aktuelle Lage und ihr „Schicksal“ im Kriegsverlauf beurteilen, ist es, der in *Die Stalinorgel* beschrieben wird. Es ist eine Perspektive, die das Erleben und damit auch das Leiden der Männer im Zweiten Weltkrieg hervorhebt. Wohl sterben weibliche Familienangehörige des Majors, was stellvertretend für viele andere Menschen, die Opfer der alliierten Städtebombardierungen wurden, erzählt wird, aber die Masse der in Ledigs Roman getöteten Menschen ist männlich. Das Leiden der Frauen ist lediglich ein Randthema. Mit der Beschränkung auf die Situation von Männern im Kampf findet sich in *Die Stalinorgel* eine Erzählweise, in der es keine Sanitäterinnen oder anderes weibliches Fachpersonal gibt, keinerlei Mütter-Begegnungen während eines Heimaturlaubs und keine Sängerinnen oder Tänzerinnen einer „Wehrbetreuung“; genauso wenig wie der historisch belegte Einsatz von russischen Frauen in Kampftruppen der Roten Armee angesprochen wird. Männer werden damit – abgesehen von der Figur Sonja Schaljewa – als besonders darstellenswerte Gruppe gezeigt, was die Schrecken des Kriegs angeht, wie auch, was die Verantwortung für den Kriegsverlauf und damit das Begehen von Kriegsverbrechen angeht. Zusätzlich muss bedacht werden, dass in diesem vorrangig männlichen Umfeld der Fronttruppen ein Gruppendruck besteht, sich „männlich hart“ zu verhalten, verstärkt noch durch die Erwartung soldatischer Stärke und

Zähigkeit. Ledigs Figuren stellen jedoch – wie in Abschnitt 3.1.4 beschrieben – in vielen Aspekten einen literarischen Gegenentwurf zu den klischeehaften Figuren und militaristischen Charakteren vieler anderer Kriegsromane dar.

Schließlich soll auf eine dritte, wenn auch in Kriegsromanen weit verbreitete Beschränkung beim Erzählen hingewiesen werden: Ledig schreibt – einer Vorstellung von realistischem Erzählen folgend – nur aus der Sichtweise von lebenden Soldaten. Es gibt dagegen vereinzelt Kriegstexte, die aus einer ungewöhnlich erscheinenden Erzählperspektive das Empfinden und Denken bereits getöteter Soldaten zeigen. Ein Beispiel für diese Schreibweise ist Hans Benders kurze Erzählung *Die Schlucht*²⁵², in der ein beim „Sturm“ auf eine Höhe getöteter Soldat von seinen Gefühlen vor dem Angriff und seiner jetzigen „Situation“ als Toter erzählt. Eine ähnlich surreale Szenerie findet sich in dem „Gespräch“ der Leichen auf einem Soldatenfriedhof, das in Bruno Vogels Erzählung *Es lebe der Krieg!* enthalten ist.²⁵³

Die Stalinorgel ist im Gegensatz zu solchen Schreibstilen ein Text, der allein über die Gegenwart des Frontkampfes und damit nur über die lebenden, höchstens die sterbenden Soldaten berichtet. Beschreibungen aus der Sicht von Toten würden das Realismuskonzept dieses Romans aufbrechen. Die in vielen Kriegserzählungen zu findende, auf Faktizität beruhende Erzählweise lässt keinerlei phantastische oder auf Spekulationen basierende Schilderungen zu, wie sie „Gefühle“ und „Gedanken“ eines Toten darstellen würden. Ledigs Text durchbricht diese Konvention der „Wirklichkeitsbeschreibung“ nur in seltenen Fällen, z. B. in den Alpträumen des Kapitäns Sostschenko und wenn beschrieben wird, wie der Melder den Gang über die unter Artilleriebeschuss liegende Höhe erlebt und sich in diesem Moment „in einer anderen Welt“ befindet: „Hier war das Gesetz der Schwerkraft aufgehoben. [...] Das Reich der Geister hatte ihn aufgenommen.“ (SO 12)

Ein anderes Beispiel ist die Szene im 13. Kapitel, in welcher der von seiner Truppe ausgegrenzte Hauptmann in seiner Verzweiflung die Wirkung der gegnerischen Gewehrgeschosse und Granaten auf unübliche Weise wahrnimmt: „Manche [der „Gestalten“, gemeint sind die fliehenden deutschen Soldaten] versanken mit einem

²⁵² Hans Bender: *Die Schlucht*. In: ders.: *Worte, Bilder, Menschen. Geschichten, Roman, Berichte, Aufsätze*. München: Hanser 1969. Siehe auch in: Manfred Durzak (Hg.): *Erzählte Zeit. 50 deutsche Kurzgeschichten der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam 1980, S. 34-42.

²⁵³ Siehe S. 174-175 dieser Arbeit.

Luftsprung ins Nichts.“ (SO 180) Nur wenig später heißt es im Text über Artillerieeinschläge:

Neben ihm entfaltete sich ein Springbrunnen und kleine Steine prasselten herab. [...] Die Granattrichter bildeten malerische Vulkane. Es gab sanfte Hänge und kleine Schluchten. Soweit sein Blickfeld reichte, fand er nichts Trostloses. (SO 180-181)

Die Forderung nach Realismus, wie sie in der Rezeption von Kriegsromanen immer wieder erhoben wird, wird in *Die Stalinorgel* u. a. durch solche Schilderungen von Leiden durchbrochen. Sowohl der Melder als auch der Hauptmann verhalten sich nicht „soldatisch“, in dem sie die erlebten Schrecken mit einer Mischung aus Härte und Pflichtbewusstsein verdrängen, sondern sie verzweifeln an ihren Erfahrungen; dies wird im Roman auf die bereits angesprochene sprachlich nüchterne Weise geschildert, hinzu kommt an den hier zitierten Textstellen eine den Leser beunruhigende Wirklichkeitsschilderung.

3.2.1.2 Teilnahme des Erzählers am Erzählten

Im Text begegnet vorwiegend ein Erzähler in neutraler Erzählsituation, der dem Leser gleichzeitig die Handlung aus einer übergeordneten, die konkreten Ereignisse an der Front teilweise sehr umfassend überschauenden Position schildert. Zu den wenigen Ausnahmen gehören einige Kampfszenen (siehe unten). Der Erzähler ist, nach seinem Kenntnisstand der militärischen Welt zu urteilen, ebenfalls Soldat und kann die technischen Vorgänge und taktischen Verhaltensweisen der Kämpfenden detailliert beschreiben. Allerdings ist er keinesfalls so eindeutig von der Erlebniswelt der Figuren entfernt, wie es für einen neutralen Erzählstil zu erwarten wäre. Meines Erachtens ist der Erzähler mit den Romanfiguren auf eine eigentümliche Weise verbunden: Er gibt in gewissen Situationen mitfühlende Kommentare zum Geschehen ab und bewertet Handlungen und Zustände – meist aus einer mit den „einfachen“ Soldaten solidarischen Haltung heraus. Er tut dies jedoch nicht offen, sondern eher subtil und in einem Stil der Auslassung und Andeutung. Ein Beispiel für solch eine Textstelle findet sich am Ende des Prologs. Dort heißt es über den Melder, der gerade seinen Bericht beim Major abgeliefert hat und erschöpft auf eine Bank sinkt: „Müdigkeit legte sich über ihn wie ein schwarzes Tuch. Vom Kompaniegefechtsstand zum Bataillon – Befehl ausgeführt.“ (SO 24) Die letzte

Anmerkung „Befehl ausgeführt“ deutet an, dass der Erzähler die niedergeschlagene Stimmung und die weiterhin bestehende Angst dieses Soldaten sehr gut nachvollziehen kann. Die auf dem Weg des Melders lauende Todesgefahr ist nicht beendet, sondern wird im System von Befehlsvergabe und -ausführung nur für einen Moment ausgesetzt. Eine mitempfindende Wertung des Geschehens gibt der Erzähler ebenso, als der Adjutant und der Major sich über die passende militärische Aktion bei der Riegelstellung unterhalten und der Major seinen Adjutanten darauf hinweist, dass laut Divisionsbefehl jeder Einbruch des „Feindes“ mit einem Gegenangriff zu „bereinigen“ sei:

„Gewiß, gewiß“, entgegnete der Adjutant, als wolle er sich entschuldigen. Es gab hundert Befehle. Kein Soldat kann einen Befehl verweigern, aber er kann ihn vergessen. (SO 29)

Durch diese Anmerkung wird angedeutet, dass der Erzähler sich durchaus der Befehlskette und der Hierarchie bewusst ist, aber gleichzeitig Wege kennt, den Anordnungen auszuweichen oder sie stillschweigend abzuändern. Hierbei wird das Vergessen eines Befehls als List beschrieben, um dem militärischen System den Wert und die mögliche Bewahrung menschlichen Lebens entgegenzusetzen. Die im Prolog zu findende Bezeichnung des Panzervernichtungstrupps als „ein Nichts“, noch dazu in der „Armee der Vergessenen“ (beide Zitate SO 14), lässt sich als Ausdruck eines Verzweiflungsgefühls lesen, das aber nicht weiter ausgeführt wird. Ein weiteres Beispiel für diese Art von Erzählerteilnahme am Erzählten ist der knappe, zynische Hinweis, dass die Ersatzmänner von ihrem ganzen Gepäck „nur einen Bruchteil brauchen [würden], und auch den nicht lange“ (SO 35), dass sie also bald sterben (oder schwer verletzt) werden.

Der Erzähler wechselt in seiner sprachlichen Ausdrucksform zwischen einer Existenz im Graben – er ist quasi der Kamerad neben dem Soldaten, über den gerade berichtet wird – und einer distanzierten, von einer fernen Warte aus urteilenden Erzählerinstanz, beinahe im Sinne eines auktorialen Erzählers. In solchen Passagen gleicht er einem, der „dabei“ war und die Erfahrung des Kriegsgrauens nur ansprechen kann, indem er das Erlebte mit Lakonie oder Zynismus abhandelt und dadurch für sich erträglich macht. Hier sucht der Erzähler sozusagen die Gemeinschaft mit dem Soldaten-Leser, um die gemachten Erlebnisse erinnern zu können.

Beispielsweise ist der Hinweis, dass die Höhe nicht als Beobachtungspunkt genutzt werden kann, weil sie unter einem mit einer Betonmischmaschine vergleichbaren Artilleriebeschuss liegt (wie bereits oben erwähnt: SO 12), eine Sprechweise des Erzählers, um seinen Schrecken vor dem Frontkampf zum Ausdruck zu bringen. Ähnlich verhält es sich mit der lakonischen Beschreibung, dass der in der Anfangsszene des Romans genannte Obergefreite die „Hände verloren“ (SO 8) habe und nicht etwa viele weitere Körperteile und auch sein Leben – gesteigert wird diese Sprechweise noch durch die irritierende Formulierung, dass dieser Obergefreite keine Hand mehr besitze, um eine ordentliche „Meldung“ mit Hand an der Schläfe zu machen, während es sich in diesem Fall um einen bereits toten Menschen handelt, der nicht mehr der militärischen Ordnung unterliegt und dessen Leiden außerdem Empathie verdient hätte. Hier spielt der Erzähler auf die Unmenschlichkeit des militärischen Systems und der soldatischen Wertordnung an.

Diese inhumane Denkweise kriegerischen Verhaltens wird auch im 13. Kapitel kommentiert, wenn der Erzähler die Situation der deutschen Soldaten nach dem gescheiterten Angriff von Leutnant Trupikows Truppe beschreibt. Der Major, der nach der Einkreisung durch die feindlichen Truppen nun den schwierigen Rückzug organisieren soll, steckt in einem moralischen Dilemma, das der Erzähler aus eigener Erfahrung zu kennen scheint:

Und dann die Verwundeten. Sie kamen aus dem Fuchsloch angekrochen. Stammelndes Gerede. Tropfende Verbände. Glanzlose Augen. Beschwörende Gebärden. Er mußte ihnen versichern, sie nicht zurückzulassen. Er mußte ihnen versprechen, Bahren anfertigen zu lassen. Er sah den schwerverwundeten russischen Kapitän und wußte, daß er ihnen nicht die Wahrheit sagen durfte. Daß kaum die Gesunden die eigenen Linien erreichen würden. Daß die Träger bei Gefahr die Bahren in den Sumpf werfen würden. Er weckte Hoffnungen, die er nicht erfüllen konnte. Er log. Vielleicht aus Barmherzigkeit, vielleicht aus Feigheit ... (SO 177)

Verachtung für Vorgesetzte (im folgenden Fall für den Feldwebel), die das Leben ihrer Untergebenen gefährden, ohne selbst an riskanten Aktionen teilzunehmen, thematisiert der Erzähler, wenn er von dem Pionier Meller berichtet, der bei einem Sabotageeinsatz gegen Eisenbahnschienen hinter den feindlichen Linien getötet wurde:

Der Zug wurde [...] von einem Leutnant geführt. Er und seine Männer waren der Meinung, dies sei eigentlich eine Aufgabe für Flieger. Der Feldwebel hingegen meinte, allein die Stäbe seien befugt, dergleichen zu beurteilen; er persönlich habe vollstes Vertrauen zu diesem strategisch wichtigen Unternehmen. So ähnlich lauteten seine Bemerkungen stets, wenn er eine Kampfgruppe zusammenzustellen hatte. Sie endeten wie üblich mit der Versicherung, er bedaure es, sich seiner Pflichten wegen dem Unternehmen nicht anschließen zu können. Nur der Pionier Meller wagte es, dem Feldwebel dabei höhnisch ins Gesicht zu sehen. Regelmäßig lud er ihn mit unbewegter Miene ein, trotzdem mitzukommen, und diese Einladung war der Grund, warum der Pionier Meller bei jeder Beförderung übergangen wurde. Ein anerkennendes Wort für den Pionier Meller fand der Feldwebel erst, als dieser nicht mehr unter den Lebenden weilte. (SO 17)

Die letzten beiden Zitate zeigen deutlich, wie in Ledigs Roman die Perspektive der unteren Soldatenränge betont wird. Der Soldat erscheint als der „kleine Mann“, der dem militärischen System ausgeliefert ist. Dies wird nicht nur auf deutscher Seite so dargestellt, wie der Traum des Kapitäns Sostschenko über die egoistische Verhaltensweise eines Generals andeutet, der all seine Soldaten im Kampf opfert, um dann – so lässt sich vermuten – zur Rettung des eigenen Lebens mit den Feinden einen Verhandlungskontakt aufzunehmen (SO 151-152).

Obwohl es keine Ich-Perspektive gibt und der Autor nicht mit der Romanhandlung in Verbindung gebracht wird, kann man vermuten, dass Ledig viele der Geschehnisse, die er in seinem Roman beschreibt, so oder ähnlich erlebt hat. Tatsächlich überlebte er als wohl Einziger seines Zuges eine gefährliche Patrouille.²⁵⁴ Im Roman wird jedoch kein Hinweis auf eine autobiografische Erzählung gegeben, der Erzähler bleibt ungenannt im Hintergrund. Viele andere Autoren jener Zeit haben ebenfalls eine fikionalisierte Form (mit Er-Perspektive) gewählt, und erzählen ebenso von Erlebnissen, die sie sehr wahrscheinlich während des Kriegs in vergleichbarer Form

²⁵⁴ Siehe Radvan: Nachwort, 2000, S. 217: „Im Winter dieses Jahres [1941] wurde er [Gert Ledig] zum ersten Mal verwundet. Als einziger Überlebender eines Stoßtrupps, der (so Ledig) infolge der Gleichgültigkeit eines Majors aufgegeben wurde, geriet er in Streitigkeiten mit Vorgesetzten – was ihm den Aufenthalt in einer Strafkompagnie einbrachte.“ Ledig berichtet in seiner „Lebensbeschreibung“, dass er erlebt hat, wie Pioniere an der Front kämpften und wie mit Flammenwerfern angegriffen wurde. Auch schwere Kieferverletzungen, wie die des Gerichtsoffiziers im Roman, kannte er aus eigenem Erleben. (Siehe S. 21 dieser Arbeit.)

hatten. Zum Beispiel schildert Hans Werner Richter 1949 in *Die Geschlagenen*, wie es deutschen Soldaten kurz vor und nach der Gefangennahme durch US-Truppen in Italien erging – Erfahrungen also, die er selbst gemacht haben könnte. Doch Richters Erzähler bleibt tatsächlich in einer objektiven Erzählsituation, in diesem Text gibt es weder einen Kommentar des Erzählers zum Geschehen noch eine tiefere Einfühlung in die Figuren. *Die Geschlagenen* soll sich als Bericht abspielen, der den inneren Konflikt um Schuld und um „Verstrickung“ in die NS-Kriegsherrschaft darstellt; eine Anteilnahme würde in diesem Fall den Leser in seinem Urteil behindern. Andersherum besteht bei Ledigs Text gerade mit der die Romanfiguren in ihren Fronterfahrungen „begleitenden“ Erzählweise die Möglichkeit zu betonen, dass der Erzähler auf Grund seiner eigenen Kriegserfahrung mit den Soldaten empfinden kann.

Dass der jeweilige Autor selbst am Frontkampf teilgenommen hatte, wurde von den damaligen Lesern erwartet; ohne Frontdienst des Verfassers erschienen Beschreibungen der Frontsituation nicht glaubwürdig – diese Rezeptionshaltung hatte sich schon bei den Kriegsromanen zu den neuartigen Materialschlachten im Ersten Weltkrieg gezeigt. Ledig selbst sieht es als eine Grundlage des Schreibens über Frontkampf an, dass man an ihm teilgenommen hat und die Gefühle der Soldaten aus eigenem Erleben nachvollziehen kann – Volker Hage zitiert hierzu aus einem Gespräch, das er 1998 mit Ledig führte: „Die Angst muß dir selbst im Genick sitzen, du mußt das genau kennen. [...] Sonst bist du bloß ein Berichterstatter, kein Schriftsteller.“²⁵⁵ Die Kriegsschilderungen ehemaliger Frontsoldaten wurden, nicht nur von Ledig, als „Dokumente“ mit Wahrheitsanspruch wahrgenommen; oftmals verschwamm mit dieser Auffassung von Literatur die sonst übliche Trennung von Autor und Erzähler – wenn es auch einige Texte gab, die durchaus eine höhere gestalterische Ebene erreichten, wie etwa Jakov Linds *Landschaft in Beton*. Allerdings fanden diese Texte dann oft keine größere Leserschaft, weil sie nicht den Erwartungen einer überschaubaren und konkret vom Kampf handelnden Erzählung entsprachen.

Ledig spitzt den Aspekt der Teilnahme noch zu, indem er den Erzähler nicht als distanzierten Berichterstatter agieren lässt, sondern ihm zugesteht, unter dem Druck

²⁵⁵ Hage entnimmt diese Aussage einer Überlegung Ledigs, einen Text über den Bosnienkrieg in den 1990er Jahren zu schreiben. Es gebe aber „zuviel Distanz“, so Ledig im Interview, was das Schreiben unmöglich mache. Siehe Hage: „Die Angst muss im Genick sitzen“, 1999, S. 164.

seiner eigenen Kriegsprägungen (über die wir aber nichts Weiterführendes erfahren) in seinen Kommentaren eigenen Erinnerungen Ausdruck zu geben. Aus den Aussagen und Wertungen dieses nicht konkret definierten Erzählers ist herauszulesen, dass es sich bei *Die Stalinorgel* nicht um einen reinen Bericht handelt. Schon die Nähe des eigentlich neutralen Erzählers zu den Figuren regt bei der Rezeption von Ledigs Roman immer wieder die Vorstellung an, dass es sich bei dem Text um den emotionalen Widerhall einer Kriegsteilnahme handelt. Die biografischen Parallelen zwischen Gert Ledig und den Soldaten im Roman verstärken diesen Eindruck noch. Wichtig war folglich bei der Rezeption von Ledigs Roman dies: Der Erzähler in *Die Stalinorgel* wurde von den Rezipienten in der Rolle des unsichtbaren Zeitzeugen gesehen, der nicht nur aus erster Hand berichtet, sondern gleichzeitig ein Trauma der erlittenen – und eventuell auch eines der zugefügten – Gewalt bearbeitet. Dieser ungenannte Soldat kann dementsprechend nicht in einer unbeteiligt wirkenden Weise sprechen; er zeigt seinen Schrecken und damit den Schrecken des Kriegs allgemein. Durch diese Erzählweise wirkt der Roman auf intensive Weise (vor allem, wenn man berücksichtigt, dass die Erinnerung an den Krieg bei den damaligen Lesern durchaus noch frisch war). Joachim Kaiser schreibt hierzu: „Diese Authentizität wurde damals begriffen. [...] Darum konnte dies Buch ein politisches Ereignis sein.“²⁵⁶

Zusätzlich zu diesen Textabschnitten, die nur aus der Sicht des Erzählers wiedergegeben werden, gibt es viele Passagen mit einer besonderen Art von personalem Erzählverhalten. Es handelt sich um Abschnitte, die zwar mit den Worten des Erzählers, aber aus der Sicht einzelner Figuren, d. h. anderer Erzählsubjekte, geschildert werden – so etwa die Gefühle und Gedanken des Feldwebels während seiner Desertion, die Überlegungen und Erinnerungen des Kapitäns Sostschenko und die Verzweiflung Sonja Schaljewas. Die Berichterstatter-Perspektive, die sich sonst im Roman findet, wandelt sich in diesen Textpassagen zu einem Blick der jeweiligen Figur, der allerdings stets vom Erzähler gesteuert wird und nicht in eine Ich-Perspektive wechselt; auch die Sprechweise der erlebten Rede kommt vor. Keine

²⁵⁶ Joachim Kaiser: *Gert Ledig. Ein allzu kurzer Wahrheitsmoment*. In: ders.: *Erlebte Literatur. Vom „Doktor Faustus“ zum „Fettleck“*. Deutsche Schriftsteller in unserer Zeit. Piper: München 1988, S. 361-368, hier S. 362 und 368. Der Text „Die Stalinorgel“ – ein Zwölfertonakkord“ erschien zuerst 1955 in Heft 2 der Zeitschrift *Texte und Zeichen*. Für den Sammelband von 1988 hat Kaiser dem Wiederabdruck dieser Rezension (S. 363-368) einen einleitenden Kommentar mit der Überschrift „Ein allzu kurzer Wahrheitsmoment“ vorangestellt, in dem er den Begriff „Authentizität“ benutzt (S. 361-362). Ich zitiere aus beiden Texten, weil es meiner Ansicht nach bei dieser Aussage um die gleiche Sache geht, nämlich die glaubwürdige Darstellung und die radikale Infragestellung des Kriegs.

dieser Figuren wird zu einer oder gar der einzigen Hauptfigur, wenn auch einige Personen durchaus größeren Raum im Handlungsverlauf einnehmen, z. B. der Major, der Kapitän, der Melder und der Hauptmann. Ein Beispiel für diese Figurensicht ist die Szene am Ende des ersten Kapitels, in welcher der Major gerade den verzweifelten Melder zusammen mit Reservetruppen unbarmherzig wieder an die vorderste Front geschickt hat und sich nun seines Schmerzes über den Tod seiner Angehörigen und seiner inneren Veränderung durch die Kriegserlebnisse bewusst wird:

Die Ersatzmänner draußen traten in Marschkolonnen an. Der Adjutant hob die Hand. [...] Durch das verschmierte Fenster wirkte das alles wie ein Film. Die Tonapparatur hatte versagt. Alles blieb stumm. Der Melder hatte geweint. Vor Wut? Oder war es etwas anderes? Jetzt setzte der Ton wieder ein. [...] Die Männer, der Ziehbrunnen – alles verschwamm vor seinen Augen. Warum konnte nicht auch er weinen? Tränen trösten. Der Major sah nur noch die Fensterscheibe. Das Glas spiegelte ein fremdes, zur Fratze verzerrtes Gesicht. Sein eigenes Gesicht. (SO 36)

Durch die Figurenperspektive erfährt der Leser unmittelbar die Eindrücke des Majors, die ihn zu der an sich selbst gerichteten Frage bringen, warum nicht auch er mit seiner Trauer offen und eventuell sogar auf eine heilsame Weise umgehen kann. Stattdessen wird ihm bewusst, dass er sich nicht mehr in der Lage befindet, eine solche Kraft oder Ausgeglichenheit aufzubringen: Sein Inneres wird im Fenster gespiegelt und entspricht bereits einem vom Grauen des Kriegs entstellten Gesicht, einer entfremdeten Fratze.

In Kapitel 3 wird eine ähnliche Wahrnehmung von Unruhe und innerem Zweifel beschrieben, wenn Kapitän Sostschenko während des vorbereitenden Artilleriefeuers darüber nachdenkt, dass der gerade beginnende sowjetische Angriff sehr wahrscheinlich keinen glücklichen Ausgang haben wird:

Bei den Deutschen flogen Minenfelder in die Luft, zerriß die Stacheldrahtsperre, wurden Unterstände zerstampft. Trotzdem empfand Sostschenko keine Beruhigung. Sein Instinkt ließ sich nicht einschlafen. Er drängte sich durch die Rotarmisten, hörte sie leise sprechen und spürte ihren warmen Atem in der Nachtluft. Jemand berührte unabsichtlich seinen Arm. Aber er blieb allein. Allein mit seinem Wissen, mit seinem kritischen Verstand, mit bedrückenden Erinnerungen. Er brütete vor sich hin. Kälte durchzog seinen Körper. Er spürte einen behag-

lichen Druck auf der Stirn und leichtes Fieber. Seine Füße stampften mechanisch den Boden. Der Zeiger seiner Uhr kroch unendlich langsam über das Zifferblatt. (SO 61)

Ein anderes Beispiel für Beschreibungen aus dem Blick von Romanfiguren ist auch die Szene, in welcher der Melder im zehnten Kapitel überraschend aus dem Graben steigt und beim Überlaufen zum „Feind“ Todesangst verspürt:

Vor seinen Augen verschwamm jedes Bild. Wie rasend begannen Gesichter vor ihm zu tanzen: Einmal sah er die Höhe, einmal seine beiden Kinder, die die Hände nach ihm ausstreckten, zum Schluß zwei Feuerbälle. [...] Jetzt mußte der Schuß kommen. Von hüben oder von drüben. Er kam nicht. Als wollten sie ihn nicht sehen. Oder starrten sie ihm alle nach? Sahen seine Feigheit und hielten ihn keiner Kugel wert? Die Stimme des Unteroffiziers: du Feigling! Seine eigene Stimme: ich bin nicht feig. Ein Überläufer, äffte der Unteroffizier. Niemand hatte gerufen. Ein Spuk hatte ihn genarrt. (SO 131-132)

Die irrealen Bilder und Halluzinationen sind intensiver Ausdruck von Verzweiflung, die aus der Sicht der Figur beschrieben wird, hier auch mit parataktischem Satzbau. Der Melder – wie auch schon die oben angeführten Figuren Kapitän und Major – lässt den Leser seine extreme mentale Situation erfahren. Während jedoch in beiden Textpassagen noch ein Rest von Hoffnung vermittelt wird („Tränen trösten.“ / „Sein Instinkt ließ sich nicht einschläfern.“), lässt eine andere Schilderung, nämlich die des ausgestoßenen Hauptmanns in Kapitel 13, den Leser direkt und auf verstörende Weise miterleben, wie sich dieser Mensch auf seinem Gang über das Schlachtfeld aufgibt, weil er keinerlei Zuversicht, Rettung zu finden, mehr verspürt:

Zweige schlugen in sein Gesicht. Mücken saugten an seiner Stirn. Gleichgültig lief er durch das Gebüsch. Ein Tacken klopfte an sein Ohr. Er nahm es nicht auf. Vor ihm lag die ansteigende Mondlandschaft der Höhe. Eine blauschimmernde Fläche mit dunklen, kreisrunden Löchern. Weiter oben rannten Gestalten. Einige schleppten Gestelle mit sich. Seine Männer vielleicht. Es war ihm gleichgültig. Das Tacken wurde immer wilder. Wie Punkte flogen die Gestalten zum Horizont. Manche versanken mit einem Luftsprung ins Nichts. Der Himmel verfärbte sich blutig. Die Erde wurde tiefblau. (SO 180)

Durch die Erzählweise des Figurenblicks gewinnt der Leser Einblick in die emotionale Verwirrung des Hauptmanns. Die an dieser Stelle beschriebene Verhaltensweise des freiwilligen Todes – der ja durch die russischen Scharfschützen sicher kommen wird – wird durch auffällige Bilder (Blau als Farbe für Erde, die blutige / rote Verfärbung des Himmels, das „Versinken“ von „Gestalten“ in ein „Nichts“), welche die von der Verzweiflung beeinflusste Wahrnehmung signalisieren, noch eindrücklicher dargestellt.

Mit diesen einführenden Passagen, die gleichzeitig wenig Charakterisierung der Figuren ermöglichen, folgt *Die Stalinorgel* einer Schreibweise, die den dargestellten Menschen Raum bietet, ihre Angst und Traumatisierung zu zeigen. Kritisiert wird damit zuvörderst militärisches Denken, das Menschen instrumentalisiert, d. h. sie als „Material“ ansieht und zu fühllosen „Kämpfern“ formt. In Frage gestellt wird das Funktionieren von Menschen im System Militär / Krieg und auch das in vielen affirmativen Kriegstexten beschriebene „Band der Kameradschaft“, das Schutz und Sinnhaftigkeit des Kämpfens verspricht.

Zu der doppelten Erzählweise einer Froschperspektive (die nur teilweise überschauende Erzählersicht bzw. der individuelle Figurenblick) passt, dass der Erzähler in *Die Stalinorgel* keine Fragen zum Warum und Wie des Kriegs stellt. Sein Wissen ist begrenzt, er kann nur beschreiben, was sich vor Ort ereignet. Vor allem gibt es keinerlei Erklärungen zum historischen Hintergrund, etwa zu den Stichworten Zweiter Weltkrieg oder Nationalsozialismus bzw. Vernichtungskrieg. Räumliche Sprünge zu den Beratungen frontferner Generalstäbe oder ausgedehnte Schilderungen von Ereignissen, die außerhalb des eng gesetzten Zeitrahmens einer Tageslänge an der Front stattfinden, lässt Ledig nicht zu – anders als beispielsweise Michael Horbach, der sogar Nachkriegsbiografien seiner Protagonisten entwirft, die aber nicht alle real werden können, weil einige dieser Figuren im Krieg getötet werden bzw. sich selbst töten. Ledigs Leser muss hinnehmen, dass er nicht wissen kann oder erklärt bekommt, was sich an diesem Frontabschnitt in der Nähe von Leningrad wirklich ereignet. Er erlebt die Geschehnisse gleichsam wie ein am Krieg teilnehmender Beobachter und muss gemeinsam mit den Figuren auf die Zufälle reagieren, die der Kampfverlauf mit sich bringt. Der Erzähler kann dem Leser fast nur Informationen geben, die sozusagen aus dem Graben heraus – und aus der Erfahrung eines Frontsoldaten – zu bekommen sind. Ähnlich wie bei Remarque gibt

es in *Die Stalinorgel* das Gefühl von Ausweglosigkeit im Stellungskrieg und von Verlorenheit im Kriegsgeschehen fernab der Heimat (abgesehen von den Ausbildungsszenen in *Im Westen nichts Neues* und jenen Szenen, die Gespräche und Begegnungen in der Heimat Paul Bäumers schildern).

Einige Teile des Romans folgen einem gänzlich objektiven Erzählstil. Das „camera eye“ des Erzählers beobachtet die Figuren emotionslos; der Leser wird fast zum Zuschauer einer Kriegserzählung, wie sie eine filmische, d. h. völlig unparteiisch beobachtende Dokumentation liefern könnte. Zwar schließen sich an solche Textpassagen meist kommentierende Aussagen oder Abschnitte an (siehe unten beim Beispiel des Flugzeugangriffs), doch für den Moment – und das Gefühl einer jeden Moment drohenden Lebensgefahr wird hiermit betont – kann auch der Erzähler sozusagen nur zusehen und abwarten, was weiter geschieht. Er hat nun keinen hohen, allwissenden Standort mehr inne. Diese Erzählweise verstärkt den Eindruck der Unmittelbarkeit des Erzählten, der Leser fühlt sich an Ort und Stelle versetzt.

Ein eindrückliches Beispiel für solch eine Schreibweise ist die Szene im dritten Kapitel, in welcher der mit einem Maschinengewehr bewaffnete Unteroffizier, neben sich den Melder mit wurfbereiten Handgranaten, sieht, wie angreifende russische Infanteristen und auch Panzer auf ihn zukommen:

Die Garbe einer Maschinenpistole prasselte kurz vor ihnen in die Erde.

„Verdammt!“ Der Unteroffizier ließ das Gewehr los und duckte sich.

„Wirf jetzt“, befahl er heiser. „Wirf!“

Mechanisch riß der Melder an der Schnur und schleuderte die Handgranate aus dem Loch.

„Weiter! Weiter!“

Der Melder packte Stiel um Stiel, riß, wartete die Detonationen nicht ab und schleuderte alle weg.

„Genug“, sagte der Unteroffizier. Zwei Handgranaten lagen noch vor ihnen. Vorsichtig hob er den Kopf über die Deckung. Er sah, wie sich das Geschützrohr des Panzers senkte, genau in die Richtung ihres Lochs.

„Deckung!!“

Aber die Granate verließ schon das Rohr. Sie pfiß scharf über ihre Köpfe, siedeheiße Luft fegte über sie hinweg. Hinter ihnen explodierte sie.

„Weg!“

Der Unteroffizier riß den Gurt aus dem Maschinengewehr. Er zog es herunter und sprang mit der Waffe in den Graben zurück.

„Nach links“, schrie er.

Der Melder knallte den Deckel der Munitionskiste zu, griff nach den Tragegurten. Da fiel das Scharnier zurück. Der Inhalt der Kiste rasselte in den Graben.

„Liegen lassen!“ Der Unteroffizier rannte schon – das Maschinengewehr wie ein Kind in den Armen – durch die Sappe. Der Melder nahm die beiden Handgranaten und stürzte ihm nach. (SO 65-66)

Diese Textstelle bleibt vom Erzähler unkommentiert und ist als eine der wenigen ausführlichen Kampfszenen in Ledigs Roman in einem spannenden Stil geschrieben. Sie hat zudem einen heroisierenden Anklang und zeigt sogar einen brutalen Charakter: „Hie und da bewegte sich einer [der vom deutschen MG verletzten Russen] am Boden. Auf diese Körperzuckungen richtete der Unteroffizier das Feuer.“ (SO 65) Es fällt außerdem auf, dass bei dieser Kampfschilderung zwar Parataxe, aber keinerlei Ellipse vorhanden ist. Der Erzählfluss soll in dieser Situation also noch von einer zwar verkürzten, aber vollständigen Syntax getragen werden. Hierdurch unterscheidet sich diese Szene von den Passagen, die Verzweiflung und Verstörtheit der Figuren durch inkomplette Satzstrukturen zeigen. Dies liegt auch daran, dass an dieser Textstelle während des Kampfs noch gesprochen wird, wohingegen die meisten anderen Gewaltszenen im Roman ohne Dialog ablaufen. Die Hektik und Drastik des Frontkampfes werden in dieser Szene durch die schnelle Abfolge der meist kurzen Sätze und häufiges Wegfallen der Inquit-Formeln dargestellt, wodurch die sonst im Roman zu findende berichtende Prosaform Elemente dramatisierter Erzählform erhält. Der Erzähler ist hier nicht mehr bestimmender Part, sondern die Handlung findet in einer Art Echtzeit-Atmosphäre statt.

Beim Angriff der deutschen Sturzkampfbomber auf die russischen Stellungen kann man eine vergleichbar mimetische Schreibweise finden. In dieser Szene wird die Unausweichlichkeit der Bedrohung durch zum Teil knappe Hauptsätze, eine beinahe bilderlose Sprache und eine schnelle Abfolge der Eindrücke des Leutnant Trupikow geschildert:

Zielsicher wie ein Habicht stürzte die erste Maschine, an den Wattewölkchen der Abwehr vorbei, auf den Sumpfstreifen zu. Direkt über seiner Grabenschleife würde sie sich abfangen.

Gräßliches Sirenengeheul durchdrang die Luft. Trupikow war dem Anflug der Maschine hilflos ausgeliefert. Von Todesangst gelähmt, sah er die gedrungene Kanzel mit den abgewinkelten Schwingen auf sich zustoßen. Er sah die Bombe, die ihn in panischen Schrecken versetzte. Fast unfaßbar war es, daß das Geschoß über seinen Graben hinwegfegte, auch bei den Deutschen noch nicht landete, sondern genau dort, wo eben eine Rakete zu Boden gegangen war, im Sumpfabschnitt. Erde wirbelte durch die Luft, Morastregen und Qualm. Mit dem Knattern seines Maschinengewehrs erreichte die Detonationswelle den Leutnant. Eine unsichtbare Faust preßte ihn an die Erde. (SO 160)

Die Attacke der Kampfflugzeuge hat für den Handlungsverlauf eine wichtige Bedeutung, weil nach der Zerstörung der russischen Panzereinheit das militärische Gleichgewicht der Fußsoldaten wiederhergestellt ist; die „Pattsituation“ zu Beginn des Romans tritt wieder ein. Anders als bei dem vorangegangenen Zitat wird diese Stelle vom Erzähler kommentiert: Er macht eine nüchterne Bemerkung über die stattfindende tödliche Gewalt („einen Tausch aushandeln“) und verdeutlicht dadurch den Schrecken der Szenerie auf zynische Weise:

Der einzige Beherrscher der Höhe war der Tod. Die Deutschen und er, Leutnant Trupikow, mit seinen Leuten – zwei verlorene Haufen angesichts des Todes. Man hätte, wie unter Kaufleuten, einen Tausch aushandeln können. (SO 162)

Mit dieser Beschreibung der – deutschen und russischen – Soldaten als „verloren“ und dem Tod ausgeliefert, der noch dazu personalisiert wird („ein Beherrscher“), gibt der Roman eine Schilderung der Ausweglosigkeit und Zwecklosigkeit von Kampfhandlungen, die letzten Endes anscheinend immer nur auf den Tod der Individuen hinauslaufen, ohne dass sich am Gesamten des Kriegs etwas ändert. Die in diesem Kommentar ausgedrückte Verzweiflungshaltung enthält eine eindeutige Kriegskritik, allerdings muss die Vorstellung einer – in vielen Frontromanen thematisierten – „Sinnlosigkeit“ (und damit auch einer eventuellen Sinnhaftigkeit) in Ledigs Roman noch genauer untersucht werden.

Als Schlussfolgerung lässt sich festhalten: Der Roman ist in einer Mischung aus einer übergeordneten, aber begrenzt allwissenden Erzählweise und einer multiperspektivischen Gestaltung verfasst. Hierbei muss jedoch beachtet werden, dass

viele Figuren im Roman sozusagen ohne Stimme bleiben; die seelische Verfassung der „einfachen“ russischen Soldaten und auch vieler deutscher Infanteristen wird nicht beschrieben, und selbst bei den bedeutenderen Figuren werden nur Ausschnitte ihres Erlebens geschildert. Es lässt sich weiter feststellen: Anders als in vielen Kriegsromanen nimmt der Erzähler Anteil am Leben der gezeigten Figuren, indem er ihre Emotionen und Verzweiflungshandlungen beschreibt; streckenweise bleibt er nicht auf Distanz, sondern schildert die Begebenheiten und vor allem die extremen Gefühle der Figuren in einem Ausdruck der Verbundenheit. Es scheint fast so, als nähme er an der (Kampf-)Handlung teil, ohne jedoch die heterodiegetische, anonyme Position zu verlassen. Dadurch kann der Leser sich gut in den Schrecken der Ereignisse an der Front einfühlen.

3.2.1.3 Zeitliche und räumliche Erzählstruktur

Die im Roman beschriebene Zeitspanne umfasst nur etwas mehr als 24 Stunden (vom frühen Abend bis zur nächsten Nacht), sie ist also in ihrer Länge einfach zu überschauen. Die Romanhandlung wird von Sprüngen zwischen den Fronten bestimmt, diese Wechsel finden – ähnlich einem Filmschnitt – unvermittelt statt. Die „deutschen“ Szenen nehmen vom Gesamttext mehr Raum ein, sie machen etwa drei Viertel des Romans aus, während zirka ein Viertel des Textes „sowjetische“ Figuren und deren Perspektive zeigt.²⁵⁷

Der Erzähler stellt das Geschehen zwar überwiegend in chronologischer Reihenfolge dar, aber durch die Sprünge an verschiedene Orte der Kampfzone ist – ähnlich wie durch das Fehlen einer zentralen Hauptfigur – keine einheitliche Erzählung vorzufinden. Wie schon in dem aus kleineren Erzähleinheiten bestehenden Prolog wird ab dem Beginn des russischen Angriffs (SO 51) mit einem neuen Kapitel auch

²⁵⁷ Die Kampfszenen und die Szenen, in denen in Gefangenschaft geratene Soldaten gezeigt werden, lassen sich nicht eindeutig zuordnen; für die Gesamteinschätzung der Verteilung ist das aber nicht von Gewicht. – Zwar gibt es ein „Übergewicht“ von Szenen, welche die Situation deutscher Soldaten schildern, doch muss betont werden, dass es eine – im Vergleich mit anderen Kriegsromanen aus den 1950er Jahren – in thematischer Hinsicht außergewöhnliche Schilderung des „Ostfeldzuges“ ist, wenn in Ledigs Roman sowjetische Charaktere und Sichtweisen gezeigt werden und wenn deutsche Soldaten mit russischen Soldaten Gespräche führen und in einem gedanklichen Austausch stehen, wie es Leutnant Trupikow und der Hauptmann (SO 111-119 und 170-174) und in begrenztem Maß auch der Melder bei seinem Überlaufen tun (SO 132-136). – Weniger positiv (und damit aus historischer Sicht wohl wahrscheinlicher) verläuft allerdings im zweiten Kapitel das Verhör eines russischen Gefangenen, der nichts aussagen will oder kann und der später vom Gefreiten auf der Höhe erschossen wird (SO 44-46, 48-49).

eine neue Szenerie beschrieben oder zum Blick einer anderen Figur gewechselt.²⁵⁸ Die Romanhandlung folgt auf diese Weise keinem kontinuierlichen Erzählfaden, denn durch die Sprünge werden so gut wie in keinem Fall inhaltlich oder sinnhaft zusammenhängende Ereignisse verbunden.²⁵⁹ Die abrupten Wechsel der Szenerie lassen beim Leser den Eindruck der Desorientierung und der Unüberschaubarkeit entstehen. Gezeigt wird in *Die Stalinorgel* das Chaos einer Schlachtsituation; besonders deutlich wird dies im siebten Kapitel, wenn die Erzählung hintereinander von den Funksprüchen dreier verschiedener deutscher Funker, dem Major nahe der Riegelstellung, einer russischen Panzerbesatzung, weiteren eingeschlossenen deutschen Soldaten, russischen Stabsoffizieren, dem Panzervernichtungstrupp auf der umkämpften Höhe und schließlich von ferneren militärischen Organisationsbereichen berichtet (SO 102-108). Hinzu kommen noch die Sprünge in die Vergangenheit bestimmter Figuren und damit auch in deren mentale Vorstellungen, d. h. weg von der eigentlichen Situation im Raum der Front. Diese eingestreuten Rückblicke und Reflexionen bringen immer wieder (räumliche und zeitliche) Brüche in die Erzählung hinein, die den Handlungsfaden – und auch den Lesefluss – nicht geradlinig verlaufen lassen.

Abgesehen von kleineren Zeitüberbrückungen bzw. Zeitraffungen²⁶⁰ entspricht die Erzählzeit in vielen Szenen der erzählten Zeit. Hierbei sind besonders die Kampfszenen zu nennen, für die sich der Eindruck der realistischen bzw. beinahe naturalistischen Wiedergabe des Geschehens ergibt. Allerdings sind in vielen anderen Szenen Reflexionen und Rückblicke der Figuren bzw. des Erzählers enthalten, die dieses Zeitverhältnis umdrehen.

Wie ich oben unter dem Aspekt „Teilnahme des Erzählers am Erzählten“ schon erwähnt habe, werden in *Die Stalinorgel* fast nur Ereignisse geschildert, die im Zeitrahmen eines Tages stattfinden. Ausnahmen sind kurze bzw. lediglich

²⁵⁸ Manchmal wird sogar innerhalb eines Kapitels die Szenerie bzw. Figurenperspektive gewechselt, so gibt es Sprünge zum Beispiel im Prolog (u. a. zwischen der einleitenden Todesszene des Obergefreiten, der Vorstellung der alltäglichen Verhaltensweisen von Feldwebel und Hauptmann sowie den Schilderungen des Melders) und im 13. Kapitel bei der Suizidplanung des Majors (SO 167-169) und der Verzweiflung des Hauptmanns (SO 178-181).

²⁵⁹ Eine Ausnahme ist der durchgehende Handlungsstrang vom Ende des Prologs bis zum Ende des zweiten Kapitels, der den Weg des Melders zum Bataillonsgefechtsstand und zurück an die Front zeigt. Kurz darauf beginnt der russische Angriff und es folgt eine Reihe von Kampfszenen.

²⁶⁰ Zeitraffungen finden sich zum Beispiel zu Beginn des Kapitels 8 beim Warten des Hauptmanns auf ein Verhör (SO 109), zwischen den Kapiteln 13 und 14 bzw. 14 und 15 sowie am Beginn des Kapitels 11 bei der Schilderung des langen Weges der vor Panik Flüchtenden (SO 137).

angedeutete Sprünge in die Zukunft, beispielsweise der drei Tage später stattfindende Epilog mit der Begräbnis-Szene (SO 200-201) oder die schmerzhaft Zukunfts-aussicht des „kastrierten“ russischen Verwundeten (SO 123).

Es finden sich einige Vorausblicke des Erzählers, in denen er mit seinem Wissen Aussagen über die nahe Zukunft machen kann, zum Beispiel, wenn er über den neu an der Front eingetroffenen Feldgeistlichen sagt: „In der Verwirrung über das, was er vorfand, widmete er sich noch Pflichten, die er Wochen später einem Laien überlassen würde.“ (SO 200) Hinweise wie diese wirken als souveräne Berichterstattung des Erzählers über die Verfahrenweisen im Krieg und zeigen ihn einmal mehr als kundigen und gleichzeitig an der Romanhandlung auf eine unerläuterte Weise teilnehmenden Erzähler.

Die Vergangenheit wird in den eingestreuten Rückblicken knapp beleuchtet. Zusätzlich gibt es Beschreibungen, die eine Beständigkeit des Kriegsgeschehens andeuten, d. h. Handlungen, die schon vor dem Beginn der Erzählung stattgefunden haben. Beispiele für solche Verhaltensweisen sind die vom Erzähler in einem Kommentar geschilderte Tätigkeit des Feldwebels, der ständig (also schon eine ganze Weile) Meldungen erfindet (SO 8), sowie die Beschreibung des regelmäßigen Weges des Melders von der vordersten Stellung zum Bataillonsgefechtsstand (SO 10-16, 19-24). Dies sind Handlungen, die dem eigentlichen Zeitfenster der Erzählung vorangehen; gleichzeitig ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass solche Verhaltensweisen im weiteren Kriegsverlauf vielleicht von anderen Figuren, aber auf ähnliche Weise fortgesetzt werden.

Die Stalinorgel ist generell in einem für Erzähltexte typischen berichtenden, d. h. zurückschauenden Präteritum verfasst, das sich eindeutig von im Moment des Erlebens sprechenden Kriegstexten absetzt, z. B. von Jüngers Erzählung *Das Wäldchen 125*²⁶¹, Remarques *Im Westen nichts Neues* und Wöss' *Hunde, wollt ihr ewig leben*²⁶². Es wird also in Ledigs Roman weder ein autobiografischer Anschein

²⁶¹ Diese erstmals 1925 herausgegebene Erzählung ist ganz im Präsens verfasst und berichtet im Stil einer Dokumentation über den Stellungskrieg in Nordfrankreich. Siehe Jünger: *Das Wäldchen 125*, 2009, S. 301-438.

²⁶² Wöss' Text ist zwar kein Tagebuch, der Autor will aber vom Kriegsgeschehen während des „Falls“ (respektive der Befreiung) Stalingrads so wahrheitsgetreu wie möglich berichten, er wählt das Präsens als Erzähltempus. Siehe das Vorwort in: Fritz Wöss: *Hunde, wollt ihr ewig leben*. Hamburg / Wien: Zsolnay 1958, S. 5. Vergleichbares lässt sich über Remarques Erzählabsicht sagen, dessen Text über die Generation der jungen Kriegsfreiwilligen des Ersten Weltkriegs fast durchgängig im Präsens verfasst ist.

erweckt noch erzeugt der Text durch eine quasi ungefilterte Erzählweise das Gefühl einer beliebigen, alltäglichen Gegenwärtigkeit. Die Handlung in *Die Stalinorgel* erscheint (von einem Erzähler) gewählt, der Roman ist bei aller Intensität der Ereignisse und der realistischen Vermittlung des Grauens von Frontkampf eindeutig ein fiktionaler Text, der anhand der Erlebnisse von Beispielfiguren den modernen Materialkrieg schildert.

Die räumliche Struktur des Romans erinnert an eine Theater-Szenerie, sie ist fast gänzlich auf wenige Orte beschränkt (vor allem das Gebiet bei der Riegelstellung, das Dorf Podrowa und die größere Siedlung Emga bzw. die Wege zwischen ihnen). Die räumliche Sphäre der Handlung umfasst dementsprechend, wie sich aufgrund der Beschreibungen im Roman schätzen lässt, mehrere Quadratkilometer, aber keine größeren Flächen; vor allem erstreckt sich der Raum, über den erzählt wird, nur in die Länge (also hin zum oder weg vom Kampfgeschehen) und nicht in die Breite, d. h. entlang der Front.²⁶³ Die Millionenstadt Leningrad wird nur in der Vorbemerkung und im Prolog kurz erwähnt, wohingegen das weite Umland der Stadt, die von den finnischen Truppen besetzten Gebiete, die Marineeinheiten im finnischen Meerbusen, die hinter der Wolchow-Front bzw. hinter der deutschen Front liegenden Regionen, der Ladoga-See wie auch der von sowjetischen Truppen gehaltene „Brückenkopf von Oranienbaum“ und die Insel Kotlin ungenannt bleiben. Ferne deutsche oder sowjetische militärische Organisationsbereiche werden nur angedeutet. Beispielsweise heißt es im siebten Kapitel über entfernt stattfindende Kriegsaktivitäten:

Irgendwo, weit hinter der Front, legte eine Hand einen Hebel um. Lampen verloschen. Spulen kühlten sich ab. Von Osten her liefen neue Sendeimpulse ihren komplizierten Weg. (SO 108)²⁶⁴

²⁶³ Neben den im Prolog angedeuteten Entfernungen (Weg des Melders) und dem Weg des Feldwebels bis Emga wird in Kapitel 7 noch eine weitere Information über den räumlichen Rahmen der Handlung gegeben, wenn zu lesen ist, dass ein Funker im Umkreis von vier Kilometern zu empfangen ist (SO 103). Im fünften Kapitel wird durch das Gespräch des Majors mit Soldaten, die rechts von der umkämpften Höhe stationiert sind, deutlich, dass deren Standort von Podrowa etwa eine Autofahrt von einer halben Stunde entfernt ist – über wahrscheinlich schlechte Straßen oder Wege (SO 81).

²⁶⁴ Diese Kriegsteilnehmer im hinteren Frontgebiet bleiben im Roman unbeschrieben; die befehlgebenden Stabsoffiziere werden lediglich kurz gezeigt oder nur angesprochen: Der vorgesetzte General von Kapitän Sostschenko spricht in einer kurzen Szene mit ihm (SO 50), ebenso spricht in einer anderen Szene ein für den Angriff zuständiger russischer Oberst einige Sätze (SO105-106). Der befehlshabende Wehrmachtsgeneral tritt nicht auf, sondern wird lediglich kurz erwähnt (SO 82-84). Die deutsche Armeeführung wird ebenfalls thematisiert, aber nur, indem sie ein Zeitsignal sendet (SO

Diese zeitliche und räumliche Begrenztheit (sowie die wenigen hervorgehobenen Charaktere) lassen an die für Dramentexte lange Zeit maßgebliche Einheit von Ort, Zeit und Handlung denken; die Wahl eines Prologs und Epilogs verstärkt diesen Eindruck noch. Durch diesen „dramentechnischen Rahmen“ erhält der Text eine Geschlossenheit und Dichte; diese Erzählweise – im Zusammenspiel mit den intensiven Kampf-Wahrnehmungen der Figuren – beleuchtet die Situation schlaglichtartig.

Das oben bereits angesprochene räumliche Gefühl der Verlorenheit lässt sich in *Die Stalinorgel* auch auf die Zeit ausdehnen, denn es wird den Soldaten beider Seiten keinerlei Aussicht eröffnet, wann sie sich aus dem Krieg, wenn auch nur vorübergehend, zurückziehen können. Damit verliert die Beachtung von Zeit und Raum sowie ihre eigene, frühere Lebenswelt für diese Männer den Sinn; sie sind auf den militärischen Kampf und die soldatischen Wertvorstellungen fixiert. Mitmenschlichkeit stellt keinen gesellschaftlichen Wert mehr dar. Dies zeigt sich zum Beispiel, wenn die im 13. Kapitel abziehenden deutschen Soldaten an ihrem zwischenzeitlich in Gefangenschaft geratenen Hauptmann vorbeiziehen, weil er nach den Kategorien des Kampfs nicht mehr zu den Beteiligten gehört, mit denen sie sich befassen müssen. Sie grüßen ihn nicht einmal, sondern gehen wortlos an ihm vorbei. Die eigentlich im zivilen Leben selbstverständliche Vorstellung, die Rettung von Leben zu begrüßen, wird dadurch vollständig übergangen.

3.2.1.4 Ausschnittcharakter

Durch die Kürze der im Roman beschriebenen Zeit und die typisch wirkenden Charaktere und Ereignisse erhält die Handlung Beispielcharakter. Bei Ledig wird keine Gesamtdarstellung des Kriegs geboten, sondern exemplarische Szenen und Figuren vermitteln, wie die Soldaten den Stellungskrieg erleben. *Die Stalinorgel* wirkt wie ein Wirklichkeitsausschnitt aus einem großen, unüberschaubaren, aber in seinem Grauen – nach dem Tenor des Textes – überall gleichen Kriegsgeschehen.

Wie ich gerade angesprochen habe, ist die Romanhandlung sehr verdichtet. Die Einteilung der Handlung in kurze, miteinander kaum verbundene Szenen erinnert an eine dramatische oder auch filmische Darstellung. In dem – im Vergleich mit

102). Der Befehl an den Gerichtsoffizier ist eine weitere, aus der Ferne kommende Handlung der Armeeführung (SO 138), auf Armee-Ebene wird ebenso verkündet, dass ein Feldwebel erschossen wurde (SO 148 und 189-190).

anderen Kriegsromanen jener Zeit – relativ engen Rahmen von etwa 200 Seiten werden diese (meist kurzen) Begegnungen oder Ereignisse montiert.

Ein weiterer Aspekt für die Analyse der Erzählweise ergibt sich aus der Betrachtung der Prosaform. Einige Charakteristika von *Die Stalinorgel* entsprechen denen einer Kurzgeschichte: Das (trotz einrahmendem Prolog und Epilog) unvermittelte Einsetzen und Abbrechen des Erzählens und auch die nach dem Ende der Erzählung sich fortsetzende Handlung bzw. der zwischenmenschliche Konflikt, d. h. in diesem Fall der Krieg, erinnern stark an diese Kleinform. Dies führt zu der Frage, ob es sich bei dem von Ledig vorgelegten Text tatsächlich um einen Roman oder nicht eher um eine lange Erzählung handelt. Auf Grund der Ungenauigkeit der Definition eines Romans lässt sich diese Frage nicht abschließend beantworten, sie verweist aber für die Analyse von *Die Stalinorgel* auf einige interessante Aspekte: In den „Anfängen“ der Literatur nach der NS-Diktatur war die Kurzgeschichte ein beliebtes Format, um die Gebrochenheit der bisher ideologisch klar eingeteilten Welt und ebenso die seelischen Erschütterungen durch den Krieg zu zeigen. Ledig übernimmt diese nach der „Stunde Null“ weit verbreiteten inhaltlichen Ausformungen einer Kurzgeschichte oder short story nun in einen Roman-Rahmen, ohne allerdings in „episches“, also ausschweifendes sowie Details, Hintergründe, Entwicklungen und Figuren beschreibendes Erzählen zu verfallen. In seinem Text bleibt das nicht umfassend erklärende, ausschnitthafte Berichten aus der Form der Kurzgeschichte erhalten. Besonders die Kampfszenen erscheinen eher wie kurze Blicke auf ein jahrelanges Ereignis (immerhin dauerte der Zweite Weltkrieg in Europa von 1939 bis 1945), als dass wie bei anderen Kriegsautoren ein Gesamtpanorama oder sogar eine längere Chronik des Kriegs oder des Kriegserlebens bestimmter Figuren gezeigt werden, wie etwa bei Wöss und Bamm.

Das Fehlen eines auktorialen, den Leser leitenden Erzählers bzw. einer Rahmen-erzählung trägt zusätzlich dazu bei, den Roman nicht abgerundet erscheinen zu lassen. Die Erzählung wirkt eher unfertig und das offene Ende deutet an, dass sich die Handlung von *Die Stalinorgel* in fast gleicher Form wiederholen könnte: Die umkämpfte „Höhe 308“ bleibt ein Angriffsziel beider Kriegsparteien, das Kampfgeschehen und damit auch das Töten und Sterben an diesem Frontabschnitt bzw. an der Front allgemein könnten genauso weitergehen; auch die im Roman

auf tretenden Figuren, so lässt sich anhand des Dialogs von Unteroffizier und Major im Epilog erahnen, werden an ihrem Handeln nichts ändern. Dass eine solche Kontinuität angedeutet wird, steigert den Exempelcharakter des Romans; es scheint beinahe beabsichtigt, dass der Text – trotz der Beschränkung auf die geschichtliche Kriegssituation bei Leningrad – als musterhafte Erzählung über den Frontkampf im 20. Jahrhundert wirkt.

3.2.2 Dialoggestaltung

In deutschsprachigen Kriegsromanen des 20. Jahrhunderts, die den Material- und Abnutzungskrieg beschreiben, sind Gespräche meist ein Mittel, um dem Leser etwas vom Kriegsalltag und der „Realität“ des Kampfs, aber auch von der Vergangenheit, den Ängsten und den Hoffnungen der Frontsoldaten zu vermitteln. Die Sprache der Soldaten in diesen Gesprächen steht daher im Zentrum der Untersuchung der erzählerischen Mittel. Da in *Die Stalinorgel* so gut wie keine Zivilisten vorkommen, handelt es sich bei den untersuchten Unterhaltungen, wie in vielen Kriegsromanen, vorherrschend um Gespräche zwischen Soldaten. Die einzigen Ausnahmen für Kontakte zwischen Soldaten und Zivilisten sind wenige kurze Wortwechsel mit Sonja Schaljewa (SO 121-125, 182) und ein knapper Dialog in einem der Rückblicke des Kapitäns Sostschenko, in dem er sich an die Begegnung mit einer Mutter erinnert, deren Sohn unter seinem Kommando im Ersten Weltkrieg „gefallen“ war (SO 86).

Dadurch dass der Leser in Ledigs Roman fast nichts über die Gefühlswelt oder Sprachkultur der „einfachen“ sowjetischen Soldaten erfährt, beschränkt sich die Wahrnehmung der sowjetischen Truppen auf die Gedanken und Erlebnisse der russischen Offiziere, und folglich auch auf deren Gespräche untereinander und mit deutschen Offizieren. Dass Ledig sich auf der russischen Seite auf die höheren Ränge beschränkt, könnte aus seiner geringen Kenntnis der „einfachen“ russischen Soldaten resultieren. Durch die häufigere Schilderung der Figuren Sostschenko und Trupikow wird dieses Ungleichgewicht in der Erzählkonzeption etwas ausgeglichen. Insgesamt sind aber auch diese beiden russischen Offiziere lediglich typisiert dargestellt. Auf deutscher Seite finden sich zwar Äußerungen von Soldaten niederer Ränge bis „hinauf“ zum Major, aber auch hier kann von tiefergehenden Charakterschilderungen nicht die Rede sein.

Für die Frage, ob der Roman den damaligen Lesern die erwartete Authentizität „liefert“, ob also der Autor so schreibt, als ob er „dabei gewesen wäre“ – was die deutschen Soldaten betrifft, ist dies eigentlich ein Euphemismus für das Mitwirken am Vernichtungskrieg und am Holocaust – ist neben anderen Aspekten entscheidend, wie die Dialoge und der Kontakt zwischen den Soldaten dargestellt werden. Andere wichtige Anhaltspunkte für ein angeblich authentisches Schreiben sind die bereits besprochene „korrekte“ Anwendung von Fachbegriffen sowie eine realistisch anmutende Schilderung von Kampf- und Ruhephasen. Gert Ledig ist von seiner Generation und seinem militärischen Rang als Gefreiter (und zeitweilig als Unteroffizier) her eindeutig ein „Soldaten-Autor“, also einer der vielen, meist jungen Kriegsroman-Autoren, die selbst als Frontsoldaten der Wehrmacht gekämpft hatten und nach dem Zweiten Weltkrieg ihren ersten literarischen Text veröffentlichten. Er wird in den etwas mehr als drei Jahren seiner Dienstzeit in der Wehrmacht genügend vom Leben und von der Sprechweise der Soldaten mitbekommen haben. Weil Ledig während seiner Wehrmattsangehörigkeit fast immer einen Mannschaftsgrad hatte und es sich bei vielen der Protagonisten in *Die Stalinorgel* um „einfache“ Soldaten handelt, lässt sich sein Roman, wie oben gesagt, ohne Zweifel zu der von Hans Schwab-Felisch so bezeichneten „Obergefreiten-Literatur“ der rangniedereren „Soldaten-Autoren“ zählen.²⁶⁵ Zur Frage jedoch, ob in seinem Roman „Landser“-Dialoge im sonst üblichen Sinn vorhanden sind, gibt es in der Forschung eher verneinende Meinungen. Beispielsweise hebt Helmut M. Braem in seiner Buchbesprechung aus dem Jahr 1955 positiv hervor: „[...] kein einziges Mal werden die Gestalten geschwätzig und die Sprache vom Soldatenjargon verfärbt.“²⁶⁶ Ähnlich urteilt Paul Hühnerfeld im selben Jahr in seiner Rezension der zeitgleich erschienenen Kriegsromane von Gert Ledig und Willi Heinrich:

Ein [...] Fehler, der sich durch alle deutschen Kriegsbücher zieht, der bei Ledig zum ersten Male vermieden wird, aber bei Heinrich wieder auftaucht: die geschwätzigen Dialoge der Soldaten untereinander, gespickt mit zweitklassigen Aperçus.²⁶⁷

²⁶⁵ Siehe Schwab-Felisch: *Literatur der Obergefreiten*, 1952.

²⁶⁶ Braem: *Die Hölle auf Erden*, 1955.

²⁶⁷ Hühnerfeld: *Die Stalinorgel und das geduldige Fleisch*, 1955.

Auf die oben bereits angeführte Beurteilung des Romans durch Joachim Kaiser muss an dieser Stelle nochmals hingewiesen werden. Bei ihm heißt es, 33 Jahre nach Ersterscheinen von *Die Stalinorgel*, etwas weiter ausgreifend über die Art, wie Ledig die im Krieg stattfindende Vernichtung beschreibt:

Ledig fand – vielleicht oft ungeschickte, vielleicht auch manchmal steife – Worte für das, was eigentlich nicht zu sagen ist. Und wenn da ein Landser den anderen seltsam wohlgesetzt tantenhaft warnt: ‚Wir wollen deinen Leichtsinn nicht mit dem Leben bezahlen‘, dann waren das eben Schönheitsfehler, Unangemessenheiten in einem unroutinierten, aber authentischen Kriegsbuch.²⁶⁸

Er beurteilt also die Nachahmung der Sprache als zum größten Teil gelungen; die laut Hühnerfeld in vielen Kriegsromanen enthaltenen geistreichen Bemerkungen und „Weisheiten“ sind für Kaiser deshalb gar kein Thema. Ihm erscheinen die Dialoge in *Die Stalinorgel* echt und unverfälscht. Inwieweit die Gespräche bei Ledig „echt“ oder zu einem bestimmten Zweck konzipiert sind, nämlich um die Grausamkeit des Kriegs pointiert zu schildern, diskutiere ich im Folgenden anhand von Vergleichstexten und der Frage, welche (Selbst-)Bilder der Soldaten durch literarische Dialoge aufgebaut bzw. fortgesetzt wurden.

Was die Analyse von Soldatengesprächen in den Kriegstexten betrifft, muss überlegt werden, welche Erwartungen seitens der Leserschaft an das Sprechen der Soldaten gestellt wurden. Frontromane wurden meist mit einem dokumentarischen Anspruch herausgegeben, d. h. sie sollten berichten, „was [...] wirklich geschah“ – wie es Fritz Wöss für seinen Roman in Anspruch nimmt²⁶⁹, auch wenn ein solches Vorhaben in den seltensten Fällen tatsächlich mit einer objektiven Perspektive durchgeführt

²⁶⁸ Der zitierte Satz steht in dem Text aus dem Jahr 1988, mit dem Kaiser die Rezension aus dem Jahr 1955 einleitet. Siehe Kaiser: Ein allzu kurzer Wahrheitsmoment, 1988, S. 362. – Das Romanzitat ist der Szene entnommen, als der Gefreite im siebten Kapitel einen der beiden russischen Panzer sprengen will (SO 106).

²⁶⁹ Fritz Wöss ergänzt den üblichen Hinweis, dass es sich in seinem Stalingrad-Roman um ein fiktives Geschehen und fiktive Personen handelt, mit einem Vorwort, das weit über das in anderen Kriegsromanen Geäußerte hinausgeht. Er lobt – seiner wahrscheinlichen Leserschaft entgegenkommend – den „Angriffsgeist“ und die „Husarenstückchen“ der deutschen Soldaten im Zweiten Weltkrieg, obwohl er (als Leutnant) an der „Ostfront“ gedient hat und um die enormen Verbrechen der Wehrmacht wissen muss. Dementsprechend sieht er seine Aufgabe bei der Dokumentation der Schlacht um Stalingrad nicht darin, die deutsche Aggression zu analysieren oder an die Ermordung von Zivilisten (und hunderttausender sowjetischer Soldaten) zu erinnern, sondern er behauptet, dass die deutschen Soldaten sich durch eine enorme Leidensfähigkeit „Größe“ erworben hätten. Vgl. Wöss: Hunde, wollt ihr ewig leben, 1958, S. 5.

wurde. Die Formulierungen mussten, sollten die Texte kommerziellen Erfolg bringen, das soziale Milieu widerspiegeln – genauer gesagt jene Art von Gemeinschaft, welche die Leser sich (im Nachhinein) wünschten oder vorstellen wollten. Zumindest lässt der Blick auf die massenhaft verkauften Texte in Kriegsromanheften und ähnlichen Publikationen schließen, dass die Verdrängung von Niederlagen oder Schwächen und die Beschönigung von Kameradschaft und Soldatentum von vielen Lesern erwünscht war. Die Bestseller-Autoren in den 1950er Jahren, wie etwa Kirst, Wöss und Heinrich, hielten sich an diese Erwartung der Leser. Eine solche, gesellschaftlichen Wünschen folgende, „Realismus“ propagierende Schreibweise und die dazu passende Rezeption heben die direkten Äußerungen der Figuren beinahe in den Rang von wahren und unanzweifelbaren Zeitzeugenaussagen.

Allerdings muss betont werden, dass es sich um literarische, soll heißen fiktionale Texte handelt und die in den Romanen enthaltenen Gespräche nicht mit dem tatsächlichen Sprechen während einer Frontsituation gleichgesetzt werden können. Dies zeigt schon ein einfacher Vergleich von Spielfilmen mit – meist filmischen – Dokumentationen und Reportagen über Frontkampf: Diese Dokumentationen enthalten Wirklichkeitsausschnitte, in denen die Sprache von Soldaten beobachtet werden kann. Dadurch wird deutlich, dass die Ausdrucksweise im Frontkampf ebenso einer gesteuerten Auswahl unterliegen kann, wenn beispielsweise durch innere oder äußere Zensur Flüche oder rassistische Äußerungen herausgefiltert werden – aber das Rufen und das Erteilen von Befehlen unterscheidet sich doch deutlich von den Dialogen in Spielfilmen, die meist einer klischeehaften Figurenkonstellation und einer dadurch bestimmten Dialogführung folgen. Ähnlich verhält es sich wohl auch mit fast allen Romanen der 1950er Jahre, wenn man sie Interviews von Zeitzeugen und historischen Quellen gegenüberstellt.²⁷⁰

²⁷⁰ Für den Vergleich von Spielfilmen und Filmdokumentationen ergibt sich für den Zweiten Weltkrieg natürlich das Problem, dass es keine neutral durchgeführten Dokumentationen gibt. In Ermangelung von historischem Material lässt sich jedoch auf heutige Dokumentationen und Reportagen über die Kriegseinsätze der Bundeswehr zurückgreifen. Die militärischen Gegebenheiten und menschlichen Verhaltensweisen in einem Feuergefecht werden sich, wie anzunehmen ist, in den letzten Jahrzehnten nicht bedeutend geändert haben, sodass der Vergleich möglich und sinnvoll ist. Als Filmbeispiel kann man den Spielfilm *Hunde, wollt ihr ewig leben* (1959, Regisseur: Frank Wisbar) über die Befreiung Stalingrads durch russische Truppen wählen oder auch den bereits erwähnten Film *Stalingrad* von Joseph Vilsmaier, besonders die Szenen „Angriff auf die Fabrik“ und „Panzerabwehr“. Als aktuelle Reportage über Frontkampf kommt eine Fernsehproduktion aus dem Jahr 2010 in Frage: Mathis Feldhoff / Hans-Ulrich Gack / Andreas Huppert: *Der Krieg bleibt – Die schwierige Heimkehr vom Hindukusch*, Erstausstrahlung durch das ZDF: 18.11.2010. Hier werden per Helmkamera gedrehte Filmszenen von Gefechten mit (vermutlichen) „Taliban-Kämpfern“ gezeigt, die im Frühjahr 2010 in Afghanistan stattfanden. Ein anderes Beispiel ist eine im Internet weit verbreitete Reportage

In vielen Dialogen in deutschsprachigen Romanen zum Zweiten Weltkrieg werden die Soldaten als „Landser“ stilisiert, also dem Klischee nach als „einfache“, leidensfähige Männer, die gehorsam und tapfer kämpfen, auch wenn sie nicht wissen, was mit ihnen geschieht. Natürlich werden auch Soldaten geschildert, die dem Ideal nicht entsprechen, diese Figuren werden als Beispiele für die Härte des Kampfs oder als Beweis für die Besonderheit der durchhaltefähigeren und geschickteren Soldaten in die Erzählungen eingefügt; das Ideal jener „guten“ Soldaten brechen diese Figuren jedoch nicht.

Wenn es, wie in den nachfolgenden Textzitatenaus Frontromanen zu sehen ist, zu einer Stilisierung der Infanteristen und ähnlicher Teile der Wehrmacht wie Pioniere oder Panzertruppen kommt, handelt es sich hierbei um ein von den Autoren geschaffenes Bild, genauer um ein Wunschbild, das ein nachträgliches Überlegenheitsgefühl vermitteln soll. Schneidig, wagemutig, kampferfahren, wahlweise wortkarg oder schlagfertig, idealerweise mit „Nehmerqualitäten“, als ob der Krieg ein Boxkampf wäre – so sollen die deutschen „Landser“ gewesen sein bzw. so stellte man sie sich nach 1945 (weiterhin) gern vor. Dass, wie der Historiker Omer Bartov schreibt, bereits ab Herbst 1941 die militärischen Ressourcen und damit die Siegchancen gegen die Sowjetunion geschwunden waren, wird damit stillschweigend übergangen.²⁷¹ Die literarische Projektion einer (militärischen und eventuell auch persönlichen) Stärke oder zumindest der moralischen Überlegenheit (als Ausgenutzte, als „Kämpfer gegen die stalinistische Diktatur“) gibt den Lesern das befriedigende Gefühl, dass die Erzählungen der geschlagenen und später noch dazu als verbrecherisch bezeichneten Wehrmacht nicht die ganze Wahrheit seien. Die Kriegsrömane sind damit eine wichtige Quelle bei der Untersuchung, wie die deutsche Bevölkerung, vorrangig die Männer, mit der Kriegsschuld, den Verbrechen

über das erste Feuergefecht deutscher Soldaten nach dem Zweiten Weltkrieg, das sich am 13.6.1999 in Prizren im Kosovo (damals Teil der Bundesrepublik Jugoslawien) ereignete, als zwei serbische mutmaßliche Paramilitärs aus einem Auto heraus auf eine Panzerbesatzung schossen.

Für den US-amerikanischen Kulturbereich bieten sich zahlreiche Beispiele an, besonders hervorstechend sind eine mehrmonatige teilnehmende Beobachtung eines Kampfeinsatzes von US-Soldaten in Afghanistan (*Restrepo*, 2010, Regisseure: Sebastian Junger / Tim Hetherington) und als Gegensatz dazu der mit aktiven Elitesoldaten besetzte, aber nach einem Drehbuch ablaufende Action- und Werbefilm *Act of Valor* (2012, Regisseure: Mike McCoy, Scott Waugh).

²⁷¹ Bartov prägt den Begriff der „Entmodernisierung der Front“ und bezieht sich zum Beispiel auf die Heeresgruppe Nord, deren Situation bald nur noch geringe Kampfkraft und sehr schlechte Lebensbedingungen für die deutschen Soldaten zuließ. Siehe Bartov: *Hitlers Wehrmacht*, 1999, S. 35-38. Weiter heißt es bei ihm „daß die Mehrheit der deutschen Soldaten im Winter 1941/42 gezwungen war, einen Stellungskrieg zu führen, der stark an die Westfront der Jahre 1914–1918 erinnerte, nur daß sie sich diesmal einem Feind gegenüber sah, der immer moderner ausgerüstet wurde“. Ebd., S. 16 (ähnlich S. 51).

und der Niederlage umgegangen sind. Durch die Betrachtung der Dialoge in einigen sehr populären Frontromanen lässt sich beleuchten, wie die Darstellung von Wehrmachtssoldaten in der Nachkriegszeit gestaltet wurde.

3.2.2.1 Dialoge in Frontromanen

Michael Horbachs Roman *Die verratenen Söhne* enthält zwar einige Gespräche von Soldaten und Schilderungen von Geschehnissen, die – ähnlich wie in *Die Stalinorgel* – den Krieg als extrem grausam darstellen; der Roman wird aber getragen von der Stimmung, dass die deutschen „Männer“ sich eben dem Kampf stellen müssten und es keine andere Handlungsmöglichkeit als den Kriegsdienst in der Wehrmacht gebe. Dieses Bild vom Zweiten Weltkrieg weist auf die Geschichtslosigkeit von Horbachs Erzählung hin, die – wiederum sehr ähnlich wie in Ledigs Roman – keinerlei Erklärung der sich radikalierenden politischen Entwicklung ab 1918 und dann ab 1933 bzw. 1939 liefert, sondern den „Landsern“ zugesteht, einfach ihre „Pflicht“ tun zu dürfen. Was diesen Roman von Ledigs Text unterscheidet, ist seine grundsätzlich positive Darstellung der Soldaten: Sie sind treu und stets bereit, ihr Leben im Kampf einzusetzen. Diese klischeehafte Darstellungsweise erschwert enorm die politische Aufarbeitung dessen, was die Wehrmacht und andere NS-Organisationen im Zweiten Weltkrieg (und zuvor im Spanischen Bürgerkrieg) verbrochen haben, denn Schuld ist dann nur in den oberen Diensträngen oder bei den nationalsozialistisch Überzeugten zu suchen.²⁷²

Viele der Soldaten, darunter auch die Hauptfiguren, werden zwar schwer verwundet oder getötet, aber die deutschen Truppen „meistern“ die Kampfsituationen letztlich immer wieder. An der hier zitierten Textstelle beschreibt der Erzähler, wie der Feldwebel Werner Arnd seine Pioniereinheit für einen Angriff vorbereitet, bis der zuständige Leutnant Stadelhofer eintrifft:

²⁷² Eine der zentralen Figuren, der zum General aufgestiegene Oberst Ravensburg, befindet sich in einer „stillen Opposition“ zum NS-Regime. Doch seine Aussage, dass es nun im Krieg zu spät sei, „die Uniform auszuziehen [...], ohne daß die Haut mit abging“, entlarvt seine Abscheu gegen die nationalsozialistischen Verbrechen als eine Sprachregelung, welche die Wehrmachtssoldaten von Schuld entlasten soll. Indirekt unterstützt er damit das Schweigen und Mitlaufen, also das angeblich verhasste Regime. Siehe Horbach: *Die verratenen Söhne*, 1957, S. 46-50, genauer S. 50. – Jürgen Egyptien erforscht diese Figur umfassender in seinem Aufsatz zum Verhalten von Kriegsromanfiguren bezüglich des deutschen Faschismus. Siehe Jürgen Egyptien: „Figurenkonstellationen im Kriegsroman. Die Darstellung von Anhängern, Mitläufern und Gegnern des Nationalsozialismus in Gert Ledigs *Vergeltung*, Michael Horbachs *Die verratenen Söhne*, Harry Thürks *Die Stunde der toten Augen* und Manfred Gregors *Die Brücke*“. In: ders.: *Der Zweite Weltkrieg in erzählenden Texten*, 2007, S. 99-124.

„Es geht gleich weiter“, sagte er. „Macht euch fertig.“
„Vorne sind Panzer?“ fragte Roschinsky.
„Ungefähr zwei Kilometer vor uns stehen ein paar T 34 an der Straße. Sie scheinen auch Infanterie dabei zu haben.“
„Bleiben wir vorne?“ fragte ein anderer.
Arnd zuckte mit den Schultern. Er sagte nichts.
Er blickte nach vorn, in die Dunkelheit, bis Stadelhofer zurückkam.
Er ging zu ihm hinüber. Sie redeten miteinander, und dann kam Arnd zurück.
„In fünf Minuten geht es los“, sagte er. „Wir werden von den Sturmgeschützen unterstützt. Unsere Kompanie greift rechts von der Straße aus an. Wir müssen den Bahndamm nehmen. Die Straße führt an der Stelle unter einer Eisenbahnbrücke durch. Die zweite Kompanie nimmt den Bahndamm links von der Straße. Wir müssen die Unterführung öffnen, damit die Kampfgruppe durchgeschleust werden kann. Wir bleiben dort liegen, bis alles durch ist.“
Arnd blickte sie der Reihe nach an. Dann drehte er sich um.
„Los. Weiter. Abstand nehmen und folgen.“²⁷³

Eine solche Schreibweise im Stil einer operativen Geschichtsschreibung mag realistisch wiedergeben, wie Soldaten im Kampfeinsatz planen und handeln, mehr vermag sie aber nicht. Indem so getan wird, als sei mit diesen Abbildungen des Geschehens und wenigen Erläuterungen bereits alles Wichtige über Menschen im Frontkampf gesagt, fehlt jedes Hinterfragen des militärischen bzw. des faschistischen Systems, und auch die Beschreibung der seelischen Verletzungen durch die Extremsituation Schlacht bleibt aus – trotz einiger verstörender Leidenserfahrungen vor allem am Ende des Romans (Tod einer der Hauptfiguren, des Fahnenjunkers Walter Richards, und ähnliche Beschreibungen). Krieg erscheint als ein normaler, wenn auch außergewöhnlich negativer Teil des Lebens, der zu akzeptieren und durchzustehen ist – alles in allem eine kriegsaffirmative Haltung.

Hans Hellmut Kirst schildert in *08/15 Im Krieg*, wie die Bedienung eines Sturmgeschützes ihren vorgesetzten Hauptmann Witterer dadurch beeindrucken will, dass sie es im Gefecht mit acht feindlichen Panzern aufnimmt. Im Text vermittelt die Hauptfigur Asch den Eindruck, dass der Geschützführer Vierbein diesen ungleichen Kampf aufgrund seiner großen Begabung gewonnen hätte, wenn der aus der

²⁷³ Horbach: Die verratenen Söhne, 1957, S. 163-164.

„Etappe“ neu an die Front gekommene Hauptmann nicht mit der für einen lebensrettenden Stellungswechsel benötigten Zugmaschine vor der Gefahr geflohen wäre. Das Ideal des „guten, einfachen Soldaten“ wird hier aus der militaristischen NS-Zeit ungebrochen übernommen, umhüllt von Kirsts auf humoristische Effekte abzielender Schreibweise. In der (beim Publikum erfolgreichen) Verfilmung wurde die Kriegsthematik zusätzlich abgemildert, zum einen durch das wohl als sexuell attraktiv wahrgenommene Auftreten des Schauspielers Joachim Fuchsberger, zum anderen durch deutlich mehr Andeutungen von Sexualverkehr als in der Romanvorlage.²⁷⁴ Die bereits zitierte Kampfszene aus diesem Roman²⁷⁵ zeigt die absichtliche Präsentation eines „Landser-Jargons“ sehr deutlich und auch, wie der Frontkampf – ähnlich wie in Jüngers Text – mit einer Mischung aus Heroismus und Sportsgeist verherrlicht wird:

Der Hauptmann Witterer kam auf den Hügel und sah mit dem Fernglas in das Gelände vor sich. Was er dort erblickte, ließ ihn erstaunen. Die Landschaft, die zu seinen Füßen lag, schien Feuer und Erde zu spucken. Menschen waren kaum zu sehen, aber sie waren zu hören. Die von ihnen bedienten Kriegsmaschinen zerfetzten den Horizont.

„Halbrechts auf dreitausend“, sagte Asch. „Zwischen Kugelbaum und Scheune.“

„Donnerwetter“, sagte Witterer mit einer Stimme, die reichlich unnatürlich klang.

„Ziel erkannt!“ rief der Unteroffizier Vierbein, schob dann den Richtkanonier weg und bediente selbst die Visiereinrichtung.

„Fünf Panzer“, sagte Witterer ungläubig.

„Acht!“ korrigierte Asch und kniff die Augen zu.

„Los, Leute, los!“ rief Witterer mit heller, aufgeregter Stimme.

„Worauf warten wir denn noch?“

„Können wir anfangen, Vierbein?“ fragte Asch.

„Panzergranaten!“ kommandierte Witterer.

„Wir haben gar keine andere Munition mit, Herr Hauptmann“, sagte der Wachtmeister Asch. „Und das Kommando hat jetzt der Unteroffizier Vierbein.“

Vierbein wies den Richtkanonier ein. Dann formulierte er die einleitenden Feuerbefehle. Er schlug die Schußtafel auf und kommandierte den Aufsatz. Dann sagte er: „Feuer!“

„Zu kurz, viel zu kurz!“ rief Witterer.

„Zu weit!“ rief er nach dem zweiten Schuß. „Viel zu weit!“

„Der dritte Schuß“, sagte Asch, ohne das Ziel aus dem Auge zu lassen, „ist ein Treffer. Ich kenne Vierbein.“

²⁷⁴ 08/15 *Zweiter Teil*, 1955, Regisseur: Paul May.

²⁷⁵ Siehe S. 92 dieser Arbeit.

Der dritte Schuß war ein Volltreffer. Drüben, beim Kugelbaum, flammte ein Panzer auf und stieß dann schwarzblaue Rauchwolken aus sich heraus.

„Jawohl!“ brüllte Witterer. „So ist es richtig! So muß es sein! Weiter so!“

Vierbein beobachtete seine Bedienung. Und Asch betrachtete Vierbein. Er liebte diesen blassen, unscheinbaren, tapferen Kerl, er liebte ihn wie seinen Bruder.²⁷⁶

Mit der betonten Anwendung bzw. Konstruktion eines Jargons wird in Kirsts Text die „Welt der Soldaten“ als rechtmäßig eigene Welt hervorgehoben und die Besonderheit dieser „harten“ Menschen bzw. sehr „männlichen“ Männer wird betont. In der Konzentration auf den „tapferen“ Kampf dieser Geschützbedienung wird Kirsts Schilderung zum Abenteuertext. Diese trotz des Todes einiger „Kameraden“ (und der feindlichen Soldaten) kriegsaffirmative Betrachtungsweise stellt der tradierten mächtigen NS-Propaganda und dem von ihr propagierten Ideal des selbstlosen, beinahe fröhlichen Soldatentodes fast nichts entgegen. Militarismus wird dadurch fortgesetzt, die Opfer sind (oder waren) dann zwar betrauernswert, aber anscheinend nötig für das – in *08/15 Im Krieg* ungenannte – Ziel, den Eroberungskrieg.

In Curt Hohoffs *Woina Woina* antwortet der (namenlose) Tagebucherzähler auf die (in der realen Situation eigentlich in unmöglichem Maße Zweifel äußernde) Frage eines jungen Kameraden, ob denn die deutschen Soldaten – sinngemäß wiedergegeben – einen Kreuzzug für „das Hakenkreuz“ führten, indem er die politische Schuld an den Kriegsverbrechen zurückweist und gleichzeitig den Krieg gutheißt:

„Ach was, wer ist denn Nationalsozialist? Die Beamten und die kleinen Leute, welche für Posten und Familie zu fürchten haben. Wir kämpfen nicht für Hitler.“²⁷⁷

Hierzu muss angemerkt werden, dass die von Hohoff verwendete Schreibweise deutlich werden lässt, dass es sich eben nicht um ein tatsächliches, d. h. in seiner ursprünglichen Form belassenes Tagebuch handelt. Wörter wie „damals“ zeigen, dass aus der Nachkriegsperspektive auf das Geschehen und auch auf die Beteiligung

²⁷⁶ Kirst: *08/15 Im Krieg*, 1956, S. 347.

²⁷⁷ Hohoff: *Woina Woina*, 1951, S. 42.

der Wehrmachtssoldaten am Holocaust geschaut wird²⁷⁸, ohne allerdings die späteren historischen Erkenntnisse über diese Verbrechen durchgängig in den Text einzubauen. Dies ist eine problematische, die Wissensstände verschiedener Zeiten vermischende Vorgehensweise, von der sich Ledigs Frontroman zumindest insoweit unterscheidet, als er fast gänzlich auf die Ereignisse und die Zeit an der Front begrenzt bleibt. Durch die bei Hohoff so authentisch scheinende Sprechweise werden die inhaltlichen Ansichten des Erzählers verdeckt; der „Landser-Jargon“ ist hier ein Mittel, die Thematik der Schuld zu umgehen.

Die Hauptfigur in Willi Heinrichs Roman *Das geduldige Fleisch* trägt den sprechenden Nachnamen Steiner, der an Härte und an Verlässlichkeit denken lässt. Dieser Soldat folgt zwar nicht immer der militärischen Vorschrift, doch seine Überlebenskünste im Kampf, seine taktisch überaus „klug“ eingesetzte Gewalt und seine Fürsorge für „seine Männer“ sind ein Musterbeispiel für die soldatischen Werte Männlichkeit, Zähigkeit und Kraft, die im nationalsozialistischen Denken einen zentralen Platz einnahmen. Trotz dieser Fähigkeiten will Rolf Steiner kein Offizier werden und erreicht lediglich den Rang eines Oberfeldwebels. Sein größter Gegenspieler ist im Roman nicht etwa der russische Feind, sondern sein Vorgesetzter, Hauptmann Stransky, für den er nur Verachtung empfindet, weil dieser frontunerfahren und überheblich ist und zudem aus der Schicht der reichen Gutsbesitzer kommt. Dass Stranskys inniger Wunsch, für die Führung einer Fronteinheit mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet zu werden, das Leben von Steiners Soldatengruppe gefährdet, könnte in den ersten Nachkriegsjahrzehnten auf die Leser bzw. ehemaligen Soldaten, die sich an ihre Überlebensangst im Krieg erinnerten, wie eine Identifikationsmöglichkeit mit dem Protagonisten gewirkt haben – zumindest spricht der Erfolg von Buch und Verfilmung nicht gegen die

²⁷⁸ Siehe ebd., S. 23. Hier heißt es über die in Russland lebenden Juden: „[...]sie] wurden jetzt mit technischen Mitteln umgebracht. Wir hatten damals keine Ahnung, was mit ihnen geschah. Sie lebten, als wir aus Frankreich kamen, bereits nicht mehr in diesen kleinen Orten, sondern in Ghettostädten und Ghettodörfern, in den elendesten Verhältnissen, den Rest ihrer Habe verkaufend, Handwerk und Handel in winzigem Umfang betreibend [...]“. In einem Gegensatz zu dieser Behauptung steht der im Zeitrahmen des Kriegs stattfindende Schlussdialog des Romans, in dem der verwundete Protagonist den ihn behandelnden Arzt fragt, ob für ihn aufgrund der Verletzung der Krieg vorbei sei. Die Antwort auf die Rückfrage des Arztes: „Haben Sie noch nicht genug?“ bleibt der Erzähler allerdings schuldig, wohl deshalb, weil er sonst klar Stellung zu seinem verbrecherischen Kriegsdienst beziehen müsste. Dass der Verfasser des „Tagebuches“ diese Bewertung seiner Kriegsbeteiligung selbst aus der Sicht nach dem Zusammenbruch des „Dritten Reiches“ nicht vornehmen will, weist auf den militaristischen Charakter des Buches hin. Siehe ebd., S. 382.

Akzeptanz dieses Soldatentypus. In einem Gespräch will der Hauptmann seinen Untergebenen für dessen respektloses Verhalten ihm gegenüber zurechtweisen, indem er ihm dessen frühere Degradierung wegen eines (allerdings ungerechtfertigten) Diebstahlsvorwurfs und auch die darauffolgende Strafversetzung in ein Bewährungsbataillon vorhält. Stransky wird jedoch – jenseits aller historisch zu erwartenden Realität – von Steiner verbal angegriffen:

„Selbst wenn wir die Eintragung in Ihrem Wehrpaß einmal unberücksichtigt lassen, so gibt es bei Ihnen immer noch genug Dinge, die einer Offizierslaufbahn im Wege stünden. Man wird nicht ohne Grund Offizier.“

„Sicher nicht“, sagte Steiner. „Aber die Zeiten haben sich geändert.“

Stransky runzelte die Stirn. „Was wollen Sie damit sagen?“

„Daß es kein Privileg mehr ist, Offizier zu sein“, sagte Steiner.

„Heute genügt schon das Abitur.“

„Nicht in jedem Fall“, sagte Stransky.

Steiner nickte wieder. „Im Bataillon erzählt man sich, daß sie [sic!] in Ostpreußen einige große Güter hätten. Ist es das, was Sie meinen?“

„Man kommt auch nicht ohne weiteres zu großen Gütern“, sagte Stransky gereizt.

„Nein“, sagte Steiner. „Man muß nur den richtigen Vater erwischen, aber Kant war der Sohn eines Sattlers, und Schubert kam aus einer armen Schullehrerfamilie. Mir persönlich ist Schubert lieber als ein kleiner Bataillonskommandeur.“

Stransky starrte ihn ein paar Sekunden stumm an, dann sagte er leise: „Ihre Dreistigkeit läßt sich nur noch mit Dummheit entschuldigen. Ich habe Ihnen bereits vor einem halben Jahr gesagt, daß Sie sich diesen Ton bei mir abgewöhnen müssen. Wenn Sie sich einbilden, mir durch Ihre Unverschämtheit imponieren zu können, täuschen Sie sich. Ich sehe in Ihnen nichts anderes als einen kriminellen Flegel, dem selbst das Eigentum seiner Kameraden nicht heilig ist, ein Wurm, der sich nach oben krümmt und trotzdem nie aus seinem Schmutz herauskommt. Stehen Sie auf!“

Steiner stand langsam auf. Er sah auf seine Hände und stellte befriedigt fest, daß sie ganz ruhig waren. Er blickte Stransky an und sagte: „Vielleicht begegnen wir uns nach dem Krieg einmal.“

Stransky nickte. „Allein für diese Bemerkung hätte ich sie zu Hause so lange durchs Gelände gejagt, bis Ihnen das Fleisch in Fetzen von den Füßen gehangen hätte.“

„Wir sind nicht zu Hause“, sagte Steiner und er wunderte sich einen Augenblick über sich selbst, aber er hatte nie in seinem Leben gegen etwas eine größere Abneigung empfunden als gegen dieses blasierte Gesicht vor ihm. Es war ihm vom ersten

Tag an verhaßt gewesen. So, wie man den Tod haßt oder eine ekelerregende Krankheit.²⁷⁹

Dieser Dialog ist von der geschichtlichen Situation des Zweiten Weltkriegs völlig losgelöst und bewegt sich eher auf der Ebene eines privaten Beziehungsdramas. Besonders die Äußerungen Steiners erscheinen wie die stilisierte Rede eines Western-Helden, also einem Typ von Abenteurer, dem Heinrichs Figur durchaus entspricht. Doch der Dialog hat auch einen politischen Gehalt: Er unterstützt die These vom Betrug am „Landser“, hier durch preußische Junker. Steiner hebt die Hilflosigkeit von Soldaten seines Ranges hervor und negiert damit die Verantwortung für die deutsche Kriegsführung in der Sowjetunion. Gleichzeitig ist er an Gewalthandlungen in starkem Maß beteiligt; mit seinem persönlichen Überlebenskampf im „Ostfeldzug“ legitimiert Steiner alle von ihm verübten Grausamkeiten.²⁸⁰ Was die Unterhaltungsbranche nach dem Zweiten Weltkrieg betrifft, hat Heinrichs Figur durchaus Nachahmer gefunden: Im Gegensatz zu den Figuren aus Ledigs Roman stellt die Figur Steiner den Prototyp eines Soldaten für Bücher und Filme dar, die einen vom Glauben an die obere militärische oder staatliche Führung abgefallenen, aber trotzdem immer wieder selbstlos kämpfenden Infanteristen zeigen.²⁸¹ Er ist eine soldatische Kunstfigur ähnlich dem „guten Wilden“ in Karl Mays *Winnetou*-Geschichten, und trägt, trotz seiner pathetisch vorgetragenen Militärkritik, deutlich militaristische Züge: Er stellt sich dem System eigentlich nicht entgegen, sondern ist im Gegenteil sein willfähriger Helfer und hält mit seiner soldatischen Gedankenwelt und seiner Haltung der Ausweglosigkeit auch andere dazu an, die Kriegsführung weiter zu unterstützen. Die wenigen mitfühlenden Emotionen und Handlungen Steiners werden durch seine eigentlich schon als Lust an der Brutalität zu bezeichnende Gewalttätigkeit beinahe als Täuschungen karikiert. So nimmt es nicht Wunder, dass

²⁷⁹ Heinrich: ‚Steiner‘, 1977, S. 195-196.

²⁸⁰ Der Roman enthält eine Folterszene, in der Steiner einem russischen Gefangenen androht, dessen Genitalien mit einem Messer zu verletzen, wenn er der Gruppe um Steiner nicht bei der Rückkehr zu ihrer Einheit behilflich ist. Siehe Heinrich: ‚Steiner‘, 1977, S. 107-108.

²⁸¹ Eine angeblich betrogene Heldenfigur ist zum Beispiel – auf eine die deutsche Kriegsschuld relativierende Weise – die Figur des Kapitänleutnants im international sehr erfolgreichen Film *Das Boot* (1981, Regisseur: Wolfgang Petersen), der auf der Grundlage des 1973 (bei Piper in München) veröffentlichten, gleichnamigen Romans des ehemaligen Kriegsberichterstatters Lothar-Günther Buchheim entstand. – Die wohl populärste Darstellung eines aufrechten, aber von der oberen Militärführung misshandelten Helden findet sich in den „Rambo“-Filmen (vor allem: *First Blood*, 1982, Regisseur: Ted Kotcheff, und *Rambo: First Blood Part II*, 1985, Regisseur: George P. Cosmatos). Diese Frontkampf-Erzählung ist im Kontext des „Kalten Kriegs“ und der propagandistischen Bearbeitung des von den USA verlorenen Vietnam-Kriegs zu sehen.

Das geduldige Fleisch eine „Landser“-Sprache enthält, die eher an Abenteuer- geschichten erinnert als an Kriegsgeschehnisse im Zweiten Weltkrieg. Die Männer von Steiners Einheit leiden zwar in hohem Maße an den Kampfhandlungen und den Strapazen des Kriegs, doch im entscheidenden Moment beweisen sie – anders als der als feige beschriebene Stransky – ihre Abgebrühtheit und Aggressionsbereitschaft, d. h. ihre Loyalität zur Wehrmacht. Ein Beispiel hierfür ist die Szene, als die Gruppe vom Kompanieführer Schäfer aufgefordert wird, einen vorgeschobenen Trupp russischer Soldaten einzukreisen:

Im Graben drängte sich Krüger an Steiner heran. „Hast du nichts Besseres für mich?“ fragte er verdrossen. „Blödsinniger Auftrag das, vor den Stellungen zu liegen und nichts zu tun.“

„Du wirst genug zu tun kriegen“, sagte Steiner. „Wenn Schnurrbart angreift und ich in ihrem Rücken auftauche, bleibt den Russen nur noch der Weg nach Osten. Kann sein, daß bei euch dann der Teufel los ist. Du kannst schon losmarschieren. Sobald das Sperrfeuer aussetzt, steigt ihr hinunter und legt euch auf euren Platz.“

Er wartete, bis die Gruppe des Ostpreußen in der Dunkelheit verschwunden war, dann führte er den Rest des Zuges im Graben etwa hundert Meter nach Westen. Von dort beobachteten sie das Sperrfeuer. Es verstummte so unvermittelt, wie es eingesetzt hatte. Sie kletterten aus dem Graben und stiegen vorsichtig den steilen Hang hinab. Als sie die Ebene erreichten, blieb Steiner stehen und sprach noch einmal mit Schnurrbart: „In genau zehn Minuten greift ihr an“, sagte er. „Sobald die ersten Schüsse fallen, kommen wir. Habt ihr genug Handgranaten?“

„Mehr, als wir tragen können“, sagte Schnurrbart und drückte ihm die Hand.

Steiner führte seine Männer in südöstlicher Richtung über das Niemandsland. Als Schnurrbart sie nicht mehr sehen konnte, wandte er sich an seine Gruppe: „Bleibt mir hübsch zusammen und spart nicht mit Munition. Vergeßt nicht, die Augen des ganzen deutschen Volkes sind auf euch gerichtet!“

Sie grinnten mürrisch. Einer sagte: „Scheiße!“ Er war mit dem letzten Ersatz gekommen, ein blutjunges Kerlchen mit gelbem Gesicht. „Das sind nur die ersten fünf Minuten“, sagte Schnurrbart zu ihm. „Nachher bist du tot und kriegst einen schönen Nachruf.“

„Sehe nicht ein“, sagte ein anderer, „weshalb wir anfangen müssen! Wir könnten doch hier warten, bis der Oberfeldwebel auf die Russen trifft.“

Schnurrbart lächelte. „Ein helles Köpfchen!“ sagte er zu Hollerbach. „Merk ihn dir für die nächste Beförderung vor.“²⁸²

Eine solche Sprachverwendung wie in Willi Heinrichs Roman findet sich nicht nur in Kriegsromanen, sondern auch in den Massenmedien der Nachkriegsjahrzehnte. Western- und Abenteuerfilme erfreuten sich lange einer großen Beliebtheit, wohl auch, weil sie das Bedürfnis bedienten, die im Nationalsozialismus propagierten Männlichkeits- und Heldenvorstellungen fortzusetzen. Neben den schon angesprochenen, äußerst populären *Winnetou*-Filmen sei hier beispielhaft die im Science-Fiction-Bereich angesiedelte Hefromanreihe *Perry Rhodan* genannt, die seit 1961 erscheint und der immer wieder kriegsverherrlichendes und völkisches Denken vorgeworfen wurde.

²⁸² Heinrich: ‚Steiner‘, 1977, S. 155-156.

Für die Filmfassung wurde im Grunde nur das Gerüst der im Roman enthaltenen Figurenkonstellation übernommen, der Handlungsablauf dagegen wurde auf sensationsheischende Weise verändert. So werden Steiners Männer auf Stranskys Befehl zum Teil hinterrücks erschossen, es gibt mehr billige Erotik, außerdem wurden die Action-Elemente enorm hervorgehoben (siehe *Cross of Iron*, 1977, Regisseur: Sam Peckinpah, deutscher Titel: *Steiner – Das Eiserne Kreuz*). Aufgrund des großen Kinoerfolgs wurde eine Fortsetzung gedreht, die noch mehr auf Publikumswirkung zielte, nun war der Ort der Geschehnisse von der Taman-Halbinsel in Russland bzw. von der Krim in die Normandie kurz nach dem „D-Day“ verlegt und die Rolle des „Steiner“ wurde mit dem weltberühmten Schauspieler Richard Burton besetzt (siehe *Breakthrough*, 1979, Regisseur: Andrew V. McLaglen, deutscher Titel: *Steiner – Das Eiserne Kreuz II*). Diese Anmerkungen sollen zeigen, in welcher Weise im Kriegsfilm der Jahrzehnte nach dem Erscheinen von *Die Stalinorgel* mit der Thematik Front umgegangen wurde, und auch, wie der Nationalsozialismus verharmlost wurde. So soll Steiner in diesem Film im Vorfeld des Hitler-Attentats vom 20. Juli 1944 einen Waffenstillstand mit den US-amerikanischen Invasionstruppen arrangieren; völlig ignoriert wird, dass er nicht einmal den Offiziersgrad inne hat. Diese Darstellung ist als eine absichtliche, romantisierende Verfälschung historischer Tatsachen zu deuten bzw. als weiterer Versuch, das Bild eines „einfachen“, aber integren Soldaten zu formen. – Es stellt sich die Frage, auf welche Weise Ledigs Roman verfilmt worden wäre, wenn seine Bemühungen, eine Produktionsfirma zu finden, Erfolg gehabt hätten, je nachdem auch, ob der Film in der DDR oder in der BRD gedreht worden wäre.

Für einen von Klischees bestimmten Charakter des Romans von Heinrich spricht auch, dass sich dessen Protagonist für eine Gestaltung im Rahmen von Kriegsromanheften zu eignen scheint. Die Figurenkonstellation, in der ein militärischer Vorgesetzter mit einem „einfachen“, aber eigentlich „besseren“ Soldaten in einen Konflikt gerät, wurde 2006 in der Hefreihe „Der Landser“ geschildert. Dort lässt der Autor H. P. Sertl (falls es denn wirklich eine Person mit diesem Namen gibt) den „Landser“ Rimmels auf den ihm nicht wohlgesonnenen Unteroffizier Brislow treffen. Gemäß der populistischen Leitlinie der „Landser“-Hefte darf dieser „einfache“ Soldat zwar gegen unfähige Vorgesetzte opponieren, es ist ihm aber nicht erlaubt, sich über die Rangordnung hinwegzusetzen. Mit der Beförderung zum Unteroffizier ist er mehr als zufrieden und will erkennbar in dieser Funktion weiter seine soldatische Pflicht erfüllen. Rimmels stirbt am Ende der Geschichte „heldenhaft“, nachdem er für seine Einheit mit „Bravour“ einen ersten, äußerst wichtigen Sieg in der Schlacht errungen hat. Siehe H. P. Sertl: *Vor den Bunkern der Metaxas-Linie. Kriegsjahr 1941 – Feldzug gegen Griechenland – Der deutsche Sturm gegen die stärkste Befestigungslinie der Welt*. In: *Der Landser. Erlebnisberichte zur Geschichte des Zweiten Weltkrieges*. Rastatt: Pabel-Moewig, November 2006, H. 2542, S. 3-66, besonders S. 17, 30, 32, 33, 40, 44, 56-59.

3.2.2.2 Dialoge in *Die Stalinorgel*

In *Die Stalinorgel* sollen die Dialoge der Frontsoldaten realitätsnah erscheinen, sowohl in Kampfsituationen als auch in Ruhephasen (vgl. den Abschnitt über Fachsprache). Einige Textpassagen mit Dialogen habe ich bereits in den vorangegangenen Abschnitten zitiert. In der Szene in Kapitel 3, in welcher der Unteroffizier und der Melder beim vorgeschobenen Maschinengewehrposten auf den nächsten Angriff der russischen Truppen warten, will der Melder flüchten, als er die „dunkle Masse“ eines Panzers aus dem Nebel auftauchen sieht:

„Weg hier!“ schrie der Melder. Er stützte sich auf die Hände, wollte fort.

„Hiergeblieben.“ Der Unteroffizier schlug ihn auf den Rücken. Der Melder ließ sich wieder fallen. „Er kommt nur bis zum Verhau. Bis jetzt kamen sie alle nur bis zum Sumpf.“

„Wir sind die Letzten. Wir halten sie nicht auf.“ Der Melder strich in seiner Erregung über die Gurte, als wollte er sie streicheln.

„Hast du Angst?“

„Ja.“

Der Unteroffizier sagte seelenruhig: „Ich auch.“

„Schieß!“

Der Panzer schob sich in die Drähte vor dem Sumpf. Blieb ruckartig stehen.

„Jetzt“, flüsterte der Unteroffizier. Er visierte sorgfältig. Links ballerte Gewehrfeuer los. Auch das Maschinengewehr hämmerte. Und plötzlich quollen hinter dem Panzer Gestalten hervor. Sie drängten an den Panzerwänden vorbei nach vorn.

„Schieß!“ keuchte der Melder.

„Mach die Handgranaten scharf“, befahl der Unteroffizier.
(SO 64)

Dieser Wortwechsel ist auf die nötigen Aussagen reduziert, wie es angesichts der Hektik und Erregung einer realen Frontsituation vorstellbar erscheint. Neben diesen – im Roman äußerst seltenen – Stellen von Spannung im Kampf stehen bei ledig Dialoge in Situationen scheinbarer Ruhe. (Wie am folgenden Beispiel gut zu sehen ist, täuscht der Feldwebel lässiges Sprechen nur vor, um seine Flucht zu verbergen; die „Ruhe“ wird durch das Auftauchen der Feldgendarmerie plötzlich unterbrochen.) Während seines Weges weg von der Front sieht der Feldwebel auf einem Waldweg einen Funker und spricht ihn an:

„Hallo – wohin?“

Der andere setzte mühsam das Funkgerät ab. Wischte sich mit dem Ärmel den Schweiß von der Stirn. „Funker-Reserve“, sagte er mürrisch. „Muß zur Artillerie nach Podrowa. Da is'n Gerät ausgefallen.“

„Und woher kommen Sie?“

„Dort irgendwo im Wald. Die haben uns angefunkelt, da mußte ich los.“ Mit einer unbestimmten Geste zeigte er hinter sich.

„Pech“, sagte der Feldwebel und bot dem Mann eine Zigarette an. „Nachrichten von der kämpfenden Truppe?“

„Gerade genug.“

„Wie sieht's aus?“

Der Mann schien nicht gesprächig zu sein. Er machte eine abwehrende Handbewegung: „Ziemliches Durcheinander.“

„Einzelheiten!“

„Der Russe ist durchgebrochen. Was laufen kann, läuft.“

Der Feldwebel gab ihm die angerissene Zigarettenpackung:

„Da – wenn du willst.“

„Danke.“ Er wurde gesprächiger: „Die quatschen schon von ‚Zurücknahme der Front am Rollbahnstern‘. Keine Ahnung, wo das ist.“

„Links von der Höhe.“

„Nie gehört.“

„Die Rollbahn geht nach Podrowa. Wird bald rundgehn hier...“

„Rollbahn!“ Der Soldat nahm sein Gerät wieder auf. „Für mich ist das 'n verdreckter Waldweg.“

„Hals- und Beinbruch“, sagte der Feldwebel und ging weiter. (SO 90-91)

Die Gestaltung der Dialoge ist bei Ledig gerade nicht an einem Jargon orientiert, der die Sprecher als „männlich“ im Sinne von hart bzw. abgehärtet und „kriegstüchtig“ im Sinne von skrupellos und tötungsbereit erscheinen lässt. Deutsche wie Russen sind zwar gewaltbereit und üben auch tödliche Gewalt aus, viele der Figuren werden aber auch als Zweifelnde oder Verzweifelte gezeigt. Die Wut und die enttäuschte Hoffnung der eingeschlossenen deutschen Soldaten wird in einer Szene im siebten Kapitel deutlich, als sie sehen, in welcher schlechter Lage sie sich befinden:

Der Melder kam aus seiner Nische und lehnte sich an die gegenüberliegende Grabenwand. Er drohte mit der Faust zur Höhe: „Auf was warten die noch?“ Rechts und links des Hochspannungsmastes standen die beiden Panzer und bewegten sich nicht von der Stelle.

„Der Panzervernichtungstrupp ist im Arsch!“

„Abgehauen!“ Der Melder spuckte in den Graben. „Die Schweine sind abgehauen!“

Hinter den Panzern am Sumpf entstand eine Bewegung. Der Unteroffizier spähte angestrengt hinüber.
 „Wir müßten die Sappe²⁸³ bis zum Unterstand vom Chef aufrollen, dann hätten wir Luft!“
 Der Unteroffizier gab keine Antwort. Hinter einem Panzer sprang ein Rotarmist hervor und rannte zum nächsten.
 „Wir sind abgeschrieben!“ Der Melder starrte in den Himmel.
 „Nicht einmal Flieger schicken sie uns!“
 Der Russe, drüben bei den Panzern, rannte am zerfetzten Drahtverhau entlang. An seiner Hüfte blitzte ein Emailtopf. Er winkte mit den Armen.
 „Ich mußte mal aus dem Verwundetenloch raus“, erklärte der Melder. „Die Verwundeten machen mich verrückt!“
 Drüben beim Stacheldraht, am letzten Panzer, machte der Russe plötzlich kehrt und sprang zurück.
 „Vielleicht ist es das beste ...“, Die Stimme des Melders sagte nach einer kurzen Pause: „Wir ergeben uns?!“
 „Vielleicht?“ Der Unteroffizier sah ihn flüchtig an. „Wenn man wüßte, was dann wird ...“ Hinter den Panzern quirlte es plötzlich hervor. „Sie kommen!“ schrie er. Der Melder sprang in seine Nische zurück. Die beiden Maschinengewehre links und rechts begannen zu schnattern. (SO 105)

Eine andere Beispielszene ist der Moment, in dem der Melder und der Unteroffizier am Ende des dritten Kapitels zu den deutschen Soldaten in die Igelstellung steigen. Die beiden gehen in jenem Augenblick an einer Maschinengewehrstellung vorbei, die auf einer Zeltplane aufgebaut wurde, von welcher der Melder angenommen hat, dass sich darunter Erde oder etwas Ähnliches befindet:

„Gut“, sagte der Unteroffizier. „Und jetzt übernehm’ ich das Kommando.“ Er sah, wie der Melder ebenfalls einstieg und dabei die Zeltplane etwas verschob. Er zuckte zurück. Ein Haufen lebloser Gestalten kam ins Rutschen. Man hatte die Leichen als Brustwehr übereinandergeschichtet.
 „Mein Gott“, sagte der Melder.
 „Mach dir nichts draus“, sagte der Unteroffizier. „Der liebe Gott hat seine Freude dran, sonst würd’ er’s nicht zulassen!“ Er zündete sich umständlich eine Zigarette an. „Die Betonung liegt auf ‚liebe‘“, sagte er hämisch.
 Der Melder schwieg.

²⁸³ Eine Sappe ist ein Verbindungsgraben bzw. ein Laufgraben, durch den Truppen in die vorderste Angriffsposition gebracht werden können. Siehe auch Dudenredaktion (Hg.): *Duden. Das Fremdwörterbuch (Band 5)*. Siebte, neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich: Duden-Verlag 2001, S. 890.

„Kümmer’ dich um die Verwundeten, aber sag’ ihnen nicht, daß wir eingekesselt sind und sie nicht zurückbringen können.“

Der Melder ging in die Sappe.

„Sag: Jawohl, Herr Unteroffizier!“ rief ihm der Unteroffizier nach. Er bekam keine Antwort. Der Melder verschwand im Dunst. Plötzlich tat er dem Unteroffizier leid. (SO 68)

Die hier beschriebene Szenerie, also die Behandlung der Leichen, die Reaktion des Melders und auch der Zynismus des Unteroffiziers, ergeben eine unterschiedliche Milieubeschreibung als in den von mir zuvor dargestellten Texten anderer Autoren. Deutlich wird auch: Ein Jargon, also der identitätsbildende Sprachgebrauch bzw. „Slang“ einer Gruppe, wie er in vielen Kriegsromanen und in den seit den frühen 1950er Jahren massenweise erscheinenden trivialen Kriegstexten vorgetäuscht und beinahe zelebriert wird, findet sich in Ledigs Roman nur in Resten und steht keinesfalls im Vordergrund.²⁸⁴ Dafür sind die Dialoge in *Die Stalinorgel* inhaltlich zu sehr darauf ausgerichtet, das Grauen des Kriegs zu zeigen. In einem gewissen Sinne sind sie künstlich, d. h. so konstruiert, dass sie eben dieses Ziel der Schreckensdarstellung erreichen sollen. Gleichzeitig verlassen die Gespräche nicht den Rahmen des Wahrscheinlichen und des Historisch-Korrekten. Die Dialoge haben, wie auch die Figuren, jenen oben schon diskutierten Beispielcharakter, und sind nicht

²⁸⁴ Zur Forschung über die Kriegserzählungen in Illustrierten und über Kriegsromanhefte, die vor allem in den 1950er Jahren großen kommerziellen Erfolg hatten, siehe Michael Schornstheimer: *Die leuchtenden Augen der Frontsoldaten*, 1995; ders.: „*Harmlose Idealisten und draufgängerische Soldaten*“. *Militär und Krieg in den Illustriertenromanen der fünfziger Jahre*. In: Hannes Heer / Klaus Naumann (Hg.): *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1945*. Hamburg: Hamburger Edition 1995, S. 634-650; Klaus F. Geiger: *Kriegsromanhefte in der BRD: Inhalte und Funktionen*. (Reihe: Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, H. 35) Tübingen: im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde 1974; Walter Nutz: *Der Krieg als Abenteuer und Idylle. Landser-Hefte und triviale Kriegsromane*. In: Hans Wagener (Hg.): *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich: deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*. Stuttgart: Reclam 1977, S. 265-283.

Die ersten Kriegsroman-Heftreihen wurden Anfang der 1950er Jahre vom Arthur Moewig-Verlag mit Sitz in München herausgegeben. Bei diesen, meist von Jugendlichen gelesenen Publikationen handelt es sich eigentlich um eine Wiederaufnahme von Jugend-Propagandaschriftreihen aus der NS-Zeit; ab 1939 war in den Steiniger-Verlagen mit Sitz in Berlin sechs Jahre lang eine Hefroman-Serie mit dem Titel „Kriegsbücherei der deutschen Jugend“ erschienen, die deutlichen militaristischen Charakter hatte. Siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Kriegsb%C3%BCcherei_der_deutschen_Jugend (7.2.2015). 1957 startete der Pabel-Verlag mit Sitz in Rastatt die Hefreihe „Der Landser“. Die beiden Verlage wurden später vom Heinrich Bauer Verlag (Hamburg) aufgekauft und gaben unter dem Namen Pabel-Moewig Verlag KG bis 2013 diese Hefreihe in Klein- und Großbänden heraus. Siehe: <http://de.wikipedia.org/wiki/Landserheft> (7.2.2015). Eine Nachfolgeproduktion in gleicher Aufmachung ist die Serie *Weltkrieg. Erlebnisberichte*, wobei aber die Quelle bzw. der Verlag bisher nicht klar benannt werden konnte. Siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Landser#Nachfolger (7.2.2015). Besonders drastische Formen hat die Kultivierung von Krieger-Ethos und entsprechenden Sondersprachen in Spielfilmen der letzten Jahrzehnte (James Bond, Star Wars, Lord of the Rings, Avatar) und in aktuellen Computer- und Online-Spielen (World of Warcraft, Counterstrike) angenommen.

auf die dokumentierende Nachahmung der angeblichen Erlebnisse eines Autors oder die Erzählung einer spannenden Fabel ausgelegt. Ledig schreibt nicht auf eine autobiografisch berichtende Weise, sondern richtet den Fokus auf die grundsätzliche Situation der Frontsoldaten, also auf das durch die Kriegssituation ausgelöste Leiden und Grauen sowie auf die moralischen Dilemmata, mit denen die Kämpfenden konfrontiert sind. In diesem Sinne sind die Gespräche in *Die Stalinorgel* authentischer als die verfälschenden, einen Helden- und Männerkult fortsetzenden Dialoge in so vielen Kriegstexten der Nachkriegszeit.

Fazit dieser Untersuchungen ist: Weder Ledigs Text noch solche, die den Zweiten Weltkrieg verherrlichen oder verharmlosen, enthalten wirklichen Soldaten-Jargon, der sicherlich in unzähligen Varianten verschiedener Teilstreitkräfte (u. a. Heer, Luftwaffe, Marine) und regionalen Variationen existierte. Für die Interpretation der jeweiligen literarischen Texte ist es wichtig zu sehen, dass durch die Gestaltung der Gespräche das Kriegsgeschehen gedeutet und die Handlungen und Einstellungen der beschriebenen Soldaten geschildert werden.

Die meisten Autoren stellen allerdings nur Dialoge der deutschen Soldaten dar. Dass Ledig in seinem Roman Gespräche (und Reflexionen) für Angehörige beider Kriegsparteien entwirft, also auch die quasi feindliche Sichtweise einnimmt, ist in der Nachkriegszeit die Ausnahme. *Die Stalinorgel* geht damit über eine einseitige Interpretation der Kriegsgeschehnisse hinaus und provoziert durch eine andere Perspektive auf „die Deutschen“ wichtige Fragen über die Opfer-Identität, die von einem großen Teil der deutschen Bevölkerung nach dem Zweiten Weltkrieg ansonsten unkorrigiert fortgesetzt wurde.

Exkurs: Bruno Vogels Antikriegsbuch *Es lebe der Krieg!*

Raimund Kemper weist in seinem Essay zu *Die Stalinorgel* auf einen – beinahe völlig vergessenen – Erzählband von Bruno Vogel aus den 1920er Jahren hin, der die von Leid und Grausamkeiten bestimmte Lebenssituation der Soldaten im Ersten Weltkrieg beschreibt.²⁸⁵ Kemper sieht Gemeinsamkeiten dieser beiden Texte vor

²⁸⁵ Siehe Kemper: Die Angst muss dir selbst im Genick sitzen, 2008; zu Kempers Hinweis auf Vogels Buch siehe ebd., S. 130-132.

allem bei der realistischen, ungeschönten Abbildung des Kriegs und der Kritik am Militarismus. Der Vergleich ist meines Erachtens äußerst fruchtbar; im Rahmen meiner Arbeit weist er auf einige interessante Aspekte von Ledigs Roman hin.

Vorbemerkung: Der Leipziger Publizist Wolfgang U. Schütte brachte die ursprüngliche, d. h. ungekürzte Fassung von Vogels Buch mitsamt einer umfassenden Dokumentation der Rezensionen und Kommentare 1978 neu heraus.²⁸⁶ Von Raimund Wolfert erschien 2012 in Leipzig eine ausführliche Biographie, die das Leben Vogels in den verschiedenen Exilländern und sein literarisches Schaffen auf der Grundlage von Schüttes Ausgabe und eigener detailreicher Recherche nachzeichnet.²⁸⁷ Ich weise vorab auf diese beiden Texte hin, denn ich habe keine neuen Nachforschungen angestellt. Die folgenden Informationen zu Vogels Leben stammen aus diesen Publikationen, ohne dass ich alle Angaben explizit als Zitate kennzeichne.

Bruno Vogel (1898 in Leipzig geboren, 1987 in London gestorben) hatte sich 1916 im etwa gleichen Alter wie Gert Ledig freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet und kämpfte im deutschen Heer an dessen Ost- und Westfront. 1924 veröffentlichte er unter dem Titel *Es lebe der Krieg! Ein Brief* eine Sammlung von elf kurzen kriegs- und militärkritischen Texten.²⁸⁸ Diese Publikation war nach dem Ende des Ersten Weltkriegs eines der ersten antimilitaristischen Bücher und erregte in Deutschland großes Aufsehen.²⁸⁹ Polizei und Justiz gingen gegen die „Unsittlichkeit“ des Erzähl-

²⁸⁶ Bruno Vogel: *Es lebe der Krieg! Ein Brief*. (Nachdruck mit Dokumenten-Teil) Berlin: Klaus Guhl 1978. – Raimund Wolfert gibt an, dass Schütte keinen Verlag in der DDR für die Neuedition von *Es lebe der Krieg!* gewinnen konnte und das Werk daher, DDR-Recht missachtend, anonym beim Guhl-Verlag in West-Berlin herausgab, wofür er allerdings nicht strafrechtlich belangt wurde. Siehe Raimund Wolfert: *Nirgendwo daheim. Das bewegte Leben des Bruno Vogel*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 242-243.

²⁸⁷ Wolfert: *Nirgendwo daheim*, 2012. – Er merkt für die zukünftige Forschung an, dass sich der Nachlass des Schriftstellers (zum Zeitpunkt des Erscheinens seiner Biografie) noch ungesichtet in Privatbesitz in London befand, siehe ebd., S. 10, 258-259.

²⁸⁸ Bruno Vogel: *Es lebe der Krieg! Ein Brief*. Leipzig-Plagwitz: Die Wölfe 1924.

²⁸⁹ Frühe kriegskritische Werke in der Weimarer Republik sind: Leonhard Frank: *Der Mensch ist gut*. Zürich: Max Rascher 1918 (eventuell schon 1917 ebenfalls in der Schweiz erschienen); Heinrich Wandt: *Etappe Gent. Streiflichter zum Zusammenbruch*. Berlin: Freie Presse 1921. (Wandt merkt in einem Vorwort im Fortsetzungsband dieses Buches, welcher den Titel *Erotik und Spionage in der Etappe Gent* trägt und 1928 im Agis-Verlag (Wien / Berlin) erschien, an, dass sein Buch bereits 1919 im Buchhandel gewesen sei, siehe ebd., S. 5.) Ein bis heute immer wieder aufgelegtes Antikriegsbuch ist Ernst Friedrichs 1924 erstmals veröffentlichter Bildband *Krieg dem Kriege! Guerre à la Guerre! War against War! Oorlog aan den Oorlog!*, der schwere, aber im Weltkrieg häufige Verstümmelungen von Menschen zeigt. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg erschien: Wilhelm Lamszus: *Das Menschenschlachthaus – Bilder vom kommenden Krieg*. Die erste Auflage wurde wahrscheinlich ebenso wie das 13. bis 20. Tausend im Jahr 1912 vom Verlag Janssen (Hamburg / Berlin)

bandes vor, wobei der wahre Beweggrund die darin enthaltenen kriegskritischen Aussagen gewesen sein sollten.²⁹⁰ Nicht nur der Autor, sondern neben anderen Arthur Wolf, der Besitzer des Leipziger Verlags „Die Wölfe“, Otto Bauerdorf, Expedient des Verlags, und der Illustrator des Bandes, der expressionistische Künstler Rüdiger Berlit, wurden vor Gericht gebracht; vorgeworfen wurde ihnen u. a. die Verbreitung unzüchtiger Schriften. Diese Anklage hielten die meisten der fachkundigen Gutachter angesichts des inkriminierten Linolschnitts, der eine Schlange von Soldaten vor einem der damals bei den Streitkräften üblichen Bordelle zeigt, für nicht haltbar. Prozesse und Folgeprozesse dauerten bis 1929, sogar das Reichsgericht befasste sich mit dem Fall. Schließlich konnte das Werk nur nach Streichungen zweier Texte erscheinen („Der Heldentod des Gefreiten Müller III.“ und „Die ohne Zukunft“). Wie Schütte Ende der 1970er Jahre darstellte, löste das Buch von Vogel damit einige Jahre vor der hitzigen Debatte um Erich Maria Remarques und Ludwigs Renns Kriegsbücher am Ende der 1920er Jahre eine Diskussion darüber aus, wie man den modernen Materialkrieg und seine zerstörerische Wirkung auf den Menschen zeigen sollte bzw. darf.²⁹¹ Für die künstlerische Freiheit Bruno Vogels setzten sich damals u. a. so bedeutende Literaten wie Thomas Mann und Fritz von Unruh und die Künstlerin Käthe Kollwitz ein.²⁹² Doch für den Autor –

herausgegeben. Spätere kriegskritische Werke sind neben Renns *Krieg* (1928) und Remarques *Im Westen nichts Neues* (1928 in der Vossischen Zeitung, 1929 Buchfassung beim Propyläen-Verlag, beide zum Ullstein-Konzern gehörig) unter anderem: Edlef Köppen: *Heeresbericht*. Berlin-Grünwald: Horen-Verlag 1930; Arnold Zweig: *Der Streit um den Sergeanten Grischa*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer 1927.

²⁹⁰ Vogels Anwalt Kurt Rosenfeld, der 1931 im *Weltbühne*-Prozess neben anderen Anwälten für Carl von Ossietzky arbeitete, schreibt in einem Kommentar zu den Vorwürfen gegen Vogels Buch: „Freilich hatte die Staatsanwaltschaft in Dresden im Ermittlungsverfahren unvorsichtigerweise erkennen lassen, daß ihr die pazifistische Tendenz des Buches besonders anstößig erschien. Kein späteres Bestreiten der jeweils amtierenden Staatsanwälte konnte aus den Akten die Stelle wegwischen, in der schwarz auf weiß zu lesen ist, daß die Broschüre eine Anzahl von Unzüchtigkeiten enthalte, abgesehen davon, daß sie als Kampf- und Tendenzschrift gegen den Krieg und den Heeresdienst anzusehen ist“. Der besondere Eifer der Staatsanwälte in der Verfolgung des Buches erklärt sich wohl nur durch das Zusammentreffen des angeblich Unzüchtigen mit dem Antikrieglerischen, das allerdings aus jeder Zeile des Buches herausleuchtet.“ Siehe Vogel: *Es lebe der Krieg!*, 1978, S. 109. – Kurt Tucholsky schrieb am 13. Dezember 1927 in einer *Weltbühne*-Rezension von *Der Streit um den Sergeanten Grischa*: „Arnold Zweig hat das beste deutsche Kriegsbuch geschrieben – immer neben Vogels ‚Es lebe der Krieg!‘.“ (Siehe Schüttes Nachwort in: Vogel: *Es lebe der Krieg!*, 1978, S. 128. – Wolfert gibt in seinem Quellen- und Literaturverzeichnis die gesamte Quellenangabe an: Kurt Tucholsky (Pseudonym Peter Panter): *Der Streit um den Sergeanten Grischa*. In: *Die Weltbühne*, 23. Jg. (1927) Nr. 50, S. 892-899).

²⁹¹ Siehe Wolfgang U. Schütte: *Nachwort: Bruno Vogel – ein Beitrag zu seiner Biographie*. In: Vogel: *Es lebe der Krieg!*, 1978, S. 128-138. Besonders interessant ist die Wiedergabe eines „Manifestes“ des Verlegers Arthur Wolf, in dem er 1926 – anlässlich einer erneuten Auflage des teilweise geschwärzten Textes – aus seiner Sicht die Qualitäten von Vogels Buch und die gerichtlichen Vorwürfe beschreibt. Siehe „Ein Kulturdokument“, ebd., S. 132-134.

²⁹² Siehe Vogel: *Es lebe der Krieg!*, 1978, S. 93 und 110.

einen radikalen Linken, politisch aktiven Homosexuellen, Atheisten und Anarchisten – gab es in der damaligen deutschen Gesellschaft wenige Lebensmöglichkeiten. Seine gesellschaftskritischen Romane und Beiträge in Zeitungen und Zeitschriften erhielten kaum Akzeptanz; von seinen Eltern gab es kein Verständnis für seine Homosexualität. Auch konnte er die kommende Katastrophe vorausahnen.²⁹³ Vogel emigrierte bereits Anfang der 1930er Jahre und kam nach mehreren Stationen schließlich nach Südafrika (damals Südafrikanische Union). Während des Zweiten Weltkriegs diente er von Anfang 1942 bis Ende 1944 als Techniker, Sprachlehrer und Übersetzer in der Südafrikanischen Armee²⁹⁴, um – wie Schütte es beschreibt – „gegen den Faschismus mit der Waffe in der Hand zu kämpfen“.²⁹⁵ 1953 ging Vogel nach Großbritannien, weil seine deutliche Opposition zum Apartheid-Regime und seine Solidarität mit der schwarzen Bevölkerung im Gegensatz zu den südafrikanischen Gesetzen standen.²⁹⁶

Der Nachdruck des Guhl-Verlags enthält wieder die ungekürzte Fassung von Bruno Vogels Text und ermöglicht einen unverfälschten Vergleich mit Ledigs Schreibweise. Sowohl bei Ledig als auch bei Vogel finden sich drastische Bilder. So beschreibt der Text von 1924 in zynischen, aber auch mitfühlenden Formulierungen die Zerstörungskraft der eingesetzten Granaten. Im Text „Vater und Sohn“ beschreibt ein Soldat, wie es Menschen ergeht, die in feindliches Sperrfeuer rennen müssen:

Unaufhörlich rast die tobende Wunde verreckender Geschosse aus der Erde, unaufhörlich treibt ein weit hinten in der Etappe sicher geborgener Wille in das Chaos der Explosionen neue Massen angstverzerrter Fratzen, immer mehr Kameraden wanken herein, breiten in letztem Entsetzen die Arme aus wie indische Bűber und sinken zusammen, zerreißen, verschwinden unerklärt, verschluckt von der gigantischen Ekstase des Sperrfeuers.

²⁹³ Schütte schreibt über den Beginn des Exils: „Lange vor der Machtergreifung durch die Faschisten verließ der Schriftsteller Deutschland. Von Berlin, wo er zuletzt gelebt hat, begab er sich nach Wien, dort arbeitete er zwei Jahre in einem Verlag. Der Reichstagsbrand zeichnete ihm das weitere Schicksal Deutschlands klar vor.“ In: Ebd., S. 135. – Wolfert beschreibt die Enttäuschung Vogels durch den Gerichtsprozess und die weitere politische Radikalisierung des Autors. Siehe Wolfert: Nirgendwo daheim, 2012, S. 39, 44.

²⁹⁴ Siehe ebd., S. 140-141.

²⁹⁵ Siehe Schüttes Nachwort in: Vogel: Es lebe der Krieg!, 1978, S. 136.

²⁹⁶ Siehe Wolfert: Nirgendwo daheim, 2012, S. 158. Siehe auch Schüttes Nachwort in: Vogel: Es lebe der Krieg!, 1978, S. 136.

Unfaßbar gewaltige Orgie des Sadismus: Millionen qualzuckender Nerven unter gähnenden Wunden, verzweiflungserstickter Wille zum Leben, zerhackte Muskeln, aus denen Blut gemächlich rieselt oder wie aus kleinen Plumpen²⁹⁷ sprudelt, dörrender Durst foltert röchelnde Kehlen, vergeblich kämpfen zerstörte Lungen um Luft, Hirnbrei und Schädelsherben wirbeln durch den tanzenden Lehm, aus sich wälzenden, aufgeschlitzten Leibern kriechen schleimige Därme über das Feld der Ehre, dessen Schande stinkende Qualmschwaden bedecken, schwülen, dunkelgrauen Sargtüchern gleich, bestickt mit düster glühenden Funken.²⁹⁸

Was die sprachliche Gestaltung der Soldaten-Dialoge betrifft, orientiert sich Vogel im Gegensatz zu Ledig stärker an naturalistischer Abbildung. Einige von Vogels Soldaten sprechen Dialekt und reden in abgebrochenen und unklaren Sätzen. Sie thematisieren außerdem gesellschaftliche Begegnungen und Ereignisse, die fernab des Frontgebietes stattfinden. Ziel dieser Dialoge ist zwar, wie auch bei Ledig, das Bewusstmachen der leidvollen, permanent lebensbedrohlichen und damit entwürdigenden Situation an der Front, aber die Gespräche klingen doch um einiges mehr wie „aus dem Leben gegriffen“. Bei Wolfert heißt es über die Soldaten: „Sie benutzen den authentischen Kasernenhof- und Schützengrabenjargon.“²⁹⁹ Als Beispiel diene eine Szene, in welcher der Gefreite Müller mit dem Erzähler über seine Sehnsucht nach Geschlechtsverkehr spricht:

Mer sollte eechtlich denkn, bei der Schinderei, und nischt Gescheites ze Fressn, und keen anständchen Schlaf, da mißte en jeder Gedanke ans Vöchln vergehn. Aber s werd bloß um so schlimmer.

Wenn de dann in Ruhe bist, und de liechst so alleene in der verfluchtn Forzkapsel, und de denkst an deine Frau derheeme – – –³⁰⁰

In *Die Stalinorgel* sind die Sätze und Gespräche der Soldaten im Vergleich mit denen in *Es lebe der Krieg!* eindeutiger konstruiert, eben zu dem Zweck, Ledigs durchgehende Thematik – die Abscheu vor der massenhaften, geplanten Zerstörung des Lebens – in einem kurzen Moment des Kriegs zu zeigen. Zwar gibt es auch bei

²⁹⁷ „Plumpe“: veraltet für „Pumpe“, noch im norddeutschen und ostmitteldeutschen Sprachgebrauch. Siehe auch Wahrig: Deutsches Wörterbuch, 2000, S. 984.

²⁹⁸ Vogel: *Es lebe der Krieg!*, 1978, S. 17-18.

²⁹⁹ Wolfert: *Nirgendwo daheim*, 2012, S. 14.

³⁰⁰ Vogel: *Es lebe der Krieg!*, 1978, S. 32.

Vogel keine längere Chronik oder ein Gesamtpanorama, im Unterschied zu Ledig findet sich in seinem Text aber Alltagssprache; auch ist das bei ihm gezeigte Spektrum sozialer Ereignisse (z. B. Gespräche und das Verhalten von Soldaten in Ruhestellung, in ihrer Heimat und im Lazarett) viel breiter als in *Die Stalinorgel*.

Beide Texte haben einen hohen Authentizitätsgrad; reale Dokumentationen im Sinne einer ungefilterten, „fotografischen“ Aufzeichnung sind sie nicht. Beispielsweise führt Vogels Schilderung eines surrealen Gesprächs, das mehrere Leichen von Soldaten auf einem karpatischen Friedhof führen, den Leser in eine mit Anspielungen und absichtlich übertriebenen Äußerungen gefüllte Szenerie. So berichtet eine der Leichen, „der beide Beine und der Unterleib fehlen“³⁰¹, über den Angriff russischer Truppen auf deutsche Stellungen:

Leiche 5: [...] Eine peinlich schäbige Zeit, die die Dummheit, sich sinnlos zerfetzen zu lassen, als Heldentum bezeichnet. – Bei Drohobycz hatte ich mal Gelegenheit, ein paar Minuten Heldentum durchs Scherenfernrohr zu bewundern. Unser Bataillon war in einem Hohlweg aufgestellt und sollte angreifen. Die meisten sofften Schnaps und entleerten ihre Leibeshöhle noch rasch, alle waren bleich wie Quark, ob vor Tapferkeit oder wegen der sich bietenden Massengrabperspektive, weiß ich nicht. Die Zugführer würgten ihre Uhren in den Händen. Fast unvermittelt krabbelt dann die ganze Heldenschar über die Böschung und rennt dem deutschen Erbfeind entgegen. Eine halbe Minute, und schon hüpfen hundert Meter vor ihr die ersten Drecktulpen des deutschen Sperrfeuers brüllend aus der Erde, einzelne anfangs, nach wenigen Sekunden schon Hunderte auf einmal, ein hoher, undurchdringlicher Wall aus Dreck und Tod, –

[...] und da hinein läuft das Bataillon und läßt sich zu Menschenmarmelade verarbeiten. Nach kaum fünf Minuten hörten die Deutschen schon mit Schießen auf. Ein fabelhafter Triumph der modernen Technik: Über 500 Kronen der Schöpfung in fünf Minuten auf dem Altar des Vaterlandes restlos bewältigt!

Ich packte mein Scherenfernrohr ein und gab meine diesbezügliche Meldung, die ich schon vorher geschrieben hatte, beim Stab ab. Der war schon wieder eifrig dabei, neue Heldentaten zu provozieren.

Einige Stunden hörte man noch das Schreien und Wimmern der Menschen, die sich auf dem Felde der Ehre da vorne damit befaßten, in den Schoß des allgütigen und allmächtigen Vaters zurückzukehren, dann war auch das vorbei.³⁰²

³⁰¹ Ebd., S. 41.

³⁰² Ebd., S. 41-42.

Bei dieser Schilderung handelt es sich um eine gezielte Provokation der militärischen Ideologie und der Gesellschaft der 1920er Jahre. Dieser Inhalt wird bei Vogel zumindest stellenweise in einen satirischen und mitunter sogar tragikomischen Text umgesetzt (man beachte auch den ironisch gemeinten Titel des Erzählbandes), bei Ledig ist im Gegensatz dazu die Stimmung der Erzählung von Anfang an düster und sein Text für den Leser nicht im Geringsten angenehm. Sicher mag hier auch hineinwirken, dass es sich um zwei verschiedene Kriege handelt (und Ledig sich des hinter der Front stattfindenden Holocausts vielleicht sogar voll bewusst war), wichtig ist meiner Ansicht nach aber das Schriftstellerische, nämlich dass Ledig mit seinem Text einen kulturellen Anspruch verband: Er konzipierte einen Roman von „hohem“ Rang, der nicht mit den in den ersten Nachkriegsjahrzehnten massenhaft erscheinenden trivialen oder alltägliche Themen behandelnden Kriegstexten gleichgesetzt werden kann. Bruno Vogel verwendet dagegen – neben expressiv-abstrahierenden Texten wie der Schlachtbeschreibung in „Vater und Sohn“ – eine an der Umgangssprache orientierte Schreibweise, um dem Leser einen einfachen und unmissverständlichen Zugang zu der in seinem Text geäußerten Kritik am Krieg und am Militär zu ermöglichen.

Kemper sieht Ledig mit seinem Frontroman in der „Linie der Tradition“ Bruno Vogels.³⁰³ Obwohl es, wie oben gezeigt wurde, durchaus Unterschiede zwischen beiden Texten gibt, ist dem zuzustimmen. Unkonventionelle Schreibweisen und Militärdarstellungen, welche die Verachtung der Militärführung für das einzelne Leben entblößen, verbinden beide Werke. Was die Form angeht, so unterscheiden sich Ledigs romanähnlicher Aufbau und Vogels unzusammenhängende Reihung sehr; hier wie dort wird aber ein multiperspektivischer Blick (wenn auch bei Vogel im Zusammenspiel mit einer Rahmenerzählung und einem immer wieder auftretenden Haupterzähler) und das Fehlen eines durchgängigen Handlungsablaufs genutzt, um verschiedene Aspekte des Frontkampfes zu schildern, etwa die immense Verzweiflung, das Verlorenheitsgefühl sowie körperliches und seelisches Leid der Soldaten. Auch die Vorgehensweise, kurze Szenen lose aneinander zu reihen, findet

³⁰³ Siehe Kemper: Die Angst muss dir selbst im Genick sitzen, 2008, S. 132.

sich in beiden Texten.³⁰⁴ Berücksichtigt man, dass Ledigs Manuskriptfassung von *Die Stalinorgel* Passagen zum Ersten Weltkrieg enthielt, wird eine weitere Parallele deutlich. Allerdings wurden diese Textteile auf Anregung von Ledigs Lektor Brenner bearbeitet oder gestrichen.³⁰⁵ Da die frühere Fassung nicht erhalten zu sein scheint, wird wohl unklar bleiben, ob bei Ledig zur Thematik „Kontinuität eines deutschen Militarismus seit dem Ersten Weltkrieg“ eventuell auch die obere Militärführung angesprochen wurde oder ob sein Roman von Beginn an aus einer „reinen“ Grabenperspektive erzählt werden sollte. Eine zusätzliche Gemeinsamkeit ist, dass bei Vogel wie auch bei Ledig über Menschen verschiedener Nationen berichtet wird und die Erzählung sich nicht auf deutsche Soldaten beschränkt.

Das bei Vogel stark in den Vordergrund gerückte Sexualleben der „Landser“ findet sich bei Ledig nicht. Gerade die in Vogels Text enthaltenen Schilderungen der vom Militär organisierten Bordelle, von Geschlechtskrankheiten und ihren fatalen gesundheitlichen Schäden sowie von sexuellen Bedürfnissen wurden gerichtlich kritisiert. Sie entsprachen nicht dem Bild vom kampfeswilligen deutschen Soldaten, dessen einziges Ziel es war, sich im Fronteinsatz zu bewähren und dem Kaiser zu dienen – dies wurde dem Text vorgeworfen, obwohl der Krieg der Gesellschaft einen immensen Schaden zugefügt hatte und in der Weimarer Republik andere Werte hätten gelten sollen bzw. können. Neben den Bildern der Zerstörung durch Waffen sind es wohl vor allem diese menschlichen Aspekte gewesen, die zum Verbot einiger Texte aus *Es lebe der Krieg!* geführt haben.

Die Stalinorgel enthält nur wenige Szenen, die Sexualität thematisieren: Dem Geschehen geht eine Szene voraus, in der Kapitän Sostschenko und Sonja Schaljewa eine (Liebes-)Nacht in einem Stall verbracht haben (SO 50). Kurz vor seiner Desertion stellt sich der Melder vor, wie ein getöteter Kamerad, der Gefreite Schute, wahrscheinlich von seiner Frau mit einem anderen Mann betrogen wurde (SO 129-130). Sexuell skandalöse Szenen enthält der Text nicht. Bei Ledigs späteren Romanen wurde ihm von der Kritik unter anderem vorgeworfen, geschlechtliche Aspekte (die Vergewaltigungsszene in *Vergeltung* und die Darstellung von

³⁰⁴ Vogel spricht selbst von „Skizzen“. Wolfert schreibt: „Die einzelnen ‚Skizzen‘ Vogels sind nur lose miteinander verknüpft. [...] Vogel bediente sich in *Es lebe der Krieg!* einer Kurzszentechnik, welche die Welt ‚zerstückelt‘.“ Siehe alle diese Aussagen in: Wolfert: *Nirgendwo daheim*, 2012, S. 28, 33, 35.

³⁰⁵ Radvan: *Nachwort*, 2000, S 205.

Prostituierten als zentrale Figuren in *Faustrecht*) in einer sittlich inakzeptablen Form zu erzählen. Einen größeren, auf „Moral“ bezogenen Skandal gab es allerdings erst wieder, als Günter Grass 1959 mit *Die Blechtrommel* an sexuelle Tabus rührte und den Typus des Kleinbürgers für die Kriegs- und Menschheitsverbrechen der Deutschen verantwortlich machte.

Die Publikation von Ledigs Buch war ein Erfolg, d. h., dass der Claassen-Verlag keineswegs mit juristischen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, wie es bei Vogel der Fall gewesen war, auch wenn Eugen Claassen dies oder Ähnliches befürchtet hatte.³⁰⁶ Die totale Kapitulation machte es zumindest in den ersten Nachkriegsjahren unmöglich, jenen deutschen Militarismus fortzuführen, der nach dem Ersten Weltkrieg aufgeblüht war. Dafür sorgten u. a. die alliierten Kontrollbehörden, die Veröffentlichungen zensierten und Lizenzen für Bücher und Zeitschriften vergaben und gegebenenfalls wieder entzogen (man denke an die Zeitschrift *Der Ruf*). Ledigs Romane erschienen zwar erst, nachdem die Bundesrepublik Deutschland und die Deutsche Demokratische Republik diese Hoheitsrechte ausübten – in beiden Fällen mit Einflussnahme der verbündeten Supermächte –, doch es ist durchaus möglich, dass sein Frontroman bei einem früheren Erscheinen von den westlichen Besatzungsmächten als zu militärkritisch angesehen worden wäre. Und nicht nur für *Vergeltung* und *Faustrecht* stellt sich die Frage, ob die deutsche Bevölkerung zu einem früheren Zeitpunkt, z. B. Mitte oder Ende der 1940er Jahre mit Ledigs schonungsloser und grauenvolles Leiden zeigender Schreibweise hätte konfrontiert werden wollen. Es steht aber fest, dass Ledigs Frontbeschreibung Mitte der 1950er Jahre zumindest nicht in einer Art schockierend gewesen ist, die zu einem Diskreditierungsversuch der Politik oder der Kirche geführt hätte, wie dies 30 Jahre zuvor bei Bruno Vogels Antikriegstext durch die Justiz geschehen war.

Vogels Buch war noch vor der zweiten Welle von Antikriegsbüchern, die es in der Weimarer Republik gab, erschienen. Als Remarque und Renn ihre Bücher herausbrachten, befanden sich Staat und Gesellschaft politisch in einer weitaus unstabileren Phase als 1924/25 und die militaristischen und nazistischen Kräfte hatten bereits

³⁰⁶ Radvan schreibt zu diesem Aspekt über den im Deutschen Literaturarchiv Marbach archivierten Briefwechsel von Verleger und Autor: „Von Seiten des Verlages erwartete man weitreichende Entrüstung über *Stalinorgel*. Claassen war sich im klaren darüber – so ist einem Brief an Ledig zu entnehmen –, daß man ‚bei der Veröffentlichung dieses Buches so ungefähr alle offiziellen Stellen gegen sich haben wird, doch gerade das soll uns nicht hindern‘.“ (Eugen Claassen an Gert Ledig am 30.8.1954) Ebd.

großen Einfluss – was andererseits den beiden Romanen *Krieg* und *Im Westen nichts Neues* eine intensive Diskussion in der Gesellschaft bescherte. Im Gegensatz zu Vogels Text sind sie nicht vergessen worden, ihre Autoren setzten ihre schriftstellerische Laufbahn erfolgreich fort, wenn auch im Ausland.³⁰⁷ Es ist zu fragen, ob ein Frontroman wie *Die Stalinorgel* in den 1960er Jahren eine gänzlich andere, vielleicht geringere Beachtung erfahren hätte, und wie bedeutend die Debatte um die Aufstellung neuer Streitkräfte (in West und Ost) für die Rezeption von Ledigs Kriegsdarstellung war.

Gert Ledig hätte der Vergleich seiner „Kampfschrift“ mit *Es lebe der Krieg!* womöglich gefallen, steht doch die Schreibweise Vogels seinem eigenen Prinzip einer „krassen, gefährlichen“³⁰⁸ Literatur sehr nahe. Andersherum stellt sich die interessante Frage, wie Vogel Ledigs Frontroman beurteilt hätte. Immerhin hatte Vogel mit seinen Erzählungen in einer von fortgesetztem wilhelminischem Untertanengeist und entsprechenden Kunstvorstellungen geprägten Zeit eine immense Provokation bewirkt, während Ledigs Text, abgesehen vielleicht vom „rechten Rand“ und den meist ideologisch gegängelten DDR-RezensentInnen³⁰⁹, auf wenig

³⁰⁷ Wie Vogel mussten beide Autoren emigrieren: Renn kämpfte (nach einer Haftstrafe in NS-Deutschland) zuerst in Spanien und kam später aus dem mexikanischen Exil in die sowjetisch besetzte Zone Deutschlands zurück, er blieb in der DDR. Remarque verließ Deutschland nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler und lebte in der Schweiz, wohin er nach dem Zweiten Weltkrieg aus dem amerikanischen Exil zurückkehrte.

³⁰⁸ Vogel bezeichnete u. a. seinen späteren, unveröffentlicht gebliebenen Erzählband *Slegs vir Blankes* (Afrikaans für „nur für Weiße“), der rassistische Gewalt in Südafrika thematisiert, als „krass kritisch“. Siehe Wolfert: *Nirgendwo daheim*, 2012, S. 204. – Ledig nannte seinen Erzählstil in Briefen „krass“ (siehe Radvan: Nachwort, 2000, S. 228) und in einem Zeitungsbeitrag aus dem Jahr 1960 erörterte er, welche Literatur tatsächlich gesellschaftskritisch und demnach „gefährlich“ sei, und welche lediglich vorgebe, unangenehme soziale Zustände zu zeigen. Siehe Ledig: *Gefährliche Literatur*, 1960.

³⁰⁹ Irene Charlotte Streul schildert einen interessanten Fall der politisch motivierten Maßregelung, der sich in den 1950er Jahren anlässlich der Beurteilung von Kriegsromanen durch Günther Deicke ereignete: „Ledigs *Stalinorgel* hielt er für geeignet, eine ‚heilsame Schockwirkung auszulösen und mitzuhelfen, die Jugend vor einem neuen Höllenabenteuer zu bewahren‘. [...] ‚Bilanz des Krieges‘ lautete der Titel der Rezension [u. a. über *Vergeltung*], mit der sich Deicke vom gängigen Rezeptionsmodus, bei dem vorrangig nach den politisch-erzieherischen Implikationen der Texte gefragt wurde, entfernte. Er wählte als Schwerpunkt die künstlerische Gestaltungsweise der Romane: Handlungsablauf, Komposition und Heldenwahl sowie Erzählweise und sprachliche Formung. [...] Im übrigen fragte er nach der ‚menschlichen Durchdringung des Stoffes‘, statt im einzelnen den politischen Standpunkt der Autoren herauszufiltern. Ledigs Roman *Vergeltung* stellte für ihn gegenüber *Stalinorgel* wegen der ‚bewußt gestalteten Menschlichkeit‘ einen ‚großen weltanschauliche[n] und literarische[n] Fortschritt‘ dar. Damit rückte Deicke deutlich von seiner früheren Forderung nach Aufdecken der Kriegsursachen ab. Daß Ledig nach seiner Meinung den Überlebenden Mitleid, Güte und menschliche Handlungsweise zurückgibt, war ausschlaggebend für ihn, das Buch für die Realismusdebatte in der DDR zu empfehlen. [...] Ein solches Herangehen an die westdeutsche Kriegsliteratur blieb nicht lange unwidersprochen. Im Zusammenhang mit der Kulturkonferenz der SED im Oktober 1957, die der ‚ideologischen Offensive‘ neue Schubkraft geben sollte, wurde der

Widerstand stieß – vielleicht auch weil, wie Kilb bemängelt, *Die Stalinorgel* trotz aller Gräuelbilder den Krieg beschreibbar macht und nicht an dessen Schilderung scheitert.³¹⁰

3.2.3 Figurenkonzeption

3.2.3.1 Entindividualisierung

In der überwiegenden Zahl der Kriegsromane der 1950er Jahre liegt der Schwerpunkt nicht auf individuell ausgestalteten Charakteren, sondern meistens auf der militärischen bzw. abenteuerlich-spannenden Handlung. Dies ist mit *Die Stalinorgel* nicht der Fall; das Moment der Spannung fällt fast gänzlich weg. Dennoch fehlt auch in Ledigs Text die ausführliche Darstellung von Menschen, die sich im Frontkampf befinden. In diesem Roman werden Figuren gezeigt, die eher Soldaten-Typen sind und nur Reste von Individualität aufweisen. Mehrere Erzählmechanismen im Text bewirken diese reduzierte Schilderung individuellen Lebens.

Obwohl im Verlauf des Romans über einige Figuren immer wieder erzählt wird, kann sich der Leser an keiner dieser Perspektiven und Schicksale durchgehend orientieren, denn eine zentrale Hauptfigur gibt es in *Die Stalinorgel* nicht – was der

Zeitschrift ‚Neue deutsche Literatur‘ vorgeworfen, ihre literaturkritische Tätigkeit sei ‚nicht auf der Höhe der literarisch politischen Aufgaben‘. Die Redaktion erhielt [per Zeitungsartikel im *Neuen Deutschland*] den Auftrag, bei sich die politischen Grundfragen zu klären und einen sozialistischen Standpunkt einzunehmen. So ist es sicher kein Zufall, daß Deicke von seiner Redakteurstätigkeit suspendiert wurde. Als er 1962 erneut westdeutsche Literatur rezensierte, zeigte sich, in welcher Weise er seine Erfahrungen verarbeitet hatte. Belehrt durch ‚eine Menge interessanter und fruchtbarer Diskussionen zwischen Staatsfunktionären und Künstlern [...] sowohl über Fachfragen als auch über Politik‘, wie Deicke seinen Wandlungsprozeß umschreibt, schloß er sich nunmehr klassenkämpferischen Positionen an. Während er die Entwicklung in Westdeutschland pauschal als ‚reaktionär und restaurativ‘ verurteilte, lobte er die DDR als einen Staat, in dem sich durch ‚Umbruch, Wandlung und Neubeginn [...] echter gesellschaftlicher Fortschritt vollzogen‘ habe. Den gesellschaftskritischen westdeutschen Schriftstellern warf er vor, sich mit der Negation dort zu begnügen, wo die fortschrittliche Gestaltung der Wirklichkeit in Angriff zu nehmen wäre.“ Siehe Irene Charlotte Streul: *Westdeutsche Literatur in der DDR. Böll, Grass, Walser und andere in der offiziellen Rezeption 1949-1985*. Stuttgart: Metzler 1988, S. 40-42; Deicke: *Drei neue westdeutsche Kriegsromane*, 1955; ders.: *Bilanz des Krieges. Über: Gert Ledig „Vergeltung“, Wolfgang Ott „Haie und kleine Fische“, Alexander von Mellin „Rührt euch – wenn ihr könnt“, Hans Werner Pump „Vor dem großen Schnee“*. In: NDL, 5. Jg. (1957) H. 3, S. 146-152; R. Hoffmann: „Wo steht die NDL?“. In: *Neues Deutschland*, 18.10.1957; Günther Deicke: *Die Ratlosigkeit der Einäugigen*. In: NDL, 10. Jg. (1962) H. 8, S. 170-173.

³¹⁰ Siehe Kilb: *Es bellen die Mörser, es rasseln die Ketten*, 2000.

Konzeption der meisten Kriegserzählungen widerspricht, mit Ausnahmen von zum Beispiel Horbachs oder Kirsts Texten. Ein „Held“ im Sinne des Heroischen genauso wie als erzähltechnischer Begriff im Sinne eines Protagonisten fehlen, und wohl mit Absicht, denn eine solche Figur würde sehr wahrscheinlich eine tiefere charakterliche und psychologische Darstellung erfordern. Es gibt zwar für einige häufiger auftretende Figuren Textstellen oder kurze Andeutungen, die etwas über ihr Leben vor dem Kriegseinsatz erahnen lassen, doch ist hier keine Ordnung zu erkennen und die Schilderungen sind nicht umfassend. In seinem späteren Roman *Vergeltung* wird Ledig solche rückblendenden Passagen systematisch jeweils vor einem Kapitelbeginn einbauen. Sie sind erwartbar und bereiten den neuen Erzählabschnitt vor, indem sie auf die an der Handlung bzw. den Bomberangriffen beteiligten Menschen (verschiedener Nationen) hinweisen. Zudem sind diese Kürzestbiografien so gestaltet, dass sie eine zumindest partielle Charakterisierung der Figuren erlauben. In *Die Stalinorgel* hingegen sind die Hinweise auf Lebensläufe kryptischer und nur verstreut im Text zu finden. Eine übersichtliche bzw. ausführliche Charakterdarstellung, so lässt sich Ledigs Frontroman deuten, ist in der verwirrenden Hektik des militärischen Kampfs nicht möglich. Hier kommt zum einen wieder die „Froschperspektive“ zum Tragen, die das Geschehen aus der Sicht der unteren Soldatenränge schildert und daher eine Situation wiedergibt, in der kaum die Atmosphäre noch die Zeit ist, um über persönliche oder private Themen zu sprechen. Anders als beispielsweise Hohoffs oder Kirsts Romane hat Ledigs Frontroman keine Szenen vorübergehender Ruhe oder Entspannung. Der Einzelne wird nur nach seiner Funktion und seinen militärischen Aufgaben bewertet, zum Nachdenken ergibt sich kaum eine Gelegenheit.

In der Folge erfährt der Leser wenig bis nichts über die Vergangenheit der gezeigten Figuren; es wird nur an wenigen Textstellen auf eine gedankliche Verbindung zum früheren – wahrscheinlich meist zivilen – Leben angespielt. So wird nebenbei angemerkt, dass der Melder zwei Kinder hat und einen Beruf, der etwas mit anatomischem Wissen zu tun hat (siehe SO 11). Der Hauptmann ist Studienrat und hat zehn Jahre an einem Gymnasium unterrichtet (siehe SO 9-10, 46 und 111). Über den Major erfährt der Leser, dass er mit seiner Frau, die Anna heißt, zwanzig Jahre verheiratet war und dass sie mit dem gemeinsamen Kind bei einem Bombenangriff verschüttet und getötet wurde (SO 26). Über den Oberst, der als Gerichtsoffizier tätig ist, wird gesagt, dass er vor seinem Armeedienst Staatsanwalt war, der von den

anwesenden Wehrmachtssoldaten anscheinend sogar erkannt wird (SO138 und 140). Der Erzähler bezeichnet ihn als „Clown“ und als „Gerechtigkeit“ (SO 141 und 144) – zwei Kommentare, die in ihrer Verachtung den Erzähler ein weiteres Mal aus der Perspektive des „einfachen“ Soldaten sprechen lassen. Über die Angehörigen eines russischen Stoßtrupps heißt es lediglich, dass sie Schüler der Stalin-Akademie für bildende Kunst seien. Leutnant Trupikow, so erfährt der Leser aus einem Gespräch, ist Geiger und hat in Deutschland studiert.

In Relation zu den anderen Figuren wird über Kapitän Sostschenko am meisten erzählt. Über ihn erfahren wir, dass er früh Waise wurde und oft noch an seine Mutter denken musste, während er im Waisenhaus aufwuchs, wo er eine harte und von Gewalt geprägte Kindheit durchlebte. Schließlich absolvierte er die Kadettenausbildung und lernte wohl damals schon Sonja Schaljewa kennen. Diese Beziehung eines Mannes zu einer Frau ist – neben kurzen Hinweisen auf die Ehen des Majors und des Gefreiten Schute – die einzige, die im Roman (zwar nur ansatzweise, aber wiederholt) beschrieben wird und in der persönliche Gefühle wie Zuneigung und Liebe eine Rolle spielen. Eine weitere Szene mit dem Thema „Liebe“ – vermutlich eine Eifersuchtsszene – habe Hans Georg Brenner gestrichen, berichtet Radvan aus der Korrespondenz von Lektor und Autor.³¹¹

Zu diesen wenigen Charakterschilderungen und den fehlenden „Einführungen“ der Figuren passt auch, dass für die meisten Figuren kein Name genannt wird. Die fehlenden Namen werden durch militärische Rangbezeichnungen ersetzt, was einer Deutung des menschlichen Individuums als militärischer, uniformierter Funktionsträger und einer Versachlichung der zwischenmenschlichen Beziehungen gleich kommt. Diese Entindividualisierung ist im soldatischen System gewollt und soll zu einem reibungslosen Ablauf der Aktionen führen, weil durch sie die Befehlskette und die Hierarchie jederzeit betont und persönliche Eigenheiten der Soldaten hintangestellt werden.

Im Verlauf des Romans tauchen die Namen einiger Soldaten dennoch auf, wenn auch nur kurz oder einmalig (anscheinend nur Nachnamen, außer bei Sonja Schaljewa, die aber eigentlich keine Kombattantin und kein Teil der männlichen soldatischen Gemeinschaft ist). Einige deutsche Figuren bekommen einen Namen, aber eher

³¹¹ Siehe Radvan: Nachwort, 2000, S. 205.

beiläufig; so erfahren wir z. B. in einem Telefongespräch zwischen dem Bataillonsgefechtsstand und der Division, dass der der Major Schnitzer heißt (siehe SO 76), und im Verhandlungsgespräch zwischen dem Hauptmann und den deutschen Truppen werden für den Hauptmann und den Melder die Namen Waldmüller und Braun genannt (siehe SO 117). Hier und in der Szene mit dem Soldaten, dem der Arm abgerissen wurde (siehe SO 57), werden mit Lutz, Matz, Hager und Fadinger Namen genannt, deren Träger allerdings tödlich verwundet oder schon tot sind. Diese Erwähnungen weisen darauf hin, dass es Menschen mit diesen Namen gegeben hat, die im Laufe der Kampfhandlungen (abgesehen von ihrer vermutlichen Täterschaft) schwer gelitten haben und gestorben sind, so wie im Fall des Gefreiten Schute (siehe SO 126-130) und des Pioniers Meller (siehe SO 16-19). Ein weiterer Name wird – ebenfalls nebenbei – genannt, als der Feldwebel von den Feldgendarmen verhaftet wird (siehe SO 94): Der Gefreite Mayer trägt einen „Allerweltsnamen“ und ist eine der ganz wenigen Figuren, die im Roman als „Schinder“ auftreten, der die gewöhnlichen Soldaten misshandeln darf – eine Figur, die es in den meisten Kriegsromanen gibt, vgl. den Ausbilder Himmelstoß aus *Im Westen nichts Neues*, den Hauptmann Wittterer aus *08/15 Im Krieg* oder den Hauptmann Stransky aus *Das geduldige Fleisch*.

Die russischen Figuren werden, wenn sie einen Namen bekommen, auch damit eingeführt. Auch hier zeigt sich ein Unterschied in der Darstellung der beiden Kampfparteien, mit der deutlichen „Bevorzugung“ der russischen Soldaten. Doch unterscheiden sich die individuell gekennzeichneten Figuren der deutschen und der russischen Kampfpartei darin, ob sie eines gewaltsamen Todes sterben oder überleben: Namentlich aufgeführte Soldaten auf deutscher Seite bleiben fast gänzlich bis zum Ende der Romanhandlung am Leben, mit der Ausnahme des Hauptmanns. Das Schicksal der deutschen Soldaten mit Namen (vor allem Major und Melder) wird zwar nicht bestätigt, aber die Beschreibungen im Epilog lassen doch darauf schließen, dass sie am Leben sind.³¹² Im Gegensatz dazu ist dies bei den russischen Figuren zum größten Teil nicht so: Sostschenko, Trupikow und Solowjeff sterben

³¹² Der Feldgeistliche sieht sich die Soldaten des Begräbnisgottesdienstes an: „Er sah einen Major, der keine Stiefel trug. Die Füße waren in Säcke gehüllt. Unter der braunen Leinwand schimmerten weiße Verbände. Das Gesicht konnte er nicht erkennen, da der Mann in die Grube starrte. [...] Ein Soldat mit einer Meldetasche fiel ihm auf. Er trug als einziger keine neue Auszeichnung, als wäre er aus einem bestimmten Grund bei der Verleihung übergangen worden.“ (SO 200-201)

(über Sonja Schaljewa und den einmalig genannten Wjatscheslaw Dotojew wird nichts gesagt).

Angesichts von vielen Kriegserzählungen der 1950er Jahre, die eine oder sogar mehrere Hauptfiguren haben, stellt sich die Frage, warum in *Die Stalinorgel* bei den Figuren so wenig Individualität zu finden ist. Zwar ist offensichtlich, dass die Figuren in anderen Kriegsromanen, z. B. in *Das geduldige Fleisch* oder *08/15 Im Krieg*, ebenfalls nur Typen darstellen und nicht ausführlich charakterisiert werden. Doch in vielen Kriegsromanen sind durch Schilderungen von Ruhephasen, Heimaturlauben oder professionellem, erfahrenem Verhalten in Kampfsituationen durchaus individuelle Handlungsspielräume für die Figuren zu finden. Daher haben die Soldaten oft einen guten Anteil an eigener Gestaltungskraft, bei Kirst sogar ins Humoristische hinein, bei Heinrich mit einem deutlichen Anklang von Heroismus. In Ledigs Text gibt es keine Wahlmöglichkeiten; die Frontsituation, also die ständige Todesgefahr, beraubt die Soldaten, gleich ob russisch oder deutsch, ihrer Handlungsfreiheit und ihrer Eigenständigkeit; alles was ihnen bleibt, ist konformes Aufrechterhalten der Befehlskette und das Bemühen, nicht getötet zu werden. Besonders deutlich zeigt sich das an der verzweifelten Lage des Panzervernichtungstrupps, an der Angst des Melders auf seinem Weg zwischen Frontlinie und Bataillonsgefechtsstand, an Sostschenkos Zweifel vor dem Angriff und an Sonja Schaljewas Ekel vor Verwundeten.

Gerade die kriegskritischen Texte setzen oft auf eine intensive Schilderung und eine langfristige Begleitung eines Protagonisten, wie sie etwa in Remarques *Im Westen nichts Neues* zu finden ist. So kann der Leser sich in die Person hineinversetzen, sich sozusagen „einfühlen“ und die Handlung aus einer Haltung der Identifikation mit dieser Hauptfigur nachvollziehen. Doch die Konzentration auf einen oder mehrere Soldaten hat, wie bei Remarque deutlich zu sehen, zur Folge, dass das Kriegsgeschehen als ein Geschehen rund um eine Person empfunden wird. Im Gegensatz dazu erfährt der Leser in Ledigs Roman gerade die Unüberschaubarkeit der Kriegssituation und die Verlorenheit in Anonymität. Der Text zeigt nicht in großem Maße persönliche Empfindungen und eventuell sogar private Belanglosigkeiten (wie etwa wiederholt in Hohoffs oder Bamms „Tagebüchern“), sondern er forciert die exemplarischen Aussagen zur Grausamkeit des modernen Kriegs, ohne einen Ausweg ins Heldenhafte oder Komische zuzulassen.

Der einzelne Soldat hat natürlich individuelle Gedanken, zum Beispiel an sein Zuhause oder an seine Familie, an ein eigenbestimmtes Leben, an Beziehungen zu anderen Menschen außer den Soldaten-Kameraden, an Lebenspläne oder Zukunftsentwürfe – sicherlich in Kampfpausen, aber vermutlich auch in heißen Kampfphasen, dies zeigen die zahlreichen Studien zu „Feldpostbriefen“, die neuen Untersuchungen zu Abhörprotokollen in alliierten Gefangenenlagern oder die bisher unbekanntem sowjetischen Augenzeugenberichte über die Schlacht um Stalingrad.³¹³ In *Die Stalinorgel* wird jedoch gerade die Instrumentalisierung des Menschen gezeigt, also die Ausschaltung aller individuellen Gedanken, Wünsche oder auch Ängste. Wenn dennoch bei einigen wenigen Figuren ansatzweise solche inneren Vorgänge beschrieben werden, ist das kein Bruch mit der Roman- bzw. der Figurenkonzeption, sondern gerade der nötige Hinweis darauf, dass menschliche Wesen Sehnsüchte, Hoffnung und aus der Kampfsituation im Materialkrieg erwachsende Verzweiflung empfinden.

Eine auffällige Figur ist in dieser Hinsicht der Hauptmann, der sich eine Bewahrung vor Verwundung oder Tod im Kriegsgefangenenlager erhofft und dann vom Zwang, in die Wehrmacht zurückkehren zu müssen, bitter enttäuscht wird; er fühlt sich betrogen. Eine zwar kollektive, aber doch außergewöhnliche, d. h. nicht dem soldatischen Verhaltensreglement entstammende Empfindung ist im 13. Kapitel die Freude und die auf sie folgende Enttäuschung der sich in der Riegelstellung befindenden deutschen Soldaten, als sie sehen, dass „ihre“ Kampfflieger zwar angreifen, aber sichtlich keine weiteren Maßnahmen zur Rettung ihrer eingeschlossenen Kameraden ergreifen werden. In beiden Beispielen handelt es sich jedoch lediglich um eine situationsgebundene Erwartung, also ein Gefühl, das mit der Lage der betreffenden Soldaten in Gefangenschaft oder einem (wenn auch kleinen)

³¹³ Als Beispiele seien genannt, zur Thematik Feldpost: Wolfram Wette / Detlef Vogel (Hg.): *Andere Helme – andere Menschen? Heimerfahrung und Frontalltag im Zweiten Weltkrieg. Ein internationaler Vergleich*. (Reihe: Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte – Neue Folge, Bd. 2) Essen: Klartext 1995, und auch Jens Ebert (Hg.): *Feldpostbriefe aus Stalingrad. November 1942 bis Januar 1943*. Göttingen: Wallstein 2003; zu Protokollen von Abhörungen deutscher Soldaten: Welzer / Neitzel: *Soldaten*. 2011, und auch Felix Römer: *Kameraden. Die Wehrmacht von innen*. München: Piper 2012; zu sowjetischen Augenzeugenberichten: Jochen Hellbeck: *Die Stalingrad-Protokolle. Sowjetische Augenzeugen berichten aus der Schlacht*. Übersetzung der Protokolle aus dem Russischen von Christiane Körner und Annelore Nitschke. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2012. Interessant ist ebenfalls Catherine Merridales Studie über die Kriegserfahrungen „einfacher“ russischer Soldaten: Catherine Merridale: *Iwans Krieg. Die Rote Armee 1939-1945*. Aus dem Englischen übersetzt von Hans Günter Holl. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2006. (Die Originalausgabe erschien unter dem Titel *Ivan's war: the Red Army 1939-1945* 2005 bei Faber and Faber in London.)

„Kessel“ zusammenhängt, nicht aber um eine Beschreibung komplexer, reflektierter, eventuell sogar positiver Gedanken und Gefühle, die gegebenenfalls sogar zu etwas Schöpferischem führen könnten. Die Zerstörungskraft des Kriegs bleibt die bestimmende Kraft in dieser Erzählung; ein Ausweg in individuelle Illusionen oder ein Schutz vor dem Kriegsgrauen durch religiösen Glauben oder ähnliche gefestigte Gedankenkonstruktionen wird nicht aufgezeigt. Sowohl der Versuch des Hauptmanns, mit Gott einen Handel zu vereinbaren, als auch die von Sostschenko (in seinem Traum) geäußerte Hoffnung, durch die Ikone (also wiederum eine Gottesvorstellung) vor der drohenden Gewalt gerettet zu werden, lösen sich in als frustrierend empfundene Paradoxien auf oder erweisen sich als unmöglich.

Neben der Verhinderung aktueller Gefühle und Gedanken kann die extreme Gewalterfahrung auch die Konsequenz haben, die Persönlichkeit eines Menschen zu verändern und vorher selbstverständliche und sichere Emotionen und Wissensbestände zu entfernen oder zu zerstören. So wird über den Major berichtet, dass er sich das Aussehen seiner Frau kaum mehr in Erinnerung rufen kann:

Von Anna wußte er noch: sie hatte schwarzes Haar. An ihr Gesicht konnte er sich nicht mehr erinnern. Dabei hatten sie zwanzig Jahre zusammen gelebt. Zwanzig Jahre lang hatten sie sich jeden Tag gesehen. Er legte sich mit ihr ins Bett und küßte sie jeden Morgen auf den Mund. Aber er konnte sich nur auf das eine besinnen: sie hatte schwarzes Haar. (SO 26)

Das individuelle Leben dieses Menschen ist zum Teil zerstört, ihm ist nicht nur die wirkliche Frau genommen, sondern er kann – vermutlich durch die Kriegserlebnisse oder den Schock über den Tod der Familie – auch die Erinnerung an den geliebten Menschen nicht aufrecht erhalten. Von dieser Verzweiflung her rührt auch seine spätere Suizidplanung. Gleichzeitig wird natürlich das Interesse des Lesers auf die beiden Personen, die Ehefrau und das Kind (von dem nicht klar wird, ob es sich um eine Tochter oder einen Sohn handelt), gelenkt. Mit diesen wenigen Personen, die aus einem Lebensbereich außerhalb des Frontgebietes kurz in der Handlung des Romans auftauchen, setzt der Text sozusagen Ausrufezeichen, die auf die Menschlichkeit der Figuren hinweisen, etwa die Fähigkeit, Liebe zu geben und zu empfangen bzw. die Zerbrechlichkeit dieser Verhaltensweisen angesichts eines zerstörerischen Phänomens wie des Materialkriegs.

Ähnlich wie die einzige Fotografie, die der Major von seinem Kind besitzt, hat der Verwundete ohne rechten Arm einen Ring, der ihn an einen Menschen erinnert, an seinen Kameraden Fadinger. Dass er von diesem Mann nur noch die Hand gefunden hat (er wurde vermutlich von Artilleriegeschossen zerfetzt), verstört ihn derart, dass er den eigenen Ring nicht behalten will. Er erscheint ihm als Symbol für den schrecklichen Tod seines Kameraden wie auch als böses Zeichen für seine eigene Zukunft – daher auch der Wunsch, der Melder möge den Ring abziehen und aus dem Unterstand werfen, obwohl es sich sehr wahrscheinlich um einen Ehering und damit um einen doch wichtigen persönlichen Gegenstand handelt. Sogar der Melder scheut sich davor, mit dem Ring zu tun zu haben – wohl aus den selben Gründen und aus Schreck vor der (eventuell ansteckenden) Verzweiflung des Verwundeten –, doch er kommt der Bitte nach und zieht den Ring von der noch gesunden Hand des Mannes: „Es kostete ihn mehr Überwindung als das Verbinden des Armstummels.“ (SO 57) Die kurze Szene ereignet sich während des russischen Angriffs und endet abrupt mit dem Lauf des Melders zum Unteroffizier im vorderen Graben. Viel Zeit bleibt daher nicht für diese diffizilen Emotionen angesichts lebensbedrohlicher Verwundung und gewaltsamer Trennung von nahestehenden Menschen.

Im Grunde geht es nicht um den Gegensatz zwischen Individuum und Kollektiv, denn wie an der Wut und der Verzweiflung über die Kampfflieger, die wieder abziehen, zu sehen war, gibt es auch massenhafte Gefühle, die freilich nicht verordnet, für den Einzelnen unbedeutend oder sogar fremdbestimmt sind, anders als in der schockierenden Situation eines „Sturmangriffs“, also des Laufs in das Schussfeld eines Maschinengewehrs, für den sich die befehlenden Vorgesetzten vorher eine gewisse Quote an Überlebenden bzw. Getöteten ausrechnen und wo der einzelne Mensch dann nur noch eine zählbare soldatische Einheit bildet. Von daher wäre es auch möglich, wie es Ulrich Baron und Hans-Harald Müller tun, mit dem Begriff „Entpersonalisieren“ zu arbeiten. Sie schreiben über einige aus ihrer Sicht bedeutsame Kriegsdarstellungen aus den 1950er Jahren, darunter auch *Die Stalinorgel*: „Die Romanfiguren sind zu namenlosen Inhabern von Diensträngen entpersonalisiert, wie bei Ledig [...]“³¹⁴ Auch mit dieser Formulierung werden fehlende Selbstbestimmung und verweigertes Recht auf Eigenheit angesprochen.

³¹⁴ Baron / Müller: Weltkriege und Kriegsromane, 1989, S. 34.

Wenn ich den Begriff „Entindividualisierung“ benutze, möchte ich zusätzlich auf den Bezug zu jenen aufgezwungenen kollektiven Denk- und Verhaltensweisen hinweisen, die in einem totalitären Staat und seiner Armee, gerade in einem von Verbrechen gegen die Menschlichkeit bestimmten Krieg wie demjenigen des nationalsozialistischen Deutschlands gegen die Sowjetunion, vorzufinden sind, also eine erzwungene Konformität und Gleichschaltung. Diese Art von (Soldaten-)Masse wird nicht aus sich selbst heraus bestimmt oder vereint sich unter den Prinzipien der Freiheit, sondern sie ist ein Zwangskollektiv, noch gesteigert in ihrer ausschließenden Haltung durch die Gewalterfahrungen des Frontkampfes – es gibt also nur Anpassung und Kooperation mit der Gruppe oder andernfalls Ausschluss und Angegriffenwerden.

Eine im Vergleich mit anderen Kriegstexten der frühen Nachkriegszeit seltene Szene ist die Panikszene im elften Kapitel (SO 137-138). Hier ist die einzelne Person nicht mehr auszumachen, die Menschenmenge handelt nach dem Gesetz der irrationalen Angst. In diesem Moment kippt der gesamte Apparat der Befehlsgewalt, was ja dann durch den Gerichtsoffizier mit Hilfe eines Exempels verurteilt werden soll, wenn es sich auch keinesfalls verhindern lässt. Wie die an der Panik Beteiligten genau empfinden, erfährt der Leser nicht, er kann sich aber das unlogische Verhalten und den psychischen Zustand dieser Soldaten vorstellen: Zum einen gibt es keine wirkliche Ursache, zum anderen ist die Reaktion auf (sozusagen lediglich) ein „Panzer-Rudel“ (SO 137) auch nicht die vorgeschriebene. Der „Menschenbrei“ (SO 137) hat enorme Macht: „Ein Offizier, der sich der Woge entgegenwarf, flog rücksichtslos in den Schlamm.“ (SO 137) Und letzten Endes gibt es gar kein sinnvolles Ziel, denn die Räder der Eisenbahnwaggons, mit denen die panischen Soldaten fliehen wollen, haben „ausgelaufene Lager“ oder abmontierte Fahrgestelle (SO 138), d. h. diese Züge werden nicht fahren. Die Verzweiflung verleiht dem Kollektiv allerdings so große Macht, dass seine Panik die Situation bestimmt, ohne dass der Vernunft eine Chance gegeben wird – zu groß ist die Angst des Einzelnen vor Leid und Tod. Ähnliche Assoziationen von Außenwahrnehmung und Fremdsteuerung wecken die Aussagen über Soldaten kurz vor dem Angriff (Bilder von Marionetten und Puppen), die sich auf Kapitän Sostschenko, aber eben nicht nur auf ihn beziehen:

Er sah, daß Trupikow die Maschinenpistole prüfte, den Riemen vom Stahlhelm übers Kinn zog, die Handgranaten im Koppel zurechtschob. Bewegungen hinter einer beschlagenen Glasscheibe. Marionettenhaft steif. Er selbst wurde auch zur Puppe. (SO 62)

Hier ist die eigenständige Empfindung bereits von einem allgemeinen Verhalten bestimmt; Gedanken an Tod und den bevorstehenden direkten Kontakt mit dem Feind dominieren. Der Mensch nimmt sich als eine Maschine wahr oder wird als solche in ein militärisches System eingeplant.

Fazit dieser Überlegungen zur verringerten Individualität ist: Die weitgehende Namenlosigkeit der Romanfiguren führt dazu, dass der Leser auf die generelle Situation der Soldaten im Frontkampf aufmerksam wird. Ähnlich wie in Jens Rehns Erzählung *Nichts in Sicht* kann man Ledigs Roman als einen existenziell ausgerichteten Text ansehen. Der Unterschied zu Rehns Text besteht darin, dass sich in dessen Erzählung zwei (ebenfalls namenlose) Figuren in einer Szenerie der Abgeschiedenheit befinden (verschollen in der das Gefühl von Ewigkeit evozierenden Weite des Atlantiks), während *Die Stalinorgel* in einem Umfeld spielt, das von Massenheeren und der – historisch nicht zu vernachlässigenden – Durchführung eines Genozids geprägt ist.

In Ledigs Text wird keine der häufiger beschriebenen Figuren dermaßen exponiert, dass sie die Erzählung dominiert. So fällt der Blick nicht auf einen Protagonisten, sondern – noch verstärkt durch die multiperspektivische Erzählweise – auf den Soldaten bzw. den Menschen an sich. Alle (Kriegsteilnehmer) sind gemeint – und tatsächlich kann man für die deutsche Gesellschaft davon ausgehen, dass sich, vor dem Hintergrund, dass 18 Millionen Männer Wehrmachtsangehörige waren, ein großer Teil der gesamten damaligen deutschen Bevölkerung angesprochen fühlen konnte, vor allem, wenn man bedenkt, dass wiederum ein Großteil der Wehrmachtsoldaten am so genannten Ostfeldzug teilgenommen hat.

Dadurch dass Ledigs Frontroman auch von russischen Soldaten handelt, wird die allgemeine menschliche Situation betrachtet. Die ähnlichen Prägungen durch Kriegserlebnisse lassen sich aus einer Textpassage im zweiten Kapitel ersehen. Dort betrachtet ein zu den Deutschen übergelaufener russischer Soldat die ihn verhörnden Männer:

Er sah die Gesichter der Feinde und fand sie nicht anders-geartet als sich selbst, ängstlich und mißtrauisch, nur andere Gesichtszüge. Ihre Wünsche waren die gleichen wie seine, waren klein und zusammengeschrumpft: ein bißchen Nahrung, etwas Wärme, nicht mehr leiden müssen. (SO 45)

Auf die Einschränkung der persönlichen Gefühle und Bedürfnisse angesichts der Notsituation Krieg weisen auch die Eindrücke hin, die der Major von den ihn umgebenden Soldaten im Graben hat: Er sieht „sein eigenes Gesicht“ (SO 166 und 167), wenn er die Männer anschaut, also von Anstrengung und Hoffnungslosigkeit gezeichnete Gesichter: „Von überall hier im Graben blickte sein Gesicht ihm entgegen, sahen seine fiebrigen Augen ihn an. Lauter einsame Männer.“ (SO 165) Ähnlich empfindet der Melder, als er getötete Russen betrachtet: „Einer von ihnen glich dem Gefreiten Schute, und mit einem Mal waren es lauter bekannte Gesichter.“ (SO 133) Der Mensch wird also an diesen Textstellen nicht mehr eingeteilt in höhere und niedrige Soldaten (abgesehen von den im Roman kaum erwähnten höchsten Rängen der Führungsstäbe und der Generalität) oder in deutsche und russische. Der Frontkampf „trifft“ die Menschen auf gleiche Weise. Doch es bleibt bei Andeutungen und Hinweisen; ausführliche Schilderungen der „seelischen“ Katastrophe, welche die Soldaten am Frontabschnitt durchleiden, gibt der Roman nicht.

Dies mag zum einen der Fall sein, weil sonst der Eindruck entstehen könnte, dass es im militärischen System – im Fall der faschistischen Diktatur auch im zivilen Alltag – eine solche eigenständige Lebensweise geben könnte. Lediglich Text zeigt aber gerade die Reduzierung des Privaten, des Persönlichen und damit auch einer vormals meist als positiv erfahrenen Individualität. Der Einzelne wird zu einer berechenbaren Größe, einer verwaltungstechnischen Einheit im Planungsdenken der Militärführung und muss seine Eigenheit der Befehlshierarchie unterordnen.

Zum anderen zeigt *Die Stalinorgel*, wie die Persönlichkeit von Menschen durch Phänomene der materiellen Zerstörung drastisch verändert werden kann. Am Beispiel des Majors wird deutlich, wie die im Krieg erfahrene Gewalt das Persönliche verschwinden lässt. In diesem konkreten Fall wird die Erinnerung getilgt; die enge Beziehung zu einer geliebten Person und deren sicherlich genaue oder auch intime Kenntnis lösen sich in Zweifel auf und die Frage nach der Sinnhaftigkeit einer

solchen engen und langen Bindung wird gestellt. Im modernen Materialkrieg, so gibt der Roman zu erkennen, besonders im jahrelangen Stellungskrieg, bleibt der innere Raum, der den betroffenen Soldaten eine psychische Stütze ist oder eine Sinnggebung in Aussicht stellt, nicht unbeschädigt.

3.2.3.2 Enthumanisierung

In weiten Teilen der Literatur zum Ersten und auch zum Zweiten Weltkrieg finden sich sprachliche Bilder und Formulierungen aus dem Bereich der Technik. Vor dem Hintergrund der bereits vor dem Ersten Weltkrieg weitverbreiteten Technikgläubigkeit ließen sich die soldatischen Menschenmassen schnell in eine assoziative Verbindung mit den neuartigen Waffen (hier vor allem mit den Artilleriewaffen) setzen. Wie Widmer anmerkt, sahen sich die Autoren nach 1945 mit einer bereits durch die Literatur zum Ersten Weltkrieg geprägten „Tradition“ von Kriegsbeschreibungen konfrontiert³¹⁵, sodass sehr wahrscheinlich viele der nach 1918 verwendeten Bilder und Ausdrücke auch in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg Verwendung fanden.

Während ich im Abschnitt zu Technik- und Gewaltbeschreibung auf die in *Die Stalinorgel* zu findenden personifizierenden Beschreibungen von Maschinen eingegangen bin³¹⁶, betrachte ich in diesem Abschnitt die Schilderungen von Menschen mittels Technik-Begriffen. Ebenso untersuche ich die Beschreibungen von Menschen mit Hilfe von Tierbildern. Diese entmenschlichenden Formulierungen sind nichts Besonderes innerhalb der Frontliteratur nach 1945, sie werden auch in anderen Kriegstexten verwendet, doch zu dem Konzept von Leidensbeschreibungen in diesem Roman passen sie gut, weil sie die Grauenhaftigkeit des Kriegs verdeutlichen.³¹⁷

³¹⁵ Darüber, dass für die Zeit nach 1945 eine Häufigkeit von Tierbildern und Natur- bzw. Naturkatastrophenbildern festzustellen ist, heißt es bei Widmer: „Es ist bemerkenswert, daß sich das vielfältige Phänomen ‚Krieg‘ mit so wenigen, bestimmten Vorstellungen verbindet. Andererseits darf nicht vergessen werden, daß eine ganze ‚Tradition‘ der Kriegsbilder schon besteht: Schon der erste Weltkrieg, auch er in Worten kaum zu fassen, mußte sprachlich bewältigt werden.“ Siehe Widmer: 1945 oder Die „Neue Sprache“, 1966, S. 188-189.

³¹⁶ Siehe S. 94-103 dieser Arbeit.

³¹⁷ Gleichzeitig muss man sich vor Augen halten, dass der „totale“ Zusammenbruch nach dem „totalen“ Krieg unter anderem der Technik jenen Nimbus genommen hat, der in der NS-Zeit propagandistisch aufgebaut worden war. Die in Ledigs Frontroman zu findenden Ausdrücke und sprachlichen Bilder trafen auf ein Lesepublikum, dass diese physische Seite des Kriegs selbst praktiziert und/oder erfahren hatte (z. B. als Soldaten an der Ostfront und als Zivilisten bei Städtebombardierungen). Eine expressionistische Technik-Begeisterung gab es nach 1945 in diesem Sinne – zumindest in der neu entstehenden Literatur – wohl nicht mehr, was eventuell einen Unter-

Dass es in einem derart von Technik und Maschinen geprägten Umfeld wie dem modernen Materialkrieg zu einer sprachlichen Beeinflussung durch die Kriegsmaschinen und ihre Zerstörungswirkung kommt, ist nicht verwunderlich. Zudem ist fast zu erwarten, dass die Autoren bei der Suche nach passenden Beschreibungsweisen auf das Feld der Naturphänomene und der Technikerscheinungen kommen, denn beide Bereiche liegen angesichts der im Krieg gemachten Erfahrungen sehr nahe, bieten sich also an: Der Erdboden und die Härte bzw. Rauheit der die Soldaten umgebenden Natur (z. B. Deckung hinter Bodenerhebungen, Staub, Hitze, Winterkälte, Entfernungen) sowie die eingesetzten Geräte und Maschinen (Fahrzeuge, Waffen, technische Ausrüstung, moderne Chirurgie) prägen das Kriegserlebnis der Soldaten und dadurch auch ihre Sprache und Kriegserinnerung.

Eine Alternative wäre eine Beschreibungsweise nach Vorschrift oder Lehrbuch, die heute noch Begriffe wie „Wirkung im Ziel“, „Feindkontakt“ oder „Kollateralschaden“ umfasst, aber so gut wie nichts über die extremen Erfahrungen der Soldaten aussagt, sondern einen unbeteiligten, das Agieren der Kämpfenden unterstützenden Charakter haben soll. Auch eine rein militärstrategische Erzählweise, also eine „weitere“ Perspektive, könnte die „untere“ Ebene des Kriegs wenn überhaupt, dann nur am Rande behandeln. Die Sicht der Führungsstäbe soll im Gegenteil das größere Ganze dem individuellen Erleben überordnen, um die „Handlungsfähigkeit“ eines Heeresoberkommandos zu gewährleisten.

Die „Froschperspektive“ hat also in vielen literarischen Kriegstexten zur Folge, dass Naturbegriffe, aber eben auch Maschinen- und Technikbilder verwendet werden. Interessant ist folglich zu analysieren, wie die entsprechenden Bilder in Ledigs Roman für die Beschreibung von Menschen eingesetzt werden. Die Verwendung von Natur- oder Technikbildern sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Formulierungen und sprachlichen Bilder nicht den Schwerpunkt des Erzählens bilden, sondern lediglich die grauenhaften Erfahrungen der Soldaten verdeutlichen. In Ledigs Text steht der Mensch im Zentrum (und damit neben den Opfern auch die Täter), nicht Maschinen oder Naturerscheinungen. In diesem Zusammenhang ist die Beobachtung wichtig, dass aus Sicht der kriegsapologetischen, d. h. nicht-kriegskritischen Literatur die überindividuellen, eher klischeehaften Formulierungen aus

schied zur Zeit nach dem Ersten Weltkrieg darstellen könnte. Die Klärung dieser Frage erfordert allerdings weitere Forschung.

Natur- und Technikbereichen sicherlich unter anderem deswegen interessant sind, weil sie den Einzelnen in seinem physischen und psychischen Leiden meist unerwähnt lassen.

In *Die Stalinorgel* werden die Ersatzleute, die der Melder an die Front bringt, als „Lokomotive aus Menschenleibern“ (SO 44) bezeichnet. Nachdem der Melder bei seinem Überlaufen geschlagen wurde, heißt es über seinen Körper: „Seine Beine federten wie Stahlruten.“ (SO 135) Im 13. Kapitel wird über die schwachen Körperfunktionen eines wohl dem Sterben nahen Verwundeten gesagt: „Sein Atem tickte wie eine Uhr [...]“ (SO 173) Diese Textstelle passt zu einer Szene im ersten Kapitel, in welcher der Major sinnentrückt am Tisch sitzt und den Schmerz darüber, dass seine Familie getötet wurde, zu verdrängen versucht:

Er sah auf dem glatten Papier das Netz einer Spinne. Ein Rad, die Gewichte von Uhren. Uhren, die langsam tickten. Langsam oder schnell, aber rastlos bemüht, das Leben zu verkürzen. Während er sie gespannt beobachtete, als müßten sie ein Geheimnis enthüllen, fühlte er sich wie etwas, das leblos im Wasser hing.“ (SO 26)

Hier geht es ebenfalls um Uhren, die mit dem Leben und dann auch mit dem Tod assoziiert werden und um die Ungewissheit, wie das eigene Leben und das Leben der anderen enden werden. Die Anwesenheit einer Spinne verstärkt die Verbindung zum Todes-Thema noch. Der menschliche Körper erscheint als Maschine mit einem voraussehbaren Ablauf, der aber vom Einzelnen nicht exakt überschaut werden kann. Das Bild einer Uhr passt auch gut zu der in Frontromanen sehr häufigen Beschreibung des Kriegs als „Maschinerie“. Als Teil oder zumindest Insassen einer größeren Maschine werden einige Soldaten im dritten Kapitel angesehen, wenn die sie umgebende Erde ihres Unterstandes als „Gehäuse“ beschrieben wird (SO 53). Sie befinden sich also nicht mehr nur in der Natur, sondern das Kampfgebiet wird an dieser Textstelle als eine technische Umgebung beschrieben, gleich einem Panzer, Schiff oder Flugzeug.

Wie ich bereits erläutert habe, werden im Roman einerseits Maschinen, in diesem Beispiel sind es Panzer, mit menschlichen Eigenschaften beschrieben: Sie „tasten“,

„bewegen sich hilflos“ oder „schmiegen sich an die Erde“.³¹⁸ Parallel zu dieser personifizierenden Beschreibung findet andererseits eine Vereinnahmung der in den Fahrzeugen sitzenden Menschen statt, die in dieser Schilderungsweise mit den technischen Apparaten gleichgesetzt werden, als seien sie materielle Bestandteile dieser Panzer und keine eigenständigen humanen Wesen. Auch die Szene, in welcher der Unteroffizier einen Panzerkommandanten durch gezielten Schuss tötet, enthält eine Formulierung, die den Menschen nur als Material oder als Teil einer umfassenden technischen Ausrüstungseinheit erscheinen lässt. Nachdem der russische Soldat am Kopf getroffen wurde, heißt es: „Der Helm [...] rutschte in den Turm [des Panzers] zurück.“ (SO 64) Wenn man sich bewusst macht, dass mit diesen Worten der (sehr wahrscheinliche) Tod eines Menschen beschrieben wird, ist es von großer Bedeutung zu sehen, dass diese Person im Rahmen der Kampfhandlung auf ihre Funktion als Soldat und auch auf ihre materielle Erscheinung reduziert wird. Der Mensch wird damit als Ding, als Waffe, als enthumanisierter Kampfteilnehmer gesehen.

Bei seinem Verhör sitzt der Melder einem sowjetischen Soldaten gegenüber, den er als „fühllose Maschine“ (SO 134) wahrnimmt. Dieser Russe hat zwar eine „weiche Stimme“ (ebenfalls SO 134), aber auf seinen Befehl hin wird der Melder für zu langsames Antworten mit einem Pistolenhieb bestraft. Mitgefühl ist angesichts der „technischen“ Erscheinung seines Gegenübers nicht zu erwarten. Der Melder hat in diesem Moment nicht mehr den Eindruck, sich unter Menschen zu befinden.

Die wohl eindrücklichste Textpassage zum Aspekt „Menschen als Maschinen“ findet sich zu Beginn des achten Kapitels, als beschrieben wird, dass einer der angreifenden Russen das weiße Taschentuch des Hauptmanns als Zeichen der Aufgabe deutet und dieser Umstand den im Unterstand gebliebenen Deutschen das Leben rettet. Hier wird ein Soldat konkret als technischer Akteur beschrieben:

Ein Mensch, der dreihundert Meter unter MG-Feuer und detonierenden Handgranaten über freies Feld läuft, dann durch ein Labyrinth fremder Gräben um sein Leben rennt und zuletzt mit einer gezogenen Handgranate, die in drei Sekunden explodieren wird, vor einem feindlichen Unterstand steht, ist

³¹⁸ Siehe S. 102-103 dieser Arbeit; für die genannten Beispiele siehe: tasten (SO 73), sich hilflos bewegen (SO 160), sich an die Erde schmiegen (SO 159, hier sogar mit der die Bildsprache in den Bereich des Tierhaften erweiternden Formulierung „wie furchtsame Tiere“).

nur eine Maschine. Er kann einen Stein mit einem Taschentuch nicht sehen. Er kann ihn sehen und sich nichts dabei denken. Er kann sich in einer Art Blutrausch befinden. Er kann aber auch sofort wissen, was das bedeutet und trotzdem seine Handgranate in den Unterstand werfen, weil er nicht weiß, wohin damit. (SO 109)

Der Soldat handelt also nicht mehr wie ein mitfühlendes, differenziert denkendes Wesen, sondern nach einem von der Gefahr der Schlacht und von Ängsten und Aggressionen gesteuerten Handlungsschema, gleich einer Maschine, die zu einem einzigen Zweck konstruiert ist. Damit wird der Mensch enthumanisiert, er ist kein sich selbst kontrollierendes Wesen mehr, sondern eine auf Töten konditionierte technische Einheit.

Eine ähnliche militärische Reduzierung menschlichen Handelns wird in Kapitel 13 beschrieben, wenn die abziehenden deutschen Soldaten „mechanisch“ das tun, was die soldatische Verhaltensordnung von ihnen verlangt, also in diesem Fall einen Nichtkombattanten – wie den aus der Gefangenschaft heraus auf Übergabe verhandelnden Hauptmann – zu ignorieren und dem Verhalten ihres vorgesetzten Majors zu folgen (SO 178). Die zu beobachtende Konformität widerspricht hierbei dem im zivilen Leben üblichen Handeln, andere Menschen als solche wahrzunehmen; die von einem Soldaten erwartete Verhaltensweise gleicht in dieser Szene dem zweckmäßigen Funktionieren einer Maschine, die – gleich einer Kreissäge oder Metallpresse – eine vorgegebene Funktion und eben keine anderen Handlungsmöglichkeiten hat. Mit dem in dieser Textpassage für die vorbeimarschierenden Soldaten verwendeten Attribut „grau“ könnte, neben dem Hinweis auf Schmutz oder Verschleiß der Kleidung, eine graue Arbeitskleidung von Fabrikarbeitern assoziiert werden, was wiederum auf den Kontext industrieller, also routinemäßig ablaufender Arbeit hinweist (SO 178). Der Materialkrieg würde sich dann nicht nur auf die Maschinen und die Munition erstrecken, sondern auch die beteiligten Menschen in ihrer Fließbandarbeit bzw. arbeitsteiligen Produktionsroutine (des Tötens) einschließen. Felix Römer weist in seiner Studie zu Wehrmachtssoldaten darauf hin, wie sehr der „Lärm“ und das „Knallen der Waffen“ sowie die von den Soldatengruppen eingeübten Schemata, Automatismen und Routineabläufe das Handeln im Kampf bestimmten, gleichzeitig sieht er Spielräume für individuelles Verhalten.³¹⁹

³¹⁹ Vgl. Römer: Kameraden, 2012. Zum Thema Lärm siehe ebd., S. 335 und 337-338, zum Thema Kollektiv und Individuum siehe ebd., S. 270-271 und 351-352.

In *Die Stalinorgel* lässt sich zusätzlich beobachten, dass die beiden Sphären Technik und Natur vermischt werden können, wenn es im zweiten Kapitel über den Feldwebel, der den russischen Infanterieangriff erwartet, heißt: „Er glaubte schon zu sehen, wie die Gestalten [also entindividualisierte Menschen in einer Masse] aus den Gräben stiegen, ein Spiel der Schatten und Abgründe, eine wogende Menschenmauer nach dem Granathagel.“ (SO 46) An dieser Textstelle wird eine Verbindung der Natur-Vokabel „wogen“ und der Technik-Vokabel „Mauer“ hergestellt, die noch dazu aus Menschen „besteht“, außerdem folgt sie auf einen Artilleriebeschuss, der mit der metaphorischen Formulierung „Granathagel“ geschildert wird.

Die Stalinorgel enthält noch eine weitere Form der Enthumanisierung: Neben Beschreibungen von Soldaten als Maschinen gibt es Textstellen, in denen Menschen als bloßes Material geschildert werden. Diese Beschreibungsweise menschlicher Individuen wirkt oft deshalb so hart, weil die Reduzierung auf die rein physische Existenz und vor allem die – im Vergleich mit einem zivilen Leben – würdelose „Benutzung“ ihrer Körper jede Art von kultivierter Vorgehensweise vermissen lassen. So werden die Leichen (eigene und fremde) nicht bestattet, sondern im Graben belassen und sogar über die Grabenwand geschaufelt (siehe SO 127). Im Extremfall benutzt man die toten Körper, um ein Maschinengewehr darauf zu postieren oder mit ihnen den Grabenrand zu erhöhen (siehe SO 68). In der Realität der Frontsoldaten zählen die Toten nicht, ihnen werden nicht die zu erwartenden kulturellen Riten zugesprochen (oder höchstens, wie im Epilog, in einer verspäteten und massenhaften Weise), und eine sonst meist mit Tabus und einer Suche nach Transzendenz verbundene Umgangsweise findet sich hier nicht mehr.

Dementsprechend werden die Soldaten im Roman geschildert: Sie werden als „Menschenbündel“ oder „Bündel Mensch“ bezeichnet (SO 135, 173, 174), was zum einen wohl auf ihren schlechten Gesundheitszustand hinweisen soll, aber auch betont, dass ein verletzter Mensch kein brauchbarer Soldat mehr ist. Er wird auf seinen Materialcharakter reduziert. Wie an dem Kapitän im zwölften Kapitel beobachtet werden kann, ist ein sterbender Mensch lediglich eine „Leiche, die in Fäulnis übergang“ (SO 157), er wird ohne Rücksicht aus dem Unterstand gebracht.

Diese Formulierungen zeigen: Wenn es bei der ersten Schilderungsweise von Menschen als Maschinen noch einen funktionellen Charakter gab, also eine Art

Geschlossenheit im Agieren, ist dies bei der Beschreibung als Material nicht mehr zu erkennen, denn hier wird der Einzelne nur noch als eine gewisse Menge an menschlicher Substanz gesehen, nicht als funktionierende Einheit im militärischen System. Andere Beschreibungen setzen diese Material-Sichtweise fort, etwa wenn der Gefreite Schute von einer Handgranate „ausgeblasen“ werden kann, als sei er eine Kerze (vgl. SO 126); das Gesicht eines Verwundeten wird als „Maske“ beschrieben (SO 130); „bleiern“ nehmen die eingeschlossenen Soldaten die Befehle des Majors entgegen, als würden Erschöpfung und Hoffnungslosigkeit ihren Körper substanziell verändern (vgl. SO 164); der Atem des Feldwebels wird als „blechern“ bezeichnet, als er versteht, dass der Rittmeister ihn erschießen wird – auch hier belässt es der Erzähler nicht bei der tatsächlich gegebenen Situation, sondern vermittelt durch eine ungewöhnliche Wortwahl den Schrecken der jeweiligen Szenerie. Besonders deutlich wird dies, wenn im ersten Kapitel von den Verlustlisten (dies eigentlich bereits ein Wort für Dinge, nicht Menschen) zu lesen ist, die der Adjutant des Majors verfasst. Hier wird gezeigt, dass zum einen das im Kampf verlorene Maschinengewehr noch vor den getöteten Menschen genannt wird, zum anderen wird auf die materielle Auffassung von Menschen hingewiesen, die aus militärischer Sicht (hier des Bataillonskommandanten) lediglich als Menge bzw. Zahl interessieren: „Hier bekamen das Leben eine Zahl und der Tod eine Zahl.“ (SO 25) Individuelle oder auch grundlegend humane Eigenschaften der gezählten Soldaten sind nicht von Belang. Im Prolog heißt es über Verlustmeldungen: „Der Hauptmann hatte sich’s bereits abgewöhnt, beim Unterschreiben der Meldungen den Feldwebel zu fragen, ob dieser da verheiratet sei oder ob seine Mutter noch lebe. Wenn einmal einer die Meldung über ihn unterschrieb, würde der auch nicht fragen.“ (SO 9) Hierzu passt das weitgehende Fehlen von Namen und die Beschränkung auf Rangausdrücke.

Drastisch betont wird die Materialität der Soldaten, wenn es um Zerstörungsschilderungen geht. Neben dem in der Sekundärliteratur zu *Die Stalinorgel* prominenten Beispiel des Einleitungsabschnitts, in dem der Körper eines Obergefreiten fast gänzlich aufgelöst wird, gibt es andere Passagen, in denen sich Personen in Reste von Körpern verwandeln. Jener Obergefreite ist, als er von dem Baum fällt, „nur noch ein halber Mann“ (SO 7), was hier auch als „Mensch“ interpretiert werden kann. Als der Major den eigenen Graben betrachtet, sieht er neben der Zerstörung von Waffen und Gegenständen die im Frontkampf

alltägliche Zerstörung und Veränderung von menschlichen Körpern und ebenso üblich scheint ihm bzw. dem Erzähler der Vergleich mit Dingen aus dem zivilen Leben zu sein („ein Schaustück“, „Karnevalsmaske“, „Drehkreuz“, „federnder Boden“):

Das zerschmetterte Dreigestell eines Maschinengewehrs. Der Stahlhelm mit dem klaffenden Riß. Ein menschlicher Fuß ohne Bein, nackt, wächsern wie das Schaustück eines Pedikürsalons. Ein Schritt weiter, über die Böschung hängend, ein Kopf. Geschwungene Augenbrauen, wie die Karnevalsmaske eines Mongolen. Die aufgetriebene Preßluftflasche des Flammenwerfers. An der Biegung der steife Arm, den man beiseite drücken mußte, der hinter einem wie der Arm eines Drehkreuzes zurückschnellte. Der federnde Boden. Der lautlose Schritt über Leichen, die nur von einer dünnen Erdschicht bedeckt waren. (SO 177)

Die kaltblütige Verwaltung von „Menschenmaterial“ und der vom Adjutanten des Majors dokumentierte „Abgang“ von Soldaten passen zur Vorstellung des Kriegs als einer Maschinerie, die folgerichtig Material benötigt bzw. verbraucht, im Fall des Kriegs Dinge und eben auch Menschen. Beides ist, so scheint es, in großen Mengen vorhanden und quasi „verschwendbar“ – sowohl auf deutscher als auch auf russischer Seite. Die im Roman beschriebene Dokumentation der Verluste soll den Anschein erwecken, dass hier mit Übersicht gehandelt und geplant wird, während der „sinnlose“ Angriff auf den Knüppeldamm (SO 32, 87), die Panikszene im elften Kapitel und die Willkürlichkeit des Todesurteils über den Feldwebel das Gegenteil beweisen. Die militärische Ordnung wird nur zum Schein aufrechterhalten (oder zum eigenen Vorteil, wie am Verhalten der am „Gerichtsprozess“ teilnehmenden fluchtbereiten Offiziere zu beobachten ist, siehe SO 139-146); die Darstellung der Zerstörung von Leben und Körpern wirkt trostlos und schockierend, weil die körperliche Unversehrtheit der Untergebenen keinen Wert darstellt, sie sind im System der Kriegsführung bereits keine Menschen mehr, sondern militärische Verfügungsmasse. Die hier beschriebene Wertlosigkeit des menschlichen Lebens ist es sicher auch, die zu der in der deutschen Gesellschaft weitverbreiteten – und auch in *Die Stalinorgel* auftauchenden – Vorstellung eines sinnlosen Sterbens führte.

Außer den Technik- oder Naturbegriffen finden sich in vielen Textpassagen von *Die Stalinorgel* Vergleiche von Menschen mit Tieren. Hierbei lassen sich zwei Assoziationsrichtungen unterscheiden: Zum einen gibt es viele Tierbilder, welche die Menschen als Opfer des Krieges beschreiben, die in der Kampfzone ihre menschliche Würde verlieren und sich auf einer Ebene des Dahinvegetierens befinden. Diese Formulierungen stehen in einer gedanklichen Nähe zu vielen Technik- und Naturbeschreibungen, die für die Soldaten gebraucht werden, weil mit ihnen ebenfalls oft ein Ausgeliefertsein an eine höhere Gewalt dargestellt wird. Zum anderen gibt es Tierbilder, die ein unmoralisches Verhalten und in der Folge eine Täterschaft bzw. Schuld der Frontsoldaten andeuten. Solche Beschreibungen verwenden eine Vorstellung des „Tierischen“ als grausamem Handeln; sie finden sich in *Die Stalinorgel* fast nur für die deutschen Figuren. Gezeigt werden soll mit diesen Schilderungen eine militaristische Haltung entgrenzter Gewalt.

Die Tiervergleiche und -metaphern wirken stärker als die eher als menschenunähnlich zu wertenden Technikbegriffe oder Begriffe der allgemeinen Natur. Denn die biologische Nähe des Menschen zum Tier ist größer als zu anderen Vergleichsobjekten. Mit dem Bild eines „tierischen“ Lebens ist die Angst vor Leid und Schmerz verbunden und davor, ein Opfer der Umstände zu sein und sich nicht aus der eigenen misslichen Lage befreien zu können.

Einer der ersten Mensch-Tier-Vergleiche in *Die Stalinorgel* bezieht sich auf die Verwundeten, die der Melder auf seinem Weg sieht: Ihr Schreien ist „tierisch“ (SO 16, siehe Abschnitt 3.1.5). Diese Verwundeten, ähnlich auch ein russischer Schwerverletzter, dem Sonja Schaljewa begegnet (SO 123), haben also bereits einen Teil ihres menschlichen Wesens verloren. Im Leiden werden Tiere und Menschen in diesem Roman ähnlich beschrieben; die Menschen erscheinen somit als Lebewesen, die der zermürbenden Frontsituation ausgesetzt sind und jederzeit tatsächlich getötet werden können. Damit erhalten sie einen Opferstatus, denn sie scheinen auf den ersten Blick keinerlei Schuld an ihrem Leiden zu haben (und ebenso keine Schuld an einem ähnlichen Leiden anderer). Auch Sostschenkos Träume von unschuldigen Tieren, die schließlich sterben, sowie die im gesamten Roman im engen Kontext von Todesmotiven zu findenden Tier-Erwähnungen (z. B. der Nachtfalter im 15. Kapitel) weisen auf diese Art von Opfer-Beschreibungen hin. Durch die Verkehrung von Menschen in Tiere und durch die Darstellung vom gewaltsamen Tod von Tieren wird

in *Die Stalinorgel* das Kriegsumfeld als unnatürlich und in der Folge als menschengemacht beschrieben.

Bei der Vorstellung des Melders (oder des Erzählers), dass der Tod „auf hagerem Pferd“ und auch (apokalyptische) Reiter, sicherlich auf Pferden, ihn verfolgen (SO 12), ist ebenfalls ein direkter Zusammenhang von elementaren Todesängsten mit Natur- bzw. Tiervorstellungen zu beobachten – und auch bei dieser Szene werden Bilder verwendet, die irreal und übernatürliche Phänomene zeigen. Sostschenko empfindet eine ähnlich ungewöhnliche Verbindung einer Natur-Vorstellung und einer drohenden Gefahr für das eigene Leben bzw. das der ihm unterstellten Soldaten, wenn es im dritten Kapitel kurz vor dem Angriff auf die deutschen Stellungen heißt: „Der Sekundenzeiger rannte wie ein kleines Tier: hundert Sekunden, achtzig Sekunden, sechzig...“ (SO 63) Der schwer geschundene Melder wird nach seinem Verhör als „scheues Höhlentier“ bezeichnet, „das sich ans Tageslicht verirrt hatte und geblendet nach einem Schlupfwinkel sucht“ (SO 135) – eine weitere Schilderung einer Opfer-Figur. Ebenso verhält es sich mit der Beschreibung der Soldaten während der Panik im elften Kapitel (SO 137): Sie werden als „eine Herde Schlachtvieh“ bezeichnet, deren „Schwanzende“ (ein weiteres Tier-Bild) immer wieder nachwächst, wenn die letzten Soldaten der flüchtenden Menge erschossen wurden.

In der Beschreibung der sowjetischen Soldaten beim Flugzeugangriff heißt es: „Rotarmisten rannten wie Insekten durcheinander.“ (SO 160) Dies beschreibt sowohl die Hektik einer Menschenmasse vor Kampfbeginn als auch die enthumanisierende Betrachtungsweise einer Armeeführung, denn diese Soldaten werden nicht mehr als Menschen gesehen, sondern erscheinen als Tiere, die wie Ameisen oder Bienen kollektiv agieren und gleichzeitig als Einzelne sehr verletzlich sind.

In derselben Szene lässt sich – wie bei der Kombination von Natur- und Technikphänomenen – eine weitere Vermischung von Personifikation und Enthumanisierung bemerken, hier in Verbindung mit einem Tier-Motiv: Vor Beginn des Angriffs wird eine „Maschine“ (ein Flugzeug) erwähnt, das „die Gegend abschnüffelt“ (vgl. SO 159), auf der folgenden Seite wird gesagt: „Zielsicher wie ein Habicht stürzte die erste Maschine [...] auf den Sumpfstreifen zu.“ (SO 160) Eigentlich beschreibt diese Textstelle die technische Sicht des jeweiligen Piloten, der auf seinem Erkundungsflug Ziele sucht bzw. während des Angriffs schnell und zielbewusst sein Flugzeug in die erforderliche Position bringt, jedoch wird mit der personifizierenden Beschrei-

bungsweise, der Gleichsetzung von Pilot und Maschine sowie den Tiervokabeln (kurz darauf wird auch die Spitze eines Kampfflugzeugs als „Schnauze“ bezeichnet, SO 160) die Situation mit einem Vokabular beschrieben, das ein nicht-menschliches Geschehen zeigt: Der Pilot wird nicht mehr als Mensch erwähnt, er ist in die Technik integriert und diese wird gleichzeitig als ein gefährliches Tier (Hund bzw. Habicht) dargestellt.

Zum Themenfeld „Menschen als Material“ gehört die Beschreibung des Majors als „Aas“, also als ein toter (Tier-)Körper (SO 177), was ihn als Opfer, nicht als Aggressor erscheinen lässt. Mit dem Begriff „Aas“ assoziiert man zum einen tote Lebewesen, im Romankontext also auch die als nutzlos angesehenen verwundeten oder getöteten Soldaten (siehe oben); zum anderen denkt man an aasfressende Tiere, in diesem Fall ist dies ein Hinweis auf die lebenszerstörende und kräftezehrende Situation an der Front.

Der Vergleich der Soldaten des so genannten Panzervernichtungstrupps mit Lemuren (SO 13) ist eine weitere Tierbezeichnung der deutschen Soldaten, die auf eine menschenunwürdige, geistlose Situation hinweisen soll; im Bild einer quasi harmlosen Affenart schwingt die Vorstellung von Unschuld und Verständnislosigkeit mit. Da sich diese Soldaten in einer aussichtslosen Lage befinden – ihre Situation ist ein Beispiel für „Kadavergehorsam“ – ist eine Anspielung auf die Lemures³²⁰, also die Totengeister der römischen Kultur, zu ergänzen, so als seien diese Soldaten bereits wie Verstorbene oder Geister. Hierzu passt auch ihr Leben in dem finsternen, grabähnlichen Loch unter dem Betonmast und die Bezeichnung der Höhe als „Todeshügel“ (SO 15). Ledig lässt dieses Opfer-Bild – entsprechend den in der römischen Kultur oftmals als bedrohlich und aggressiv angesehenen Lemures – nicht ungebrochen stehen, wie am eigensinnigen, schädigenden Treiben dieser Soldaten zu sehen ist³²¹, sowie am Entschluss des Gefreiten, gegen den Willen der beiden anderen Soldaten die vorbereiteten Sprengladungen zu zünden und damit ihrer aller Leben zu riskieren.

Am Bild des Hundes wird am deutlichsten, wie die Täterschaft mit einer Opferthematik überdeckt wird. In einigen Textpassagen dient der Vergleich des Soldaten

³²⁰ Siehe Wahrig: Deutsches Wörterbuch, 2000, S. 816.

³²¹ Sie vernichten beispielsweise Meldungen, auch Urlaubsgenehmigungen, und wünschen zudem den Ersatzmännern den Tod, um eine baldige Ablösung zu erreichen (vgl. SO 14-15).

mit einem Hund dazu, ein Szenario von Gehorsam, Treue und Unterordnung zu entwickeln. Die soldatische Pflicht wird erfüllt, so wie es im Verhältnis von Herrchen und Hund zu beobachten ist. Der Melder ist die erste Romanfigur, die mit diesem Tier-Bild beschrieben wird: Bereits im Prolog wird erwähnt, dass er auf seinem Weg über die Höhe „wie ein Hund“ immer an der gleichen Stelle „seine Notdurft verrichtet“ (vgl. SO 44). Sein Kriegsdienst wird dadurch mit dem Dienen eines Hundes gleichgesetzt, der in einer instinktiven Handlung sein Territorium markiert. Zudem schwingt in der Bezeichnung „Hund“ Verachtung und Ablehnung mit, dies könnte als Kritik am pflichtbewussten Ableisten des Kriegsdienstes durch die Wehrmachtssoldaten zu lesen sein.

In diese Richtung geht auch eine Szene, die sich kurz vor dem Überlaufen des Melders ereignet: Die zornige, enttäuschte Stimmung des Melders wird durch den Ausruf „du Hund!“ (vgl. SO 131) ausgedrückt, der zwar sehr üblich ist, aber in dieser Textstelle im Kontext eines Todeswunsches gegenüber einem anderen Soldaten, sogar einem Verwundeten, getätigt wird. Der Melder ist vor allem enttäuscht über die – in seinen Augen wohl ungerechten – Versuche des Verwundeten, durch Geschenke und Bestechung eine Versetzung in die als ungefährlich scheinende Feldküche zu erreichen. Die Verwendung der Bezeichnung „Hund“ ist in dieser Begegnung als aggressiv gegenüber einem Wehrlosen zu werten, gleichzeitig drückt der Melder damit seine Abscheu gegenüber rücksichtslos (also potentiell aggressiv gegen andere) handelnde Soldaten aus.

Auch Leutnant Trupikow wird als Hund bezeichnet, sogar als eventuell „bissig“ (vgl. SO 171), und zwar als der gefangene Hauptmann im Lauf der Verhandlung mit den eingeschlossenen Deutschen spürt, dass der russische Leutnant ihn nicht mehr so freundlich behandeln wird. Tatsächlich hegt dieser in der betreffenden Situation den Wunsch, den Deutschen zu erschießen. Das Hunde-Bild erzeugt in diesem Kontext die Assoziation von Gefahr und von Gewaltbereitschaft. Man kann den Eindruck gewinnen, dass der Vergleich eines Soldaten mit einem Hund dem Hauptmann nicht ungewöhnlich, sondern eher treffend vorkommt, was auf eine wiederholte Erfahrung von gewaltbereiten Kameraden oder Vorgesetzten im militärischen Umfeld schließen lässt.

Die Assoziation von Gewalt beim Mensch-Tier-Vergleich gibt es auch in der Szene, in welcher der Unteroffizier und der Melder auf die anstürmenden russischen Truppen schießen. Das dieser Szene zugrunde liegende Bild wird zu Beginn genannt:

„Es war ihnen, als käme eine Meute Treiber auf sie zu.“ (SO 63) Die beiden Soldaten fühlen sich also wie die gehetzten Tiere bei einer Treibjagd, gleichzeitig lassen sich – wie im Zusammenhang mit den auf der Höhe stationierten Soldaten bereits angesprochen – Gehorsam trotz eminenter Lebensgefahr und aussichtsloser Lage sowie gewalttätige Stimmung beobachten: Der Unteroffizier schlägt den Melder zweimal (SO 64, 65), um ihn bei bestimmten Handlungen während der Kampfsituation zu lenken. Als sich der Melder ergeben will, wird er vom Unteroffizier mit Ohrfeigen verabschiedet. Schließlich wird aber die Situation des Gejagtwerdens fortgesetzt. Diese Kampfszene ist neben dem Flugzeugangriff (SO 159-161), dem russischen Infanterieangriff (SO 70-75) und den Stalinorgel-Einschlägen (SO 20-22) die intensivste Kampfszene im gesamten Roman; hier werden die Empfindungen zweier deutscher Soldaten gezeigt, die trotz der von ihnen ausgeübten tödlichen Gewalt als Gejagte, als Opfer dargestellt werden. Es scheint so, dass die Taten der beiden deutschen Soldaten, auch die Brutalität des Unteroffiziers (der auf die Verwundeten schießt, vgl. SO 65), dadurch entschuldigt werden, dass sie nur ihre Dienstpflicht erfüllen, d. h. den Angriff abzuwehren haben. Der Melder handelt nur auf Befehl, er folgt sozusagen wie ein Hund den Anordnungen des Unteroffiziers. Einen ähnlichen Eindruck militärischen Gehorsams, der tödliche Folgen haben kann, aber als legitimierte Dienstausbübung erscheint, gewinnt man in der Szene mit dem fingierten Prozess gegen Deserteure: Dort wird über einen Feldgendarmen im Rang eines Unteroffiziers, der dem Gerichtsoffizier eine Liste mit den Namen der Gefangenen übergibt, gesagt, dass er „wie ein gut dressierter Jagdhund um ihn herumsprang“ (SO 142). Mit dem unmilitärischen Bild eines (noch dazu anscheinend fröhlichen) Jagdhundes wird etwas über das Selbstbild dieses Unteroffiziers ausgesagt, der sich der Brisanz der Situation nicht bewusst ist (die Angeklagten werden sehr wahrscheinlich ermordet werden) oder die Legitimation der Verhandlung nicht in Frage stellt, sondern ein Todesurteil gegen Deserteure der Wehrmacht als richtig empfindet. Mit dem (Selbst-)Bild des nützlichen Tieres wird in dieser Szene die Gewalt überdeckt und gleichzeitig enthält die Beschreibung dieses Unteroffiziers als ein unterwürfiges, diensteifriges und höriges Tier einen spöttischen, beinahe entlarvenden Ton – wie auch schon zuvor bei der Szene mit dem urinierenden Melder. Die grundlegende Problematik, dass die als Opfer beschriebenen deutschen Menschen gleichzeitig die Aggressoren in diesem Raub- und Vernichtungskrieg waren, bleibt bestehen.

Während also in der Gerichtsszene ein Täter als relativ schuldloses Tier (immerhin als ein Tier, das zur Jagd gedacht ist) dargestellt wird, stehen in einigen Textpassagen Tierbilder in direktem Zusammenhang mit Gewaltausübung. Auf seiner Flucht zurück in die Wehrmacht hat der Melder den Gedanken, dass er kein „gehetztes Tier“ (SO 184) mehr sein, sondern sich mit Waffengewalt einen Weg verschaffen will. Er ist bereit, eine der russischen Wachen zu erschießen – im Gegensatz zu seiner Äußerung am Anfang des Romans: „Einen Feind konnte er nie mit Überlegung töten.“ (SO 11) Er nimmt also eine Täterschaft in Kauf. Sein Hass, wie an der gerade zitierten Textstelle, ist so groß, dass er an dem russischen Wachtposten „Vergeltung“ üben möchte (vgl. ebenfalls SO 185).

Gesteigert wird die Intensität von Tierbildern in *Die Stalinorgel*, wenn der Begriff „Raubtier“ verwendet wird. Zuerst wird das Wort in der Szene im Gefangenen-speicher gebraucht: Einer der Mitgefangenen, ein „einfacher“ Soldat, greift den Feldweibel zuerst verbal und dann auch körperlich an und erscheint hierbei „wie ein Raubtier“ (SO 98). Dieser Gefreite sagt außerdem, dass er sich „nicht mehr wie’n Hund behandeln lasse“ wolle (SO 98), er lehnt also die Erniedrigung zum Befehlsempfänger ab, von dem aufopfernder Gehorsam erwartet wird, bei gleichzeitiger entwürdigender Behandlung. Der Major fühlt sich „wie ein wildes Tier“, während er sich zu seinen Soldaten in die Igelstellung durchschlägt und hierbei Schritt für Schritt seine bisherige zivilisierte Lebenssituation verlässt (SO 103).

Das Raubtier-Bild ist grundlegend neutral, denn in der natürlichen Ordnung lässt sich keine Wertung verankern, dass jagende Tiere „schlechter“ als etwa pflanzenfressende Tiere seien, doch im weit verbreiteten Sprachgebrauch wird mit dem (fleischfressenden) Raubtier, wie oft auch mit dem Tierhaften generell, das Bestialische gemeint, also etwas Negatives, nämlich der Werteverfall und daraus folgend ein rücksichtsloses, verrohtes und brutales Verhalten.

Dieselbe Bedeutung hat der Begriff Raubtier, wenn Leutnant Trupikow über die Deutschen spricht. Er muss miterleben, wie ein deutscher Soldat auf einen russischen Leichnam schießt (der von seinen eigenen Kameraden aus dem Schützengraben geworfen wurde), bis das Gesicht des jungen Toten völlig entstellt ist:

Als eine weitere Kugel in den Kopf des Jungen klatschte,
fragte sich der Leutnant, was der Deutsche davon habe. Ihn

grauste. Das Gesicht des Toten war kein Gesicht mehr. Die Kugeln fuhren in den Körper wie in die Scheibe auf dem Schießstand. „Fünf, sechs, sieben“, zählte er fassungslos. (SO 162-163)

Desillusioniert konstatiert er:

„Es hat keinen Zweck, mit ihnen zu verhandeln. Sie sind wie Tiere. Man muß sie töten, oder man wird getötet. Es gab keine andere Wahl.“ (SO 163)

An einer kurz darauf folgenden Textstelle sieht der Leutnant auch in dem gefangenen Hauptmann ein „Raubtier mit Schafsgesicht“, das sich nur wie ein Mensch benähme, solange es im Käfig sei (SO 170). Er nimmt sich in seiner Wut vor, den Hauptmann zu erschießen, bevor er mit seinen Truppen durch die deutschen Reihen brechen wird. Ein Texteintrag, der die Erschießung von deutschen Kriegsgefangenen durch einen politischen Kommissar beschreibt, kann als Erinnerung Trupikows verstanden werden (SO 172). Er selbst findet den Gedanken der Gefangenentötung aber „abscheulich“ und kann sich nicht dazu durchringen. Er wünscht sich zwar, dass ein bei ihm stehender Sergeant seine Gedanken lesen kann und diese Aufgabe übernimmt, lässt den Deutschen aber schließlich am Leben. Als Trupikow vor dem Abmarsch einen sehr wahrscheinlich transportunfähigen Verwundeten mit einer Handgranate töten will, lässt er sich vom Hauptmann davon abhalten; er will nicht auch ein „Tier“ sein (SO 174).

Zur Raubtier-Thematik gehört auch die Beschreibung jenes deutschen Soldaten, der „Schuß auf Schuß“ seine letzten Patronen „hinaushaut“, hierbei „verbissen“ zielt und die Treffer mit „grimmigem Geheul“ (einem Wolf gleich) tatsächlich noch „bejubelt“ (vgl. SO 165). Zwar gibt es auch Hinweise von als Kriegsverbrechen zu wertenden Tötungen durch russische Soldaten (neben der gerade erwähnten vermutlichen Erschießung von deutschen Kriegsgefangenen zum Beispiel das vom Hauptmann im Genick eines toten deutschen Soldaten entdeckte versengte Einschussloch, siehe SO 116). Doch mit den Schilderungen der Gewalt deutscher Soldaten wird in *Die Stalinorgel* zumindest auf die menschenverachtende, „rassisch“ begründete Verhaltensweise der am Vernichtungskrieg beteiligten Deutschen hingewiesen. Ein ähnliches Denken hat wohl der auf der Höhe wartende Gefreite verinnerlicht, der den von ihm erschossenen russischen Gefangenen als

„prima Kugelfang“ bezeichnet (vgl. SO 49), wobei kein Tierbild benutzt wird, sondern ein weiteres Mal ein Material als Vergleich genommen wird, genauer eine technische Einrichtung.³²²

Abschließend lässt sich festhalten: In *Die Stalinorgel* werden Enthumanisierungsvorgänge beschrieben. Diese sind zum einen eine Folge des Kriegs, d. h. der Verrohung der Soldaten durch den bewaffneten Kampf und die Situation der ständigen Todesgefahr. In vielen Beispielszenen wird deutlich, dass Menschen sich nicht mehr als Menschen empfinden oder nicht mehr als solche behandelt werden. Sie sind entmenschlicht, d. h. „abgewertet“ worden und werden als „Unter“-Menschen oder gar als Material misshandelt – zum einen, was ihre körperliche Unversehrtheit angeht, zum anderen, was die Verweigerung der eigentlich zu erwartenden kulturellen Riten und Tabus betrifft. Die Tier-Begriffe, die hier Verwendung finden, sind im Grunde nicht passend, ihre Benutzung entspricht aber dem üblichen Sprachgebrauch.

³²² In der Literatur zum Ersten Weltkrieg findet sich bereits bildliche Sprache mit Tier- und Technikvergleichen, als Beispiel seien hier *Im Westen nichts Neues* und *In Stahlgewittern* aufgeführt. In Remarques Roman bezeichnet der Ich-Erzähler seine Kameraden und sich als „Automaten“ (siehe Remarque: *Im Westen nichts Neues*, 1988, S. 86), den Kampf beschreibt er als ein „Abschnarren der Feder“ einer Maschine. Zu „Menschentieren“ sieht Bäumler die Soldaten werden, sobald die Schlacht beginnt, sie verlassen die moderne Zivilisation; die Männer haben wieder den „Instinkt des Tieres“ und die „Witterung“ (eines Hundes) rettet ihnen das Leben (vgl. ebd., S. 45). Gleichzeitig sind sie „gefährliche Tiere“ (ebd., S. 84), „weil es das einzige ist, was uns durchbringt“ (ebd., S. 102).

Auch das gibt es in Remarques Texten: Der Feind verwandelt sich in einen Menschen, d. h. er wurde vorher kaum als solcher angesehen, wie beispielsweise in jener Szene in *Im Westen nichts Neues*, in der Bäumler mit dem von ihm tödlich verwundeten französischen Soldaten Gérard Duval in einem Granattrichter liegt: „Jetzt sehe ich erst, daß du ein Mensch bist wie ich. Ich habe gedacht an deine Handgranaten, an dein Bajonett und an deine Waffen; – jetzt sehe ich deine Frau und dein Gesicht und das Gemeinsame.“ (ebd., S. 158)

Über die seltene und sensationelle Verbrüderung von Soldaten im ersten Winter des Ersten Weltkriegs wird in Remarques Erzählung *Der Feind* erzählt. Diese Erzählung wurde zuerst zusammen mit fünf anderen 1930 im US-amerikanischen Magazin *Collier's Weekly* veröffentlicht, erst über 60 Jahre später erschienen diese Texte in Deutschland (siehe Erich Maria Remarque: *Der Feind*. In: ders.: *Der Feind. Erzählungen*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Thomas Schneider. Aus dem Englischen übersetzt von Barbara von Bechtolsheim. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993, S. 9-17). In diesem kurzen Text berichtet ein gewisser Ludwig Breyer, ein Freund des ungenannten Ich-Erzählers, von seinen Erfahrungen im Weltkrieg: „[...] in Flandern beobachtete ich wieder dasselbe: Während die Materialschlacht wütete, waren die Menschen praktisch zu nichts mehr nütze. Die Waffen schleuderten sich selbst in irrer Wut gegeneinander. Als Mensch mußte man das Gefühl haben, daß auch dann, wenn alles zwischen den Waffen tot wäre, die Waffen von selbst weitermachen würden bis zur totalen Vernichtung der Welt. Aber hier in dem Fabrikhof [mit kriegsgefangenen Franzosen] sah ich nur Menschen wie wir. Und zum ersten Mal begriff ich, daß ich gegen Menschen kämpfte [...].“ (ebd., S. 12) Thomas Schneider kommentiert diese Begebenheit als „Geschichte von der Menschwerdung des Gegners“ (siehe Thomas Schneider: *Nachwort: Versteckt und vergessen! Erich Maria Remarques Nachkriegserzählungen über den Ersten Weltkrieg*. In: ebd., S. 63-76, hier S. 64).

Bei Jünger wiederum findet sich eine gänzlich andere Sprache: So wird das Wort „Tiger“ benutzt, um die Angriffslust und das Draufgängertum der Soldaten zu beschreiben – vgl. meine Interpretation einer Angriffsszene als Sport-Beschreibung, S. 80 dieser Arbeit. Siehe Jünger: *In Stahlgewittern*, 2009, S. 95. (In der entsprechenden Stelle im „Kriegstagebuch“ ist diese Tier-Vokabel nicht zu finden. Siehe Jünger: *Kriegstagebuch*, 2010, S. 159.)

Zum anderen müssen entmenschlichende Sichtweisen als politisch gefördert gewertet werden, also als von der staatlichen Führung angestrebte Herabstufung des Feindes, die es erleichterten soll, diese Menschen zu töten bzw. Kriegsverbrechen zu begehen. Viele Beispielpassagen betonen mit Tierbeschreibungen das Brutale, Gewalttätige und Abgründige des Menschen. Diese Sprechweise weist auf die aus der Historie bekannte nationalsozialistische Propaganda und die systematische Vernichtung von Menschen in den von der Wehrmacht und anderen bewaffneten NS-Organen besetzten Gebieten hin. Mit bestimmten Tierbildern wird ein Opferstatus verliehen bzw. eingefordert, der wiederum dazu dienen soll, die Täterschaft zu verdecken. Stattdessen werden mit Tierbegriffen (z. B. Hund) Unterwürfigkeit und Passivität der Soldaten hervorgehoben, die mit Hilfe des Naturbildes ihre eigenen Taten zu verharmlosen suchen. Damit ist der kriegskritische Zug des Romans weiterhin feststellbar, allerdings ist die umfassende geschichtliche Perspektive auf den Vernichtungskrieg sehr vage.

Insgesamt betrachtet verwendet Ledig in seinem Roman eine Sprache, die zwar technische und naturhafte Bilder (Elemente, Tiere) enthält, aber in seiner anthropozentrischen Ausrichtung ist der Text letzten Endes immer auf den Menschen und nicht auf die äußeren Vorgänge wie Kampfhandlung oder Kriegsverlauf konzentriert. Der Erzähler gibt deutliche Hinweise darauf, wie sehr „Kadavergehorsam“, Todesbereitschaft und ihre (Mord-)Taten die Soldaten (hier sind vor allem die Deutschen im Fokus) sich von menschlichen Werten entfernen lassen. Auf diese untere Ebene der Individuen ist der Roman bezogen; in der Beschreibung eines inhumanen Verhaltens wird deutlich, wie groß die Kriegsgräuel gewesen sein müssen und wie sehr die Generation der noch relativ jungen (Soldaten-)Autoren nach 1945 dadurch geprägt wurde. Inhumanität durch Kriegserfahrung ist ein Thema dieses Romans; die Verantwortung des Einzelnen wird nicht in verallgemeinernde oder naturhafte Vorstellungen von Gewalt im Krieg aufgelöst. Kriegerische Gewalt in *Die Stalinorgel* ist von Menschen gemacht und lässt sich – trotz der Verwendung von Technik- und Naturbildern – nur mit der Gedankenwelt und dem Verhalten des Menschen erklären.

4. Schlussbetrachtungen:

Gert Ledigs Frontliteratur als kritische Kriegserinnerung

Nach der ausführlichen Textbetrachtung bespreche ich in den drei folgenden Abschnitten Aspekte und Fragen, die mir für die Analyse kriegskritischen Schreibens in *Die Stalinorgel* zentral erscheinen.

4.1 Die Stalinorgel als andersartiger „Roman der Härte“

In der Forschung zu Frontliteratur wird diskutiert, ob es überhaupt möglich ist, kriegerische Gewalt bzw. eine Schlacht literarisch darzustellen.³²³ Tatsächlich lässt sich gut nachvollziehen, dass es schon körperlich schwierig ist, den Überblick zu bewahren, wenn eine große Anzahl Soldaten beteiligt und über einen weiten geographischen Raum verteilt ist. Wenn diese Massen in Bewegung sind und viel Zeit vergeht, kann es für den einzelnen Soldaten auf Grund dieser großen Dimensionen schwer sein, eine Schlachtsituation wiederzugeben. Hinzu kommen noch weitere Faktoren, z. B. der immense Lärm während des Kampfs, Wetterbedingungen, Lichtverhältnisse sowie Sichtmöglichkeiten aus Deckung und Gräben heraus.

Ähnlich verhält es sich mit dem seelischen Stress während des Kampfs und mit der Wirkung der eingesetzten Waffen auf die Psyche der Soldaten. Jürgen Egyptianer verweist auf Gedanken Albrecht Fabris und zitiert aus einem Brief des Schriftstellers:

³²³ In einem Aufsatz für ein interdisziplinäres Symposium, das sich mit der Beziehung von Geschichte und Literatur befasste, schreibt Ulrich Raulff darüber, wie sich Kriegsereignisse beschreiben lassen, und bezieht sich hierbei auf geschichtswissenschaftliche Texte und auf Frontromane, etwa von Henri Barbusse, Tolstoi, Stendhal und Zola. Zu der Schwierigkeit, den Verlauf und die Ereignisse einer Schlacht zu schildern, heißt es bei ihm: „Nicht viele Dinge sind so schwer zu beschreiben wie eine große Schlacht oder ein Krieg. [...] Victor Šklovskij mokiert sich über Henri Barbusses Weltkriegsroman *Le Feu*: ‚ein gekünsteltes und konstruiertes Buch‘. [...] Nicht viele Dinge lassen sich so schwer beobachten wie eine große Schlacht. Oder besser: Bei wenigen Dingen ist die Kluft zwischen dem Sichtbaren und dem sinnvoll Sagbaren, zwischen Beobachtung, richtiger Deutung des Beobachteten und also Erkenntnis so tief wie bei einer Schlacht. Stendhal hat dieser Einsicht später in dem über die Felder von Waterloo irrenden Fabrizio del Dongo ästhetische Gestalt verliehen. ‚Stendhals Paradox‘, das man daraus abgeleitet hat, besagt: Der unmittelbar ins Schlachtgeschehen Verwickelte weiß oft am wenigsten, worin er eigentlich verwickelt ist. Der räumlich und zeitlich nächste Zeuge eines komplexen Ereignisses ist nicht unbedingt der beste Zeuge.“ In: Ulrich Raulff: *Der Zeuge der Schlacht. Marc Bloch*. In: Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich, Klaus R. Scherpe (Hg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart: Metzler 1990, S. 196-206, hier S. 197. (Der Aufsatz findet sich in dem Band im Kapitel III „Erfahrung und Dekonstruktion von Geschichte“) – Raimund Kemper schreibt über den im Prolog von *Die Stalinorgel* beschriebenen Weg des Melders und die damit verbundenen Schrecken: „Wer sich akut in einer solchen Lage befindet, dem muß einfach jede Orientierung abhanden kommen. Einen solchen Menschen regiert nur noch der nackte Moment. Daher, an dieser Stelle im Text, das Motiv des nutzlosen Scherenfernrohrs [...].“ In: Kemper: *Die Angst muß dir selbst im Genick sitzen*, 2008, S. 130.

In der Hauptsache beschreibt, wer vom Krieg schreibt, Situationen, die gar nicht zulassen, daß sich ein Begriff bilde. Der Augenblick eines Granateinschlages unterbindet das Denken und damit die Erinnerung; unmöglich also, später zu sagen, was vorgegangen ist in diesem Augenblick. Man kann sagen nur, daß man ihn überlebt hat; alles andere ist nachträgliches Zurechtlegen. Alles andere ist von einem, der Zeit hat; der Erlebende aber war einer, der keine Zeit hatte. – Hyperbolisch: Kriegsbücher sind immer von einem, der nicht dabei war.³²⁴

Außer in Fabris essayartigem Text wird diese Thematik auch in literarischen Werken angeprochen: In *Im Westen nichts Neues* spricht der Protagonist Bäumer über die veränderte Wahrnehmung im Kampf, die bewirkt, dass er die angreifenden französischen Soldaten gar nicht mehr als Menschen erkennt und sich auch vom weiteren Kriegsgeschehen oder seiner Bedeutung keinen Begriff machen kann. In dieser Passage heißt es: „Wir schleudern die Granaten nicht gegen Menschen, was wissen wir im Augenblick davon, dort hetzt mit Händen und Helmen der Tod hinter uns her [...]“.“³²⁵

³²⁴ Jürgen Egyptien: *Erzählende Literatur über den Zweiten Weltkrieg aus dem Zeitraum 1945 bis 1965. Einleitende Bemerkungen zu Forschung, Gegenstand und Perspektiven*. In: ders.: *Der Zweite Weltkrieg in erzählenden Texten*, 2007, S. 7-18, hier S. 7. – Der Brief aus dem Nachlass Fabris, aus dem Egyptien hier zitiert, befand sich im am 3.3.2009 zerstörten bzw. im Wiederaufbau befindlichen Historischen Archiv der Stadt Köln. Egyptien weist, ebenfalls an dieser Stelle, darauf hin, dass Fabri sechs Jahre als Wehrmachtssoldat gedient habe. Er war unter anderem in Russland eingesetzt. – In seinem Aufsatz für den Band der Konferenz „Der Zweite Weltkrieg in der deutschen und polnischen Literatur, im Film und in der Musik“, die 2010 in Katowice stattfand, ergänzt Egyptien diesen Gedanken Fabris mit einem Zitat Friedrich Schillers, in dem dieser die „Dichter“, also auch Autoren von Front-Texten, davor warnt, „mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen“. Egyptien interpretiert: „Schiller macht damit auf eine grundlegende Differenz zwischen literarischem Text und Erfahrung aufmerksam.“ Meines Erachtens spielt Schiller hierbei auf drohende Verzerrungen in der Darstellung an, wenn der Autor zu nah am Ereignis steht und dennoch denkt, aus dieser Perspektive die beste Schilderung geben zu können; dies ist also ein Plädoyer für eine spätere literarische Gestaltung extremer Inhalte. Siehe Jürgen Egyptien: *Zur Klassifikation und gattungstheoretischen Bestimmung des Kriegsromans oder: Wie schreibt man über den Zweiten Weltkrieg?* In: ders. (Hg.): *Erinnerung in Text und Bild: zur Darstellbarkeit von Krieg und Holocaust im literarischen und filmischen Schaffen in Deutschland und Polen*. Berlin: Akademie 2012, S. 43-50, hier S. 43. Als Quelle für Schillers Aussage findet sich ebenda: Friedrich Schiller: *Über Bürgers Gedichte*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. Fünfter Band. Erzählungen. Theoretische Schriften. Darmstadt. 9., durchgesehene Auflage 1993, S. 970-991, hier S. 982.

³²⁵ Remarque: *Im Westen nichts Neues*, 1988, S. 84-85. – Auch in russischer Kriegsliteratur finden sich Schilderungen von Verwirrung und Unübersichtlichkeit bzw. fehlender Sicherheit im Berichten. So schreibt Viktor Nekrassow über die Zerstörungskraft der Waffen und die psychische Situation der Kämpfenden, hier am Beispiel des äußerst gefährlichen Frontalangriffs auf ein Maschinengewehr: „Ich verstehe gar nicht, wieso es kommt, daß ich noch heil, nicht verwundet, nicht tot bin. Aus fünfzig Meter Entfernung ein Maschinengewehr zu stürmen, das ist der sichere Tod. [...] Ich bin wahrscheinlich nicht weit gelaufen und habe mich gleich niedergeworfen. Ich kann mich nicht daran erinnern, was mich gezwungen hat, mich hinzuwerfen. Ringsherum ist plötzlich alles leer geworden. [...] Es war ein schreckliches Gefühl, so ganz allein zu bleiben. Übrigens, ich weiß nicht mal, ob mir schrecklich zumute war. Ich weiß nicht mal, wie und warum ich in diesem Trichter gelandet

Die These Albrecht Fabris würde auf ein Konstruiert-Sein von Kriegstexten hinauslaufen, nicht auf eine Re-Konstruktion. Zwar wird nicht jeder Soldat vom Fronteinsatz auf eine derart starke Weise schockiert oder traumatisiert, aber Fabris Überlegung weist zu Recht darauf hin, dass es auf Grund der reduzierten Erinnerung und der häufigen seelischen Schädigung unmöglich ist, stets einen Realismus der Beschreibung, soll heißen die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe des Geschehens und der Erfahrungen zu erwarten. Die Frage ist, auf welche Weise sich der Autor erinnert und wie er seinen Text erzähltechnisch entwirft. Damit rücken die gewählten Inhalte und ihre sprachliche Gestaltung ins Zentrum der Betrachtung. Zudem wird die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, wie die Soldaten, aber auch Menschen, die nicht an der Front waren, den soldatischen Kampf erinnern, d. h., welches Bild von diesem Aspekt des Weltkriegs, dem Frontkampf, im Nachhinein in den Texten aufgebaut und von der Leserschaft bzw. Gesellschaft akzeptiert wird.

Ledig gehört zu der tatsächlich jungen Gruppe der unteren Dienstränge, die in ihren literarischen Werken über Krieg schreiben. Dass sie dies nicht – wie viele der älteren Autoren, die meist höhere Ränge innehatten – in einem größeren Zusammenhang tun, sondern den Fokus auf den Fronteinsatz legen, ist angesichts ihrer oft extremen Erfahrungen nicht verwunderlich. Politische Aspekte oder Themen wie der Vernichtungskrieg bleiben dann meist unerwähnt. Gleichzeitig gibt es eine Häufung von Gewalt- und Kampfschilderungen. Eine höhere, eventuell sogar vom Frontgeschehen gelöste Reflexionsebene oder auch avantgardistischer Schreibstil sind selten. Hierfür wird dann in der Rezeption oft das Adjektiv „realistisch“ gebraucht.

Doch inwieweit solche literarischen Beschreibungen des Kriegsgeschehens „realistisch“ genannt werden können, ist die Frage für die nun folgende Analyse von Ledigs Text. Wie sich bereits beim Bürgerlichen bzw. Poetischen Realismus und später beim – auch für die Rezeption von *Die Stalinorgel* bedeutsamen – Sozialistischen Realismus zeigt, muss das Attribut „realistisch“ definiert werden; der Begriff lässt sich sonst nicht sinnvoll verwenden. (Die Bezeichnung einer Erzählweise als „realistisch“ zeigt zumeist an, dass es den Rezipienten auch darum geht, die Deutungshoheit über Geschehnisse zu beanspruchen – hier über die Teilnahme am Krieg und die daraus folgenden Ereignisse und Erfahrungen.) Zwei Beispielaspekte

bin.“ Viktor Nekrassov: *In den Schützengräben von Stalingrad*. Aus dem Russischen übersetzt von Nadeshda Ludwig. Berlin: SWA 1948, S. 270.

verdeutlichen das Vage des Begriffs: Zum einen gibt es in vielen in der Rezeption als „realistisch“ bezeichneten Frontromanen zum Ersten und Zweiten Weltkrieg detaillierte und überblickartige Informationen über Truppenbewegungen und den Verlauf von Schlachten – was in Ledigs Text nicht der Fall ist. Zum anderen lässt sich unter anderem bei deutschen Kriegsromanen fragen, ob sie denn tatsächlich realistisch, hier im Sinne von sachlich bzw. neutral, dokumentieren oder nicht eher eine Tendenz haben. Die Auswahl der Gesprächsthemen in Hohoffs *Woina Woina*, also philosophierende Dialoge über die NS-Gesellschaft und die Kriegsführung, und noch mehr die fiktiven Nachkriegsbiografien der Figuren in Horbachs *Die verratenen Söhne* lassen – wie für fiktionale Werke nicht anders zu erwarten – auf eine politisch motivierte bzw. um eine subjektive Sichtweise der Geschehnisse erweiterte Gestaltung der Texte schließen. Die Bezeichnung „realistisch“ kann demnach auf Grund der großen stilistischen und konzeptionellen Unterschiede zu *Die Stalinorgel* nicht im gleichen Sinne auf Ledigs Roman zutreffen.

Auch die besonders in Rezeptionsbeiträgen aus der DDR zu findende Bezeichnung vieler Kriegstexte als „naturalistisch“ und der Autoren als „Kriegsnaturalisten“ bedarf der Klärung. Mit dem Schreibstil der Epoche des Naturalismus, wie sie im 19. Jahrhundert begründet wurde, hat das Schreiben der Soldaten-Autoren nach 1945 schon durch das Fehlen der naturwissenschaftlichen Ausrichtung und des moralischen Appellcharakters, wie sie zur Jahrhundertwende vorzufinden waren, nur sehr wenig gemeinsam: Gemeint ist hier eher das Abbilden der hässlichen, grausamen und erschütternden Seiten des Kriegs, mehr aber noch – gemäß dem ideologischen Vokabular sozialistischer Kulturpolitik – das Fehlen einer eindeutigen Parteinahme für das sozialistische Gesellschaftsmodell. Das literarische Werk, und in diesem Kontext auch der Autor, sollen den Schulterschluss mit den sowjetischen Alliierten demonstrieren, indem die Figur eines sowjetischen oder eines sich zum Sozialisten wandelnden deutschen Helden in den Vordergrund gerückt und als Vorbild gezeigt wird. Wer nur „realistisch“ oder „naturalistisch“ schreibt, so wird argumentiert, spreche nicht über die Kriegsursachen und die weiter als Bedrohung empfundene Konfliktsituation mit westlichen Streitkräften.³²⁶ Ledigs Text enthält keine solchen gesellschaftspolitischen Aussagen, auch analysiert er keineswegs die

³²⁶ Irene Charlotte Streul hat die in den 1950er Jahren in der DDR geführten Debatten ausführlich dokumentiert, auch unter Berücksichtigung des Romans *Die Stalinorgel*. Siehe dies.: Westdeutsche Literatur in der DDR, 1988, vor allem S. 40-46, 57-59, 69-71.

Ursachen von Krieg und Faschismus. Er geht jedoch bei der Darstellung der menschlichen Situation im Krieg weit über das in anderen „naturalistischen“ Texten jener Nachkriegszeit zu findende bloße Wiedergeben von Kampf hinaus. Der Autor kann daher nicht in die Gruppe der „Kriegsnaturalisten“ eingeordnet werden – auch nicht, was seine weiteren Werke betrifft, etwa *Vergeltung* mit seiner tief verstörenden Schilderung menschlichen Leidens bei allen Kriegsparteien und *Faustrecht* mit der Beschreibung der schwerwiegenden Folgen von Kriegserlebnissen für die zukünftige Lebensgestaltung von Individuen. Daher passt der Terminus „naturalistisch“ hier nur bedingt.

Ähnlich unpassend ist der Begriff „Härte“, so wie er in den meisten Rezeptionsbeiträgen verstanden wird. Für Ledigs Frontroman beinhaltet dieser Begriff das Schildern der „Härte“ der entmenschlichten Situation; in vielen anderen Romanen hingegen wird der Eindruck der „Härte“ zwar durch Darstellungen von Zerstörung und Leiden erzeugt, vor allem aber geht es darum, den Kampf an der Front als Männlichkeitsritual, Abenteuer oder natürliches Geschehen – und damit mitunter sogar positiv – darzustellen. Diese Art „realistischen“ Schreibens verherrlicht den Krieg; die Inhalte der meisten „harten“ Romane kommen daher einer Affirmation des Kriegs gleich. „Härte“ wird in diesen Texten als etwas Schreckliches, aber Unausweichliches gezeigt, oder sie wird sogar als nötig angesehen, um „Helden“ hervorzubringen. Von solch restaurativer Heroik oder der Wirklichkeitsauffassung einer Kriegsapologetik bzw. -bejahung ist *Die Stalinorgel* weit entfernt.

Unter anderem im Katalog zu einer Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs Marbach findet sich für Ledigs Frontdarstellung das Adjektiv „veristisch“, das gegenüber der in der Rezeption weit verbreiteten, aber meist unklar bleibenden Bezeichnung „realistisch“ den Vorteil hat, klarer und konkreter darauf hinzuweisen, dass es in *Die Stalinorgel* um einen Verismus geht, also um das mit einem Wahrheitsanspruch verbundene gezielte und kritische Bewusstmachen eines gesellschaftlichen Zu- bzw. Missstandes.³²⁷ Der Roman erhebt den Anspruch, die wahren Folgen

³²⁷ Ulrich Ott / Friedrich Pfäfflin (Hg.): *Konstellationen. Literatur um 1955. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*. Ausstellung und Katalog von Michael Davidis, Bernhard Fischer, Gunther Nickel und Brigitte Raitz. (Marbacher Kataloge 48) Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1995, S. 46. Dort heißt es im Vergleich mit Kirsts „08/15“-Trilogie: „Anspruchsvolleren Romanen, wie Gert Ledigs in ihrer veristischen Kompromißlosigkeit singulärer ‚Stalinorgel‘ oder Karl Ludwig Opitz‘ in der Überzeichnung der Charaktere bestechender Satire ‚Mein General‘, blieb eine vergleichbare Breitenwirkung versagt.“ –

des Kriegs für den Menschen zu zeigen und nicht die geschönte, verherrlichende und kriegsaffirmative Sichtweise der Militär- und NS-Propaganda fortzusetzen. Doch diesen Anspruch auf eine wahrhaftige Kriegsdarstellung könnten natürlich auch andere Texte erheben und tatsächlich wird beispielsweise von Fritz Wöss behauptet, in seinem Text die Wahrheit zu schildern – so als wäre *Hunde, wollt ihr ewig leben* ein authentisches Zeitdokument.³²⁸ – Der Begriff „veristisch“ ist für die Beschreibung von Ledigs Text geeignet, er muss aber noch ergänzt werden. Denn ein wichtiger Aspekt ist, dass der Fokus von *Die Stalinorgel* auf den krisenhaften und widersprüchlichen inneren Vorgängen der Figuren liegt bzw. auf dem Wenigen, was davon in der extremen Situation Frontkampf zu erfahren ist. Dies führt zu der Frage, auf welche Weise die im Roman zu findenden „harten“ Szenen wirken, also jene Szenen, die beschreiben, wie die Zerstörungskraft des modernen Materialkriegs und die erlittenen bzw. begangenen Grausamkeiten auf die im Kampf stehenden Individuen wirken.

Für eine solche weiterführende Definition von „Härte“ lohnt es sich, noch einmal auf die Erzähltechnik in Ledigs Text zurückzukommen. Der bereits erläuterte Ausschnitt- und Beispielcharakter von *Die Stalinorgel* bezieht sich nicht nur auf Zeit und Raum, sondern auch auf die inhaltliche Ausgestaltung des Textes. Ein Erzähler, der allerdings so gut wie nicht beschrieben wird, nimmt an den Kampfhandlungen teil und beschreibt diese Geschehnisse bzw. die Erlebnisse der Figuren. Oft wird personal aus Sicht des „Melders“ erzählt, doch die Erzählsubjekte wechseln; immer wieder ist der Erzähler aus dem Geschehen gelöst und berichtet aus der Distanz über die Erzählobjekte. Der Roman ist demnach eine Kampfdarstellung. Aber anders als

Sibylle Cramer schreibt über die „Kriegsromane“ Ledigs: „Veristisch, in einer mimetisch schmiegsamen Form erzählerischer Gegenstandsanverwandlung und -identität bringt er sie unmittelbar nach dem Krieg zu Papier.“ Dies.: *Lebensläufe, Todesarten*, 2000.

³²⁸ Vgl. S. 150. – Ulrich Baron und Hans-Harald Müller weisen auf die Gegensätzlichkeit von Vorbemerkung und Vorwort im Roman von Fritz Wöss hin, die sich aber auch in den Texten anderer Soldaten-Autoren jener Jahre finde: „[...] wurde auf die Gattungsunterschiede zwischen dokumentarischer und fiktionaler Literatur, zwischen ‚Bericht‘ und ‚Roman‘ keine Rücksicht genommen. [...] Der Österreicher Fritz Wöss bekundete zwar im Vorwort seines Romans ‚Hunde, wollt ihr ewig leben?‘ (1958) die Absicht, ‚auszusagen, was wirklich geschah‘, der gegenüberliegenden Seite der Buchausgabe war aber zu entnehmen: ‚Mit Ausnahme der unter ihrem tatsächlichen Namen aufscheinenden Personen sind alle Figuren dieses Romans mit dichterischer Freiheit gestaltet.‘“ In: Baron / Müller: *Die „Perspektive des kleinen Mannes“*, 1992, S. 353. – Die Vorbemerkung in *Die Stalinorgel* hat in etwa den gleichen Wortlaut, hier gibt es allerdings kein Vorwort, das ein Versprechen des wahrhaftigen Berichtens an die Kameraden thematisiert. Ledigs Text ist lediglich mit „Roman“ betitelt. Zudem kommen in diesem Text fast keine Figuren mit authentischen Namen vor. Trotzdem bleiben beinahe alle Frontbeschreibungen, besonders die der Soldaten-Autoren, Mischungen von historischem Geschehen und fiktionaler Gestaltung, indem sie sich im Rahmen des Wahrscheinlichen und der historischen Ereignisse bewegen.

in vielen Frontromanen wird bei Ledig weder eine Schlachtchronik gezeigt, also der Verlauf von – mitunter jahrelangen – Kämpfen, noch steht das Material, die Technik oder gar eine überpersönliche „Krieger“-Ideologie im Zentrum. Der Krassheit der Kriegsgewalt wird keinerlei Berechtigung oder Sinnhaftigkeit mehr zuerkannt, wie es in der deutschen Kriegsliteratur oft durch die – meist versteckte – Solidarität mit deutschen Soldaten oder den gesamten Streitkräften bzw. der deutschen Nation zu beobachten ist. Oftmals wird auch das Leiden der „Landser“ als Tugend und Pflicht gepriesen, wie sich an Figuren wie Heinrichs „Steiner“ oder Kirsts „Asch“ sehen lässt. *Die Stalinorgel* ist gerade kein solcher typischer „Härte“-Text, der aus den dargestellten Gewaltakten keine weitere Erkenntnis gewinnt als die einer Schockwirkung oder vielleicht sogar eines Genusses bei der Kampfbetrachtung. In Ledigs Roman stehen die individuellen Menschen im Vordergrund bzw. die inhumane Lebenssituation an der Front, wodurch die übliche Sichtweise von Soldaten als Menschenmaterial dekonstruiert wird. Diese Kriegsszenen kritisieren mit Hilfe von exemplarischen Ereignissen Militär und Kriegsführung; gerade das Fehlen einer tieferen psychologischen Darstellung der Figuren zeigt, wie wenig Raum für die Beachtung psychischer wie auch physischer Verletzungen im Material- und Abnutzungskrieg bleibt. Ein ethisch verantwortliches Miteinander und Akte von Humanität finden sich nur noch in Resten. Wie unter anderem das Fehlen eines Jargons zeigt, ist dieser Roman keine Abbildung des Kriegs, welche die Soldaten in ihrer scheinbar natürlichen Umwelt zeigt; auch fehlen die sonst üblichen angeblich unparteiischen Schilderungen kriegstechnologischer oder militärtaktischer Aspekte. Entgegen dem anscheinend neutralen Reportage- oder Dokumentar-Charakter anderer Frontromane, die allerdings dahinter oft eine kriegsapologetische, wenn nicht sogar kriegsaffirmative Haltung verbergen, hat *Die Stalinorgel* einen Charakter des Hinweisens und Aufzeigens. Dies mag die besondere Akzeptanz begründen, die Ledigs Roman im Vergleich mit anderen damaligen Kriegstexten erfahren hat; das Schildern der Brüchigkeit eines Männlichkeits- und Krieger-Ethos, gerade auch bei den im Roman beschriebenen Konflikten innerhalb der Wehrmacht, lässt es zu, dass der Leser mit diesem Text eine weitere Ebene erreicht, die in lediglich abbildenden Frontromanen, die einer „operativen“ Militärgeschichtsschreibung folgen, gar nicht angesprochen wird. Das vormals so mächtige militaristische Denken, das jene Leser, die selbst Soldaten der Wehrmacht waren, mit relativ hoher Wahrscheinlichkeit am eigenen Leib erfahren, wird nicht fortgesetzt, sondern kritisiert; der Leser kann

sich – wie auch immer er sich sonst zum Eroberungskrieg und zum deutschen Faschismus verhält – dagegen aussprechen.

Albrecht Fabri ist in diesem Punkt zuzustimmen: Der Erzähler – und im Grunde geht es hierbei auch um den Autor, weil er ja an ähnlichen Ereignissen teilgenommen hat – hatte Zeit und er konnte nachdenken. Er ist ein anderer als im Krieg – auch wenn er nach weitverbreiteter Meinung „dabei gewesen“ sein muss, um glaubwürdig zu erscheinen – und diese Veränderung ist wohl notwendig, weil durch die Reflexionsprozesse und eine Distanz zum Geschehen Kritik entstehen und formuliert werden kann. (Auch die Leseöffentlichkeit muss wohl erst die direkt auf die Kriegszeit folgende katastrophale Phase überstehen, bevor sie wieder reflektieren kann oder bewusst zurückschauen will.)

Fabri deutet an, dass die späteren Texte nicht mehr das beschreiben, was geschehen ist – d. h., dass sie nicht mehr glaubwürdig berichten können. Es muss allerdings gefragt werden, ob der Autor, d. h. der Soldat im Kampf, über eine den Dingen genügende Sprache verfügen und ob er seine Erzählfähigkeit aufrechterhalten kann. Jüngers *In Stahlgewittern* will durch eine autobiografische Perspektive und „Tagebuch-Authentizität“ überzeugen; der Text gibt vorgeblich unvermittelt den Moment des Kampfs wieder, der Leser kann „dabei sein“ (wenn er denn akzeptiert, dass ein sehr wahrscheinlich fiktionaler Text ein solch authentisches Erzählen leisten kann). Doch fraglich bleibt, wie viel der Erzähler bzw. Tagebuchschreiber im Moment des Beschusses und des eigenen Schießens noch von sich und seiner Umwelt weiß und wie viel er verdrängt, was dann in späteren Erinnerungsprozessen verarbeitet und verstanden werden müsste – etwa die Schuld des Mordens oder einfach die eigene Angst. Ledig geht schriftstellerisch einen anderen Weg, indem er von vornherein eine fiktionale und damit eindeutig als Konstruktion erkennbare Erzählform wählt. Zudem setzt er sich nicht selbst als Erzähler ein, sondern der Roman enthält eine Vielzahl von Sichtweisen. Ledig kann nun einen Text „konstruieren“, der eindrücklich und gezielt das Grauen beschreibt; diese Schilderungen haben eine literarische Form, die über das vom Soldat im Augenblick des Kampfs diffus Erlebte hinausgeht.³²⁹ Indem das Geschehen auf diese multiperspektivische Weise dargestellt

³²⁹ Der Aussage Erwin Strittmatters, dass den „harten“ Romanen jegliches „Poetisieren“ fehle, muss für *Die Stalinorgel* widersprochen werden, weil es sich bei Ledigs Roman – anders als etwa bei Briefen von Soldaten oder bei trivialen, vor dem Kriegshintergrund spielenden Abenteuer-

wird, erhält der Leser eine Mischung aus Wahrnehmungen der unterschiedlichen Figuren, sogar über die Gruppe der deutschen Soldaten hinaus. Natürlich gibt es, vor allem mit dem Melder, einige hervorstechende und immer wieder auftauchende Figuren, aber das Konzept der Erzählvielfalt bleibt erhalten. Durch die in Ledigs Text auftretenden Figuren kann also eine Komplexität von Ereignissen und Ansichten gezeigt werden, die im Roman gleichwertig sind und auch im Widerspruch zueinander stehen können. Die Überlegung Fabris wird zudem um die Möglichkeit des Zuschauens bei den Erlebnissen anderer erweitert, etwa wenn der Major die „Abstimmung“ mit einem Gefühl der Ohnmacht erlebt (SO 168-169) oder wenn der Melder die Toten und tödlich Verwundeten betrachtet und sich vor der an diesen Menschen zu beobachtenden Zerstörungskraft der Waffen fürchtet (SO 16, 19). Nicht alle Erfahrungen müssen also von einer Erzählerfigur selbst gemacht werden, auch das Zusehen ist bedeutsam und prägend, vor allem, weil sich der beobachtende Soldat ja meist in der gleichen Situation wie der beobachtete befindet.

Thomas Kraft beurteilt *Die Stalinorgel* in seiner Studie zu Kriegsromanen zum Zweiten Weltkrieg zwar kritisch, was die Gewaltdarstellung betrifft, er ordnet den Roman aber doch in die Gruppe der kriegskritischen Texte ein. Über diese Romane schreibt er (mit Bezug auf eine Textstelle aus Ledigs Frontroman, SO 12):

Zwei Gestaltungskonzepte kristallisieren sich in der Analyse heraus: Zum einen der Versuch, mit photographischer Exaktheit das Grauen und das Leid des Schützengrabens, die grausame Schreckenswelt der „apokalyptischen Reiter“, abzubilden und damit den Krieg durch den Krieg zu erklären. Daneben existiert das Interesse, über die mimetische Wiedergabe des realen Terrors hinaus die Auswirkungen des Krieges auf das menschliche Bewußtsein zu beleuchten. Beide Strategien durchmischen sich häufig in den Texten.³³⁰

geschichten – um einen komplex konzipierten und literarisch tiefschichtigen Text handelt, auch wenn die Poetisierung bzw. Literarisierung der Fronterfahrungen nicht derjenigen entspricht, die Strittmatter und andere aus parteigebundener Haltung heraus erwarten. „Nackt und kalt“, wie Strittmatter es bezeichnet, schildert Ledig das Frontgeschehen gerade nicht, sondern mitunter lakonisch oder zynisch, aber zumeist mitfühlend bzw. mitleidend, und zwar mit den Figuren beider Kampfparteien. – Vgl. die Aussagen Erwin Strittmatters und die zeitgenössische Diskussion, die über Kriegsromane in der DDR geführt wurde, in: Karl-Heinz Hartmann: „...dem Objektivismus verfallen.“ Der Streit um den *harten* Stil in der Kriegsliteratur der fünfziger Jahre.“ In: Klaus R. Scherpe / Lutz Winckler (Hg.): Frühe DDR-Literatur. Das Argument, Sonderband 149. (Reihe: Literatur im historischen Prozeß, Neue Folge 17) Hamburg / Berlin: Argument 1988, S. 132-145, hier S. 142.

³³⁰ Kraft: *Fahnenflucht*, 1994, S. 80.

Meines Erachtens stellt *Die Stalinorgel* ein Beispiel für einen der Texte dar, die beide von Kraft angesprochenen Erzählkonzepte verfolgen. Neben den – allerdings keinesfalls vorherrschenden Kampfscenen – handelt der Roman gerade davon, wie sich die Teilnahme am Krieg auf die Psyche der Soldaten auswirkt. Ledigs Text geht über einen – als quasi fotografische Abbildung des Kriegs verstandenen – Realismus hinaus, indem er in einem gewissen Sinne auf naturalistische Weise den Schrecken dokumentiert und diese veristischen Schilderungen mit einer Berücksichtigung und Hervorhebung des menschlichen Leidens, sei es körperlich oder seelisch, ergänzt. *Die Stalinorgel* ist demnach auch ein „Roman der Härte“, allerdings nicht in einem heroisierenden oder die Gewalt neutral darstellenden Sinn, denn die Zerstörungskraft der Waffen und die Fähigkeit der Menschen zu extremer Gewalt bzw. Brutalität werden nicht ignoriert oder beschönigt. Das Schlagwort „Härte“ meint hier Angst, Verzweiflung und Schmerz der sich als Ohnmächtige empfindenden Soldaten bzw. Individuen; bei ihnen handelt es sich zum großen Teil um gebrochene, verunsichert agierende und äußerst aggressive Menschen. Der Leser erfährt aus dem Text etwas über mentale Erschütterung durch Kriegserlebnisse, *Die Stalinorgel* bietet aber nicht jenen – sicherlich auch von vielen Lesern als unterhaltsam empfundenen – Schauer einer Abenteuer- oder Schreckensgeschichte, wie er vielen Kriegsromanen nach 1945 eigen ist.

4.2 Historische Dokumentation versus Enthistorisierung

Anders als nach dem Ersten Weltkrieg fand nach 1945 im öffentlichen Diskurs eine grundlegende Infragestellung des militärischen Systems statt. In den Kriegsverbrecherprozessen der Alliierten waren Eliteorganisationen des Dritten Reichs als verbrecherisch eingestuft und hochrangige Vertreter des NS-Staates als Kriegsverbrecher verurteilt worden, zudem wurde die preußische Militärkultur als Militarismus gebrandmarkt bzw. offenbart. Im Raum stand die Frage, wie es zu den geschilderten massenhaften und in ihrer Dimension bisher unvorstellbaren Verbrechen gekommen war, auch wenn sich die gesellschaftliche Diskussion noch lange nicht damit beschäftigte, dass die „einfachen“ Deutschen, also nicht alleine die als die Schuldigen hingestellten Angehörigen von Staats- und Wehrmachtsführung, NSDAP, Gestapo, SS und SD, Verbrechen begangen hatten. Die Unterstützung und Durchführung des Holocausts durch die Wehrmacht, das Verhungernlassen von

Kriegsgefangenen und das Erschießen von politischen Kommissaren der Roten Armee, die Vergewaltigungen durch Wehrmachtssoldaten, die Morde durch Polizeitruppen und viele ähnliche Verbrechen wurden zwar zum Teil benannt, aber nicht als Verbrechen wahrgenommen.³³¹ Dass viele Grundsätze militaristischen und faschistischen Denkens beibehalten wurden, zeigt sich beispielsweise an der – trotz bedeutender Proteste – relativ einfachen Wiedereinführung der allgemeinen Wehrpflicht. Auch auf personeller Ebene blieb vieles unverändert, man denke nur an die Wehrmachtsangehörigen und Kriegsverbrecher, die in den neu geschaffenen Streitkräften West- und Ostdeutschlands wieder bedeutende Positionen einnahmen.³³²

Trotzdem war es, gerade im Bereich der Literatur, möglich, elementare Kritik an der bisherigen Kriegsideologie zu üben, wie am Beispiel von Alfred Anderschs Erzählung *Die Kirschen der Freiheit. Ein Bericht* zu beobachten ist.³³³ Dass hierbei,

³³¹ Siehe hierzu Heer / Naumann (Hg.): *Vernichtungskrieg*, 1995; Christian Streit: *Keine Kameraden. Die Wehrmacht und die sowjetischen Kriegsgefangenen 1941-1945*. Bonn: Dietz 1997; Felix Römer: *Der Kommissarbefehl. Wehrmacht und NS-Verbrechen an der Ostfront 1941/42*. Paderborn: Schöningh 2008; Beck: *Massengewalt*, 2001; Christopher R. Browning: *Ganz normale Männer. Das Reserve-Polizeibataillon 101 und die „Endlösung“ in Polen*. Übersetzt von Jürgen Peter Krause. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993 (Originalausgabe unter dem Titel *Ordinary Men. Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland* 1992 in New York bei HarperCollins erschienen). Das Thema „Kriegsgefangenschaft“ findet sich auch in: Hürter: *Die Wehrmacht vor Leningrad*, 2009, hier besonders das Kapitel 4 „Kriegsgefangene“, S. 138-147.

³³² In diesem Kontext ist interessant, dass – wie Wolfram Wette beschreibt – sehr hohe deutsche Offiziere, unter ihnen der ehemalige Generaloberst Franz Halder, noch viele Jahre nach Kriegsende im Rahmen einer „Historical Division“ der US-Army die Beteiligung der Wehrmacht am Vernichtungskrieg verdecken konnten. Siehe Wette: *Wehrmacht*, 2002, S. 225-229. – Hermann Weber beschreibt, dass das Vorhaben der Entnazifizierung in der SBZ beziehungsweise der DDR wirksamer als in den westlichen Besatzungszonen und der späteren BRD umgesetzt wurde. Vor allem Angehörige der NS-Organisationen und des öffentlichen Dienstes hätten ihre Arbeitsplätze verloren, seien in Lager gebracht oder auch hingerichtet worden. Nicht wenige seien aber nach einer gewissen Zeit rehabilitiert worden, weil man sie zum Wiederaufbau der zerstörten Städte und Industrieanlagen dringend benötigt habe. Weber schreibt hierzu: „Allerdings erhielten später im Zeichen des Kalten Krieges in beiden deutschen Staaten ehemalige Nazis wieder Funktionen, und es zeigte sich, daß auch in der DDR die Spuren von NS-Tradition und Militarismus zu finden waren.“ Siehe Hermann Weber: *Die DDR 1945-1990*. Dritte, erweiterte und überarbeitete Auflage (Reihe: Oldenbourg-Grundriss der Geschichte, Bd. 20), München: Oldenbourg 2000, S. 10-11.

³³³ Ich gehe in meiner Arbeit nicht auf die in den letzten Jahren aufgekommene Debatte um Alfred Anderschs Biographie bzw. seine moralische Integrität (und die Germanistik der Nachkriegszeit) ein, weil ich meinen Fokus auf Gert Ledigs Frontroman lege. Eine solche „unzulängliche Engführung von biografischen Läufen und literarischen Texten“ (Philipp Goll, siehe unten) beurteile ich kritisch – ähnlich wie auch im Fall der Diskussion um Günter Grass' Mitgliedschaft in der Waffen-SS, auch wenn ich mir der Wichtigkeit von literatursoziologischen Faktoren für die Literaturanalyse bewusst bin. Ledigs Biografie wiederum lässt keinen Zweifel über seinen Dienst in der Wehrmacht, für mich ist daher interessant, wie ihn das geprägt haben könnte und wie sein Text letztlich literarisch gestaltet ist, auch die historische Wirkung betreffend. Eine weitergehende biografische Betrachtung ist meines Erachtens nicht nötig, zumal es sich bei *Die Stalinorgel*, anders als bei Andersch, nicht um einen autobiografischen Text handelt. – Zur Andersch-Debatte siehe u. a. W. G. Sebald: *Der Schriftsteller Alfred Andersch*. In: ders.: *Luftkrieg und Literatur*, 1999, S. 111-147; Philipp Goll: *Alfred Andersch „revisited“*. *Die Sebald-Debatte und ihre Folgen*. Internationale Tagung in Frankfurt a. M. vom

vor allem angesichts des Themas Desertion, mit enormem Widerstand aus dem rechtsextremen bzw. militaristischen Lager gerechnet werden musste, zeigt die Rezension von Anderschs Buch in der von Waffen-SS-Offizieren mitbegründeten „Deutschen Soldaten-Zeitung“, in der es u. a. hieß:

Die Frage, was von Leuten zu halten ist, die Deserteure für diskussions- und gesellschaftsfähig halten, ist eine Kernfrage. Mehr noch, eine Lebensfrage. Von Leuten umgeben zu sein, auf die man sich verlassen kann, ist eine Lebensfrage. Von Leuten umgeben zu sein, die eine Weltanschauung daraus machen, nach freiem Ermessen andere im Stich zu lassen, ist ebenfalls eine Lebensfrage. Gegebenenfalls eine Frage auf Leben und Tod. [...] Kein Leben, in dem nicht gestrauchelt wird! Aber wie ekelerregend, aus jedem Straucheln eine Pose zu machen, das Verachtete als interessante Ehre zu reklamieren, das Kneifen zum Ethos zu erheben – vor einem Volk, dessen Väter und Söhne gefallen sind, weil sie weder dieses Volk noch einander im Stich gelassen haben. Dessen Söhne und Väter nicht so zahlreich gefallen wären, wenn sie von Drückebergern, Deserteuren und Defätisten nicht im Stich gelassen worden wären. [...] Es gäbe auf einmal keine Spielregeln und keinen Verlaß mehr unter den Menschen, wenn wir sie anhören wollten. *Das aber ist genau das, was dem wehrbereiten Europa, das sich vor der Gefahr des Bolschewismus zusammenschließt, in die Wiege und in die Köpfe gelegt werden soll. Der Hang zum Ausreißen und zum Imstichlassen.*³³⁴

Heinrich Böll rezensiert Anderschs Text ebenfalls. Er beschreibt die Situation im damaligen Deutschland mit drastischen Worten:

Angesichts der dräuenden Remilitarisierung ist eine schwüle Stille entstanden um jene Bücher der seit 1945 Schreibenden, die sich eindeutig gegen den Krieg entschieden haben, während die milde Kriegsliteratur der Romantiker, die Memoiren der Generale heftig begehrt werden und der Wüstenfuchs im Sturm „die Herzen erobert hat“. Es müßte

19.11.2010. In: Zeitschrift für Germanistik, 21. Jg. (2011) H. 2, S. 372-374; Stephan Braese: *Jörg Döring / Markus Joch (Hg.): Alfred Andersch „revisited“*. *Werkbiographische Studien im Zeichen der Sebald-Debatte*. Berlin / Boston: Walter de Gruyter 2011. In: Zeitschrift für Germanistik, 23 Jg. (2013) H. 1, S. 189-191.

³³⁴ Siehe die (nicht mit Namen gekennzeichnete) Rezension vom 27. November 1952 mit dem Titel *Die Spätausreißer melden sich! Es geht um die „Ehre der Deserteure“* in: Winfried Stephan (Hg.): *Die Kirschen der Freiheit von Alfred Andersch. Materialien zu einem Buch und seiner Geschichte*. Zürich: Diogenes 2002, S. 112-126, hier S. 112, 115 und 119. (Die kursive Hervorhebung findet sich im Original.)

einmal besonders untersucht werden, warum das Antikriegsbuch in Deutschland so wenig Chancen hat, während der gemäßigte Bericht so begehrt ist. [...] Den landläufigen Begriffen „Angst“ und „Eid“ und „Kameraden“ widmet Andersch je ein besonderes Kapitel, in seinem kühlen Stil operiert er ihnen sauber und genau ihre phrasenhaften Auswüchse weg, reduziert sie auf ihren wirklichen Gehalt, und er entdeckt, daß sie Fiktionen sind, mit viel propagandistischen Phrasen geimpfte Fiktionen [...]. Anderschs Buch [...] ist der Trompetenstoß, der in die schwüle Stille fährt und die Gewitter zur Entladung zwingt.³³⁵

Einige Monate später formuliert Böll in einer weiteren Rezension von *Die Kirschen der Freiheit* unter der Überschrift *Wo sind die Deserteure?*:

Die Henker sind längst auf den Plan getreten: Sie hauen auf die Pauken, die Vaterland, Ehre, Kameradschaft heißen, sie trommeln tüchtig, heute, wo kein Risiko mehr ist, was in den Jahren 1945 bis 1950 riskant gewesen wäre. Die berufsmäßigen Verteidiger der Tapferkeit, der Ehre, des Vaterlandes, die natürlich überlebten, sie beginnen das große Tamtam, gallig darauf wartend, daß das einzige, das ihnen erinnerungswert erscheint, wieder an Ansehen gewinne: der Krieg. Die Deserteure aber schweigen. [...] Jemand, der nicht den Mut hat, seinen Artikel mit dem Namen zu zeichnen, findet in der *Deutschen Soldatenzeitung* die Worte Gesindel, asozial für Alfred Andersch, spricht von Emigranten, Denunzianten (die Juden hat er offenbar noch nicht zu nennen gewagt, aber bald könnte es soweit sein). Wir sollten aufhorchen, wenn wir

³³⁵ Heinrich Böll: *Trompetenstoß in schwüle Stille*, ebd., S. 127-128 bzw. in der in Köln erscheinenden Zeitschrift *Welt der Arbeit*, 28. November 1952. – Hans Georg Brenner schrieb in seiner Rezension mit dem Titel *Die Kirschen der Freiheit* unter anderem: „Dieses Buch wird – sofern es hierzulande noch mit rechten Dingen zugeht – leidenschaftlich angegriffen werden; und das wird gut sein, denn es ist ein Prüfstein: die Tonarten der Angriffe werden die neuesten Nuancen demokratischen bzw. undemokratischen Denkens verraten, und die Angriffe selber werden – wiederum, sofern es hierzulande noch mit rechten Dingen zugeht – um so schärfer ausfallen, je weniger man sich der menschlichen Wahrhaftigkeit, der künstlerischen Qualität dieses Buches entziehen kann. [...] Es darf behauptet werden, daß dieser Bericht die wesentlichste menschliche Aussage ist, die Krieg und Vorkrieg bisher in Deutschland gezeitigt haben: der souveräne Mensch im Kreuzfeuer gesellschaftlicher Zwänge, unter deren Kettenreaktionen wir anscheinend fortgesetzt leiden sollen.“ Nach der Aussage, dass Ernst Jüngers „Stilerlebnis“ hier „fruchtbar“ gemacht worden sei, „ohne daß der klare Berichtsstil dadurch trübe würde“, heißt es: „So bietet sich dieser Bericht als ein literarisches Kunstwerk dar: exakt in der Wiedergabe des Tatsächlichen, herausfordernd bestimmt im Bekenntnis, in der ‚Botschaft‘, und keusch verhaltenes Stenogramm, wo persönliche Empfindungen zu Wort kommen müssen.“ Ebd., S. 66-68 bzw. in der in München erscheinenden Zeitschrift *Literatur*, 15. Okt. 1952. Bei allen Unterschieden zwischen Anderschs und Ledigs Texten lesen sich einige der hier von Brenner gemachten Bemerkungen wie eine Beurteilung von Ledigs späterem Buch, an dem Brenner ja mitwirkte; editionsgeschichtlich ist interessant zu überlegen, mit welcher Haltung und welchen möglicherweise daraus folgenden Textänderungen er Einfluss auf Ledigs Frontroman genommen haben könnte. Seine Rezension könnte zumindest mitbewirkt haben, dass *Die Kirschen der Freiheit* 1954 bei Claassen erschien.

solche Wörter hören: sie stammen aus dem Wortschatz von Henkern.³³⁶

Die Situation, in welcher der Claassen-Verlag 1955 *Die Stalinorgel* veröffentlichen wollte, war also durchaus keine politisch einheitliche oder antifaschistisch ausgerichtete, sondern die Gesellschaft war in weiten Teilen noch von restaurativem bis fortgesetztem faschistischem Gedankengut bestimmt. Der tapfere, pflichtbewusste und unpolitische Soldat (und Bürger) galt weiterhin als Vorbild und wird in den „harten“ Romanen auch vielfach vorgeführt. Wichtig für die Analyse von *Die Stalinorgel* ist hierbei, dass sich die meisten dieser Romane auf eine Darstellung des Kampfgeschehens an der Front konzentrieren und andere Bereiche des Kriegs nicht schildern. Die gesellschaftspolitische und moralische Debatte um die (Mit-)Schuld am räuberischen Eroberungskrieg und an Holocaust wurde meist komplett vermieden oder aber mit enthistorisierenden Hinweisen, dass Krieg eben grausam sei oder sich andere Nationen ähnlich verhalten hätten, verharmlost und in der Folge abgebrochen. Die in vielen Kriegsromanen deutlich erkennbaren Versuche einer Schuldentlastung – etwa die Einteilung der Wehrmachtsangehörigen in Schuld tragende NS-begeisterte Vorgesetzte einerseits und betrogene, unwissende Soldaten meist niederen Ranges andererseits – weisen auf ein Bedürfnis der Masse der Gesellschaft hin, sich selbst und ihre Angehörigen von Verantwortung für Vernichtungskrieg und Völkermord freizusprechen.

Daraus ergibt sich die Frage, wie das Kriegsgeschehen in Frontromanen – und damit auch in Ledigs Text – dargestellt wird. *Die Stalinorgel* weist diesbezüglich zwei Besonderheiten auf. Zum einen geht es um die erzählerische Gestaltung der Texte, zum anderen um die inhaltliche Auswahl bzw. die thematisierten Ereignisse:

Literatur von Frontsoldaten ist nur in den wenigsten Fällen von hohem ästhetischem Rang und hat es wohl auch nicht sein sollen, um für die Massen lesbar und attraktiv zu erscheinen – wie aus Michael Schornstheimers Studie über die Magazine *Stern* und *Quick* hervorgeht.³³⁷ Nur wenige Frontromane bieten eine vom chronologischen, auktorialen Erzählen und damit von einer leicht zu verstehenden Darstellungsweise abweichende Erzähltechnik, ebenso wenige befassen sich auf reflektierende Weise mit einer „höheren“ moralischen Ebene; Texte wie Ledigs *Die Stalinorgel*, Rehns

³³⁶ Ebd., S. 168-172 bzw. in der in Köln erscheinenden Zeitschrift *Aufwärts*, 5.2.1953.

³³⁷ Siehe Schornstheimer: *Die leuchtenden Augen der Frontsoldaten*, 1995.

Nichts in Sicht und Linds *Landschaft in Beton* sind in diesem Kontext – wie ich im Weiteren erläutere – teilweise als Ausnahmen anzusehen. In diesen drei Texten werden Ausschnitte gezeigt, schlaglichtartig werden moralisch schwierige Situationen oder Szenen geschildert, die das Grauen des Kriegs beschreiben. Während in vielen Frontromanen, beispielsweise den Texten von Horbach, Wöss und Kirst (sowie Renn, Köppen und Jünger zum Ersten Weltkrieg) eine explizit vorgenommene vollständige Dokumentation des Frontkampfes und des Soldatenlebens gezeigt wird, sind Texte wie *Die Stalinorgel* von dieser Perspektive der historischen Darstellung gelöst, sie haben keinen „Lehrbuch-Charakter“. Das Geschehen wird – oft mit existenzialistischer Ausrichtung – in beispielhaften Szenen dargestellt und zum Teil aus dem geschichtlichen Zusammenhang gelöst. Damit setzt sich Ledigs Text von jenen Kriegsschilderungen ab, die, ohne besondere Schwerpunkte zu setzen, vorgeben, ein Gesamtbild oder doch zumindest ein sehr breites Panorama der Frontsituation zu zeigen. In *Die Stalinorgel* werden nicht Schlachtenverläufe oder der Kriegsalltag gezeigt, sondern es werden die Klischees des Soldatischen – Tapferkeit, Leidensfähigkeit, Heldenmut – entlarvt; der Krieg wird als unnatürliche Situation, als Katastrophe, als Wahnsinn dargestellt, nicht als „Härte“, die letzten Endes eben ertragen werden muss.

In Ledigs Roman wird allerdings kein „höheres“ Ziel angestrebt, ähnlich wie auch in vielen trivialen Kriegstexten. Während Romane wie Kirsts *08/15 im Krieg* auch Unterhaltung bieten und durch Helden-Vorbilder und Verharmlosung des Frontkampfes eine Beschönigung des Grauens bewirken, fokussiert Ledigs Darstellung auf die exemplarisch hervorgehobene Grausamkeit und das Leiden der Menschen. Explizit politische Aussagen finden sich in dem Roman nur in Andeutungen – eine literarische Vorgehensweise, die in der Rezeption der DDR, aber auch in sozialgeschichtlich orientierten literaturwissenschaftlichen Studien der 1970er Jahre auf Missfallen stößt, wie Jürgen Egyptien schildert.³³⁸ Faschistische Weltbilder und auch weitere gefährliche Denkweisen in der NS-Gesellschaft wie Antisemitismus, Antiziganismus und Rassismus sind in diesem Roman niemals ein Thema – trotz der Frontsituation wird nicht einmal der Antibolschewismus angesprochen, der ja durch die Propaganda stark verbreitet worden war. Die Auswahl von Frontsituationen

³³⁸ Siehe S. 220 dieser Arbeit.

erleichtert in einem gewissen Sinne das Weglassen unpopulärer Themen wie Kriegsverbrechen oder Mitschuld am Genozid.

Durch die Erzählweise der exemplarischen Szenen lässt sich zwar intensiv auf die unmenschliche Situation der Frontsoldaten hinweisen und Kritik an soldatischem Denken üben, es ergibt sich allerdings ein Problem der historischen Darstellung: Während Linds Roman *Landschaft in Beton* ohnehin die irrealen Wahrnehmungswelt des Unteroffiziers Gauthier Bachmann schildert und Rehns Erzählung *Nichts in Sicht* mit der Situation zweier in einem Schlauchboot auf dem weiten Ozean langsam sterbenden Piloten eine völlig vom Kampfgeschehen getrennte Szenerie beschreibt, spielt die Handlung von *Die Stalinorgel* vor dem Hintergrund des Kriegs an der „Ostfront“; dennoch enthistorisiert Ledig die Szenen teilweise von den die Soldaten – aus historischer Sicht – umgebenden Bedingungen der NS-Gesellschaft und von den kriminellen Vorgängen bei der Besetzung der eroberten Länder.

Insofern trifft die Klassifizierung von Kant / Wagner zu, bei der sie Ledigs Frontroman zusammen mit Wolfgang Otts Roman *Haie und kleine Fische* in eine folgendermaßen beschriebene Gruppe von Texten einordneten: „Pazifistische, entpolitisierte Kriegsliteratur, die durch eine ‚naturalistische Reproduktion des Schreckens‘ Abscheu vor dem Krieg erwecken will [...]“.³³⁹ In Ledigs Roman geht es nur um die Geschehnisse in der Kampfzone. Der Text ist von der Konzeption her eine historische Dokumentation und ein Zeugnis der Frontsituation im modernen Materialkrieg. Gezeigt wird jedoch nicht, wie es zu dieser Kriegssituation, also dem Stellungskampf, kam. Auch die Belagerung der Stadt Leningrad und der sie umgebenden Region wird nicht erwähnt, ebenso ungenannt bleiben die Kriegsursachen, die (oftmals kriminellen) Methoden der Kriegsführung und die Kriegsziele.

Nun ließe sich argumentieren, dass das Wissen über den Krieg „im Osten“ vorausgesetzt werden darf bzw. durfte, zumal viele der damaligen männlichen Leser mit hoher Wahrscheinlichkeit selbst dort eingesetzt waren, wie Christian Hartmann mit Bezug auf ungenaue, aber doch einigermaßen aussagekräftige Untersuchungsergebnisse über die Zahl der an der „Ostfront“ eingesetzten

³³⁹ Siehe Streuls Erläuterungen zum Konferenzbeitrag von Kant / Wagner, dem Hauptreferat der „Theoretischen Konferenz des Ministeriums für Kultur und des Deutschen Schriftstellerverbandes zur Widerspiegelung des Zweiten Weltkrieges in der Literatur“, in: Streul: Westdeutsche Literatur in der DDR, 1988, S. 42-46, hier S. 44, bzw. Kant / Wagner: Die große Abrechnung, 1957, hier u. a. S. 129.

deutschen Soldaten beschreibt: „Insgesamt waren wohl rund 10 Millionen Deutsche in den Weiten der Sowjetunion im Einsatz.“³⁴⁰

Auch könnte man sinnvollerweise anführen, dass ein Autor keinerlei „Chronistenpflicht“ hat, weil es sich um literarische Texte und eben nicht um geschichtswissenschaftliche Berichte handelt. Jürgen Egyptien führt aus, dass es der in den 1970er Jahren – beispielsweise von Hans Wagener – betriebenen Textanalyse „zumeist an der ästhetischen Sensibilität und Phantasie“ gemangelt habe, „sich eine Stellungnahme der Literatur zu gesellschaftlichen und historischen Phänomenen anders denn als einen diskursiven expliziten Kommentar vorzustellen“.³⁴¹ Raffaele Louis erweitert diese Überlegung, wenn sie auf eine Normvorgabe hinweist: „Ein deutschsprachiger Roman nach 1945 mit historisch-politischer Dimension ist mehr oder weniger offen der Erwartung ausgesetzt, daß er sich der Aufarbeitung des Krieges und der nationalsozialistischen Vergangenheit stellt.“ Kriegsliteratur mache „dabei freilich nur einen kleinen Teil der Literatur über den Zweiten Weltkrieg aus“, heißt es in ihrem Aufsatz weiter. Louis bemängelt, dass die Autoren durch eine „normativ geführte [...] Diskussion nicht über die „schriftstellerische Frei-

³⁴⁰ Christian Hartmann: *Verbrecherischer Krieg – verbrecherische Wehrmacht? Überlegungen zur Struktur des deutschen Ostheeres*. In: ders. / Johannes Hürter / Peter Lieb / Dieter Pohl: *Der deutsche Krieg im Osten 1941-1944. Facetten einer Grenzüberschreitung*. (Reihe: Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Bd. 76) München: Oldenbourg 2009, S. 3-71, hier S. 6. (Dieser Aufsatz wurde zuerst veröffentlicht in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 52 (2004), S. 1-78.) Für die Zahlenangabe der eingesetzten Wehrmachtssoldaten bezieht sich Hartmann auf Rolf-Dieter Müller: *Hitlers Ostkrieg und die deutsche Siedlungspolitik. Die Zusammenarbeit von Wehrmacht, Wirtschaft und SS*. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch 1991, S. 2. – Im gleichen Aufsatz heißt es bei Hartmann über die gesamtgesellschaftliche Bedeutung der Erfahrung, die eine so große Zahl von Soldaten (hier der Heeresstreitkräfte, nicht der Luftwaffe und Kriegsmarine) beim Überfall auf osteuropäische Staaten machte: „Die Ostfront war nicht irgendeine Front, so wie das Ostheer nicht irgendein Heer war. Vielmehr stand der deutsch-sowjetische Krieg über Jahre im Zentrum jener großen globalen Auseinandersetzung der Jahre 1939 bis 1945. Der Krieg im Osten war freilich auch – um eine Formulierung von Andreas Hillgruber aufzugreifen – das ‚Kernstück‘ jenes großen nationalsozialistischen Eroberungsprogramms, das vielleicht auf die ganze Welt, auf jeden Fall aber auf den gesamten europäischen Kontinent zielte. Daher waren an der Ostfront die meisten deutschen Soldaten eingesetzt: Betrug die Gesamtstärke des deutschen *Feldheeres* im Juni 1941 3,8 Millionen Soldaten, von denen zunächst 3,3 Millionen gegen die Sowjetunion kämpften, also 87 Prozent, so sank dieser Anteil 1942 auf 72 Prozent und schließlich 64 Prozent im Jahr 1943.“ (Hartmann: *Verbrecherischer Krieg – verbrecherische Wehrmacht?*, 2009, S. 5. Die kursive Hervorhebung findet sich im Original.) In dieser Textpassage bezieht er sich auf Burkhart Müller-Hillebrand: *Das Heer 1933-1945*, Bd. 3. Frankfurt a. M.: Mittler 1969, S. 65f. und 217 sowie auf Andreas Hillgruber: *Die „Endlösung“ und das deutsche Ostimperium als Kernstück des rassenideologischen Programms des Nationalsozialismus*. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 20 (1972), S. 133-153. Hartmann weist an dieser Stelle außerdem darauf hin, dass weitere 150.000 deutsche Soldaten in Finnland eingesetzt worden seien. (Ich merke an, dass es Kritik an Hartmanns Text gab, siehe Heer: *Taten ohne Täter*, 2005.) – Bartov schreibt zu dem Aspekt, dass eine große Zahl (vor allem männlicher) Deutscher die Kriegs- und Besatzungsrealität gekannt haben muss: „Selbst nach dem Juni 1944 setzten die Deutschen weiterhin im Osten mehr Männer ein [...]. Das bedeutet, daß die meisten deutschen Frontsoldaten ihre Kriegserfahrungen an der Ostfront machten.“ Bartov: *Hitlers Wehrmacht*, 1999, S. 51.

³⁴¹ Egyptien: *Erzählende Literatur über den Zweiten Weltkrieg*, 2007, S. 14.

heit“ verfügen würden, über die Mittel der literarischen Gestaltung zu entscheiden. Und schließlich beschreibt sie einen „unausgesprochene[n] Minimalkonsens für die literarische Darstellung des Krieges“, der als verbindlich gilt und damit in Louis' Argumentation als einschränkend angesehen wird: „Die Verbrechen des Krieges dürfen nicht ausgeblendet und auch keinesfalls ästhetisiert werden.“³⁴²

Eine Ästhetisierung von Verbrechen lässt sich in Ledigs Kriegsroman nicht feststellen; bezüglich der von Louis angesprochenen inhaltlichen und literarischen Gestaltung muss – ganz jenseits normativer Vorgaben – genau überlegt werden, wie der „Krieg im Osten“ in *Die Stalinorgel* dargestellt wird (siehe unten). Zumindest was die Wahrnehmungen und Erlebnisse der „einfachen“ Soldaten der Wehrmacht (und teilweise auch der Soldaten der Roten Armee) anbelangt, hat Ledig sich nicht von einer verordneten Norm einschränken lassen, sondern neuartige Schreibweisen in seinen Roman aufgenommen.

Weiter lässt sich sagen: Die „Romane der Härte“ treten als Texte auf, die – oft unter dem Einfluss persönlicher Fronterfahrung entstanden – konkret die soldatische Lebenswelt im Krieg beschreiben. Diese Literatur will vom Krieg berichten, wie die unteren Ränge ihn erlebt haben; Texte wie Jens Rehns Roman *Feuer im Schnee*, in dem ein alter Schulmeister sich im Niemandsland zwischen den deutschen und sowjetischen Truppen bewegt, sind nicht mehr dem „harten“ Roman zuzuordnen, sondern von ihrer Gestaltung her bereits reflektierende Literatur. Die meisten „Frontdokumente“ der „Obergefreiten-Literatur“ thematisieren dagegen Leid und Grauen des militärischen Kampfs und heben es damit aus der Menge der Kriegserfahrungen als bedeutsam und prägend hervor. Gert Ledig selbst hat in späteren Essays wiederholt betont, wie entscheidend für ihn die korrekte Berichterstattung über die Kriegsgeschehnisse war.³⁴³ Aus seiner Korrespondenz mit dem Claassen-Verlag wird deutlich, dass sich auch bei der (sicherlich erst später begonnenen) Planung für ein „Kriegshandbuch“ mit dem Titel „Fälscher, Biographen oder Romanciers: Die deutschen Kriegsbücher und ihre Autoren“ eine Enthistorisierung beobachten lässt, obwohl Ledig mit diesem Konzept gerade ein vollständiges und

³⁴² Siehe Raffaele Louis: *Gleichnisse vom verlorenen Sinn. Georg Hensels „Nachtfahrt“, Jens Rehns „Feuer im Schnee“, Werner Warsinskys „Kimmerische Fahrt“ und Herbert „Zands Letzte Ausfahrt“*. In: *Egyptien: Der Zweite Weltkrieg in erzählenden Texten*, 2007, S. 125-156, hier S. 125 und 126.

³⁴³ Siehe u. a. seinen feuilletonistischen Text mit ähnlich veristischer Ausrichtung: Ledig: *Der Douaumont-Komplex*, 1957.

wahrheitsgetreues Berichten garantieren wollte.³⁴⁴ Dass er in *Die Stalinorgel* den Blick auf das Leiden der Frontsoldaten beschränkt und nicht auf die Massenverbrechen ausweitet, ist einer der wichtigen Aspekte für die Interpretation von Ledigs Kriegsroman. Es ist zumindest zu vermuten, dass ihm eine solche Ausweitung mit seinem Erzählkonzept, das die Zerbrechlichkeit menschlichen Lebens angesichts extremer Gewalt erkennbar macht, möglich gewesen wäre.³⁴⁵

In Ledigs Frontroman gibt es Andeutungen von Phänomenen des Vernichtungskriegs, wenn es im Prolog heißt, dass gefangene russische Soldaten, die einen jener Knüppelwege in den Sumpfgebieten bei Leningrad angelegt hätten, „längst verhungert oder erschossen waren“ (SO 19). Im zweiten Kapitel wird zudem geschildert, wie der Melder die Ersatztruppen an einem gehenkten Russen vorbeiführt, der allerdings keineswegs ein Einzeltoter ist, denn es wird angemerkt: „Vor einer Woche erst hatten sie ihn ausgewechselt. Sein Vorgänger war Kommissar gewesen, er war nur ein einfacher Soldat.“ (SO 38) Eine weitere Bemerkung weist auf die Regelmäßigkeit der Tötung von Rotarmisten hin, die in deutsche

³⁴⁴ Zu diesem Skript siehe Radvan: Nachwort, 2000, S. 226-227. Radvan zitiert hier aus einem – im Deutschen Literaturarchiv Marbach archivierten – Brief Ledigs an Hildegard Claassen vom 15.10.1960, in dem Ledig anlässlich von Vorarbeiten für Radiosendungen über jenes angedachte Handbuch zur Kriegsliteratur sprach: „[...] haben mich die Vorarbeiten für die Sendungen in den Besitz einer grossen [sic] Anzahl von Kriegsbüchern gesetzt, und ich verfüge über zahlreiche Unterlagen, Bücher und Autoren derselben betreffend, sowie über Kenntnisse und Einblicke, die schon selten zu nennen sein dürften. Also eine Materialsammlung ist vorhanden, die der Verwertung noch harzt. [...] Dabei denke ich an ein Handbuch, in dem jedes Buch aufgefunden werden kann, mit einer kurzen Inhaltsangabe, einer Angabe über den ‚Kriegsschauplatz‘, auf dem es spielt oder womit es sich befasst.“

³⁴⁵ Angesichts dessen, was Jürgen Egyptien über einige Kriegsromane der 1950er Jahre sagt (auch über Ledigs zweiten Roman), würde ich *Die Stalinorgel* diesen differenzierten und aussagekräftigen Kriegstexten zuordnen (wenn auch nicht mit dem gleichen Textkorpus wie Egyptien) und ihn von den eher simplen Kriegsberichten wie *08/15 im Krieg* oder *Das geduldige Fleisch* abheben. Egyptien schreibt: „Es genügt indes, auf Werke wie Willi Heinrichs *Der goldene Tisch* (1956), Gert Ledigs *Vergeltung* (1956), Michael Horbachs *Die verratenen Söhne* (1957) oder Jens Rehns *Feuer im Schnee* (1958) hinzuweisen, um plausibel zu machen, daß der auf explizite Kommentierung des dargestellten Kriegsgeschehens verzichtende Roman sowohl über kompositorische Mittel verfügt, die Ebene eines nur scheinbar mimetischen Verhältnisses zur Realität zu transzendieren, als auch durch Techniken wie Dokument-Montage, Rückblenden des auktorialen Erzählers, Symbolsprache oder doppelbödige Dialogführung den Stellenwert der nationalsozialistischen Ideologie aufblitzen zu lassen.“ Egyptien: *Erzählende Literatur über den Zweiten Weltkrieg*, 2007, S. 14. Ähnlich äußert sich Egyptien in einem späteren Beitrag selbst, wenn er fordert, „die ästhetische[...] Überzeugungskraft des einzelnen Werks“ zu prüfen und sich vor „Dogmatismus“ zu hüten. Weiter heißt es dort: „Natürlich ist es ein Verdienst und eine besondere Qualität von Heinrich Bölls *Wo warst du Adam?* von 1951, eine Episode des Romans in einem KZ spielen zu lassen und sie zu einer blendenden psychologischen Durchleuchtung einer repräsentativen nationalsozialistischen Biographie zu nutzen, aber dafür sind, um zwei beliebige Beispiele herauszugreifen, Gert Ledigs *Stalingrad* [sic] von 1955, das sich auf die Schilderung beider Seiten der Ostfront konzentriert, oder Herbert Zands *Letzte Ausfahrt*, das die Situation einer ausweglosen Einkesselung als parabolisches Bild der modernen Existenz entwirft, nicht weniger in sich schlüssig und ästhetisch gelungen.“ Siehe Egyptien: *Zur Klassifikation und gattungstheoretischen Bestimmung des Kriegsromans*, 2012, S. 45.

Kriegsgefangenschaft geraten sind: „Sie [die sowjetischen Soldaten] schienen das zu wissen. Meistens hoben sie die letzte Kugel für sich selbst auf. Das kürzte das Verfahren ab.“ (SO 38) Die Tatsache, dass Ledig diese Bemerkungen beinahe nebenbei macht, weist darauf hin, dass es sich nicht um außergewöhnliche Ereignisse handeln soll, sondern die Ermordung und das Verhungernlassen von Gefangenen eine alltägliche, wahrscheinlich systematische Vorgehensweise war, die allen bekannt war.³⁴⁶ Dies alles ließe sich allerdings noch unter „Soldaten-Tod“ einordnen und als angeblich natürliche Folge des Kriegszustandes „akzeptieren“.

Doch es gibt auch Themen, die in *Die Stalinorgel* so gut wie nicht angesprochen werden, weil sie über dieses Sterben von Soldaten (d. h. von als leidensfähig angesehenen Männern) hinausgehen, etwa die Vernichtung von Zivilisten, also den Mord durch Waffengewalt und Hunger. Ein Beispiel für die Vorgehensweise bei der Belagerung Leningrads ist die historisch belegte Diskussion der Führungsstäbe, wie das Schießen auf Zivilpersonen, die aus der belagerten Stadt ausbrechen könnten, legitimiert und in der „Truppe“ durchgesetzt werden könnte.³⁴⁷ Durch die Nicht-

³⁴⁶ In *Vergeltung* wird Ledig später mehr auf dieses Thema eingehen: Dort gibt es eine kleine Gruppe von russischen Kriegsgefangenen bzw. Zwangsarbeitern, über die immer wieder kurz erzählt wird (siehe in Ledig: *Vergeltung*, 2004, S. 56-58, 73-76, 100-101 und 133-136.) Einer der Russen, der den Namen Nikolai Petrowitsch trägt, erinnert sich beim Gang durch die bombardierte Stadt an die Innenstadt von Leningrad (ebd., S. 100); diesem Kriegsgefangenen ist als einziger russischer Figur außerdem einer jener kurzen biografischen Texte an den Kapitelanfängen gewidmet (ebd., S. 53), in dem er u. a. über das durch Hunger verursachte Massensterben in deutschen Gefangenenlagern und die unwürdige Bestattung in Gruben berichtet. Hier wird auch das Sterben von Kindern angesprochen. Eine andere Kurzbiografie porträtiert einen deutschen „Fähnrich in einem Sonderkommando“ mit dem Namen Viktor Lutz, der davon erzählt, wie er auf einer „Rollbahn“, also einem straßenähnlichen Verkehrsweg für Truppen, mehr als drei Dutzend Kriegsgefangene erschießt, was als ihm persönlich neues, aber ansonsten übliches Verhalten geschildert wird. Interessant ist an dieser Textpassage, dass angegeben wird, dass diese Figur – ebenso wie der Autor Ledig – im November 1921 geboren wurde; zudem legen die im Roman genannten Ortsnamen „Tschudowa“ und „Nowo-Selje“ nahe, dass diese Morde an Kriegsgefangenen in der Nähe Leningrads passieren (ebd., S. 96).

³⁴⁷ Wehrmachtssoldaten beteiligten sich durch Artillerie- und Flugzeugangriffe auf die Stadt an der Tötung ihrer Einwohner. In direkten Kontakt hätten die „einfachen“ Soldaten der Infanterietruppen kommen können, was bei den höheren Offizieren einige Sorge auslöste. Hürter zitiert aus Akten des Armeeoberkommandos (archiviert im Bundesarchiv-Militärarchiv in Freiburg) und schreibt über den „harten Kurs“ der obersten Führung: „Als der Ic-Offizier am 13. September meldete, ‚dass Flüchtlinge aus Leningrad auf die vordere Linie zuströmen‘, wurde sofort befohlen, das ‚unter allen Umständen, notfalls mit Waffengewalt zu verhindern‘.“ Siehe Hürter: *Die Wehrmacht vor Leningrad*, 2009, S. 116. – Ganzenmüller zitiert Äußerungen des Generals Walter Warlimont (Zitat aus Akten des Oberkommandos der Wehrmacht bzw. des Wehrmachtsführungsstabes, ebenfalls archiviert im BA-MA in Freiburg): „[...] fraglich, ob man unseren Soldaten zumuten kann, auf ausbrechende Frauen und Kinder zu schießen.“ Siehe Ganzenmüller: *Das belagerte Leningrad*, 2007, S. 36. Die zitierte Vortragsnotiz findet sich auch in: Gerd R. Ueberschär / Wolfram Wette (Hg.): *Der deutsche Überfall auf die Sowjetunion. „Unternehmen Barbarossa“ 1941*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2011, S. 279-280. – Zwar ist diese Szenerie der Zivilistenerschießung in *Die Stalinorgel* nicht enthalten, aber es ist durchaus anzunehmen, dass die Figuren in Ledigs Roman diese Situation kennen. Die

Thematisierung dieser Kriegsaspekte verändert sich dementsprechend das Bild, das vom Zweiten Weltkrieg bzw. dem Handeln der Wehrmacht und anderer bewaffneter deutscher Organe gezeichnet wird, sie erhalten im schlimmsten Fall jene „weiße Weste“. Es handelt sich beim Zweiten Weltkrieg eben nicht nur um Kampf zwischen waffenfähigen, männlichen Erwachsenen, wie beispielsweise die Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ des Hamburger Instituts für Sozialforschung gezeigt hat.

Drastisch wird der Unterschied zwischen der Kriegsdarstellung im Roman, vorrangig dem Leiden der Soldaten an der Front, und den historisch belegten Verbrechen, wenn es um das Thema der strukturellen Gewalt gegen Zivilisten geht, die sich außerhalb der eigentlichen Frontzone ereignete. Hier wird deutlich, welche Wirkung es für den einzelnen Soldaten auf der ethischen Ebene hatte, am Krieg der Wehrmacht teilzunehmen: Den Frontsoldaten konnte kaum entgehen, dass sie die Besatzungsverbrechen des NS-Regimes und Hitlers Aggressionspolitik unterstützten. So wird selten darüber gesprochen, wie brutal das Verhungernlassen im Gebiet hinter der deutschen Front als Waffe eingesetzt wurde, um ganze Bevölkerungsgruppen planmäßig zu vernichten. Jörg Ganzenmüller weist auf die im Armeegebiet zu beobachtenden Folgen der Besatzung hin: „Die deutsche Hungerpolitik war nicht nur ausschlaggebend für die Belagerungsstrategie vor Leningrad, sie prägte auch die Besatzungspolitik der Wehrmacht im Leningrader Gebiet. Der Oberquartiermeister der 18. Armee, Bucher, weigerte sich, für die Verpflegung der hungernden Zivilbevölkerung im besetzten Gebiet aufzukommen, und konnte sich mit dieser Haltung durchsetzen.“³⁴⁸ Dass es durch die Blockade in der Millionenstadt Leningrad Hunderttausende von Toten und Hungergeschädigten geben würde,

Belagerung konnte schließlich nicht durch die zahlenmäßig geringeren Sondertruppen, sondern nur durch die Wehrmacht durchgeführt werden. Nicht-Erwähnungen derartiger Phänomene des Vernichtungskriegs im literarischen Text sind durch die (Wahl-)Freiheit des Autors berechtigt, sie bedeuten aber eben eine Auswahl und keine historisch-vollständige Darstellung – es lässt sich dementsprechend nach den Gründen für eine solche thematische Gestaltung fragen.

³⁴⁸ Siehe Ganzenmüller: *Das belagerte Leningrad*, 2007, S. 73. Er weist an gleicher Stelle auf einen Forschungsmangel hin: „Die deutsche Besatzungspolitik im Leningrader Gebiet ist bis heute nicht näher untersucht worden. [...] Einzig der Aufsatz von Johannes Hürter stützt sich auf Archivmaterial deutscher Provenienz [...]“. Siehe Hürter: *Die Wehrmacht vor Leningrad*, 2009, vor allem den Abschnitt „Besatzungspolitik“, S. 120-138. Hürter geht dort u. a. auf die südlich von Leningrad gelegenen Orte (darunter auch Mga) ein, die durch die Kriegereignisse und die Besatzungspolitik stark von der Hungerkatastrophe betroffen waren (ebd., S. 123). Er folgert aus einer „Ereignismeldung“ der „Einsatzgruppe A“ (archiviert im BA-MA): „Wie viele Menschen dem Hunger vor Leningrad zum Opfer fielen, ist bisher unbekannt. Allem Anschein nach waren es weniger als erwartet.“ (ebd., S. 137) Doch Hürter schränkt selbst ein: „Allerdings wurden nach diesem Bericht allein in Puškin noch 400 unbestattete Leichen registriert.“ (ebd., S. 137)

konnten sich die beteiligten deutschen Soldaten leicht ausrechnen, doch diese Menschen sahen sie nicht. Dagegen kann die „Hungerpolitik“ im Frontgebiet den Wehrmachtssoldaten, die sich ein oder vielleicht sogar mehrere Jahre in der Region aufhielten, kaum verborgen geblieben sein. Ganzenmüller beschreibt die Hungersituation, welche die deutschen Soldaten aus nächster Nähe miterlebten: „Die deutsche Politik in den besetzten Vororten Leningrads endete schließlich in einem Desaster. Es fehlten die Kapazitäten, um die Menschen zu evakuieren. Da aber niemand die Verantwortung für diese ‚zusätzlichen Esser‘ tragen wollte, blieb eine große Anzahl von Zivilisten im unmittelbaren Frontgebiet zurück. Sie gerieten im Winter 1941/42 in eine schreckliche Notlage. Der Hunger forderte unzählige Opfer unter ihnen. In größeren Ortschaften türmten sich Leichen, bis man sie bei einsetzendem Tauwetter endlich beerdigen konnte.“³⁴⁹

Was die Kriegsdarstellung in Ledigs Roman betrifft, wird aus den hier geschilderten historischen Tatsachen deutlich, dass er eine thematische Auswahl getroffen hat: *Die Stalinorgel* zeigt zwar Täter, also Soldaten auf deutscher (und, was Kampfhandlungen betrifft, auch auf russischer) Seite, aber keinen Nationalsozialismus und keinen Hungergenozid in Leningrad und Umgebung. Dies wird in der politisch angespannten Situation der 1950er Jahre für die Rezeption des Textes von Bedeutung gewesen sein, weil es die gesellschaftliche Akzeptanz erleichterte. Was die vorrangig positive Rezeption von *Die Stalinorgel* in der Bundesrepublik Deutschland betrifft, findet sich eine Ergänzung bei Radvan: „Der Westen applaudierte Ledig auch dafür, daß er sich im Text nicht zur Tagespolitik äußerte (beispielsweise zu umstrittenen Themen wie der Debatte um die atomare Aufrüstung oder die Wiederbewaffnung).“³⁵⁰ Radvan schließt – meines Erachtens richtigerweise – direkt an: „Dies führte aber keineswegs dazu, daß der Roman als Anti-Kriegsbuch nicht deutlich Stellung bezog.“³⁵¹ Auf diese kriegskritische Komponente von *Die Stalinorgel* gehe ich im nächsten Abschnitt ein, konkret geht es um die Darstellung der Individuen und der Gewalt innerhalb des militärischen Systems (vor allem der Wehrmacht).

³⁴⁹ Siehe Ganzenmüller: *Das belagerte Leningrad*, 2007, S. 78. Er spricht eine angesichts des augenscheinlichen Massensterbens bisher ungestellte Frage an: „Eine Untersuchung der Feldpostbriefe aus dem Raum Leningrad könnte Aufschluß darüber geben, wie der gemeine Soldat die Hungerpolitik wahrgenommen hat, die sich in Vororten unmittelbar vor seinen Augen abspielte.“ Ebd.

³⁵⁰ Radvan: *Nachwort*, 2000, S. 206.

³⁵¹ Ebd.

4.3 Militärkritische Täter-Erzählung

Deutschsprachige Kriegsromane zum Zweiten Weltkrieg sind oft der Kritik ausgesetzt, die deutschen Soldaten lediglich als Opfer zu sehen. Dies ist angesichts der zahlreichen Frontromane, die tatsächlich vorrangig eine Viktimisierung der Wehrmachtssoldaten betreiben, nicht zurückzuweisen; Beispiele hierfür sind Konsaliks *Strafbataillon 999* und viele der trivialen, das Bild des Kriegsromans prägenden Publikationen. Demgemäß ordnet Hannes Heer *Die Stalinorgel* in die Reihe der damaligen kriegsapologetischen bzw. zu einem großen Teil sogar kriegsaffirmativen Texte ein.³⁵² In einem Aufsatzband zu den Themen Vernichtungskrieg und Erinnerung zeigt er zusammen mit Filmplakaten und den Titelbildern von Kriegsromanen, Generalsmemoiren und verschiedenen Magazinen (u. a. *Kristall* und *Stern*) das Titelbild der Ausgabe von *Die Stalinorgel* aus dem Jahr 1955. Allerdings geht er nicht auf den Romaninhalt ein bzw. sieht darin einen Krieg dargestellt, „wie er in den Militärakademien gelehrt wird“, „den Alltag der Front beigemischt“.³⁵³ Dieses Urteil trifft sicherlich auf viele der bei Heer genannten Texte präzise zu, für *Die Stalinorgel* lässt sich das nur teilweise sagen, weil dieser Roman – entgegen dem Titel – eine ungewöhnliche Kriegsschilderung enthält.³⁵⁴ Heers an dieser Stelle anschließende allgemeine Feststellung darüber, wie in den von ihm als geschichtsverfälschend eingeordneten Romanen die Kriegsereignisse erinnert werden, lautet:

Dieses Kriegsbild ist eine Konstruktion. Es wird möglich, weil es den Rassenkrieg im Osten dem vergleichsweise konventio-

³⁵² Siehe Hannes Heer: *Vom Sieg der Geschichte über die Erinnerung. Vom Bild der Wehrmacht im kollektiven Bewußtsein der Bundesrepublik*. In: ders.: *Tote Zonen. Die deutsche Wehrmacht an der Ostfront*. Hamburg: Hamburger Edition 1995, S. 257-286 (Abschnitt „Bilderwelt der Nachkriegsjahre“ S. 262-273, Unterüberschrift „Der ganz normale Krieg“ S. 262-264).

³⁵³ Ebd., S. 262f.

³⁵⁴ Kilbs Behauptung, dass Frontbeschreibungen immer auf die gleichen Szenen hinauslaufen würden, widerlegt Ledigs Roman klar: Die Beschreibung der Angst, die der Melder auf seinem Weg zum Bataillonsgefechtsstand empfindet, seine doppelte Flucht, die Suizidplanung des Majors, der Wahnsinn des Rittmeisters und die Darstellung der russischen Soldaten unterscheiden *Die Stalinorgel* von anderen Kriegsdarstellungen jener Jahre. Siehe Kilb: *Es bellern die Mörser, es rasseln die Ketten*, 2000. – Kemper führt zum Titel von Ledigs Roman aus: „Was den Roman *Die Stalinorgel* betrifft, so konnten die Leser die suggestive Allegorie seines Titels noch so auffassen, als habe der Autor mit seiner Darstellung vornehmlich die Leiden, die ‚unsere Soldaten‘, wie man sie damals nannte, in dem rassistischen Ausrottungskrieg, den sie in Osteuropa und anderweit führten, zu erdulden [!] hatten, beklagen wollen. Über die eigentliche Intention seiner Schilderungen sah man deshalb hinweg wie auch über ihre politische Reichweite. Dem Evergreen, daß nur politische Verbrecher und unfähige Generäle das Elend dieser welthistorischen Niederlage zu verantworten hätten, lauschten die Deutschen gar zu gerne.“ (Kemper: *Die Angst muß dir selbst im Genick sitzen*, 2008, S. 143-144. Die eckige Klammer findet sich im Original.) Kemper macht hiermit deutlich, wie groß der Unterschied zwischen Romantitel und -inhalt ist und auch, wie bedeutend der Titel für die gesellschaftliche Annahme des Romans und für die Rezeption war bzw. eventuell heute noch ist.

nellen Krieg im Westen angleicht, weil es die Objektivität von Topographie und Ereignis, von Waffensystemen und militärischen Einrichtungen in den Vordergrund spielt, weil es den Chronisten als allwissenden und letztgültig Urteilenden simuliert, weil es einen Krieg minus Nationalsozialismus zeigt: Das Eiserne Kreuz trägt nicht das Hakenkreuz, sondern den Schriftzug: „*So war der deutsche Landser*“.

Die Behauptung, die Jahre 1939 bis 1945 hätten nur einen „ganz normalen Krieg“ der deutschen Wehrmacht gesehen, kaum zu unterscheiden von den Operationen der Gegner, versucht Glaubwürdigkeit zu erlangen mit einer zweiten Behauptung: Dieser Krieg sei von anständigen Soldaten und vorbildlichen Offizieren geführt worden.³⁵⁵

Diese Beschreibung passt zu Ledigs Text, wo sie sich mit der Darstellung der Verbrechen des Vernichtungskriegs befasst, nicht aber, wenn es um die Darstellung der Individuen, hier hauptsächlich der deutschen Soldaten, geht. Wie in Abschnitt 3.2.1.2 „Teilnahme des Erzählers am Erzählten“ untersucht wurde, ist der Erzähler in *Die Stalinorgel* nicht durchgängig ein solch souveräner, sondern eher ein betroffener, zweifelnder Berichterstatter, der mit seiner Erzählweise für Verstörung sorgt. Für die Betrachtung der Figurengruppe der Soldaten muss der Blick auf die Szenen im Text gelenkt werden³⁵⁶. „Anständigkeit“ und „Vorbildlichkeit“ sind ein Thema in *Die Stalinorgel*, aber durchaus mit militärkritischer Deutung, zusätzlich zum Fokus auf die unmenschliche Situation der am Krieg beteiligten Soldaten beider Seiten.

Auch Friederike Blome beschreibt nur einen Teil der in Ledigs Roman implizierten Soldaten-Darstellung. Über die „Romane der Härte“ heißt es bei ihr:

In diesen Romanen wird jeder zum Opfer, die Menschlichkeit geht verloren, wofür angesichts des Grauens aber niemandem Schuld angelastet werden kann. Von daher trägt diese Form von Romanen eher zu einer Verschleierung bei als zur Klärung des Geschehenen.³⁵⁷

Im Abschnitt zu *Die Stalinorgel* urteilt Blome ähnlich:

³⁵⁵ Ebd., S. 264. Bei der Bemerkung zu dem Hakenkreuz bezieht sich Heer auf ein Filmplakat, auf dem eben jener Schriftzug vor dem Hintergrund eines Eisernen Kreuzes zu sehen ist, es trägt den umfassend formulierten Untertitel „Das Filmwerk über den Zweiten Weltkrieg“ (siehe ebd., S. 265). (Die kursive Hervorhebung findet sich im Original.)

³⁵⁶ Siehe S. 230-233 dieser Arbeit.

³⁵⁷ Blome: Die neuen späten Opfer, 2008, S. 122.

Für Ledig sind sowohl Deutsche als auch Russen Opfer, er macht an keiner Stelle Unterschiede zwischen den Nationen. Beide Seiten handeln auf gleiche Weise grausam, menschlich bzw. unmenschlich. Weder Russen noch Deutsche werden als Täter angeklagt – zumindest nicht die unteren Ränge –, auch wird nicht deutlich, wer welchen Krieg führt.³⁵⁸

Der Hinweis darauf, dass die deutschen Truppen die Aggressoren sind – mit anderen Worten einen Eroberungs- und Raubkrieg führen – ist richtig; diese Tatsache wird im Roman aber zumindest angesprochen (etwa im Gespräch zwischen Leutnant Trupikow und Hauptmann Waldmüller, SO 170), wenn auch keineswegs die Tragweite des Vernichtungskriegs deutlich wird. Blomes Einschätzung, dass alle Beteiligten im Text als Opfer dargestellt werden, ist zuzustimmen, mit der Einschränkung, dass es auch explizite Täterdarstellungen gibt. So ist die Brutalität des Unteroffiziers, der auf die verletzten Russen schießt (SO 65), deutlich herausgestellt, ein weiteres Beispiel ist die Textpassage, in der Leutnant Trupikow einen Wehrmachtssoldaten dabei beobachtet, wie er auf eine für den Russen unverständliche Weise auf den Kopf eines Toten schießt, bis dieser völlig verunstaltet ist (SO 162-163, siehe Abschnitt 3.1.4.2 „Verzweiflung“).

Der Opferstatus, der in vielen Rezeptionstexten zu *Die Stalinorgel* genannt wird, hat also im Text ein Gegenstück – den überzeugt verletzenden oder tötenden Soldaten, wobei es sich hierbei fast gänzlich um Deutsche handelt. Die auffälligste unter den russischen Figuren, die als rücksichts- oder mitleidlos angesehen werden kann, ist jener General, der seine Truppen in den Tod schickt, bevor er sich ergibt; die betreffende Szene spielt allerdings nicht in der Realität, sondern in einem Traum des Kapitäns Sostschenko (SO 151-152). Episoden wie diese und die „realen“ Figuren auf deutscher Seite führen in der Rezeption des Romans (analog zur Rezeption vieler anderer Kriegsromane) oft dazu, dass das Gefühl, ein Opfer (des Kriegs oder des militärischen Systems) zu sein, und das Gefühl, betrogen zu werden, als miteinander eng verknüpft angesehen werden.

Häufig wird noch das Fehlen des Sinnes ergänzt.³⁵⁹ „Sinnlosigkeit“ und „sinnloses Sterben“ sind oft genannte Schlagwörter in den Rezensionen des Romans, wie in

³⁵⁸ Ebd., S. 128-129.

³⁵⁹ Als wenige Beispiele von vielen nenne ich hierzu: Arnold: *Die westdeutsche Literatur*, 1995, S. 44; siehe die Zitate aus Wolfgang Koeppens und Heinrich Bölls Besprechungen des Romans in Radvan: *Nachwort*, 2000, S. 207-208; Pfeifer: *Der deutsche Kriegsroman*, 1981, Abschnitt „Die Kategorie der

vielen anderen Feuilleton- und Forschungstexten zu anderen Kriegsromanen auch, wobei nicht klar wird, was denn – insbesondere aus Sicht der deutschen Soldaten – „sinnvoll“ bedeuten würde. Blome merkt zu diesem Aspekt auf hilfreiche Weise an:

Jochen Pfeifer sieht die Beschwörung der Sinnlosigkeit als ein gemeinsames Merkmal sämtlicher deutscher Kriegsromane zwischen 1945 und 1960, „das sie von den Kriegsromanen anderer Sprachen und Epochen grundsätzlich unterscheidet. Wie ein roter Faden durchzieht die Sinnfrage die Romane.“ Auch wenn den Romanen die Frage nach dem Sinn gemein ist, ergeben sich eklatante Unterschiede, divergiert doch die Ansicht darüber, worin dieser Sinn letztlich liegt. Für viele Autoren liegt der Sinn des Krieges schlicht und einfach im deutschen Sieg, d. h., dass sich die Sinnlosigkeit auf das Sterben während des Rückzugs bezieht. Es geht demnach nur um eine strategisch miserable Kriegsführung. Böll und Ledig sehen die Sinnlosigkeit dagegen im Krieg allgemein.³⁶⁰

Etwas früher heißt es bei ihr, dass in den „Romanen der Härte“ (auch über *Die Stalinorgel*)

ausschließlich vom Russlandfeldzug berichtet [wird] und auch da fast ausschließlich vom Rückzug. Denn wie sollte man schließlich deutsche Soldaten zu Opfern stilisieren? Ein Blitzkrieg gegen Frankreich oder Polen wäre in diesem Fall das falsche Stilmittel. Von daher erscheinen die Deutschen auch nicht als Eroberer, Herrenmenschen oder Täter, sondern als Verteidiger ihrer Kultur gegen Barbaren. Sie sind sowohl Opfer ihrer Regierung als auch ihrer Gegner.³⁶¹

Beide Aussagen Blomes treffen zu, wenn auch betont werden muss, dass Ledigs Roman oftmals eine Ausnahme darstellt: So ist der Schauplatz von *Die Stalinorgel* zwar nicht der allgemeine Vormarsch der Jahre 1939 bis 1941 oder späterer Offensiven und auch nicht der Rückzug, sondern die festgefahrene Kampfsituation des Stellungskriegs; anhand dieser Kriegsszenerie wird die Unmenschlichkeit der Kriegssituation an sich gezeigt. Dies ergänzt Blome kurz darauf, wenn sie schreibt: „Die Betonung des Romans liegt in der Ähnlichkeit von russischen und deutschen

Sinnlosigkeit“, S. 171-182 (mit fünf Textstellen, die sich auf Ledigs Werk beziehen); Baumgart: Unmenschlichkeit beschreiben, 1994, S. 67-86, hier S. 70.

³⁶⁰ Siehe Blome: Die neuen späten Opfer, 2008, S. 133. Was Bölls Werke betrifft, bespricht Blome in diesem Kontext vor allem den Roman *Wo warst du, Adam?* von 1951. Das Zitat von Pfeifer findet sich in: ders.: Der deutsche Kriegsroman, 1981, S. 171.

³⁶¹ Ebd., S. 124-125.

Soldaten, wodurch die Kritik sich auf den Krieg allgemein richtet“.³⁶² Ledigs Roman wäre demnach also eine Ausnahme von den Texten, welche ausschließlich die Deutschen zu Opfern stilisieren, wenn denn „Stilisieren“ angesichts des meist nüchternen, keinesfalls aber pathetischen Erzählstils in *Die Stalinorgel* das passende Wort für die Soldatendarstellung im Roman ist. Blome schreibt dazu an anderer Stelle: „[...] seine [Ledigs] Kritik an den Befehlen wird nicht wie bei Horbach in Worte gefasst, kommt aber durch die Anhäufung von Grausamkeiten deutlich zum Ausdruck.“³⁶³ Dem ist hinzuzufügen: Wenn auch Soldaten beider Kampfparteien in Ledigs Text das Gefühl äußern, ein Opfer zu sein, enthält der Text doch auch anders gestaltete Figuren und geht über das in vielen „Romanen der Härte“ zu findende Betrugs-Thema hinaus.

Tatsächlich finden sich in *Die Stalinorgel* einige Textstellen, die auf deutliche Weise ein Gefühl ansprechen, betrogen zu werden. Am deutlichsten wird diese Empfindung im zweiten Kapitel vom Melder sowie einem weiteren Soldaten und im Epilog vom Major geäußert (SO 39 und 201). Von diesem – wo es sich um deutsche Soldaten-Autoren handelt – selbst zuerkannten Opferstatus ausgehend ist es dann leicht, wie Jochen Pfeifer die These aufzustellen, dass es sich bei der Kriegsliteratur nach 1945 „tendenziell“ nur noch um Antikriegsliteratur handele.³⁶⁴ Diese vereinfachende Behauptung hat Thomas Kraft kritisiert³⁶⁵, ihm ist mit Blick auf Figuren wie Steiner in *Das geduldige Fleisch* und Asch in *08/15 im Krieg* beizupflichten. Denn es ist ersichtlich, wie sehr diese Figuren als kriegskritische wirken sollen und doch auf eine Weise den Krieg schildern, die weder das Grauen des Kampfs deutlich macht, noch dem militaristischen Denken widerspricht. Bei Ledig finden sich solche Figuren nicht mehr, vorherrschend sind bei ihm die vom Kriegsgeschehen traumatisierten, seelisch verwundeten Menschen. In *Die Stalinorgel* heißt es über den Hauptmann: „Er wollte leben, wie sie alle leben wollten. Er hatte die Überzeugung gewonnen, es sei besser, kein Held zu sein und dafür am Leben zu bleiben.“ (SO 9) Dies trifft sicherlich auf viele Figuren im Roman zu. Von zentraler Bedeutung sind des Weiteren vor allem zwei Aspekte, wie deutsche Soldaten in Ledigs Text dargestellt werden:

³⁶² Ebd., S. 125.

³⁶³ Ebd., S. 124.

³⁶⁴ Siehe Pfeifer: *Der deutsche Kriegsroman*, 1981, S. 189.

³⁶⁵ Siehe Kraft: *Fahnenflucht*, 1994, S. 2.

Zum ersten gibt es im Roman „dienende“ Soldaten, die trotz aller Gefahr, trotz Angst, Verzweiflung und Schmerz (siehe Abschnitt 3.1.4 „Darstellung von Leiden“) weiterkämpfen. In Anbetracht der Tatsache, dass historisch betrachtet viele deutsche Soldaten – aus sicherlich unterschiedlichen Gründen – unter schwierigen Bedingungen Gehorsam leisteten, ist diese Darstellung wahrscheinlich und glaubwürdig. Ledigs Text lässt sich jedoch nicht gleichsetzen mit anderen Frontromanen, besonders den trivialen Romanen und Massenblättern sowie „Landserheften“, in denen immer wieder Kampfeswille beschrieben wird. *Die Stalinorgel* hebt sich von solchen Texten ab, weil hier die Empfindung der Enttäuschung und die psychische Schädigung durch die Kriegserfahrung intensiv geschildert und damit Militärkritik geübt wird. Diese Darstellung des Kriegs soll deutlich erkennbar ein „Nie wieder!“ ausdrücken und ist als kriegskritischer Appell an die Leser zu verstehen.

Zum zweiten wird das Soldaten-Kollektiv von Ledig anders dargestellt als in so vielen von „Opfer“-Darstellungen geprägten Kriegstexten. Es gibt zwar Soldaten, die einander helfen und aus einer soldatischen Denkweise heraus Respekt zollen: Beispiele hierfür sind die Szene, in welcher der Unteroffizier einen verletzten Soldaten vor dem Angriff des Feindes rettet (SO 67) ebenso wie die Szene, in der sich der Major dafür entscheidet, sich tatsächlich zu den vorderen Gräben zu begeben, weil dort „noch ein paar Anständige sind“ (SO 84). Vor allem aber sind in *Die Stalinorgel* jene Szenen bedeutsam, in denen die Soldaten ihren „Kameraden“ gegenüber Gleichgültigkeit, Verachtung oder sogar offene Aggression zeigen. Mehrere Textpassagen enthalten Schilderungen von vorsätzlichen Gewalthandlungen zwischen Wehrmachtssoldaten: Einen Todeswunsch für die Ersatzmänner äußern die unter dem Betonmast wartenden Soldaten (SO 14), der Melder tut dies allgemein gegenüber den Soldaten der Kompanie und zweimal gegenüber konkreten Personen, bei seiner Rückkehr in die Wehrmacht gegenüber dem Unteroffizier und aus Rachegefühl gegenüber dem Feldwebel (SO 186-187 und 11). Der Major möchte an den Soldaten seines Bataillons Rache für den Tod seines Kindes nehmen und befiehlt als „Buße“ einen „sinnlosen“, d. h. äußerst gefährlichen Gegenstoß (SO 30, 32, 33). Verstoßung aus der sozialen Gruppe (mit Todesfolge) sowie Drohung mit lebensgefährlicher Bestrafung werden in der Begegnung bzw. Nicht-Begegnung des Hauptmanns mit den an ihm vorbeiziehenden Soldaten und im Gespräch von

Ortskommandant und Rittmeister geschildert (SO 178-181 und 188-192). Physische Gewalt lässt sich in der Szene im Gefangenenlager, bei dem Handgemenge auf der Höhe und bei der Panik im elften Kapitel beobachten (SO 98-99, 107-108 und 137-138). Zwei konkrete Tötungsakte finden im 13. Kapitel bei der „Abstimmung“ über einen Durchbruchversuch oder den Gang in die Gefangenschaft sowie im letzten Kapitel statt, als der Rittmeister den Feldwebel erschießen soll und dies schließlich auch tut (SO 167-169 und 192-199).

Dass es unter Soldaten zu Konflikten und körperlicher Gewalt kommt, wäre für „Romane der Härte“ soweit nichts Besonderes; ähnliche Szenen finden sich in anderen Kriegstexten auch, man denke etwa an die feindliche Konstellation von Hauptmann Stransky und dem „Landser“ Steiner in Heinrichs *Das geduldige Fleisch*. Auch in Kirsts *08/15 im Krieg* kommt es zu Auseinandersetzungen zwischen dem „einfachen“ Soldaten Asch und Hauptmann Witterer. Aber entweder handelt es sich bei den Konflikten um den schon klischeehaft wirkenden „Kampf“ eines „guten“ Soldaten gegen einen bössartigen, skrupellosen, oft sogar faschistisch überzeugten Offizier, sie sind individueller bzw. sogar gänzlich trivialer Natur oder die Konflikte haben keinen hohen Stellenwert für die Erzählung und sind lediglich von episodischer Art. In Ledigs Roman dagegen finden sich diese Gewalttaten in einer weitaus stärkeren Ausprägung und als immer wieder aufleuchtende, beinahe durchgängige Hintergrundstimmung. So macht es die in *Die Stalinorgel* thematisierte Gewalt innerhalb der deutschen Truppen unmöglich, dem Dienst in der Wehrmacht eine positive Bedeutung zu geben. Der Krieg ist hier keine wertvolle Aufgabe, kein Betätigungsfeld für „harte Männer“ und keine Situation, aus der geschickt und mutig kämpfende Soldaten als Helden hervorgehen können. Die Kameraden sind hier keine stets verlässlichen Mitstreiter, sondern im Extremfall sogar Gegner.

Die Darstellung der deutschen Soldaten in *Die Stalinorgel* unterscheidet sich in diesen beiden Punkten deutlich von der in anderen Frontromanen. Die Wehrmachtssoldaten werden als zwar „funktionierende“, aber unzuverlässige Soldaten geschildert. Besonders unter Belastung zeigt sich, dass sie sich nicht als Einheit verstehen; die Vorstellung einer „Kameradschaft“ wird in mehreren Szenen krass verneint. Indem diese – als Basis der soldatischen Lebenswelt geltende – Idee negiert wird und gleichzeitig eindrücklich die Zerstörungskraft der an der Front eingesetzten Waffen beschrieben wird, ergibt sich eine kriegskritische Textaussage.

Damit ändert sich das Bild vom Täter, es wird differenziert, das Soldaten-Ethos bekommt durch Ledigs Text deutliche Risse, der Mythos des Kriegers zerbricht. Deutsche Soldaten sind auch Opfer anderer deutscher Soldaten, damit wird die Legende einer professionell und „sauber“ kämpfenden Wehrmacht – und militärischer „Kultur“ generell – in Frage gestellt.

Die Forschungsdiskussion hat gezeigt, dass sich die Rezeptionsbeiträge zu *Die Stalinorgel* zwischen den Polen der Beschreibung von eigenem Opfer-Status und der Offenlegung von Militarismus bewegen. Was Ledigs Text leistet, ist, die historische Erfahrung, Soldat im Materialkrieg zu sein, zu dokumentieren. Dass der von Ledig selbstgesetzte Anspruch des Verismus im Widerspruch zu einer Beschränkung des Berichtens auf eine bestimmte Gruppe (die der Soldaten) steht, kann – besonders vom heutigen Wissensstand aus betrachtet – als Nachteil gesehen werden, vor allem aber weist dies auf die Komplexität der gemachten historischen Erfahrung hin. So ist sicher anzunehmen, dass die inhaltlichen Möglichkeiten Ledigs in den 1950er Jahren durch öffentliche Erwartungen an Verlag und Autor begrenzt waren. Es stellt sich zudem die Frage, wie es möglich gewesen wäre, in einem frontliterarischen Text den erlebten Faschismus erzählerisch darzustellen. Ungeachtet dessen enthält der Roman eine deutliche, literarisch wirksam gestaltete Kriegskritik, die über ihre Epoche hinaus gültig ist.

5. Literaturverzeichnis

Übersicht:

- 5.1 Primärliteratur
 - 5.1.1 *Die Stalinorgel* (deutschsprachige Ausgaben und Übersetzungen)
 - 5.1.2 Weitere besprochene Werke von Gert Ledig
 - 5.1.3 Besprochene Werke anderer Autoren
- 5.2 Sekundärliteratur
 - 5.2.1 Literaturwissenschaftliche Texte
 - 5.2.2 Geschichtswissenschaftliche Texte
- 5.3 Allgemeine Nachschlagewerke

5.1 Primärliteratur

5.1.1 *Die Stalinorgel*

Um einen Gesamtüberblick über die Ausgaben dieses Romans zu ermöglichen, liste ich alle ermittelbaren Ausgaben in chronologischer Reihenfolge auf; die Übersetzungen sind innerhalb eines Jahres in alphabetischer Reihenfolge der Sprachen aufgeführt. Mittel der Recherche waren vor allem der Katalog der Deutschen Nationalbibliothek, der Karlsruher Virtuelle Katalog, die „Kommentierte Synopse zu Kriegstexten von 1945 bis 1965“ von Jürgen Egyptien und Raffaele Louis sowie das Archiv des Deutschen Literaturarchivs Marbach. Ansicht von Titelbildern bekommt man relativ problemlos im Online-Buchhandel. Ich bedanke mich bei denjenigen, die mir bei Übersetzungen von Buchtiteln und Ähnlichem geholfen haben, aber selbstverständlich bin ich für die Formulierungen allein verantwortlich.

Ledig, Gert: *Die Stalinorgel*. Hamburg: Claassen 1955
(1955 erschien eine zweite Auflage.)

Ledig, Gert: *Die Stalinorgel* (Auszüge „Standgericht“ und „Die Abstimmung“). In: NDL, 3. Jg. (1955) H. 6, S. 47-56

Dänisch: Ledig, Gert: *Ve dem, som bo paa jorden* [deutsch: Wehe den Menschen auf Erden]. Übersetzt von Kai Klitgaard. Kopenhagen: C. A. Reitzels Forlag 1956

Englisch (Großbritannien): Ledig, Gert: *The Naked Hill*. Übersetzt von Mervyn Savill. London: Weidenfeld and Nicolson 1956

Englisch (USA): Ledig, Gert: *The Tortured Earth. A novel of the Russian front*. Übersetzt von Mervyn Savill. Chicago: Regnery 1956

Finnisch: Ledig, Gert: *Stalinin Urut* [deutsch: Die Stalinorgel] . Übersetzt von I. E. Rytkönen. Hämeenlinna: Nide 1956

Französisch: Ledig, Gert: *Les Orgues de Staline*. Übersetzt von Jean Bréjoux. Paris: Julliard 1956

- Japanisch: Gert Ledig: (ゲルト・レーディヒ 著): 死線 48時間: スターリンオルゲル (Shisen 48jikan: Sutārin'orugeru) [deutsch: Sie kämpften 48 Stunden an der Linie zwischen Leben und Tod: Die Stalinorgel]. Übersetzt von Shun'ichi Ōno (大野俊一 訳). Tokio: Masu Shobō (鱒書房) 1956.
(Siehe auch: <http://iss.ndl.go.jp/books/R100000001-I047228372-00>, 7.2.2015)
- Niederländisch: Ledig, Gert: *Het Stalinorgel. Roman ener vernietiging* [deutsch: Die Stalinorgel. Roman einer Vernichtung]. Übersetzt von J. F. Kliphuis. Baarn: De Boekerij 1956
- Schwedisch: Ledig, Gert: *Stalinorgeln*. Übersetzt von Gunnar Gunnarson. Stockholm: Tidens Förlag 1956
- Englisch (Großbritannien): Ledig, Gert: *The Naked Hill*. Übersetzt von Mervyne [sic!] Savill. Vollständige und ungekürzte Ausgabe. London: World Distributors 1957 (1959 erschien eine zweite Auflage.)
- Ledig, Gert: *Die Stalinorgel*. Dritte Auflage. Sonderausgabe (Reihe: Die Bücher der Neunzehn, Bd. 46) Hamburg: Claassen 1958
- Niederländisch: Ledig, Gert: *De naakte heuvel* [deutsch: Der nackte Hügel]. Übersetzt von J. F. Kliphuis. Baarn: De Boekerij, 1961 (Zwei Auflagen folgten: 1963 unter dem Titel *De naakte heuvel. Twee etmalen in de hel van Leningrad* [deutsch: Der nackte Hügel. Zwei Tage in der Hölle von Leningrad], 1964 unter dem Originaltitel von 1956).
- Ledig, Gert: *Die Stalinorgel*. Olten: Fackel 1967
- Ledig, Gert: *Die Stalinorgel*. München: Heyne 1977 (Bis 1980 gab es fünf Auflagen.)
- Niederländisch: Ledig, Gert: *De hel van Leningrad* [deutsch: Die Hölle von Leningrad]. Übersetzt von Albert Groendijk. Utrecht: Kadmos 1984
- Ledig, Gert: *Die Stalinorgel*. Mit einem Nachwort von Florian Radvan. (Bibliothek Suhrkamp, Bd. 1333) Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000 (Weitere Auflagen folgten, ab 2003 auch Broschur-Ausgaben.)
- Niederländisch: Ledig, Gert: *Het Stalinorgel* [deutsch: Die Stalinorgel]. Übersetzt von Tinke Davids. (Reihe: Oorlogsdomain, Bd. 8) Amsterdam: De Arbeiderspers 2002. (Diese Ausgabe enthält das ins Niederländische übersetzte Nachwort von Florian Radvan aus der Suhrkamp-Ausgabe von 2000.)
- Englisch (Großbritannien): Ledig, Gert: *The Stalin Organ*. Übersetzt und mit einer Einleitung von Michael Hofmann. London: Granta 2004
- Englisch (USA): Ledig, Gert: *The Stalin Front. A Novel of World War II*. Übersetzt und mit einer Einleitung von Michael Hofmann. New York: New York Review Books Classics 2005
- Portugiesisch: Ledig, Gert: *Os Órgãos de Estaline*. Übersetzt von Paulo Osório de Castro. (Reihe: Coleção „Clássicos da literatura contemporânea“, Bd. 32) Lissabon: Ulisseia 2005
- Russisch: Ledig, Gert (Ледиг, Герт): *Сожженные дотла. Смерть приходит с небес*. (Sozhzhennye dotla. Smert prikhodit s nebes) [deutsch: Niedergebrannt bis auf den Grund. Der Tod kommt aus dem Himmel]. Übersetzt von S. Lipatova. Moskau: Yauza Press 2010. (Siehe auch: http://militera.lib.ru/prose/foreign/ledig_g01/index.html, 7.2.2015)
- Ledig, Gert: *Die Stalinorgel*. In: *Die Kriegsromane der Süddeutschen Zeitung* – Michail Bulgakow: *Die weiße Garde*; Gert Ledig: *Die Stalinorgel*; Dževad Karahasan: *Sara und Serafina*; Yoram Kaniuk: *1948*; Jaroslav Hašek: *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*. Süddeutsche Zeitung eBibliothek 2014

5.1.2 Weitere besprochene Werke von Gert Ledig

- Ledig, Gert: „Meine Lebensbeschreibung“, 1954 (Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Claassen, Konvolut zu Gert Ledig)
- Ledig, Gert: *Vergeltung*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1956
- Ledig, Gert: *Faustrecht*. München: Desch 1957
- Ledig, Gert: *Der Douaumont-Komplex*. In: *Studentenkurier*, 3. Jg. (1957) H. 7, S. 6
- Ledig, Gert: *Das Duell: Hörspiel um den Fall Nitribitt*. (Die Reihe, Bd. 4) Berlin: Aufbau 1958
- Ledig, Gert: *Der Staatsanwalt*. Mit einem Holzschnitt-Zyklus „Gegen den dritten Weltkrieg“ von Hermann Landefeld. (Komma-Reihe, Bd. 2) Fürstenfeldbruck: Steinklopfer 1958
- Ledig, Gert: *Gefährliche Literatur*. In: *Konkret*. Unabhängige Zeitschrift für Kultur und Politik. 6. Jg. (1960) Nr. 7, S. 12
- Ledig, Gert: *Vergeltung*. Mit einem Nachwort von Volker Hage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999
- Ledig, Gert: *Faustrecht*. München: Piper 2001
- Ledig, Gert: *Vergeltung*. (Reihe: Suhrkamp BasisBibliothek – Arbeitstexte für Schule und Studium, Bd. 51) Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004

5.1.3 Besprochene Werke anderer Autoren

- Bamm, Peter: *Die Unsichtbare Flagge. Ein Bericht*. München: Kösel 1952
- Bender, Hans: *Die Schlucht*. In: Manfred Durzak (Hg.): *Erzählte Zeit. 50 deutsche Kurzgeschichten der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam 1980, S. 34-42
- Berger, Daniel / Prangenberg, Klaus: *Vergeltung: Hörspiel. Nach dem gleichnamigen Roman von Gert Ledig*. Radio Bremen 2004
- Bondartschuk, Fjodor: *Stalingrad 3D* (russischer Originaltitel: *Сталинград – фильм, 2013*). Russland 2013
- Buchheim, Lothar-Günther: *Das Boot*. München: Piper 1973
- Feldhoff, Mathis / Gack, Hans-Ulrich / Huppert, Andreas: *Der Krieg bleibt – Die schwierige Heimkehr vom Hindukusch*, ZDF 2010
- Gaiser, Gerd: *Die sterbende Jagd*. Frankfurt a. M. / Hamburg: Fischer Bücherei 1957
- Goes, Albrecht: *Unruhige Nacht*. Hamburg: Wittig 1950
- Heinrich, Willi: ‚Steiner‘. *Das geduldige Fleisch*. München: Heyne 1977
- Hohoff, Curt: *Woina Woina. Russisches Tagebuch*. Düsseldorf: Eugen Diederichs 1951
- Horbach, Michael: *Die verratenen Söhne*. Hamburg: Rowohlt 1957
- Jandl, Ernst: *schtzngrmm*. In: *neue wege*, Nr. 123/1957, S. 11
- Junger, Sebastian / Hetherington, Tim: *Restrepo*. USA 2010
- Jünger, Ernst: *Kaukasische Aufzeichnungen*. In: ders.: *Strahlungen I. Gärten und Straßen. Das Erste Pariser Tagebuch. Kaukasische Aufzeichnungen*. München: DTB 2003
- Ders.: *In Stahlgewittern*. In: *Sämtliche Werke. Erste Abteilung. Band I. Tagebücher I. Der Erste Weltkrieg*. Dritte, unveränderte Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta 2009, S. 9-300
- Ders.: *Das Wäldchen 125. Eine Chronik aus den Grabenkämpfen 1918*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Erste Abteilung. Band I. Tagebücher I. Der Erste Weltkrieg*. Dritte, unveränderte Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta 2009, S. 301-438

- Ders.: *Feuer und Blut. Ein kleiner Ausschnitt aus einer großen Schlacht.* In: ders.: *Sämtliche Werke. Erste Abteilung. Band I. Tagebücher I. Der Erste Weltkrieg.* Dritte, unveränderte Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta 2009, S. 439-538
- Ders.: *Der Kampf als inneres Erlebnis.* In: ders.: *Sämtliche Werke. Zweite Abteilung. Band 7. Essays I. Betrachtungen zur Zeit.* Dritte, unveränderte Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta 2009, S. 9-103
- Ders.: *Kriegstagebuch 1914-1918.* Herausgegeben von Helmuth Kiesel. Stuttgart: Klett-Cotta 2010
- Ders.: *In Stahlgewittern. Historisch-kritische Ausgabe.* 2 Bde. Herausgegeben von Helmuth Kiesel. Stuttgart: Klett-Cotta 2013.
- Kadelbach, Philipp: *Unsere Mütter, unsere Väter.* Deutschland 2013
- Kirst, Hans Hellmut: *08/15 Im Krieg.* Frankfurt a. M.: Büchergilde Gutenberg 1956
- Lind, Jakov: *Landschaft in Beton.* Neuwied am Rhein / Berlin-Spandau: Luchterhand 1963
- May, Paul: *08/15 Zweiter Teil.* Deutschland 1955
- McCoy, Mike / Waugh, Scott: *Act of Valor.* USA 2012
- McLaglen, Andrew V.: *Breakthrough.* Deutschland / Großbritannien 1979
- Nekrassov, Viktor: *In den Schützengräben von Stalingrad.* Aus dem Russischen übersetzt von Nadeshda Ludwig. Berlin: SWA 1948
- Peckinpah, Sam: *Cross of Iron.* Großbritannien / Deutschland / Jugoslawien 1977
- Petersen, Wolfgang: *Das Boot.* Deutschland 1981
- Plievier, Theodor: *Stalingrad.* München: Desch 1949
- Remarque, Erich Maria: *Im Westen nichts Neues.* Frankfurt a. M. / Berlin: Ullstein 1988
- Ders.: *Der Feind.* In: ders.: *Der Feind. Erzählungen.* Herausgegeben und mit einem Nachwort von Thomas Schneider. Aus dem Englischen übersetzt von Barbara von Bechtolsheim. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993, S. 9-17
- Renn, Ludwig: *Krieg.* Berlin: Das Neue Berlin 2001
- Richter, Hans Werner: *Die Geschlagenen.* Stuttgart: Europäische Bildungsgemeinschaft 1978
- Richter, Roland Suso: *Dresden.* Deutschland 2006
- Schnurre, Wolfdietrich: *Man sollte dagegen sein.* In: ders.: *Man sollte dagegen sein. Geschichten.* Olten / Freiburg: Walter 1960, S. 75-113
- Sertl, H. P.: *Vor den Bunkern der Metaxas-Linie. Kriegsjahr 1941 – Feldzug gegen Griechenland – Der deutsche Sturm gegen die stärkste Befestigungslinie der Welt.* In: *Der Landser. Erlebnisberichte zur Geschichte des Zweiten Weltkrieges.* Rastatt: Pabel-Moewig, November 2006, H. 2542, S. 3-66
- Spielberg, Steven: *Saving Private Ryan.* USA 1998
- Vian, Boris: *Die Ameisen.* In: ders.: *Die Ameisen und andere Erzählungen.* Übersetzt von Irmgard Hartig, Frank Heibert und Klaus Völker. Berlin: Wagenbach 1991, S. 7-17
- Vilsmaier, Joseph: *Stalingrad.* Deutschland 1993
- Vogel, Bruno: *Es lebe der Krieg! Ein Brief.* Leipzig-Plagwitz: Die Wölfe 1924
- Ders.: *Es lebe der Krieg! Ein Brief.* (Nachdruck mit Dokumenten-Teil) Berlin: Klaus Guhl 1978
- Wessel, Kai: *Die Flucht.* Deutschland 2007
- Wisbar, Frank: *Hunde, wollt ihr ewig leben.* Deutschland 1959
- Wöss, Fritz: *Hunde, wollt ihr ewig leben.* Hamburg / Wien: Zsolnay 1958

5.2 Sekundärliteratur

5.2.1 Literaturwissenschaftliche Texte

- Arnold, Heinz Ludwig: *Die westdeutsche Literatur 1945 bis 1990. Ein kritischer Überblick*. München: DTV 1995
- Ders. (Hg.): *Die deutsche Literatur 1945-1960*. (Teil 3: Im Treibhaus 1953-1956). München: DTV 1995
- Ders. (Hg.): *Ansichten und Auskünfte zur deutschen Literatur nach 1945*. Text + Kritik, Sonderband IX/1995
- Baron, Ulrich / Müller, Hans-Harald: *Weltkriege und Kriegsromane. Die literarische Bewältigung des Krieges nach 1918 und 1945 – eine Skizze*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 19 (1989), H. 75, S. 14-38
- Dies.: *Die „Perspektive des kleinen Mannes“ in der Kriegsliteratur der Nachkriegszeiten*. In: Wolfram Wette (Hg.): *Der Krieg des kleinen Mannes. Eine Militärgeschichte von unten*. München: Piper 1992, S. 344-360
- Baumgart, Reinhard: *Unmenschlichkeit beschreiben*. In: *Deutsche Literatur der Gegenwart. Kritiken – Essays – Kommentare*. München / Wien: Carl Hanser 1994, S. 67-86
- Bellin, Klaus: *Protokolle des Irrsinns. Gert Ledig war kurze Zeit berühmt und ist dann vergessen worden*. In: *Neues Deutschland*, 18.6.2001
- Blome, Friederike: *Die neuen späten Opfer – Die Rolle der Deutschen im Zweiten Weltkrieg – Diskussion eines Perspektivenwechsels in der deutschen Literatur*. Dissertation. Universität Paderborn 2008
- Böll, Heinrich: *Trompetenstoß in schwüle Stille*. In: Stephan: *Die Kirschen der Freiheit*, 2002, S. 127-128
- Ders.: *Wo sind die Deserteure?* In: Stephan: *Die Kirschen der Freiheit*, 2002, S. 168-172
- Braem, Helmut M.: *Die Hölle auf Erden. Zu dem Kriegsroman ‚Die Stalinorgel‘ von Gert Ledig*. In: *Stuttgarter Zeitung*, 26.3.1955
- Braem, Helmut M.: *Stadt im Feuerregen*. *Stuttgarter Zeitung*, 24.11.1956
- Braese, Stephan: *Jörg Döring / Markus Joch (Hg.): Alfred Andersch „revisited“*. *Werkbiographische Studien im Zeichen der Sebald-Debatte*. Berlin / Boston: Walter de Gruyter 2011. In: *Zeitschrift für Germanistik*, 23. Jg. (2013) H. 1, S. 189-191
- Brauchle, Angelika: *Gert Ledig und die Sprache der Gewalt. Untersuchung über die Darstellung von Gewalt in literarischer Form anhand der Kriegs- und Nachkriegsromane von Gert Ledig*. Dissertation. Universität Bonn 2008 (publiziert auf dem Hochschulschriftenserver der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn unter http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online)
- Brauneck, Manfred (Hg.): *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1984 (Text zu Gert Ledig ohne Verfasserangabe auf S. 384)
- Brenner, Hans Georg: *Die Kirschen der Freiheit*. In: Stephan: *Die Kirschen der Freiheit*, 2002, S. 66-68
- Butterweck, Hellmut: *Das nackte Entsetzen. Ein großer Kriegsroman: Die Wiederentdeckung des Buches „Die Stalinorgel“ von Gert Ledig*. In: *Die Furche*, 1. März 2001
- Cramer, Sibylle: *Lebensläufe, Todesarten. Gert Ledigs erzählter Krieg: zeitgeschichtliche Sprengsätze*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 17. Oktober 2000

- Damian, Siegfried Hermann: *The War Novel in German Literature from 1945–1965*. Hobart: University of Tasmania 1970
- Daniels, Karlheinz: *Substantivierungstendenzen in der deutschen Gegenwartssprache: nominaler Ausbau des verbalen Denkkreises*. (Reihe: Sprache und Gemeinschaft, Studien 3) Düsseldorf: Schwann 1963
- Deicke, Günther: *Drei neue westdeutsche Kriegsromane*. Über: Gert Ledig „Stalinorgel“, Hans Hellmut Kirst „Null-Acht-Fünfzehn bis zum Ende“, Karl Ludwig Opitz „Mein General“. In: Neue Deutsche Literatur. Monatschrift für Schöne Literatur und Kritik (NDL), 3. Jg. (1955) H. 6, S. 138-142
- Ders.: *Bilanz des Krieges*. Über: Gert Ledig „Vergeltung“, Wolfgang Ott „Haie und kleine Fische“, Alexander von Mellin „Rührt euch – wenn ihr könnt“, Hans Werner Pump „Vor dem großen Schnee“. In: NDL, 5. Jg. (1957) H. 3, S. 146-152
- Egyptien, Jürgen: *Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006
- Ders.: *Erzählende Literatur über den Zweiten Weltkrieg aus dem Zeitraum 1945 bis 1965. Einleitende Bemerkungen zu Forschung, Gegenstand und Perspektiven*. In: ders. (Hg.): *Der Zweite Weltkrieg in erzählenden Texten zwischen 1945 und 1965*. (Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre, Bd. 3) München: Iudicium 2007, S. 7-18
- Ders.: „Figurenkonstellationen im Kriegsroman. Die Darstellung von Anhängern, Mitläufern und Gegnern des Nationalsozialismus in Gert Ledigs *Vergeltung*, Michael Horbachs *Die verratenen Söhne*, Harry Thürks *Die Stunde der toten Augen* und Manfred Gregors *Die Brücke*“. In: ders.: *Der Zweite Weltkrieg in erzählenden Texten*, 2007, S. 99-124
- Ders.: *Zur Klassifikation und gattungstheoretischen Bestimmung des Kriegsromans oder: Wie schreibt man über den Zweiten Weltkrieg?* In: ders. (Hg.): *Erinnerung in Text und Bild: zur Darstellbarkeit von Krieg und Holocaust im literarischen und filmischen Schaffen in Deutschland und Polen*. Berlin: Akademie 2012, S. 43-50
- Ders.: *Ledig, Gert*. In: Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums*. In Verbindung mit Achim Aurnhammer, Jürgen Egyptien, Karina Kellermann, Steffen Martus und Reinhard B. Szduj, Band 7, Krämer - Marp, zweite, vollständig überarbeitete Auflage, Berlin / New York: de Gruyter 2010, S. 293-294
- Egyptien, Jürgen / Louis, Raffaele: *100 Kriegsromane und -erzählungen des Zeitraums 1945 bis 1965. Eine kommentierte Synopse ihrer Publikationsgeschichte*. In: Egyptien: *Der Zweite Weltkrieg in erzählenden Texten*, 2007, S. 211-237
- Fischer, Ludwig: *Strategien der Produktion von Unterhaltungs- und Masseliteratur*. In: ders. (Hg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 10) S. 318-345
- Geiger, Klaus F.: *Kriegsromanhefte in der BRD: Inhalte und Funktionen*. (Reihe: Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, H. 35) Tübingen: im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde 1974
- Goll, Philipp: *Alfred Andersch „revisited“: Die Sebald-Debatte und ihre Folgen*. Internationale Tagung in Frankfurt a. M. vom 19.11.2010. In: *Zeitschrift für Germanistik*, 21. Jg. (2011) H. 2, S. 372-374

- Grözinger, Wolfgang: *Der Roman der Gegenwart. Kriegs- und Friedenswelt*. In Erwin Rotermund (Hg.): *Panorama des internationalen Gegenwartsromans: gesammelte „Hochland“-Kritiken 1952-1965*. Paderborn u. a.: Schöningh 2004, S. 576-584
- Hage, Volker: *Feuer vom Himmel*. In: *Der Spiegel*, 12.1.1998
- Ders.: „*Die Angst muss im Genick sitzen*“. In: *Der Spiegel*, 4.1.1999
- Ders.: *Nachwort*. In: Ledig: *Vergeltung*, 1999, S. 201-211
- Ders.: *Der Fall Gert Ledig*. In: ders. (Hg.): *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2003, S. 44-51
- Ders.: *Als das Ghetto brannte: Marcel Reich-Ranicki*. In: ders.: *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2003, Seite 235-246
- Hage, Volker / Ziemann, Matthias: *Tabu Vergeltung: die Literaten und der Luftkrieg*. Erstausstrahlung durch ZDF: 28. März 2000
- Hartmann, Karl-Heinz: „...dem Objektivismus verfallen.“ Der Streit um den harten Stil in der Kriegsliteratur der fünfziger Jahre.“ In: Klaus R. Scherpe / Lutz Winckler (Hg.): *Frühe DDR-Literatur*. Das Argument, Sonderband 149. (Reihe: Literatur im historischen Prozeß, Neue Folge 17) Hamburg / Berlin: Argument 1988, S. 132-145
- Heer, Hannes: *Vom Sieg der Geschichte über die Erinnerung. Vom Bild der Wehrmacht im kollektiven Bewußtsein der Bundesrepublik*. In: ders.: *Tote Zonen. Die deutsche Wehrmacht an der Ostfront*. Hamburg: Hamburger Edition 1995, S. 257-286
- Ders.: *Die Legende von der sauberen Wehrmacht. Böll, Remarque, Bamm*. In: ders.: *Vom Verschwinden der Täter. Der Vernichtungskrieg fand statt, aber keiner war dabei*. Berlin: Aufbau 2004, S. 170-197
- Holthusen, Hans Egon: *Der unbehauste Mensch: Motive und Probleme der modernen Literatur. Essays*. München: Piper 1951
- Hornung, Peter: *Zuviel des Grauens. Zum neuen Roman von Gert Ledig*. *Die Zeit*, 16.11.1956
- Horst, Karl August: *Kritischer Führer durch die deutsche Literatur der Gegenwart: Roman, Lyrik, Essay*. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1962
- Hundrieser, Gabriele: *Die Leerstelle der Leerstelle? Das Phänomen Gert Ledig, die Ästhetik der Gewalt und die Literaturgeschichte*. In: *Weimarer Beiträge*, Bd. 49 (2003) H. 3, S. 361-379
- Hühnerfeld, Paul: *Die Stalinorgel und das geduldige Fleisch*. In: *Die Welt*, 7.3.1955
- Jarnatz, Klaus: *Die Periode von 1949 bis 1956*. In: Hans Jürgen Geerdts (Hg.): *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band*. Berlin: Volk und Wissen 1968, S. 666-696
- Kaiser, Joachim: *Gert Ledig. Ein allzu kurzer Wahrheitsmoment*. In: ders.: *Erlebte Literatur. Vom „Doktor Faustus“ zum „Fettfleck“*. *Deutsche Schriftsteller in unserer Zeit*. Piper: München 1988, S. 361-368
- Kant, Hermann / Wagner, Frank: *Die große Abrechnung. Probleme der Darstellung des Krieges in der deutschen Gegenwartsliteratur*. In: *NDL*, 5. Jg. (1957) H. 12, S. 124-139
- Kämpchen, Martin: *Darstellungsweisen der Unmenschlichkeit und Grausamkeit in der Literatur zum Ersten und Zweiten Weltkrieg*. Dissertation. Universität Wien 1972

- Kemper, Raimund: „Die Angst muß dir selbst im Genick sitzen, du mußt das genau kennen. Sonst bist du bloß ein Berichterstatter, kein Schriftsteller.“ *Zu den Romanen von Gert Ledig: Die Stalinorgel (1955) und Vergeltung (1956)*. In: Heidi Beutin (Hg.): *Dann gibt es nur eins!: von der Notwendigkeit, den Frieden zu gestalten; Beiträge der Konferenz anlässlich des 60. Todestages von Wolfgang Borchert*. (Reihe: Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte, Bd. 53) Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2008, S. 119-149
- Kiesel, Helmuth: *Ernst Jünger im Ersten Weltkrieg. Übersicht und Dokumentation*. In: Jünger: *Kriegstagebuch*, 2010, S. 596-647
- Kilb, Andreas: *Es bellen die Mörser, es rasseln die Ketten. Der Erzähler kommt nicht aus dem Schützenloch: Gert Ledigs Roman „Die Stalinorgel“ in einer Neuauflage*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.10.2000
- Kirschstein, Daniela: *Writing War. Kriegsliteratur als Ethnographie bei Ernst Jünger, Louis-Ferdinand Céline und Curzio Malaparte*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014
- Klein, Thomas / Stiglegger, Marcus / Traber, Bodo (Hg.): *Filmgenres: Kriegsfilm*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2006
- Kraft, Thomas: *Fahnenflucht und Kriegsneurose. Gegenbilder zur Ideologie des Kampfes in der deutschsprachigen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994
- Kreisz, Natalie / Schneider, Thomas F.: *Otto Hermann – Die Verdammten. Eine Ausstellung der Otto & Maria Hermann Stiftung im Erich Maria Remarque-Friedenszentrum Osnabrück, 31. Januar bis 25. April 2013* (= Begleitheft zur Ausstellung)
- Krellner, Ulrich: „Aber im Keller die Leichen | sind immer noch da“. *Die Opfer-Debatte in der Literatur nach 1989*. In: Barbara Beßlich, Katharina Grätz und Olaf Hildebrand (Hg.): *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. (Reihe: Philologische Studien und Quellen, Bd. 198) Berlin: Erich Schmidt 2006, S. 101-114
- Krimmer, Elisabeth: *The Representation of War in German Literature from 1800 to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press 2010
- Lattmann, Dieter (Hg.): *Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland*. München: Kindler 1973
- Lennartz, Frank: *Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit. Einzeldarstellungen zur schönen Literatur in deutscher Sprache*. Neunte, erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner 1963
- Ders.: *Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik*. Bd. 2. Stuttgart: Kröner 1984
- Louis, Raffaele: *Gleichnisse vom verlorenen Sinn. Georg Hensels „Nachtfahrt“, Jens Rehns „Feuer im Schnee“, Werner Warsinskys „Kimmerische Fahrt“ und Herbert „Zands Letzte Ausfahrt“*. In: *Egyptien: Der Zweite Weltkrieg in erzählenden Texten*, 2007, S. 125-156
- Martini, Fritz: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 14. Auflage. Stuttgart: Kröner 1965
- Ders.: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 19., neu bearbeitete Auflage. In Zusammenarbeit mit Angela Martini-Wonde. Stuttgart: Kröner 1991
- Mecklenburg, Norbert: *Hilfloser Antimilitarismus? Deserteure in der Literatur*. In: Ursula Heukenkamp (Hg.): *Militärische und zivile Mentalität: ein literaturkritischer Report*. Berlin: Aufbau Taschenbuch 1991, S. 225-251

- Medicus, Thomas: *Ausweitung der Todeszone. Warum Gert Ledigs Romane erst jetzt Erfolg haben.* In: Frankfurter Rundschau, 8.6.2000
- Müller, Lothar: *Späte Vergeltung. Der kommende Roman Deutschlands ist vierzig Jahre alt.* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.10.1999
- Nahrgang, Wilbur Lee: *Attitudes Toward War in German Prose Literature of the Second World War, 1945–1960.* Dissertation. University of Kansas 1966
- Noé, Walter: *Spielt Gott auf der Stalinorgel?* In: *Frankfurter Hefte*, Bd. 10 (1955) H. 4, S. 298-299
- Nutz, Walter: *Der Krieg als Abenteuer und Idylle. Landser-Hefte und triviale Kriegsromane.* In: Hans Wagener (Hg.): *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich: deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.* Stuttgart: Reclam 1977, S. 265-283
- Opitz, Michael / Opitz-Wiemers, Carola: *Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989.* In: Wolfgang Beutin u. a.: *Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Siebte, erweiterte Auflage. Stuttgart / Weimar: Metzler 2008, S. 679-680.
- Ott, Ulrich / Pfäfflin, Friedrich (Hg.): *Konstellationen. Literatur um 1955. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar.* Ausstellung und Katalog von Michael Davidis, Bernhard Fischer, Gunther Nickel und Brigitte Raitz. (Marbacher Kataloge 48) Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1995
- Pfeifer, Jochen: *Der deutsche Kriegsroman 1945–1960. Ein Versuch zur Vermittlung von Literatur und Sozialgeschichte.* Königstein/Taunus: Scriptor 1981
- Radvan, Florian: *Nachwort.* In: Ledig: *Stalinorgel*, 2000 (ebenso 2003), S. 203-229
- Ders.: *Kommentar.* In: Ledig: *Vergeltung*, 2004, S. 179-233
- Raulff, Ulrich: *Der Zeuge der Schlacht. Marc Bloch.* In: Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich, Klaus R. Scherpe (Hg.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit.* Stuttgart: Metzler 1990, S. 196-206
- Reinhold, Ursula: *Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland.* In: *Kurze Geschichte der deutschen Literatur.* Von einem Autorenkollektiv. Leitung und Gesamtbearbeitung: Kurt Böttcher und Hans Jürgen Geerdts. Berlin: Volk und Wissen 1981, S. 637-702
- Salzer, Anselm / Tunk, Eduard von: *Geschichte der deutschen Literatur in drei Bänden. Bd. III: Das 20. Jahrhundert.* Dritte, erweiterte Auflage. Zürich: Stauffacher 1972
- Schäfer, Silvia: *Gert Ledig – „Auf beiden Stühlen“: Leben und Werk eines vergessenen Nachkriegsautors.* Universität Wuppertal 2005 (Magisterarbeit, im Bestand des Deutschen Literaturarchivs Marbach)
- Schneider, Thomas F.: *Nachwort: Versteckt und vergessen! Erich Maria Remarques Nachkriegserzählungen über den Ersten Weltkrieg.* In: Remarque: *Der Feind*, 1993, S. 63-76
- Ders.: *„Und Befehl ist Befehl. Oder nicht?“ Erich Maria Remarque: Zeit zu leben und Zeit zu sterben (1954).* In: Hans Wagener (Hg.): *Von Böll bis Buchheim: Deutsche Kriegsprosa nach 1945.* (Reihe: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 42) Amsterdam / Atlanta: Rodopi 1997, S. 231-247.
- Schneider, Wolfgang: *Fossilien einer versunkenen Welt. Drei Romane von Gert Ledig schildern die Schrecken des Luftkriegs ohne Wenn und Aber. Frieden ist in ihnen außer Sichtweite geraten.* In: *Literaturen* (2002) H. 5, S. 30-32

- Schnell, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart / Weimar: Metzler 2003
- Ders.: Deutsche Literatur nach 1945. In: Wolfgang Beutin u. a.: *Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Siebte, erweiterte Auflage. Stuttgart / Weimar: Metzler 2008, S. 479-510
- Ders.: *Die Literatur der Bundesrepublik*. In: Beutin u. a.: *Deutsche Literaturgeschichte*, 2008, S. 580-662
- Schoeller, Wilfried F.: *Der rasende Körper des Krieges. So direkt kann Sprache sein: Nach 45 Jahren wird Gert Ledigs Roman „Stalinorgel“ wiederentdeckt*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 9.11.2000
- Schonauer, Franz: *Im Sperriegel vor Leningrad. Das Kriegsbuch eines jungen Autors*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.05.1955
- SchorNSTheimer, Michael: *Bombenstimmung und Katzenjammer. Vergangenheitsbewältigung: Quick und Stern in den 50er Jahren*. Köln: Pahl-Rugenstein 1989
- Ders.: *Die leuchtenden Augen der Frontsoldaten: Nationalsozialismus und Krieg in den Illustriertenromanen der fünfziger Jahre*. Berlin: Metropolis 1995
- Ders.: „Harmlose Idealisten und draufgängerische Soldaten“. *Militär und Krieg in den Illustriertenromanen der fünfziger Jahre*. In: Hannes Heer / Klaus Naumann (Hg.): *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1945*. Hamburg: Hamburger Edition 1995, S. 634-650
- Schütte, Wolfgang U.: *Nachwort: Bruno Vogel – ein Beitrag zu seiner Biographie*. In: *Vogel: Es lebe der Krieg!*, 1978, S. 128-129
- Schulte, Christian: *Gert Ledig*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: Edition Text & Kritik 1999ff.
- Schwab-Felisch, Hans: *Die Literatur der Obergefreiten. Neue deutsche Kriegsromane und Kriegstagebücher*. In: *Der Monat*, 4. Jg. (1951/1952), H. 42, S. 644-651
- Schwerbrock, Wolfgang: *Im Stil von Malaparte*. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.10.1956
- Sebald, W. G.: *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*. München: Hanser 1999
- Seghers, Anna: *Der Anteil der Literatur an der Bewußtseinsbildung des Volkes*. In: *IV. Deutscher Schriftstellerkongreß*. Erster Teil. Hg. vom Deutschen Schriftstellerverband. Brandenburg 1956, S. 66f.
- Stepanova, Elena: *Den Krieg beschreiben. Der Vernichtungskrieg im Osten in deutscher und russischer Gegenwartsprosa*. Bielefeld: transcript 2009
- Stephan, Winfried (Hg.): *Die Kirschen der Freiheit von Alfred Andersch. Materialien zu einem Buch und seiner Geschichte*. Zürich: Diogenes 2002 (Darin ist auf S. 112-126 auch die Rezension mit dem Titel *Die Spätausreißer melden sich! Es geht um die „Ehre der Deserteure“* aus der *Deutschen Soldatenzeitung* vom 27.11.1952 enthalten.)
- Streul, Irene Charlotte: *Westdeutsche Literatur in der DDR. Böll, Grass, Walser und andere in der offiziellen Rezeption 1949-1985*. Stuttgart: Metzler 1988
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*. 2 Bände. Frankfurt a. M.: Roter Stern 1977/1978
- Tucholsky, Kurt (Pseudonym Peter Panter): *Der Streit um den Sergeanten Grischa*. In: *Die Weltbühne*, 23. Jg. (1927) Nr. 50, S. 892-899

- Vormweg, Heinrich: *Deutsche Literatur 1945-1960: Keine Stunde Null*. In: Manfred Durzak (Hg.): *Deutsche Gegenwartsliteratur: Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 14-31
- Wagener, Hans: *Soldaten zwischen Gehorsam und Gewissen. Kriegsromane und Tagebücher*. In: ders. (Hg.): *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich: deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*. Stuttgart: Reclam 1977, S. 241-264
- Ders.: *Ledig, Gert*. In: Walther Killy (Hg.): *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, Bd. 7*. Gütersloh / München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1990, S. 187
- Weber, Albrecht: *Deutsche Literatur in ihrer Zeit. Literaturgeschichte im Überblick. Bd. II: Von 1880 bis zur Gegenwart*. Freiburg: Herder 1979
- Widmer, Urs: *1945 oder Die „Neue Sprache“: Studien zur Prosa der „Jungen Generation“*. Düsseldorf: Schwann 1966
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner 1979
- Ders.: *Deutsches Dichterlexikon: biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte*. Dritte, erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner 1988
- Wolfert, Raimund: *Nirgendwo daheim. Das bewegte Leben des Bruno Vogel*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012
- Zabel, Bernd: *Darstellung und Deutung des zweiten Weltkrieges in der westdeutschen Literatur: 1945 – 1960*. Dissertation. Technische Universität Berlin 1978
- Zehfuss, Maja: *Wounds of Memory. The Politics of War in Germany*. Cambridge: Cambridge University Press 2010

5.2.2 Geschichtswissenschaftliche Texte

- Bartov, Omer: *Hitlers Wehrmacht. Soldaten, Fanatismus und die Brutalisierung des Krieges*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999
- Beck, Birgit: *Massenvergewaltigung als Kriegsverbrechen. Zur Entwicklung des Völkerrechtes*. In: Wolfram Wette / Gerd. R. Ueberschär (Hg.): *Kriegsverbrechen im 20. Jahrhundert*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, S. 406-418
- Ebert, Jens (Hg.): *Feldpostbriefe aus Stalingrad. November 1942 bis Januar 1943*. Göttingen: Wallstein 2003
- Friedrich, Jörg: *Das Gesetz des Krieges. Das deutsche Heer in Rußland 1941 bis 1945. Der Prozeß gegen das Oberkommando der Wehrmacht*. München: Piper 1993
- Ders.: *Der Brand: Deutschland im Bombenkrieg 1940 – 1945*. Berlin: Propyläen 2002
- Ders.: *Brandstätten: der Anblick des Bombenkriegs*. Berlin: Propyläen 2003
- Ganzenmüller, Jörg: *Das belagerte Leningrad. Die Stadt in den Strategien von Angreifern und Verteidigern*. Zweite, durchgesehene Auflage (Reihe: Krieg in der Geschichte, Bd. 22) Paderborn: Schöningh 2007
- Glantz, David M.: *The Battle for Leningrad, 1941-1944*. (Reihe: Modern War Studies) Kansas: University Press of Kansas 2002
- Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.): *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944. Ausstellungskatalog*. Redaktion Hannes Heer / Bernd Boll. Hamburg: Hamburger Edition 1996

- Hartmann, Christian: *Verbrecherischer Krieg – verbrecherische Wehrmacht? Überlegungen zur Struktur des deutschen Ostheeres*. In: ders. / Johannes Hürter / Peter Lieb / Dieter Pohl: *Der deutsche Krieg im Osten 1941-1944. Facetten einer Grenzüberschreitung*. (Reihe: Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Bd. 76) München: Oldenbourg 2009, S. 3-71
- Heer, Hannes: *Der Freispruch. Zu Jörg Friedrichs Essay ‚Das Gesetz des Krieges‘*. In: *Mittelweg* 36, 3. Jg. (1994) H. 1, S. 51-64
- Ders.: *Taten ohne Täter. Das Institut für Zeitgeschichte rettet die Wehrmacht*. In: ders.: *‚Hitler war´s‘. Die Befreiung der Deutschen von ihrer Vergangenheit*. Berlin: Aufbau 2005, S. 237-291
- Hellbeck, Jochen: *Die Stalingrad-Protokolle. Sowjetische Augenzeugen berichten aus der Schlacht*. Übersetzung der Protokolle aus dem Russischen von Christiane Körner und Annelore Nitschke. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2012
- Hürter, Johannes: *Die Wehrmacht vor Leningrad. Krieg und Besatzungspolitik der 18. Armee im Herbst und Winter 1941/42*. In: Hartmann / Hürter / Lieb / Pohl: *Der deutsche Krieg im Osten*, 2009, S. 95-153
- Merridale, Catherine: *Iwans Krieg. Die Rote Armee 1939-1945*. Aus dem Englischen übersetzt von Hans Günter Holl. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2006
- Reid, Anna: *Blokada. Die Belagerung von Leningrad 1941-1944*. Aus dem Englischen übersetzt von Bernd Rullkötter. Berlin: Berlin 2011
- Römer, Felix: *Kameraden. Die Wehrmacht von innen*. München: Piper 2012
- Salisbury, Harrison E.: *900 Tage. Die Belagerung von Leningrad*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Hans Jürgen Baron von Koskull. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1970
- Streit, Christian: *Keine Kameraden. Die Wehrmacht und die sowjetischen Kriegsgefangenen 1941-1945*. Bonn: Dietz 1997
- Ueberschär, Gerd R. / Wette, Wolfram (Hg.): *Der deutsche Überfall auf die Sowjetunion. „Unternehmen Barbarossa“ 1941*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2011
- Weber, Hermann: *Die DDR 1945-1990*. Dritte, erweiterte und überarbeitete Auflage (Reihe: Oldenbourg-Grundriss der Geschichte, Bd. 20), München: Oldenbourg 2000
- Welzer, Harald / Neitzel, Sönke: *Soldaten. Protokolle vom Kämpfen, Töten und Sterben*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2011
- Werth, Alexander: *Leningrad*. London: Hamish Hamilton 1944
- Ders.: *Rußland im Krieg 1941-1945*. Aus dem Englischen übersetzt von Dieter Kiehl. Gütersloh: Bertelsmann 1967
- Wette, Wolfram: *Die Wehrmacht. Feindbilder, Vernichtungskrieg, Legenden*. (Reihe: Die Zeit des Nationalsozialismus) Frankfurt a. M.: S. Fischer 2002
- Wette, Wolfram / Vogel, Detlef (Hg.): *Andere Helme – andere Menschen? Heimat-erfahrung und Frontalltag im Zweiten Weltkrieg. Ein internationaler Vergleich*. (Reihe: Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte – Neue Folge, Bd. 2) Essen: Klartext 1995

5.3 Allgemeine Nachschlagewerke

- Drosdowski, Günther (Hg.): *Duden. Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache (Band 7)*. Zweite, völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim u. a.: Duden-Verlag 1989

- Dudenredaktion (Hg.): *Duden. Das Fremdwörterbuch (Band 5)*. Siebte, neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich: Duden-Verlag 2001
- Wahrig, Gerhard: *Deutsches Wörterbuch*. Siebte, vollständig neu bearbeitete und aktualisierte Auflage. Neu herausgegeben von Dr. Renate Wahrig-Burfeind. Gütersloh / München: Bertelsmann Lexikon 2000

Danksagung

Zuallererst möchte ich Herrn Prof. Dr. Carl Pietzcker für seine Bereitschaft danken, diese Promotionsbetreuung über eine derart große Entfernung zu übernehmen, sowie für seine aufmerksame, bereichernde und fördernde Begleitung. Beides ist nicht selbstverständlich und daher weiß ich diese Betreuungsarbeit mehr als zu schätzen. Herrn Prof. Dr. Günter Schnitzler und Herrn Prof. Dr. Ulrich Bröckling danke ich sehr dafür, dass sie die weiteren Gutachten meines Textes übernommen haben.

Frau Prof. Dr. Irmgard Roebing und Herrn Hilmar Roebing danke ich für die äußerst freundliche Aufnahme in Osnabrück und für interessante Gedanken zum Thema Kriegsliteratur.

Bei Frau Privatdozentin Dr. Susanne Kuss bedanke ich mich für die anregenden Diskussionen über das Thema Krieg, all die hilfreichen fachlichen Hinweise zur Militärgeschichte und die kundige Hilfe beim Einreichen der Arbeit.

Meinem Freund und Promotionskollegen Fabian Sieber danke ich für sein kritisches und engagiertes Lesen und die vielen substanziellen Rückmeldungen – und außerdem für die aufmunternden Anmerkungen. Seine Anregungen haben mir immer wieder einen genaueren und vor allem neuen Blick auf meinen Text ermöglicht.

Meinem Lehrerkollegen Holger Hähle gebührt besonderer Dank für freundschaftliche Gespräche und seine Berufserfahrung, die meinen Fokus immer wieder erweitert hat. Den Wenzao-KollegInnen Prof. Hsieh, Yi-Rong (謝億榮), Elena Yakovleva und Wu, Hong-Chieh (吳鴻傑) danke ich für die hilfreiche Übersetzung japanischer und russischer Wörter und Buchtitel.

Dem Buchhändler, Liedermacher und engagierten Atomkraftgegner Roland Burkhart danke ich für die vielen Büchersendungen in die Ferne und für das Auffinden seltener Texte. Stephanie Gantert von der Universitätsbibliothek Freiburg danke ich für ihre Hilfe bei der Recherche.

Meinen Freunden Erik de Frenne, Andreas Kroder und Markus Koenders sowie meiner ehemaligen Chefin im RIB-Archiv in Freiburg, Virginia Edwards-Menz, möchte ich für die Unterstützung bei meinen „Auslandsaufenthalten“ in Deutschland danken.

Ein großer Dank geht an meine Eltern Edith Alvarez-Maertens und Dieter Maertens, die mich während der vergangenen Jahre beständig und liebevoll unterstützt und so manches Buch auf die lange Reise nach Taiwan geschickt haben.

Bei meinem Bruder Kai-Günther Maertens bedanke ich mich dafür, mich damals mit seinen spirituellen Gedanken zur Kriegsdienstverweigerung angeregt und mir damit die richtige Richtung gewiesen zu haben. Auch der seelische „support“ meiner Schwester Myrtha und meines Schwagers Peter aus Capetown, Südafrika, muss erwähnt werden.

Am meisten danke ich meiner Frau Zhou, Xin (周欣). Ohne sie hätte ich diese Forschungsarbeit nicht durchführen können. Ihre erfrischenden Kommentare, Texthinweise und ihre Hilfe im Alltag im neuen Land haben mir die nötige Energie zum Schreiben gegeben.

André Sven Maertens (梅安德), Kaohsiung (Taiwan, R.O.C.)