Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 13 (1984)

Artikel: Literatur und Neutralität : zur schwedischen Literatur der Kriegs- und Nachkriegszeit

Autor: Kejzlar, Radko

Kapitel: 2: Die eigentliche Bereitschaftsliteratur 1940-1945

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858352

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

II. Die eigentliche Bereitschaftsliteratur 1940–1945

1. Die politische und militärische Situation

Das Ende des Jahres 1939, dann aber vor allem das Frühjahr 1940 brachten einen deutlichen Umschwung im schwedischen Leben und Denken. Mit dem Überfall auf Polen und dem Winterkrieg zwischen der Sowjetunion und Finnland wurde die explosive europäische Lage, die dem isolierten Schweden bis dahin unwirklich und entfernt schien, zur drohenden Wirklichkeit.

Die Tschechoslowakei war dank der Nachgiebigkeit der westlichen Demokratien von der Karte Europas verschwunden, Polen in drei Septemberwochen besiegt worden. Aufgrund des zwischen dem Dritten Reich und der Sowjetunion am 23. August 1939 abgeschlossenen Nichtangriffs- und Freundschaftspaktes (des sog. Grenz- und Freundschaftsvertrags vom 28. September) wurde der polnische Staat liquidiert, das Gebiet aufgeteilt und die baltischen Staaten mußten in der Frage der russischen Militärstützpunkte Ende September kapitulieren. Es folgte Finnland und damit auch die Frage der Ålands-Inseln. Damit aber war mit einem Mal der Kriegskonflikt auch unmittelbar bis an Schweden herangekommen. Das Land mußte sich wohl oder übel seiner Stellung und ihrer eventuellen Folgen bewußt werden.

Bereits am 1. September 1939, dem Tag des Beginns des Zweiten Weltkrieges, proklamierte die schwedische Regierung ihre Neutralität, am 18. Oktober kamen die Oberhäupter der nordischen Staaten zusammen, und am 30. November, als Finnland die russischen ultimativen Forderungen nach Errichtung von Militärbasen und der Abtretung karelischer Gebiete ablehnte, brach der Krieg, der später Winterkrieg genannt wurde, aus. Dies waren die Hauptursachen, die am 13. Dezember 1939 zur Bildung der sog. «samlingsregering» aller im Parlament vertretenen Parteien (mit Ausnahme der Kommunisten) führten; der Sozialdemokrat Per Albin Hansson blieb Ministerpräsident.

Schweden stand vor dem Problem, wie es sich zu verhalten hatte, wie es auf die Anfrage des finnischen Außenministers wegen der gemeinsamen Verteidigung der Ålands-Inseln antworten sollte. Am 12. Oktober verhandelte der auswärtige Ausschuß des Reichstags über die Frage. Die Hälfte der Redner sprach sich gegen die Entsendung schwedischer Truppen auf die Inseln aus.[1] Die zweite Hälfte, die verbal für die Entsendung war, knüpfte aber an diesen Schritt verschiedene Bedingungen und stand entschlossen hinter ihrer Forderung, so daß die Idee im Ausschuß nicht die notwendige Unterstützung bekam, wonach Finnland am 15. Oktober der negative Standpunkt mitgeteilt wurde.

Das war die erste moralische Niederlage der Regierung und eine Beleidigung des Volkswillens.[2]

Aus Moskau, wo J. K. Paasikivi, damals finnischer Botschafter in Stockholm, und Väinö Tanner, Vorsitzender der finnischen sozialdemokratischen Partei und Finanzminister, auf Einladung der sowjetischen Regierung verhandelten, sandte Tanner dem schwedischen Kollegen Hansson ein persönliches Schreiben, in dem er eine Stellungnahme dazu verlangte, ob Schweden im Falle eines Konflikts bereit sei, Finnland militärische Hilfe zu leisten, falls Finnland die russischen Ansprüche ablehnen sollte (zu dieser Zeit verlangten die Russen nur noch einen Stützpunkt auf Hangö). Auch diesmal war die schwedische Antwort negativ.[3] Schon in dieser Situation betrieb die schwedische Regierung Kabinettspolitik, informierte die Öffentlichkeit nicht und berief sich auf die Unlust des Volkes zum Krieg, um ihren eigenen allzu vorsichtigen Standpunkt zu rechtfertigen.[4]

In den frühen Morgenstunden des 30. November 1939 wurden die Befürchtungen eines russischen Angriffs auf Finnland zur Tatsache. Nach dem Intermezzo bei Mainila am 26. Oktober, als

[1] K. Wahlbäck/G. Boberg, *Sveriges sak är vår*, 1967, S. 63.

[2] Stockholms Tidningen 19. 10. 1939. Ein Artikel über die begeisterte Huldigung, die dem finnischen Präsidenten, der an der Begegnung der Oberhäupter der nordischen Staaten teilnahm, entgegengebracht wurde.

[3] K. Wahlbäck/G. Boberg, *Sveriges sak är vår*, S. 23. Bericht von Minister K. A. Fagerholm, der nach Stockholm als Kurier entsandt wurde. Brief vom 27. 10. 1939.

[4] Vgl. die Worte P. A. Hanssons über das «fredsegoistiskt folk», ebenda, S. 24.

Sowjet-Rußland die Finnen für den Tod von vier ihrer Soldaten verantwortlich machte, fielen vier Tage später die ersten Bomben auf das Zentrum von Helsinki und andere Städte, und in Karelien stieß die Rote Armee zum Angriff über die Grenze vor.

Am gleichen Tag begannen in Schweden die Verhandlungen zur Bildung einer neuen Regierung der nationalen Einheit. Sie dauerten vierzehn Tage. Aber bereits Anfang Dezember (am 2. 12.) lehnte die Regierung, damals noch mit Außenminister Sandler, aber gegen seinen Willen, ein weiteres finnisches Ansuchen um Hilfe bei der Verteidigung der Ålands-Inseln kompromißlos ab. Das führte dazu, daß Sandler, der für Hilfe an Finnland war, aus seinem Amt schied. Seinen Platz übernahm dann erst am 13. 12. nach langen Verhandlungen Christian Günther. P. A. Hansson konzipierte zu der Zeit auch das verbindliche Programm der «samlingsregering», das auf *konsequenter* Neutralität beruhen und sich auf militärischem Gebiet allein auf deren Bewahrung um jeden Preis konzentrieren sollte.[5]

Dadurch blockierte der schwedische Ministerpräsident de facto etwaige zukünftige Beistandsansinnen und Hilferufe Finnlands. Die einzige Konzession, zu der er bereit war, war das Einverständnis und die Genehmigung zur Entsendung einer begrenzten Anzahl von Freiwilligen.[6] In diesen Zusammenhang gehören die Worte des damaligen Verteidigungsministers Sköld, der im großen und ganzen Hanssons gerade entstehende Politik der Nachgiebigkeit (eftergiftspolitiken) unterstützte: «Livet är ändock vad vi som enskilda och nation sätta högst».[7] An höchster Stelle, in der Regierung und auch im Vorsitz der sozialdemokratischen Partei, herrschte von allem Anfang an Unentschlossenheit, deren Folge dann ein permanentes Abwarten und die Unlust zu jeglicher Entscheidung waren. Verteidigungsminister Sköld faßte die Lage in folgende Worte: «Det betyder ett skifte i vår politik, en anspråkslösare och blygsammare hållning än förr».[8] Diese Politik entsprang apriori der schlechten Kräfteeinschätzung und dem Mißtrauen (nach den Vorkriegserfahrungen wohl berechtigt) gegenüber der

[5] Ebenda, S. 28.
[6] Ebenda, S. 28–29.
[7] Ebenda, S. 29.
[8] Ebenda.

Bereitschaft der westlichen Demokratien, sich militärisch für die Angegriffenen zu engagieren.

Es ist bezeichnend, daß gerade zu dieser Zeit der Begriff «Aktivist» entstand, dieser propagandistisch leicht zu mißbrauchende Terminus, mit dem die Demokraten und Gegner der Regierungspolitik, die sich nicht fürchteten, ihre Meinungsverschiedenheit laut auszusprechen, bezeichnet wurden. Es liegt auf der Hand, daß zu den Aktivisten oder «en skock utrikespolitiska analfabeter», wie sie der Västerbottens-Kurir nannte,[9] auch die meisten Schriftsteller gehörten. Und gerade auf Druck dieser «Handvoll Analphabeten» wurde zum Schluß das finnische Freiwilligenkorps doch gebildet, obgleich die einzige Bemühung der Regierung das Zurückhalten aller Gesuche des Korpsstabs und die Verzögerung ihrer Realisation war. Ähnlich war es dann auch mit den weiteren Forderungen der finnischen Regierung (vom 1. 2. und nochmals vom 13. 2. 1940) nach materieller und militärischer Hilfe. Auch alle Andeutungen und Sondierungen über Durchzugsgenehmigungen für die westlichen Verbündeten durch schwedisches Territorium wurden mit Berufung auf die Neutralitätserklärung abgelehnt. Die Finnen waren schließlich gezwungen, am 13. März 1940 die drastischen Friedensbedingungen anzunehmen. Schweden gewann damit eine Atempause, die jedoch nur von kurzer Dauer war, denn drei Wochen später stand die schwedische Neutralität vor einer neuen und noch schwereren Prüfung, als deutsche Truppen am 9. April 1940 Dänemark und Norwegen zu besetzen begannen.

Es ist verwunderlich, mit welch fast stoischer Ruhe die Regierung in dieser Zeit vorging, obwohl das Außenministerium von seinem Berliner Botschafter Rickert bereits am 31. März 1940 die Nachricht über eine Truppenkonzentration in den Häfen von Stettin, Swinemünde, Danzig und Memel erhalten hatte. Nach der Meldung sollte auch Südschweden das Ziel dieser deutschen Einheiten sein, und Fallschirmjäger sollten die nordschwedischen Eisenerzbergwerke besetzen.[10] Am 3. April hatte Arvid Rickert[11]

[9] Vom 9. 12. 1939.

[10] K. Wahlbäck/G. Boberg, *Sveriges sak är vår*, S. 55.

[11] A. Rickert (geb. 1887), damaliger schwedischer Botschafter in Berlin.

einen Brief an Günther geschickt, in dem er das Ziel des geplanten Angriffs noch näher andeutete. Er nennt darin Dänemark und Norwegen, aber auch diesmal läßt er Schweden als mögliches Angriffsziel nicht aus. Die Nachricht bestätigt er nochmals am 4. April, und wiederum am 7. April sendet er einen fast ultimativen Bericht über einen bevorstehenden Angriff, zu dem es bereits in den nächsten Stunden kommen könne. Wenn man auch heute weiß, daß der zweite Teil der Information nicht den Plänen des deutschen Oberkommandos entsprach, kann man sich kaum der Bewunderung, oder besser gesagt der Verwunderung, erwehren, wie gelassen sie hingenommen wurde.

Wie ist es möglich, daß Schweden, das zweifellos die größte, stärkste und bestausgerüstete Armee ganz Skandinaviens besaß, nicht das geringste tat, um zur Verteidigung seiner Neutralität zu mobilisieren und wenigstens die südlichen Teile des Landes militärisch abzusichern?

Nun war aber die taktisch-militärische Lage Schwedens im Frühjahr 1940 bei weitem nicht so, wie sie offiziell geschildert wurde. Wie sich später herausstellte, und obwohl sich die Regierung alle Mühe gab, dies zu verschleiern, war die Verteidigungsfähigkeit des Landes katastrophal vernachlässigt worden. In dem Augenblick, in dem die deutschen Truppen am 9. April Dänemark und Norwegen überfielen, hätten sie ohne einen Schuß abzugeben auch bis nach Stockholm ziehen können. Im ganzen südlichen Teil des Landes war keine einzige Militäreinheit, die hätte Widerstand leisten können.

Als der Oberste Befehlshaber des Heeres am 4. April vormittags um eine Audienz bei Verteidigungsminister Sköld bat,[12] wurde er erst am Nachmittag um 16.30 empfangen, und auf seine Mobilmachungsvorschläge erhielt er erst am 6. April Antwort mit der Bemerkung, daß sie nur nach der minimalen Alternative, die er vorgeschlagen hatte und die eigentlich nur die Stabseinheiten betraf, durchzuführen sei. Mit dieser Entscheidung war praktisch auch die Stärke der Verteidigungskräfte zum 9. April entschieden, denn alle späteren Entscheidungen konnten den Stand zum gege-

[12] Per Edvin Sköld (geb. 1891), in: K. Wahlbäck/G. Boberg, *Sveriges sak är vår*, S. 62.

benen Stichtag nicht mehr ändern. In derselben Tagebucheintragung Skölds ist zu lesen:

> Skoglund[13] frågade hur detta gick ihop med den svenska försvarsberedskapens i Sydsverige tillstånd som föreföll vara mycket bristfälligt eller obefintligt tiden närmast före och efter den 9. april.[14]

Die späteren Nachkriegserklärungen der Minister Sköld und Günther aus dem Jahre 1947 zur Frage der Bereitschaft im Süden Schwedens zu Beginn des Jahres 1940 sind so widersprüchlich, so konfus und unüberzeugend, daß man sie ruhig mit dem alten, klassischen, österreichischen Begriff «Schlamperei» zusammenfassen kann.[15] Übrigens erhielten sie auch eine literarische Anerkennung. Nach Jahren (1967) gestaltete in einem satirischen, aber wirklichkeitsgetreuen Sketch Hasseåtage, das Autorenpaar Alfredsson und Danielson, diese Situation in dem Stück *Å vilken härlig fred!* («Oh, welch herrlicher Friede!») und auch Sven Delblanc verwendet sie ironisch und humorvoll in seinem Hedebyzyklus.

Über die Kampfbereitschaft des I. Militärkreises (I. militärbefälsstaben) sagte nach Jahren sein Befehlshaber Bert Carpelen,[16] daß er damals im ganzen Gebiet nur eine Kompanie Reserveoffiziere, eine Wintereinheit des Jahrgangs 1939 von 150 Mann und einige Einheiten des Landsturms hatte, die zur Bewachung der Küstenfestungen im südlichen Schonen bestimmt waren. In Malmö und Hälsingborg befand sich noch ein Teil einer Fliegerabwehrabteilung – und das war alles.

Minister Günther entschuldigte später[17] die entstandene Situation damit, daß Schweden damals genügend starke Einheiten (um 100000 Mann) in Norrbotten stationiert gehabt habe, als Abschreckung sowohl gegen eine deutsche als auch eine alliierte Invasion. Nur widerspricht ihm darin der damalige Abteilungschef im Verteidigungsstab, Oberst Sundell,[18] der ihm gegenüber

[13] Martin Skoglund (geb. 1892), Mitglied des außenpolitischen Ausschusses des Reichstags seit 1940.

[14] K. Wahlbäck/G. Boberg, *Sveriges sak är vår*, S. 63.

[15] Ebenda, S. 64-9.

[16] Fernsehinterview vom 9. 4. 1965.

[17] *Sveriges försvar den nionde april*, Dagens Nyheter 10. 10. 1947.

[18] Interview in Dagens Nyheter 11. 10. 1947.

behauptet, daß in der Zeit um den 9. April 1940 diese Kräfte bereits sehr reduziert und durch die im März begonnene Demobilisierung schon stark geschwächt waren. Er behauptet auch, daß die Eisenerzbergwerke in Kiruna und Gällivare nur von einem Bewachungsbataillon von 1000 Mann geschützt wurden, wie übrigens während des ganzen Winterkriegs. An der norwegischen Grenze war nach seiner Aussage nur ein einziges Skibataillon stationiert. Sundell bezweifelt nicht nur die Möglichkeit, Norrbotten zu verteidigen, sondern auch die Ausführungen Günthers, der zur Verteidigung der Regierungspolitik ausführte, daß eine Mobilmachung in Südschweden hätte provokativ wirken können. In jedem Fall bezeugt die wirkliche Lage um den 9. April, daß der Grundsatz der schwedischen Neutralität in Wirklichkeit nicht ihre Verteidigung um jeden Preis war, sondern eher ein Abwarten und resigniertes Zuwarten, wie sich die Lage entwickeln würde. Defätismus war schon damals ein entscheidender Bestandteil dieser Neutralitätspolitik.

Die Note des Reichsaußenministeriums, die der schwedischen Regierung am 9. April 1940 um sechs Uhr morgens übergeben wurde, enthielt nämlich gleich einige Punkte, die die schwedische Neutralität verletzten. Sie forderte ultimativ, daß keinerlei Mobilmachungsvorkehrungen getroffen würden, verbot den schwedischen Kriegsschiffen, in internationale Gewässer auszulaufen, und verlangte die Ermöglichung telephonischer und telegraphischer Verbindungen mit deutschen amtlichen (d.h. militärischen) Stellen in Norwegen über schwedisches Gebiet. Die Regierung nahm in der Antwort, die Günther am Nachmittag der deutschen Botschaft übergab, diese Forderungen im Grunde schweigend an – obgleich sie noch am selben Tag eine teilweise Mobilmachung des III. Armeekorps anordnete. (Davon gibt es ein Zeugnis in Ahlströms Drama *Beredskap*. Auch seine Einheit rückt erst dann in die Stellungen, als Norwegen schon okkupiert ist.)

Gleich von den ersten Kriegstagen an beeinträchtigten zwei Vorfälle die norwegisch-schwedischen Beziehungen; zuerst die unangebrachte Streiterei um die vorbereitete Rede des norwegischen Parlamentspräsidenten Hambro im schwedischen Rundfunk und dann die unendlichen Diskussionen darüber, ob der norwegische König und der Kronprinz, die vor der deutschen

Bombardierung auf der Flucht waren, schwedisches Gebiet betreten dürften, ohne sofort interniert zu werden. Auf die norwegische Anfrage antwortete die schwedische Seite damals ausweichend, daß sie im voraus keine Garantien geben könne.[19]

2. Der Winterkrieg und andere Kriegsschauplätze in der Literatur

Die ersten Ereignisse, die die schwedische Öffentlichkeit erschütterten und erregten, waren zunächst der finnische Winterkrieg und gleich danach die Okkupation Dänemarks und Norwegens; aber die Literatur als empfindlicher Seismograph reagierte auch auf die vorangegangenen Ereignisse.

Sie verzeichnete den Anschluß Österreichs, die Besetzung Böhmens und Mährens und den nachfolgenden polnischen Feldzug, auf die sie auch später im Kontext des Krieges hie und da zurückkam. Während man jedoch mehrere Werke ausmachen kann, die sich mit dem finnischen Winterkrieg beschäftigen, so ist die norwegische und dänische Tragödie eigentlich nie zum Gegenstand der schwedischen Literatur geworden. Es ist schwer, die Frage zu beantworten, warum dem so war, doch unserer Meinung nach gibt es sicher psychologische Gründe, die den Hintergrund abstecken: Man wollte diesen Stoff, der so brisant und so nahe war, aus Angst, wie auch wegen des schlechten Gewissens nicht berühren. Im Falle Finnlands hat man sich noch einigermaßen engagiert, für Dänemark und Norwegen war dieses Engagement schon ausgeschlossen.

Bertil Malmberg

Eine der ersten und bemerkenswertesten Arbeiten aus der Frühzeit der nazistischen Expansion ist das Theaterstück *Excellensen* («Exzellenz») von BERTIL MALMBERG (13. 8. 1889–11. 2. 1958). Der aufrichtige Bewunderer deutscher Kultur und Philosophie, der lange Zeit in Deutschland, vor allem in Bayern, gelebt hatte, schrieb sein Drama noch im Jahre 1938 unter den Eindrücken des

[19] K. WAHLBÄCK/G. BOBERG, *Sveriges sak är vår*, S. 84–5.

Anschlusses Österreichs.[1] Ein Jahr später sollte es auch öffentlich im Blanche-Theater in Stockholm[2] aufgeführt werden; aber schon damals wirkte jene sprichwörtliche Zurückhaltung der Regierungskreise, die es den Kulturinstitutionen nicht gestattete, die Zustimmung zur Inszenierung des Stücks zu geben. Zur Publikation und Aufführung von *Exzellenz* kam es deshalb erst im Jahre 1942 (die Premiere war am 20. 11.). Trotzdem hatte es aber nichts von seiner Aktualität eingebüßt. Gespielt wurde das Stück jedoch vor einem geschlossenen Publikum auf der Bühne der Borgarskolan von Schauspielern des Svenska dramatikerstudio unter der Regie von Per Lindberg.[3] Herausgegeben wurde es dann auch im Jahre 1944 im Frit nordisk forlag in dänischer Sprache, und zur selben Zeit wurde es, im Studio Terrafilm, in der Regie von Hasse Ekman verfilmt. Das Drehbuch schrieb der Autor gemeinsam mit seinem Freund Sven Stolpe,[4] der dann ein Jahr später den Stoff zu einem Roman umarbeitete.

Exzellenz ist ein klassisches Ideendrama in drei Akten. Es entstand aus des Verfassers intimer Kenntnis des Landes, der Menschen und des Milieus,[5] ja sogar einem authentischen Blick hinter Gitter und Stacheldraht des Konzentrationslagers Dachau, wohin Malmberg aufgrund einer besonderen Genehmigung des Reichspropagandaministers gelangt war. Diesen Besuch schildert

[1] Vgl. GEORG SVENSSON in BLM, 1942, S. 805–6: «Bertil Malmbergs förstlingsarbete som dramatiker tillkom 1938 och skulle ha uppförts offentligt året därpå om inte kriget kommit emellan. Det ansågs nämligen kunna vålla missförstånd med främmande makt».

[2] B. MALMBERG selbst schreibt in *Ett författarliv*, 1952, S. 155: «Det var skrivet så tidigt som 1938, inköptes 1939 av Harry Roeck Hansen [dem Theaterchef vom Blancheteater, R. K.] men stoppades av den gamle frihetskämpen Arthur Engberg [damals Kultusminister, R. K.], när det skulle sättas upp».

[3] Über die verspätete Aufführung im Jahre 1942 schreibt B. MALMBERG am selben Ort: «Men 1943 [richtig sollte es 1942 heißen, R. K.] upptäcktes det av Per Lindberg, och för denne absolut orädde regissör funnos inga hänsyn för rynkade ögonbryn. Dramatikerstudion, Brita von Horns levande skapelse, tog upp stycket, och Lindbergs geni (i förbund med aktualiteten) hjälpte det till succès, under stora yttre besvärligheter, både i Stockholm och landsorten».

[4] Vgl. die Rezension in BLM, 1944, S. 350 von Georg Svensson.

[5] Trots allt!, Nr. 28, 1945. *Bertil Malmberg i Dachau.*

er erschütternd in dem Buch *Tyska intryck*[6] (1936; «Deutsche Eindrücke»).

Das Stück ist um vier Figuren zentriert, die zwei gedanklich und menschlich unversöhnliche Gruppen darstellen. Auf seiten der Humanität, der Kultur und der Menschenwürde stehen Seine Exzellenz, der ehemalige österreichische Kultusminister und große verehrte Dichter, Herbert von Blankenau, und der Jesuitenpater Ignatius. Auf der anderen Seite der Barrikade befinden sich Blankenaus Tochter Elisabeth und vor allem ihr Geliebter, der junge, ehrgeizige, naive, brutale und vom Führerkomplex geblendete SS-Mann Max Karbe.

Die Handlung beginnt am Tage des Anschlusses. Blankenau bereitet sich zur Abreise in die Emigration vor, er will kein Märtyrer werden, es fehlt ihm der Glaube an ein Ideal, für das er sich sinnlos opfern soll. Er will den Nazis aus dem Wege gehen; sein Standpunkt zu den Ereignissen ist rein intellektuell. Erst das Gespräch mit seiner Tochter, nachdem er es abgelehnt hatte, ihren Geliebten Karbe, der um ihre Hand bitten wollte, zu empfangen, öffnet ihm die Augen. Blankenau erkennt, daß Elisabeth das, was sie bei ihm vermißt, bei Karbe gefunden hat. Sie liebt ihren Vater, bewundert ihn als Menschen, schätzt sein dichterisches Werk, da sie doch in seinem kultivierten Milieu aufgewachsen ist, aber sie vermißt bei ihm den entschlossenen Glauben an ein Ideal und den Mut zur Tat. Blankenaus Welt ist für sie eine alte Welt der Erwägungen, des Philosophierens, eine Welt der Betrachtungen, während sie bei Max das fand, was sie beim Vater entbehrte, den unversöhnlichen, geradlinigen Glauben an ein Ideal. Ihr Mißverständnis besteht allerdings darin, daß Karbes Ideal geistlos, primitiv, brutal und barbarisch ist, daß es nur auf Gefühle abzielt, weil es den Verstand und die Vernunft ablehnt. Elisabeth glaubt, in ihrem Max die neue, dynamische, junge und ideale Welt, von der sie träumt und die die Welt der Älteren endgültig ersetzen soll, gefunden zu haben.

Nach dem Gespräch mit der Tochter und mit seinem Freund, dem Jesuiten Ignatius, hält Blankenau Gericht über sich selbst, und das Urteil lautet: bleiben! – obzwar er weiß, daß er sich damit

[6] Das Kapitel «Koncentrationslägret vid Dachau», S. 77–116.

zum Tode verurteilt. Er unterschreibt auch einen Protestartikel für Pater Ignatius' Zeitschrift «Kreuz und Wirklichkeit», der wie folgt lautet:

> I denna stund, då en främmande soldatesk strömmar in över mitt arma fädernesland, bekänner jag inför Gud, inför det österrikiska folket och inför världen som min fasta tro, att mänsklighetens enda räddning ur ögonblickets ångest och namnlösa barbari heter korset. (38)

Der zweite Akt beginnt in Blankenaus Bibliothek. Des Dichters alter Diener Josef unterhält sich mit dem Dienstmädchen Mizzi. Sie sprechen darüber, daß diesmal zu Blankenaus Geburtstag keine Blumen eingetroffen sind wie früher, weil die Leute Angst haben, welche zu schicken; sie wollen sich nicht kompromittieren. Josef und Mizzi stellen die Lage von einem anderen, dem volkstümlichen Standpunkt, dar. Josef: «Jag känner vad som är orsaken. Egennytta och feghet, inget annat. Det är inte lånande längre att svinsa och svansa för excellensen». (49–50) Aber auch diese beiden dramatischen Personen vertreten entschieden getrennte Ansichten. Josef identifiziert sich mit den alten kaiserlichen Zeiten, während Mizzi die Nazis bewundert, die «Stil» haben.

Zu diesem Zeitpunkt ahnt Elisabeth noch nicht, daß ihr Vater nicht abgereist ist. Blankenau hat im Zug seine Ausreiseerlaubnis einem andern Flüchtling gegeben und versteckt sich selbst in Wien. Elisabeth ringt Max das Versprechen ab, sich Pater Ignatius' anzunehmen, der bereits nach Buchenwald deportiert wurde. In dem Moment tritt der zurückgekehrte Blankenau auf die Szene, und Max läßt ihn, blind dem Befehl gehorchend, verhaften.

Der dritte Akt spielt in Buchenwald. Soweit mir bekannt ist, ist dies das erste und zugleich letzte Mal, daß in der schwedischen Literatur dieses Milieu in seiner ganzen Brutalität direkt aufgegriffen wurde. Das erste Bild spielt in einer Krankenbaracke. Zwei Krankenpfleger erwägen, wie es möglich ist, daß der gefolterte und verprügelte Blankenau nicht vor Schmerz schreit; für den einen der beiden wird der tapfere Dichter zum Helden, ja fast zu einem Heiligen. Blankenau hat sich entschlossen, die brutale Bestialität seiner Peiniger durch den festen Glauben zu demütigen. Er bleibt tapfer auch in dem Augenblick, in dem der gefolterte Pater Ignatius vor seinen Augen an Urinvergiftung infolge zerschlagener Nieren stirbt.

Der zweite Teil des Schlußaktes ist etwas widersprüchlich und unklar. Nur mit Mühe kann man verstehen, warum Blankenau sich bemüht, Max Karbe davon abzuhalten, ihn erschießen zu lassen, damit Max nicht zu seinem Mörder wird. Blankenau wählt lieber selbst den Tod. Er läuft zum Tor und wird «auf der Flucht» erschossen. Max: «Han dog för att rädda mig. För att ordern skulle bli verkställd utan att jag behövde verkställa den». (120)

Soll das eine Demonstration von Blankenaus christlichem Glauben an den Menschen, an die Substanz des Guten in ihm sein? Oder ist es bloß die irdische Liebe zu seiner Tochter? Oder will er Max bessern, ihn erkennen lassen? Hofft und glaubt er an eine solche Möglichkeit? Der Autor deutet sie zumindest in der Szene an, in der der fast wahnsinnige Max den Befehl zur Freilassung aller Häftlinge gibt. Max: «Order till befälhavaren för lägervakten: Lägerportarna öppnas. Posterna dras tillbaka. Passagen är fri. För alla».

Meiner Meinung nach sind diese Fragen zweitrangig. Das wichtigste am Stück bleibt die Tatsache, daß es geschrieben wurde, daß sich der Verfasser nicht gefürchtet hat, seine Erfahrungen in einer künstlerischen und deshalb politisch wirksamen Form auszunützen, denn in Zeiten der Gefahr liegt nicht so viel an der ästhetischen oder ideologischen wie an der politischen Wirkung.

Wie schon gesagt, hat die schwedische Literaturgeschichte diesem Schlüsseldrama nie besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Als einziger tat es Erik Hj. Linder mit einer fünfzeiligen und noch dazu abwegigen Information ab, nämlich daß *Exzellenz* «byggde på ett krigs- och ockupationsmotiv och kunde [!] uppfattas som ett motståndsdrama mot hitlerismen. Idékärnan är religiös: en diktare uppnår först i martyriet den autentiska kristna upplevelse han eftersträvat och även diktat om».[7] Ähnlich urteilt auch Artur Lundkvist 1943 in seinem Artikel *Bertil Malmberg*[8] und hält für das Drama 13 Halbzeilen für ausreichend. Auch er ist der Meinung, daß *Exzellenz* «för övrigt inte av större intresse för Malmbergs

[7] *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, Bd. 2, 1966, S. 1020.
[8] BLM, 1943, S. 463.

andliga eller konstnärliga utveckling» sei,[9] und er unterstreicht (was bei ihm zu dieser Zeit, in der er sich zu einem antipolitischen Dichter, Ästhetiker und Kritiker proklamierte, gar nicht überraschend ist; vgl. S. 91 u. 184) in Malmbergs Werk das Religiöse. Er hält das Drama für «välbyggt och med innre spänning men jämförelsevis *blekt i utformningen*». Es ist mehr als klar, daß man diese offensichtlich verfehlten und widersprüchlichen Thesen nicht annehmen kann. Lundkvist ist nicht einmal fähig, den Kern des Stücks herauszufinden und zu interpretieren. Für bedeutend hält er die Schlußszene, in der sich Elisabeth mit ihrem Liebhaber, dem SS-Mann Karbe, zu versöhnen sucht. Lundkvist sieht in *Exzellenz* nur ein religiöses Drama: «. . . en demonstration av kärläkslärans förmåga att genomtränga och omdana hjärtan».

Wie Lundkvist behaupten kann, daß *Exzellenz* für Malmbergs geistige und künstlerische Entwicklung keine Bedeutung hatte, ist uneinsichtig, genügt es doch, Malmbergs Ansichten über den Nationalsozialismus aus seinem Reportagenbuch *Deutsche Eindrücke* (1936) mit denen des Dramas von 1939 zu vergleichen. Wo der Autor früher nur über die Fassade des Dritten Reiches – und immer mit einer gewissen Zurückhaltung – sprach, da blickt er jetzt hinter die Kulissen, enthüllt die unheimliche Realität und distanziert sich klar und entschieden von ihr.

Meines Erachtens ist diese Einschätzung des Malmbergschen Stückes vor allem ein typisches Beispiel für die Unlust, über die demütigende Lage in der Vergangenheit zu sprechen (Linder), oder für die Furcht, sich zur gegebenen Zeit politisch zu engagieren, politisch zu schreiben (Lundkvist).

[9] Liest man aber Malmbergs Memoiren aus dieser Zeit, erfährt man etwas anderes. Auf S. 87–8 von *Ett författarliv* steht folgendes: «1937 var för mig ett desorienteringens år». Mit anderen Worten, Malmberg war wieder einmal am Ende seiner Kräfte. – «Gud uppehöll sig ständigt i närheten. Ingen går säker för honom». – Und wie sah, wie verstand Malmberg diesen Gott? – «[. . .] där sitter en fruktansvärd figur på en meters distans, inte olik en gestapoman eller tjecka kommissarie, med glesa tänder, en aning smysande. Det är Gud». – Und seinen *Sångerna om samvete och ödet* kann man dasselbe entnehmen, eine versteckte Erinnerung an das KZ in Dachau. – «Jag vet mig skuggad, eftersatt och jagad av dunkla män och hemliga poliser».

Wenn Linder (oder auch schon damals Lundkvist) dem Drama so viel Platz gewidmet hätte, wie es verdiente, hätte er natürlich auch die peinlichen Streitereien um die Aufführung erwähnen und es dann wohl auch anders präsentieren müssen, nicht konditional, als *mögliches* Bereitschafts- und Widerstandsdrama, und er hätte wohl auch nicht die Tatsache übergehen können, daß es sich um ein hervorragendes, durchschlagendes und aufrüttelndes Werk handelte, auch wenn es Malmbergs religiöser, christlicher Weltanschauung entsprang.[10]

Das konnte niemanden überraschen und hat die zeitgenössischen Rezensenten auch nicht verwundert, denn das Stück war so außergewöhnlich aktuell, sogar so offen antinazistisch, daß die Zensurorgane Rücksicht auf die «fremde Macht» nehmen mußten, bei der es auf «Unverständnis» hätte stoßen können. Georg Svensson, der Rezensent des Stückes in *BLM,*[11] also ein zeitgenössischer Beobachter, sieht *Exzellenz* in einem ganz anderen Licht als die späteren Literaturkritiker und Historiker. Für ihn ist es «ett klassiskt uppbyggt idédrama där huvudpersonerna gestalta motsättningarna i en vittomspännande konflikt [. . .] lokalfärg och tidsatmosfär antydas blott med några säkert insatta accenter [. . .] men ändå blir inte dramat en torr och substanslös diskussion utan ett stycke vibrerande dramatiskt liv». Und Svensson gibt auch zu, daß *Exzellenz* «hyllades våldsamt både som styvt drama och modig handling såväl vid uppförandet som vid följande offentliga föreställningar, då stycket uppträdde lätt friserat för att skona utrikesdepartementets känslor».[12]

Malmberg selbst charakterisiert, im Zusammenhang mit seiner Rede auf der Konzerthaussoiree für Polens Kinder (1944), in seinen Memoiren *Exzellenz* als «en diatrib mot nazimen».[13] Aber

[10] In der Theatergeschichte: P. G. ENGEL/L. JANZON, *Sju decennier. Svensk teater under 1900-talet*, Stockholm 1973, S. 100 kann man diese bewundernden Worte lesen: «Pjäsen, som på humanitär och kristen grund riktar ett våldsamt angrepp mot nazismen, blev en enorm framgång och Dramatikerstudion blev genom den samlingspunkten för en rad författare och skådespelare som tog avstånd från den svenska eftergiftspolitiken».

[11] BLM, 1942, S. 805-6.

[12] Ebenda, S. 806.

[13] *Ett författarliv*, S. 155ff.

zugleich sagt er, daß *Exzellenz* nicht *nur* ein politisches Drama ist, sondern auch ein psychologisches, über den Weg eines großen Dichters «från fulländningens kyla [. . .] genom katastrof och martyrism, till Kristusupplevelse». Und der Autor betont weiter, daß er, wenngleich er selbst natürlich keine ähnliche Erfahrung gemacht hatte, es wagte, seinen Protagonisten so etwas durchmachen zu lassen. «Jag upplevde alltså undret i fantasin, som poet, bara som poet, *inte som troende,* men det skedde med intensiv illusion (för mig)». (56) Mit anderen Worten, Malmberg versuchte, die allgemeine politische und seine private Krise in einem dichterischen Werk auszudrücken, um gleichzeitig zu protestieren, aufzurütteln und sich selbst dichterisch und menschlich zu retten.

Übrigens bin ich der Ansicht, daß auch die meisten zeitgenössischen Rezensenten den religiösen, den christlichen Aspekt des Dramas zu stark betonen und den engagierten und humanen Appell vernachlässigen. War denn zwischen beiden eine so große Kluft? Opferte sich Blankenau nicht gleich einige Male und auf verschiedenen Ebenen? Er litt für die Sache des Volkes, für die Sache der Menschlichkeit, indem er den Protest von Pater Ignatius gegen die fremde Willkür unterschrieb, er opferte sich, als er einem unbekannten, aber hilfsbedürftigen Menschen seine Ausreisebewilligung gab, er opferte sich aus Liebe zu seiner Tochter und für den Glauben an das Gute im Menschen, und zum Schluß bezahlte er mit dem Leben, weil er nicht bereit war, einen Kompromiß mit seiner eigenen Überzeugung einzugehen. Denn die Menschlichkeit ist für ihn unteilbar, sie kennt keine Zugeständnisse. Entweder ist der Mensch gut oder böse. Außerdem muß man im Gedächtnis behalten, daß dieses fast prophetische und enthüllende Stück sehr früh entstanden ist, nämlich als nur einige wenige «Auserwählte» in Schweden – aber auch anderswo – bereit waren, so etwas zwar im Geiste zuzugeben, nicht aber laut auszusprechen. Damals hörten Tausende noch immer auf Sven Hedin und glaubten seinen Äußerungen, daß die Häftlinge in den Konzentrationslagern besser und bequemer lebten, als er im Zelt auf seinen Asienreisen, und gaben sogar Hitler im März 1936 in Sachsenhausen bei einer Probeabstimmung an die 97% ihrer Stimmen.[14]

[14] SVEN HEDIN, *Tyskland och världsfreden*, 1937, S. 288.

Warum sollte man also Malmberg dafür verurteilen, daß er damals an die Möglichkeit geglaubt hat, auch in einem so beschränkten und gehorsamen Typ wie Max Karbe wenigstens einen Funken Menschlichkeit erwecken zu können!

Die vom Theater aufgeführte Version von *Exzellenz* unterscheidet sich in einem gewissen Grad vom ursprünglichen Text, der etwas später herausgegeben wurde. Die Theaterversion, an deren Schluß die Versöhnungsszene zwischen Elisabeth und Karbe steht, ist aber die ursprüngliche Fassung aus dem Jahre 1938, also aus einer Zeit, die die unüberwindbare Barriere zwischen einem verblendeten Idealisten und einem Verbrecher noch nicht zum Vorschein gebracht hatte. Damals war die Brutalität und Gesetzlosigkeit der nazistischen Herrschaft noch nicht so deutlich und unwiderruflich proklamiert, damals war es noch immer eine Idee, wenn auch eine wahnsinnige, die manche, auch redliche und anständige Menschen anzog, die nicht ahnten, was darin steckte. Die Vollstrecker dieser Idee waren zwar blinde und unkritisch begeisterte Opfer der Ideologen, aber immer noch hatten sie relativ reine Hände. Das entspricht auch Malmbergs frühen Vorstellungen vom Dritten Reich.

Doch die vier Jahre, die die erste Fassung von der zweiten trennen, haben manches geändert – auch Malmbergs Ansichten über den Nationalsozialismus. Im Jahre 1942 war es klar, daß mit Leuten von Karbes Typ nicht mehr zu rechnen war; deshalb das neue Ende, die neue Fassung der Abschiedsszene zwischen Elisabeth und Karbe. Elisabeth beschuldigt Max, der Mörder ihres Vaters zu sein, und Max nimmt das ohne zu widersprechen hin. Er erweitert sogar die Beschuldigung: «Jag är mördaren. Av honom och många andra. För allt som skett i lägret är det jag som bär skulden». (120) Die zweite Fassung entspricht mehr der Lage im vierten Kriegsjahr.

Malmbergs *Exzellenz* war ein mutiges und aufrichtiges Stück, das über die neue Ordnung der «fremden, aber freundlich gesinnten Macht» so viel aussagte, daß es «neutral» totgeschwiegen werden mußte. Und es war noch etwas: der erste Beweis dafür, daß die Periode des Defätismus und der Nachgiebigkeit innerhalb der schwedischen politischen Szene viel früher einsetzte, als allgemein angenommen wird.

Vilhelm Moberg

Indirekt reagierte VILHELM MOBERG auf die schicksalhaften Ereignisse um die Tschechoslowakei, die Sudetenfrage und das Münchener Abkommen in seinem Roman *Giv oss jorden!* (1939; «Gib uns die Erde!»), dem letzten Band der autobiographischen Trilogie über Knut Toring. Die Ereignisse des Jahres 1938 müssen in dem Maße Mobergs Denken okkupiert haben, daß sie seine Konzentration auf das gewählte Thema des Rousseauschen Ideals von der Rückkehr zur Erde und Natur, das er in dem ganzen Zyklus verfolgte, lahmlegten, und führten dazu, daß er statt dessen das Friedensevangelium eines kämpfenden Humanisten in den Roman einverleibte. Nicht die Rückkehr zur Erde, sondern Freiheit in Frieden ist das Glück des Menschen auf dieser Erde. Nur kämpferische Entschlossenheit und Mut, sich dem Bösen entgegenzustellen, können die bedrohte Menschheit retten.

Am Anfang des Romanzyklus wendet der Journalist Toring seinem städtischen Dasein den Rücken zu und kehrt in das småländische Dorf seiner Jugend zurück. Doch dann am Ende, unter dem Wandel der Zeit, machen die romantischen Vorstellungen einem anderen Weltbild Platz. Toring, der freiwillige Stadtflüchtling, der lange Jahre gehofft hatte, die Freiheit und Lebenserfüllung in der Einsamkeit und Erdnähe zu finden, kehrt zu den Menschen zurück. Im letzten Kapitel der Trilogie wird er zum weltoffenen und menschenliebenden Humanisten.

Die kriegsbedrohte Lage Europas projiziert Moberg in eine kurze Szene in Alexis Eliassons ländlicher Gemischtwarenhandlung. Es ist die dritte Septemberwoche 1938, Feierabend, der letzte Hafer ist in die Scheune eingefahren, und die Bauern haben genug Zeit, über die europäischen Geschehnisse, über die neue «Friedenspolitik» und über den Herrn «Schamberlin å storgubbarna», wie auch den «envis karl» in Prag, der nicht nachgeben will (225) zu plaudern und zu politisieren: Dorfgeschwätz, das dem Autor Gelegenheit bietet, uns die Ansichten der Leute von damals vorzulegen, die verwirrt und verunsichert darüber sind, wer Recht hat. Knut Toring weiß jedoch, auf wessen Seite die Wahrheit ist. In diesen schweren Tagen schreibt der Held gerade das letzte Kapitel seiner Arbeit «Jorderiket är vårt», das den Titel «Dröm att dö för»

(Ein Traum, für den man sterben kann) trägt, eine großartige Verteidigung des menschlichen Rechts auf Leben (232). Der Widerspruch zwischen Land und Stadt ist für Toring in diesen Tagen unwesentlich und interessiert ihn nicht mehr, das ist nunmehr ein zweitrangiges Problem. Die einzige Frage, die von allen Menschen guten Willens beantwortet werden muß, heißt, wie man leben, überleben und leben lassen soll. Toring philosophiert auch über die fragwürdige Freiheit des Menschen, nicht auf Befehl töten zu müssen. Die biblische Lehre der christlichen Ergebenheit, die besagt, sich dem Bösen gegenüber nicht zu wehren, lehnt er entschieden ab. Der Weg zur Selbstverteidigung und zur Verteidigung der persönlichen Freiheit und Würde auch mit Gewalt, muß offen bleiben. Das ist das Recht eines jeden aufrichtigen Menschen, jeder Nation. Das Böse darf nicht siegen. Und da postuliert Toring seinen moralischen Imperativ: «Jag måste stå det onda emot. Det finns något, som jag för min mänsklighets skull inte kan svika». (237) Und wenn er dann über den Jäger und seine Beute spricht – über Hitler und die Tschechoslowakei –, ist er ganz sachlich und konkret: «Ett rån och ett överfall är dock ett rån och ett överfall, även om det organiseras av ett band av millioner medlemmar och även om förbrytarbandet kallar sig för en stat». (242) Dann ruft er dazu auf, das Erbe des Abendlandes, die Unantastbarkeit des Individuums, das Recht auf freies Denken und die Demokratie zu verteidigen. Und als er diesen schönen Traum von einer besseren Welt zu Ende geträumt hat, kehrt er in die Wirklichkeit der Septembertage zurück. Das langsame Leiden und Sterben seiner Mutter Hilda Toring symbolisiert auch den Tod der Tschechoslowakei, der Freiheit. «Septembernatt över Västerlandet. Ångestnatt över gamla Europa». (254) Das ist das Fazit seiner Überlegungen, das ist Torings und Mobergs erste Mahnung.

Karl G. Ossiannilsson

Überraschend war, daß unter den ersten, die sich zum Bereitschaftsdienst meldeten, auch KARL GUSTAV OSSIANNILSSON (30. 7. 1875 -14. 3. 1970) war, der in seinem Leben einen merkwürdigen Weg gegangen ist.

Vom Dichter der Arbeiterbewegung um die Jahrhundertwende, dessen *Ungdomsmarschen* (1903; «Marsch der Jugend») und *Barbarskogen* (1908; «Barbarenwald») ein klassisches Erbe seiner revolutionären Jugend bleiben, über den Bruch mit der schwedischen Sozialdemokratie, wandelte er sich zum Bewunderer Mussolinis und sogar Hitlers, um mit ihnen, als er sah, wohin ihr Weg führte, wieder zu brechen und sich ihnen entgegenzustellen. Ossiannilsson hatte alle Voraussetzungen, der faschistischen Idee zu unterliegen – er war Vitalist, Bewunderer des starken Willens, des Titanismus und ein unverbrüchlicher Optimist, als er das erste Mal vor die Öffentlichkeit trat. Bereits seine erste Gedichtsammlung *Masker* (1900; «Masken») war eine Apotheose der damaligen «großen Persönlichkeiten» wie Napoleon, Cromwell, Marat, Cecil Rhodes, Kitchener, Bismarck, ja selbst John Bull. Es ist paradox, daß der, der als erster Ossiannilssons Verherrlichung des Heldenideals und des Übermenschen enthüllte, gerade der später traurig berüchtigte Frederik Böök[15] war. Kraft und Rücksichtslosigkeit dominieren auch in Ossiannilssons zweiter Sammlung *Hedningar* (1901; «Heiden»), wo er Marat huldigt und den harten Pioniergeist des jungen Amerika bewundert. In *Örnar* (1902; «Adler») besingt er Bismarck und Napoleon und beugt sich in Bewunderung vor denen, «die es fertigbringen, über Leichen, Tränen und Blut» mutig und unverfroren auf ihr Ziel zuzugehen. Aber hinter all dem stand auch sein Glaube an die menschliche Freiheit, an die Rechte des Einzelnen. In dem Roman *Barbarenwald* stellt er endlich seine schöpferischen Kräfte in den Dienst der Arbeitersache. Seine zentrale Figur, der Kandidat Hall, Lehrer und später Journalist der radikalen Tageszeitung «Framåt», ist wiederum der Typ eines «arbeitsamen Menschen mit ungebrochenem Willen». Bald gelingt es ihm, die niedergehende Zeitung in ein prosperierendes Blatt zu verwandeln, aber der Sieg ist von kurzer Dauer. Sein Individualismus, seine Aktivität und Kompromißlosigkeit stoßen bald auf Unverständnis und die Routine der alten Parteikreise. Im Unterschied zum vorangegangenen Schaffen Ossiannilssons opfert sich dieser «geistige Kraftmensch» dem noblen Ideal der sozialen Gleichheit, und auch später verlangt er von seinen

[15] FREDERIK BÖÖK, *Resa kring svenska parnassen 1926*, Stockholm 1926, S. 67.

«starken Helden» moralisches Verantwortungsbewußtsein, Gerechtigkeit und Rücksichtnahme. Sein Konzept des Übermenschen ändert sich, die Kraft kann nicht Selbstzweck sein, sie muß dem Ideal der Menschlichkeit dienen. Sein Übermensch verwandelt sich allmählich in einen sozialen Menschen. In dem Gedichtband *Flygskeppet* (1910; «Luftschiff») bewundert er große patriotische Taten, die von Menschen erreicht wurden (z.B. Sven Hedins Reisen), genauso wie Ludwig Malm, die Zentralfigur seines Romans *Ödets man* (1912; «Der Mann des Schicksals»). Aber Malms Kampf für die Rechte der Arbeiterklasse endet im Wahnsinn, als ob hier sein Ideal des «Kraftmenschen» zusammenbräche. Aber obwohl er in den nachfolgenden historischen Romanen noch zu den Figuren Karls XII. und Gustaf Adolfs zurückkehrt, ist auch an ihnen die Tendenz aus *Barbarenwald* ersichtlich: Hinter Taten und starkem Willen verlangen sie auch einen ethischen Inhalt.

Das ethische Ideal, das Ideal des Humanismus und der Toleranz und der Liebe zum Vaterland überwog zum Schluß bei Ossiannilsson. Er brachte es in den Gedichten und später in dem Roman *En gång skall förbannelsen vika* (1942; «Einmal wird die Verbannung zurückweichen») zum Ausdruck, einem kämpferischen Werk, das gegen den Rassenwahn, gegen die Verfolgung andersdenkender Menschen auftrat und zugleich auch sein Beitrag für die Aktivisten, die Hilfe für Finnland forderten, war. Er rechnete mit dem Antisemitismus ab und kritisierte die schwedische Geistlichkeit und das Offizierskorps und ihre unkritische Bewunderung für die Deutschen. Er stellte sich eindeutig als kämpfender Humanist und als Gegner jedes Totalitarismus und jeder Gewalt dar.

Die Handlung des Romans spielt, wie eine ganze Reihe seiner Liebesromane aus den zwanziger und dreißiger Jahren, im idyllischen Milieu Schonens im Jahre 1939. Seinen künstlerischen Höhepunkt zum Beginn des Jahrhunderts hat Ossiannilsson nicht mehr überschritten; auch dieser Roman ging in seiner idyllischen, romantisierenden Rydbergschen Singoalla-Stimmung nicht darüber hinaus und erinnert in manchem an eine unterhaltende Lektüre für höhere Töchter; allerdings handelt es sich diesmal um eine erzieherische und aufrüttelnde Bereitschaftslektüre humanistischer Prägung.

Nach vielen Jahren im Ausland kehrt der Held des Romans, der sechsundvierzigjährige Maler Börje Arlénius nach Hause in sein Vaterland zurück. Was den Witwer und freien Weltenbummler in die Heimat brachte, ist klar – Europa ist vom Kriegswahn befallen. Börje steuert auf das heimatliche Schonen zu, auf sein kleines Gut Gulleröds Kungsgården, in dessen Nachbarschaft seine besten Freunde Edvard und Elna Carmén leben. In diese ländliche Idylle wetterleuchtet der Krieg natürlich nur wie ein entferntes Gewitter; es ist September, Hitler erobert Polen und teilt es mit der Sowjetunion auf. Elna fragt:

> Hitler? Ja, appropå, vad tror Börje om kriget i Polen? – Å, det är väl i det närmaste slut nu. Tysken och ryssen tar var sin bit, liksom i gamla dar. (11)

Später tritt die Familie Sigurd Svenssons, des jüdischen Pächters des landwirtschaftlichen Hofs von Kungsgården in die Handlung. Svensson ist ein gebildeter und kultureller Mensch, der eine große Bibliothek besitzt und ein leidenschaftlicher Bildersammler ist, so daß Börje bald den Weg zu ihm findet. Aber die Svenssons sind nicht das einzige fremde Element, das dem einheimischen, von rassischen Vorurteilen belasteten, altmodischen Pfarrer Sunander ein Dorn im Auge ist. Im Dorf lebt auch eine Zigeunerfamilie und in ihr ein schönes, wildes, unzähmbares, intelligentes und ungebildetes Mädchen, Irmelin Andersson, das Rousseausche Ideal eines Naturmenschen. Und wie das bei Ossiannilsson gar nicht anders sein kann, entbrennt zwischen Börje und Irmelin die große Liebe; aber im Hintergrund – zur Würzung der Leidenschaften und Gefühle – schwebt die stille und entsagende Liebe der edelmütigen Carméntocher Hanna.

Uns wird aber mehr der Rassenkonflikt, der zwischen Börje und dem Pfarrer Sunander ausbricht, interessieren:

> Rasproblemen är tidens värsta problem, suckade kyrkoherden. – Vi här i Sverige, invände Arlénius, har väl ändå inte värst mycken känning av rasproblem. (29)

Woraufhin Sunander eine gelehrte, fast scholastische Rede über die Gefahr der Rassenmischung entfaltet, die Börje leicht widerlegt. Sobald sich der Autor dann in der Figur des Pfarrers mit dem geistlichen Stand auseinandergesetzt hat, ändert er die Romansituation und macht sich nun an den schwedischen Offiziersstand heran.

Es ist die Zeit der Mobilisierung; auf das Gut kommt eine militärische Abteilung, geführt von dem kleinen Hauptmann Nordell, «vars ovanliga småvuxenhet tydligen gått honom själv på nerverna». (67) Seinen Komplex beginnt er sofort am Pächter Svensson abzureagieren: «Men vad tusan är det för figurer, som residerar där?» Aber der Hauptmann ist nicht nur Antisemit, sondern auch ein Bewunderer des soldatischen Preußentums, und er trägt den jahrhundertealten Soldatenhaß und die Angst vor den Russen in sich. Wenn er über die Schrecken des Krieges spricht, gibt er überhaupt nicht zu, daß die Gefahr von Deutschland droht, und brummt: «Kommer ryssen hit, sade kapten buttert, blir det inte ont om ruiner». (101) In das pittoreske ländliche Bild großer Liebe wird vom Autor auch ein Militärarzt, der fünfundfünfzigjährige Brage, verflochten, der auch Irmelins Reizen verfällt und sich wie ein kleiner Junge benimmt.

Doch dann kehrt der Autor wieder zurück zur Chronologie der politischen Ereignisse. Leutnant Ahlgren bringt die Nachricht vom Ausbruch des finnisch-russischen Winterkrieges, und durch Börje Arlénius als Sprachrohr teilt der Autor seine Ansichten über die kommende Entwicklung des Geschehens mit, von Mißtrauen den westlichen Demokratien gegenüber genährt, die dem «fast religiösen Fanatismus und erobrerischen Glauben an den Sieg der Russen» bloß die «krankhafte Blässe der Unentschlossenheit, die die gesamte höhere europäische Kultur charakterisiert» entgegenstellen können. (117) Dann äußert er in einer provokanten Selbstzufriedenheit, daß Mannerheims Finnen die Sache «auf sich genommen haben» und daß sie sich wie die Teufel zur Wehr setzen (121), denn «Finland är vår fästnings utanverk». (125) Arlénius entfaltet lange Erwägungen über den Defätismus, über die Schwäche der abendländischen Kultur, und zum Schluß überzeugt er sich selbst davon, daß der Augenblick des Handelns gekommen sei, daß man zur Tat schreiten solle – er will sich als Freiwilliger in den Winterkrieg melden.

Inzwischen entfaltet sich zwischen Carmén und Hauptmann Nordell ein Streit über den Rassismus, in dem Nordell eklatant den Kürzeren zieht. Dazu kommt es, nachdem Arlénius der Gesellschaft Levertins Gedicht *Modersmålet* («Die Muttersprache») rezitiert und Nordell, der seine Weisheit zur Schau stellen will, die

jüdische Herkunft des Dichters enthüllt. Er äußert seinen arischen Standpunkt «. . . för min del kan jag då inte tåla judar!» Die Stimmung im Salon ändert sich abrupt. Arlénius weiß nicht, wie auf diese Rüpelei zu reagieren ist. Aber schon ergreift Kantor Carmén das Wort: «Allt kan diskuteras i ett fritt land och än så länge är Sverige ett fritt land – för judar likaväl som för så kallade germaner». (135) Das war wie ein Stich ins Wespennest. Der «leider etwas zu untersetzte» Germane Nordell fühlt sich gekränkt.

> Vad *menar* alltså kantorn med att tala om så kallade germaner? (136) Helt enkelt naturligtvis, kapten, att den ras, som kaptenen tillhör och tror tyskarna och svenskarna tillhöra – inte alls är några germaner. Germaner är nämligen ett centralasiatiskt folkslag [. . .] De enda arierna i Europa är zigenarna.

Der Hauptmann ist wütend: «Trams! Oerhört! En förolämpning mot svenskheten!» (136) Carmén fügt noch eine Belehrung darüber hinzu, daß Jesus Christus auch Jude war, ihm verdanke Nordell die christliche Religion der Staatskirche, in deren Schoß er aufgewachsen sei. Später sucht Nordell ungeschickte Ausflüchte, daß er nur die modernen Juden nicht möge, weil sie an den europäischen Nationen schmarotzten; das müsse die Überzeugung eines jeden ehrlichen schwedischen Soldaten sein. So streiten sie weiter, bis zu des Hauptmanns Kapitulation. In dieser, fast Holbergisch komödiantischen Szene kulminiert die politische Ironie des Romans.

Bald darauf wird Nordells Abteilung verlegt, und in Arlénius' Leben tritt eine weitere Frau: die träumerische, ruhige, gebildete und wiederum fremdländische Marta Svensson. Zum Schluß siegt in seinen Gefühlen jedoch die ungebändigte, triebhafte Irmelin. Als Arlénius Pfarrer Sunander um das Aufgebot bittet, stößt er auf ein weiteres Rassenvorurteil, denn der Herr Pfarrer «hade på senare år gripits av de idéer, som en viss stormakt företrädde», (208) und die Bolschewiken hat er deshalb nicht gern, weil sie gottlose Menschen sind. Sunander bemüht sich, Arlénius vor einer «unbesonnenen» Ehe dadurch zu schützen, daß er Irmelins vermeintlichen Vormund, den gerade aus dem Gefängnis entlassenen Dieb Alfons Ferdinand vorführt. Und derselbe Sunander verhindert auch, daß Arlénius in den Kampf nach Finnland geht. Lange «vergißt» er seine Anmeldung für das Freiwilligenkorps

abzugeben, und als Börje endlich den Einberufungsbefehl erhält, ist in Finnland schon der Friede unterzeichnet.

Ossiannilssons Sunander vertritt in der Frage der schwedischen Teilnahme am Winterkrieg etwa denselben Standpunkt wie die Regierung:

> Om det varit i svenska ödemarker och för fosterlandets tarv – ja, jag vet, att Finlands sak är Sveriges sak, så heter det ju nu, både vackert och ädelmodigt och kanske klokt – men det kunde gälla, det kan gälla Sverige omedelbart – och då få vi inte stå blottade på män och medel. (270)

Zum Schluß überwindet Börje in der Romanze alle Hindernisse, heiratet die schöne Irmelin und verspricht ihr eine weite Reise, so weit es «in diesem verdammten Krieg gehen wird,» aber nur solange «fosterlandet inte är i omedelbar fara. För då måsta vi vara här och dela öde med landsmännen». (290)

Es ist offenkundig, daß dies kein Roman ist, der durch seine künstlerische Gestaltung, seinen Stil oder seine Form hinreißen würde. Im Gegenteil, in seiner Konzeption und Interpretation ist er altmodisch, idyllisch, sentimental und ungeschickt humorvoll, aber seine humane Botschaft, sein Sinn für Gerechtigkeit und der Haß gegen die Barbarei stellten zu der Zeit eine politische Tat dar. Es ist ein aktueller und politischer Roman, der gerade jene Leserkreise ansprach, die diese Tat mehr brauchten als die bewußten Leser von Johnsons, Martinsons oder Mobergs Werken. Er drang mit aufklärenden Worten zum durchschnittlichen Leser durch; er packte ihn mit seiner romantischen Sentimentalität. So wurde der Roman auch von der damaligen kämpfenden demokratischen und unkonformen Presse aufgenommen. Ture Nerman überschrieb seine Besprechung «En roman mot antisemiterna».[16] Es ist bezeichnend, daß Ossiannilsson bald ein häufiger Autor in Nermans Blatt wurde. Es erschienen dort Auszüge aus seinen vorbereiteten Memoiren[17] und seine Gedichte,[18] in denen er immer als Dichter der Jugend (zu Beginn des Jahrhunderts) und dann als Bereitschaftsdichter auftrat. Nerman verschweigt nicht Ossiannilssons Irrwege, seine einstige Bewunderung für den deutschen Nationalismus, aber er nützt sie propagandistisch

[16] Trots allt!, 9–15 oktober, 1942.
[17] Ebenda, Nr. 12 und 16, 1944.
[18] Ebenda, Nr. 40, 1943.

geschickt aus, indem er betont, daß der Autor zum Schluß die Ideologie der Barbarei enthüllte, die sich dahinter versteckte, und die die ganze Menschheit – Schweden inbegriffen – und alle Kulturwerte, bedrohte.

Ossiannilssons ein Jahr später herausgegebener Gedichtsammlung, *Frihetssången* (1943; «Der Freiheitsgesang») widmet Nerman große Aufmerksamkeit, insbesondere ihrem politisch-agitatorischen Teil, den Gedichten, die auf diese oder jene Weise zur Gegenwart sprechen, wie z.B. «Till en förtryckare», «När garpar i Sverige rådde», oder «Pepparsvennens avsked», die auf aktualisierter Ebene die verhaßten Hanseaten im mittelalterlichen Norwegen angreifen, oder das Gedicht zu Ehren des Menschen und seiner Würde «Människa! Individ!».

Einen wichtigen Bestandteil der Bereitschaftsliteratur bilden die Werke über den Winterkrieg. Dieser war eine Folge der sowjetischen strategischen Forderungen, die gegenüber den baltischen Staaten bereits verwirklicht worden waren. Nach der Besetzung der östlichen Gebiete Polens und der Erzwingung von Militär- und Marinebasen in Estland, Lettland und später auch in Litauen, wurden diese Länder im Juni 1940 von der Sowjetmacht annektiert. Das alles war natürlich nur als Folge der deutsch-russischen Vereinbarungen vom August und September 1939 möglich, die die Interessensphären abgrenzten.[19]

Alle diese Ereignisse führten Schweden zu einer immer größeren außenpolitischen Zurückhaltung. Zum Grundsatz der schwedischen Außenpolitik wird bereits in diesen Jahren ein vorsichtiges Vorgehen, das sich vor jedwelcher «Provokation» einer der Großmächte, vor allem Deutschlands, aber auch der Sowjetunion, fürchtete. Aus dieser Haltung ergab sich dann völlig

[19] Vgl. J. W. BRÜGEL, *Stalin und Hitler. Pakt gegen Europa*, Wien 1973. Dokumente auf S. 91–3, 137–40. Diese Ereignisse und ihre Konsequenzen im Laufe des Krieges und vor allem nach dem Krieg brachten die schwedische öffentliche Meinung in den Nachkriegsjahren, vor allem in der Frage der sog. Auslieferung der Balten, in Bewegung. Darüber siehe den Roman von P. O. ENQUIST, *Legionärerna*, S. 256ff.

logisch auch die Politik Finnland gegenüber. Sie war im Grunde darum bemüht, daß Finnland die Rolle eines Pufferstaates übernehme, der die schwedische Neutralität schützt.[20]

Aber am 30. November war der finnisch-russische Krieg trotz allem zur Tatsache geworden. In ganz Schweden entstanden Aktivistengruppen, die von der Regierung eine tätige Unterstützung der finnischen Sache verlangten. Damals wurde von ihnen auch die Losung «Finlands sak är vår» geprägt. Mittelpunkte dieser Ideen und Aktivitäten waren vor allem «Finlandskommittéen» und «Samfundet Nordens Frihet». Aber durch die Ideologie der nationalen Einheit und Neutralität behindert, konnten die Forderungen der Aktivisten den begrenzten Rahmen einer außermilitärischen Hilfe nicht überschreiten. Wer mehr verlangte, wurde als Volksfeind attackiert und zum Schweigen gebracht.[21] Aber die Entwicklung an der Kriegsfront, wo die Finnen den russischen Angriff zum Stillstand brachten und den sowjetischen politischen Schachzug mit der in Terijoki gegründeten finnischen Marionettenregierung unter der Führung des Emigrantenkommunisten Otto Kuusinen unmöglich machten, flößte auch den unentschlossenen und zögernden Schweden etwas Mut ein, so daß die Regierung, auf Druck der öffentlichen Meinung, nach langen Verzögerungen und Streitereien, doch der Bildung eines Freiwilligenkorps zustimmte, das am Höhepunkt seiner Existenz ungefähr 8000 Mann zählte.

Arvid Mörne

Wie die offizielle schwedische Politik in Finnland aufgenommen wurde, vor allem auch was die Tapferkeit der Aktivisten und der tatsächliche Einsatz des Freiwilligenkorps für das weitere

[20] *Sverige efter 1900*, 1971, S. 145: «Det bedömdes vidare som angeläget på regeringshåll att under det ömtåliga förhandlingsläget mellan Finland och Sovjet inte väcka falska förhoppningar om militärt bistånd, vilket skulle kunna påverka den finska förhandlingsviljan och försvåra eventuella eftergifter från svensk sida».

[21] Vgl. S. 77 in: B. LANDGREN, *Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen:* «När Olof Lagercrantz i ett tal på ett möte i Helleforsnäs den 7 januari 1940 häftigt kritiserade regeringen [. . .] blev han föremål för fräna angrepp».

Verhältnis zwischen den beiden nordischen Nationen bedeuteten, darüber sagt der finnlandschwedische Dichter ARVID MÖRNE (6. 5. 1876–15. 6. 1946) in seinen journalistischen und dichterischen Arbeiten aus dieser Zeit und in kritischen Anmerkungen und Zeugnissen aus. Im großen und ganzen bestätigt und wiederholt Mörne die allgemeine öffentliche Meinung der Finnen. Man war einerseits enttäuscht, als das schwedische «Brudervolk» die finnischen Bitten um militärische Unterstützung abwies, andererseits wußte man aber die schwedische Materialhilfe, und vor allem die Freiwilligen, zu schätzen. Natürlich muß gesagt werden, daß Mörnes Ansichten den links und liberal orientierten Kreisen Finnlands zuneigten und von den stark nationalistisch geprägten Gruppierungen weit entfernt waren, die später Finnland, in der Hoffnung die verlorenen Gebiete zurückzuerobern, an die Seite Hitler-Deutschlands in den Krieg hineinzogen. Mörne bewahrte auch in dieser Lage Besonnenheit und verfolgte die Denkweise der Bereitschaftsliteratur, ihre demokratische, antitotalitäre und humane Linie weiter.

Doch nicht einmal er war bereit, über das schwedische «Versagen» zu schweigen. In ein paar unveröffentlichten Gedichten hat er die schwedische «Nachher-Klugheit» ironisiert. So schrieb Mörne z. B. in dem Gedicht «Den förblödda hären», das Johan Wrede in seiner Mörne-Monographie veröffentlichte:[22]

Förblödda här, kring Viborgs gamla slott
i trosviss kamp av karolinska mått,

vi, som se på, beundra dig och vi
bedyra att du har vår sympati.

Men säg: att kriga, var ej det en irring,
en felkalkyl i momentan förvirring?

Vi i vårt folkhem veta vad vi hava.
Du minnes Narva, men har glömt Poltava. (*A. Mörne,* S. 95)

Diese Verse drücken Mörnes innerste Überzeugung aus. Was hingegen von ihm damals veröffentlicht wurde, war immer einer Selbstzensur unterworfen. Die Anspielungen auf die durch den Winterkrieg entstandenen «schwedisch-finnischen» Probleme

[22] JOHAN WREDE, *Arvid Mörnes lyrik*, Helsinki 1968.

waren «allegorisch» und «poetisch» ausgesprochen, trotzdem aber verständlich. Wie z.B. in dem Zyklus über den friedlosen, schlafenden «Skaftung», der die Gefahr nicht sehen will:

> Förgäves gala södergök
> och norrgök med ropande röster.
> Skaftung sover. En ensam rök,
> en rök
> ringlar ur skogen i öster. (*Sånger i världsskymning,* 1941, S. 119)

Verfolgt man die schwedischen Stimmen, die sich mit dem Problem der schwedischen Neutralität in bezug auf den finnisch-russischen Winterkrieg befassen, dann erfährt man, daß sie von Mörnes Gesinnungsgenossen stammen. Alle, die sich damals (und auch schon in den dreißiger Jahren) mutig zu Wort meldeten, vertraten die abendländische Idee der Humanität, des Liberalismus und der demokratischen Freiheiten. Auch sie hielten den verzweifelten finnischen Versuch, sich der militärischen Übermacht entgegenzustellen, für berechtigt und wünschten sich, daß Schweden den Finnen zu Hilfe kommen würde. Auch sie gingen allmählich, wie Arvid Mörne, von dem Kampf gegen den Nazismus zum Kampf gegen jedwelchen Totalitarismus über, diesmal gegen die machtstrategischen Ansprüche Sowjetrußlands gegenüber Finnland. Man darf dabei nicht vergessen, zu welcher Zeit und in welcher Situation der Angriff am Ladogasee gestartet wurde.

Dieselben Wege ging Mörne schon in den dreißiger Jahren. Zum ersten Mal erklangen Themen der Bereitschaftsliteratur in seinem Gedichtband *Under vintergatan* (1934; «Unter der Milchstraße»); der kämpfende Humanismus, der dem Lagerkvistschen sehr nahe war, kam in dem nächsten Band *Hjärtat och svärdet* (1935; «Herz und Schwert») dann voll zum Ausdruck. Auch Mörne hatte erkannt, daß das Ideal der abendländischen Kultur und Zivilisation – weil es immer nur ein erstrebenswertes Ideal war – im «neuen» Europa längst vergessen und durch andere, menschenfeindliche Lehren und Dogmen ersetzt worden war, ob nun nationalistische oder sozialistische. Auch Mörne war darüber entrüstet, daß Europa das fast zweitausend Jahre alte Streben nach mehr Humanität und Liberalität und das christliche Kulturerbe durch neue Dogmen ersetzt hatte. Darüber findet man Belege in den zwei nachfolgenden Sammlungen, *Atlantisk bränning* (1937; «Atlantische Bran-

dung») und *Över havet brann Mars* («Über dem Meer brannte Mars»), die 1939 im Herbst nach Kriegsbeginn herauskam. A. Mörne hatte immer die europäische und die gesamtnordische Perspektive vor Augen, was nicht zu den finnischen Selbstverständlichkeiten gehört, verliefen die geistigen und politischen Fronten hier doch anderswo. Die, welche bereit waren, Hitler zu kritisieren, bewunderten Stalin, und jene auf der anderen Seite der Barrikade haßten vor lauter Bewunderung für Hitler den anderen Diktator. Für das liberal-demokratische Denken gab es in diesem Land wenig Bewegungsfreiheit. Nur wenige waren imstande, in größeren, europäischen Perspektiven politisch zu denken. Die Wunden aus dem Bürgerkrieg und der Lappobewegung waren bei weitem noch nicht geheilt. Es war in Finnland noch schwerer als in Schweden, die Lage aus europäischer Sicht zu beurteilen. Auch wurde die skandinavische demokratische Denkweise damals in Finnland nicht als Anleitung und Heilmittel für die vorhandenen politischen Probleme gehalten. Für das liberale, humane Denken, für die Freiheiten des einzelnen und für Demokratie hatte man im damals chauvinistischen Finnland nicht viel Verständnis. Charaktere wie Mörne gab es in den finnischen literarischen Kreisen nur wenige, so z.B. Elmer Diktonius, Cay Sundström, Olavi Paavolainen und Lauri Viljanen.

Gunnar Mascoll Silfverstolpe

Als erste in Schweden reagierten auf die finnischen Ereignisse auch diesmal die Lyriker. GUNNAR MASCOLL SILFVERSTOLPE (21. 1. 1893–26. 6. 1942), Mitglied der schwedischen Akademie, war einer der Eifrigsten. In seinem Gedichtband *Hemland* (1940; «Heimatland»), der Werke aus den Jahren 1939–40 umfaßt, werden nicht nur die Opfer des Winterkrieges, sondern auch die Hunderttausende von europäischen Flüchtlingen, die ihre Heimat verlassen mußten, besungen («I flyktingsår», In den Flüchtlingsjahren) oder in dem zarten Gedicht «Två» (Zwei) die Rassenverfolgung angeprangert. Silfverstolpe wollte zeigen, daß das Schicksal jener, die aus ihrem Land vertrieben wurden, auch von ihm geteilt wurde.

> Jag går i hemluft här. Jag vet ju att den gäller
> ej mer än luften över andras hemmajord. (*Hemland,* S. 12)

Doch dann gewinnen die Ereignisse in Finnland die Oberhand, und der Dichter wendet sich ganz dem tapferen Kampf der kleinen, angegriffenen Nation zu. Das erste Gedicht «Finland» entstand, noch bevor der Krieg zur Wirklichkeit geworden war. Aus einem alten Lesebuch beschwört er den braven Soldaten Fänrik Stål, «som frös och svalt och segrade tillika». (20) Dann erinnert er an die finnische Bauernarmee, die doch die Freiheit errungen und die finnische Fahne in Karelien gehißt habe. Aber «Ånyo makten väger / ditt öde i sin hand» (23), als der Dichter seinen letzten Gruß und Glückwunsch nach Finnland sandte (am 24. November 1939).

Und dasselbe wiederholte er auch zu Anbruch des Jahres 1940, als er im Schwedischen Rundfunk die Grüße des schwedischen Volkes[23] in dem Gedicht «Östanhavs» (Östlich des Meeres) nach Finnland übermittelte und die Schweden ermahnte, den Finnen treu zu bleiben.

> Så kan sin tro bekänna
> Finland, som kämpar för oss. (*Hemland,* S. 27)

Finnland und vor allem den finnischen Müttern, die ihre Söhne in den Tod gehen sehen, ist auch das Gedicht «Offeröden» (Opferschicksale) gewidmet. Ostwärts zielt ebenfalls die nächste Gedichtnummer «Uppbrott» (Aufstand), in der der Dichter den schicksalhaften Augenblick der finnischen Entscheidung, sich zu wehren, preist. Und das Schlußgedicht, «Hemland», ist eine Huldigung, eine Apotheose jener Länder, die noch immer auf Recht und Freiheit bauen; in einem solchen Land würde sich der Dichter zu Hause fühlen. Für die Freiwilligen, die Finnland zu Hilfe kamen und für alle guten Freunde Finnlands, schrieb er das autobiographische Gedicht «Gamle magistern» (Der alte Lehrer), in dem sich der Dichter dafür entschuldigt, daß er selbst sich nicht den Reihen der Kämpfenden angeschlossen habe. Doch der alte Lehrer, des Dichters zweites Ich, der seinen Schülern auf dem Bahnsteig die Hand zum Abschied reicht, ist ein kranker Mensch, der nur noch auf den Tod wartet.

[23] Vgl. KARL ASPLUND in: *En bok om G. M. Silfverstolpe*, 1942, S. 47. Damals haben durch das Schwedische Radio Dichtervertreter aller skandinavischen Länder die kämpfenden Finnen begrüßt.

Karl Asplund

Ähnlich reagierte auf die Lage auch ein anderer bürgerlicher Autor, Silfverstolpes Freund KARL ASPLUND (27. 4. 1890–3. 4. 1978) mit der Gedichtsammlung *Det brinner en eld* (1940; «Es brennt ein Feuer»). Er hüllte die finnischen Motive in einen antiken Mantel, was bei diesem Bewunderer der Antike nicht erstaunt. Doch die Allegorie ist mehr als deutlich, sie verrät mehr als sie verhüllt. Schon das Titelgedicht spricht eine offene Sprache:

Det brinner en återglans
av Trojas och Romas brand
någonstans
i vår grannes land. (*Det brinner en eld,* S. 7)

Das klare «någonstans» wird in dem nächsten Gedicht, «Thermopyle», wo der Dichter den persischen König als den Feind vorstellt, noch deutlicher:

Och bland stridsplan och bomber svingar
med mäktiga vingars slag
högt over Karelska näset
Leonidas' ande i dag. (11)

In dem Gedicht «Fienden» (Der Feind) erwähnt der Autor dieselben Eigenschaften des Feindes, die ihm auch H. Martinson zuschrieb; erschrocken von der Entwicklung im Land seiner unerfüllten Träume sieht auch Asplund nur eine kalte, menschenunwürdige Zivilisation.

Elektrifierat och kallt
ditt öga emot oss glodde,
när du stod i diktatorsgestalt
igen med en min
av flin
åt löften och eder och allt
som idealister trodde. (13)

Asplund ist im Unterschied zu Silfverstolpe und trotz seiner Gelehrtheit ein volksnaher Dichter, der von allen verstanden werden kann, so wie in dem Gedicht «Ett barn drömmer» (Ein Kind träumt), in dem er die Ereignisse der großen Politik der Kindererfahrung anpaßt:

Jag hade en underlig dröm som barn.
Jag slogs med en, som var stora karn. (14)

Das Kind wundert sich, wie es nur möglich ist, daß dieser große Kerl nicht begreifen kann, daß man so etwas nicht machen darf.

> Men han bara slog. Jag vände mig om
> och skrek efter hjälp. – Det var ingen som kom. (15)

Hier identifiziert sich der Autor mit den Finnen, die auch vergebens auf Hilfe warteten. Ein humanes Glaubensbekenntnis ist auch das Gedicht «Vox humana», aber auch dieses ist – wie die meisten – mehr auf die menschliche Angst und Einsamkeit in der verrückten Welt als auf das Heroische gerichtet; es zielt auf das Innere, auf das Herz des Menschen als der einzigen und letzten Zuflucht in der brutalen Welt.

Auch Asplund geht über die finnischen Motive bis zur europäischen Lage, wie z.B. in dem Gedicht «Vid gränsstationen» (An der Grenzstation), das das Schicksal eines Vertriebenen, eines unbekannten, gejagten jüdischen Flüchtlings beschreibt. Zum Schluß behandelt er dann noch einmal Finnland, nämlich in dem Gedicht «Pro Finlandia», in dem er die schwedische Nichteinmischungspolitik und die schwedische Haltung, die sich nur auf Worte und platonische Unterstützung beschränken («. . . vi handla efter vår förmåga») (101), kritisiert.

Sten Selander

Der dritte unter diesen Dichtern, die sich der Sache der Finnen annahmen, war STEN SELANDER (1. 7. 1891–8.4. 1957), ein Traditionalist und intimer Lyriker, Mitglied der schwedischen Akademie. Seine Gedichtsammlung *Sommarnatten* («Die Sommernacht») aus dem Jahre 1941, die zum größten Teil aus Naturgedichten besteht, enthält auch ein Gedicht «En finne talar» (Es spricht ein Finne), das auf seinen Erlebnissen und Beobachtungen aus Finnland während des Winterkrieges beruht, die er als Kriegsberichterstatter von Svenska Dagbladet veröffentlichte und dann für die Buchform (*Finsk front,* «Die finnische Front») mit einem abschließenden Kapitel, «De stupade» (Die Gefallenen), versah.

Selander berichtet ausschließlich von der Sallafront, wo später auch die schwedischen Freiwilligen gekämpft haben. Neben Selanders Reportagen über den Winterkrieg findet man, da zur gleichen Zeit der schwedische Büchermarkt mit ähnlichen aktuellen

Beiträgen gut versorgt war, die den Krieg und seine Motive darzustellen versuchen, eine lange Reihe von populärwissenschaftlichen Schriften; unter diesen z.B. Alma Söderhjelms *Finlands ära, skyldighet och vilja* (1940; «Finnlands Ehre, Pflicht und Wille»), das vor allem die historische Entwicklung von 1808–1918 berücksichtigte; die Arbeit von E. R. Gummerus und Sten Söderberg, *Finland. Vad det är, vad det kämpar för* (1940; «Finnland. Was es ist, wofür es kämpft»), die eine breitere Übersicht über die sozialen, kulturellen und politisch-ökonomischen Verhältnisse bot, oder den Sammelband *Finland, landet som kämpade* («Finnland, das Land, das gekämpft hat»), die erste resümierende Arbeit über den Winterkrieg, redigiert von Örnulf Tigerstedt und Richard Winter; außerdem den sehr persönlichen Rapport von Carl-Adam Nycop, *Finlands slutkamp* (1940; «Finnlands Schlußkampf»), der die Tage um das Kriegsende am 13. März 1940 schildert und einige ausgezeichnete Porträts finnischer Generale beinhaltet.

Was für ein grundlegendes und unumgängliches Erlebnis der finnische Winterkrieg im schwedischen geistigen Leben darstellte, bezeugt seine häufige literarische Bearbeitung. Übrigens war dies ja die einzige Schlacht des Zweiten Weltkrieges, an der die Schweden aktiv teilnehmen konnten. Die anderen Kriegsschauplätze waren zu entfernt, und insofern sie sich überhaupt bemühten, sie literarisch festzuhalten, wurden daraus meist mißlungene billige Farbdruckbilder.

Der finnische Krieg war jedoch ein naheliegender, unverfälschter, erschütternder und deshalb auch wahrer literarischer Stoff. Und dieser unmittelbaren Empfindung entsprach auch Stil und Form des Geschriebenen. Am häufigsten war es das erregte, fast neurotische Verlangen, Eindrücke festzuhalten und dem Leser zu übermitteln. Am markanstesten kommt das bei Peter Nisser und Harry Martinson zum Ausdruck.

Harry Martinson

Aus dieser Situation heraus entstand eines der bedeutendsten und einzigartigsten Dokumente der Bereitschaftsliteratur, das mahnende Buch von Harry Martinson (6. 5. 1904–12. 2. 1978) *Verklighet till döds* (1940; «Wirklichkeit bis in den Tod»). Martin-

sons Indignation erreichte darin fast erschütternde Ausmaße. Wahrscheinlich gerade deshalb, weil er selbst in seiner Jugend gehofft und geglaubt hatte, daß das Ideal der Freiheit und des Friedens aus dem Osten, aus dem Land der Sowjets kommen werde, das aber jetzt das kleine, befreundete Land, mit dem Schweden von altersher durch historische, kulturelle und politische Bande verbunden war, angegriffen hatte. Martinsons Gefühle waren getroffen, er fühlte sich gleich mehrfach betrogen und beleidigt. Erstens von der Sowjetunion, an die er einst geglaubt hatte und an die er wahrscheinlich immer noch Hoffnungen knüpfte, zweitens von der eigenen Regierung, die seiner Meinung nach allen Anstand und Mut vermissen ließ, und drittens auch vom eigenen Volk, das sich in seinem Egoismus und aus Angst hinter den Regierungsproklamationen versteckte. Aus diesem Gefühl des Beleidigt- und des Verratenseins schrieb er sein «Gedicht der Männlichkeit», rücksichtslos, unmittelbar; er sucht nicht nach Worten und poliert sie nicht, sondern geht direkt zur Sache und nennt die Dinge beim rechten Namen, ohne diplomatischen Schliff. In der Wüste von Floskeln und Banalitäten erklangen endlich tapfere Worte, Worte eines wirklichen Humanisten, eines freien und frei denkenden, menschlich und sozial fühlenden Menschen, der bereit war, der Freiheit alles zu opfern. Martinson spricht als tief überzeugter Demokrat, der die Menschlichkeit keinem bombastischen Prinzip verkaufen möchte. «Den demokratiska principen är att principer inte får mörda. Och att mänskan är förmer än principer, även om mänskan kan vara ofullkomligare». (101)

Das Buch ist in vier Abschnitte aufgeteilt, wobei der vorbereitende erste kritische Bilder über den Aufenthalt des Autors in der Sowjetunion bringt, die er im August 1934 als Gast des allrussischen Schriftstellerkongresses besucht hatte. Offenbar den größten Eindruck machten auf ihn damals der entstehende Stalinkult,[24] die Barnumpropaganda der Kraft und die Vergötterung des technischen Fortschritts in der Maschinenkultur[25] sowie das

[24] *Verklighet till döds*, S. 14: «Otaliga voro de delegationer som uppvaktade kongressen, men Stalin personligen infann sig inte. Han var för hög. Solen rullar inte in mitt bland sina dyrkare och tillbedjare».

[25] Vgl. auch eine sarkastische Schilderung eines Flugtages auf S. 30.

völlige Fehlen der Schaffensfreunde bei den «Ingenieuren der menschlichen Seele», die im Saal bloß zu dem Zweck versammelt waren, den sozialistischen Realismus als einzige erlaubte und genehmigte Form des literarischen Schaffens zu proklamieren.[26] Dies mußte dem Philosophen des nomadischen Primitivismus bis in die Seele hinein zuwider sein. In dem einleitenden Kapitel formuliert Martinson seinen Standpunkt und sein Lebenskredo und gibt Antwort auf die Frage, warum er in diesem Kampf – trotz seinen pazifistischen Ideen und seinen sozialen Ansichten – sich auf die Seite Finnlands und gegen den ersten «Arbeiter- und Bauernstaat» stellt. Er betrachtet diesen Konflikt von einem überzeugten menschlichen Standpunkt als einen Kampf der Zivilisation gegen das totalitäre Extrem.

Das zweite, kurze aber emotionale Kapitel bildet die Traumgeschichte «Döden genom vatten» (Der Tod durch Wasser), die von einem Matrosen, der nach einem Torpedotreffer ins Meer gestürzt war, erzählt. Auf den Tod wartend, erscheint ihm das Meer wie ein unendlich tiefer Brunnen.

Der dritte Teil (49) ist dann erst der eigentliche Beitrag zum Thema des laufenden Krieges, zur schwedischen Haltung, zur Frage Demokratie und Diktatur, zur entmenschlichten Zivilisation und zur aufrichtigen Menschlichkeit. Martinson geht hier in begeisterter Agitation von seiner Landstreicherphilosophie aus, von einem gewissen modernen Rousseauismus, vom Gefühl des Menschen, der mit der Natur verschmilzt, der wirklichen, unverfälschten Lebensfreude, die sich gegen die stupide materialistische Vergötterung der Technik und der Maschinen auflehnt. Er beschreibt die Ereignisse nicht wie ein Reporter; das Äußerliche am Feldleben der schwedischen Freiwilligen im nördlichen Abschnitt der Front bei Salla interessiert ihn nicht sehr, eher jene schicksalhafte Stimmung und der Kontrast zwischen der Denkweise jener, die kämpfen, und derer, die zu Hause sorglos warten, bis die anderen für sie etwas ausfechten. Martinson betrachtet die Dinge subjektiv, vereinfacht, aber gerade das stärkt die Kraft seiner Aussage, ihren agitatorischen und aufrüttelnden Effekt. Martinson

[26] Vgl. S. 19: «Endast en -ism var tillåten och kongressens uppgift tycktes vara att stadfästa denna -ism. Man kallade den socialistisk realism».

ist das Gewissen der «idealen» Nation, und zugleich erweckt er das Gewissen des «realen» Volkes. Er will die Menschen aus ihrer Lethargie, Gleichgültigkeit, Interesselosigkeit, ihrer Angst, ihrem Egoismus und aus dem, was man als Defätismus zu bezeichnen begann, herausreißen und befreien. Er hält der Regierung vor, daß sie sich darum selbst nicht kümmere. «Högre pris betalar ingen nation för sin fred än detta att tvingas tigande se, tigande se. Sveriges samvete var de utsända [Holger und Ejder, R. K.[27]] att representera, av fri vilja och på eget ansvar». (131) Die Regierung wollte um jeden Preis ihr «streng neutrales» Antlitz wahren, jene Neutralität, die dem Autor wie «en jämnt verkande hämsko och en öppen tomdal, upplåten av röster att förklinga i», vorkam. Und er fügt ironisch, bitter hinzu: «Så såg den perfekt verkande neutraliteten ut». (133) Immer wieder und von neuem regt Martinson das Schlüsselmoment auf, die Amoralität des Krieges, den ein diktatorisch und maschinell funktionierender Staat mit einer deformierten Zivilisation gegen die einfache, arme, aber ehrliche Lebensweise führt. Die Macht besitzen, heißt nach und nach die anderen vernichten und falsch regieren. Martinson sagt aber auch: «En svårare och hederligare konst är att avstå från makten och vara mänska». (141)

Der vierte Teil (143) ist erst der eigentliche und sachliche Kommentar zu der Situation am schwedischen Frontabschnitt bei Märkäjärvi, und auch da kann man des Autors unverhohlene Bitterkeit über die Regierungspolitik herauslesen;[28] er spricht über die Gleichgültigkeit und bürgerliche Bequemlichkeit der Menschen zu Hause und über die Sensationsgier der Presse,[29] die am Tod en gros Geschmack fand. Kraß ist die Disharmonie zwischen den Worten eines Augenzeugen und den Erklärungen der Regierung, wie auch den späteren offiziellen Kommentaren zu diesen Ereignissen. Tage Erlander schreibt z. B. in seinen Erinnerungen: «Hundratals miljoner insamlades, och inga invändningar

[27] Vgl. Nordens frihet, Nr. 37, 5. 12. 1940 – SVERKER EK, *Nordens frihetskamp i litteraturen.* (Holger = Harry Martinson, Ejder = Eyvind Johnson.)

[28] Zitat S. 158: «Så var den svenska nationalgesten. Den var tillmätt på unset, materiellt sett».

[29] Zitat S. 147: «Det hade varit rena rama presskalaset, sensationshungerns gästabud».

gjordes mot att stora vapenleveranser ur statens förråd sändes över».[30] Aber er schreibt auch: «Det kändes motbjudande att locka ungdomar att offra sina liv på en uppgift som föreföll olöslig».[31] Martinson sagt jedoch etwas ganz anderes, nämlich das, was er an Ort und Stelle sah, und er beschreibt die subjektiven Gefühle der Freiwilligen:

> Deras resurser var inte stora. Holger fann snart att den svenska Märkäjärvifronten var en fattig front. Den fick spara på allt och noga hålla sig på gränsen för det hemifrån Sverige tillmätta. [. . .] Ont om folk hade kåren. (157) Bildlikt talat måste varje frivillig slå sig fram till fronten i norr. (162)

Martinson ist erregt und tief entrüstet über das Verhalten «Stockholms». Er spricht über das Gefühl der Verlassenheit, das sich unter den Soldaten in den Schützengräben und Erdbunkern (semljankas) wie eine ansteckende Krankheit verbreitet hatte, über den Fatalismus, der aus dem Bewußtsein wuchs, daß sie sich selbst und dem Tode überlassen wurden, und dieses Gefühl verwandelte sich allmählich in Zorn und Haß. (159) Diese Männer in den Schützengräben hätten bis zum letzten die Pressekommentare bestätigt, die in der «upprörda pressdiskussion», wie sie Erlander in seinen Erinnerungen entschuldigend bezeichnet,[32] die Politik der Regierung Hanssons «halvhjärtad och rent av feg» nennen.

Ich bin der Ansicht, daß «samvetsfrågan» – jene Gewissensfrage des schwedischen neutralen Denkens, die der Behutsamkeit der Regierung entsprang, aber später eher als Nachgiebigkeit Hitler gegenüber bezeichnet werden konnte – bereits in diesem Augenblick entstanden war.[33]

Den Schluß des Buches steigert Martinson aufs höchste in den letzten Passagen durch die Schilderung des sinnlosen russischen Verhaltens am letzten Kampftag, als schon alle Einheiten den Befehl hatten, am 13. März um 11 Uhr das Feuer einzustellen. Hier kann man vielleicht wieder des Autors Worte zitieren: «Mänskligheten lever över sina moraliska tillgångar». (141) Vom Morgengrauen bis 11 Uhr hielt das Kommando der 122. russischen Division ein Defilé der Artillerietechnik ab, sozusagen ein Fortis-

[30] TAGE ERLANDER, *1940–49*, 1973, S. 51.
[31] Ebenda.
[32] Ebenda, S. 50.
[33] Zitiert nach TAGE ERLANDER, ebenda, S. 61.

simo-Finale des Krieges. Es lohnte sich nicht, die Munition, die sie wochenlang in die Positionen herangeschleppt hatten, abzutransportieren, sie mußte verschossen, unsinnige Opfer mußten gebracht werden.

Martinson ist empört. Die Menschen, die ihm einst am nächsten standen, haben ihn in allem verraten, sie haben Ehre und Menschlichkeit abgelegt; die einen zu Hause aus Angst, die anderen im Osten aus sinnloser Machtgier. Und der Mensch, der einfache Mann mußte leiden: das Prinzip tötete schon wieder.

Eyvind Johnson

Demselben Problem und demselben Zeitabschnitt – wenngleich in breiterer Perspektive – wendet sich auch EYVIND JOHNSON zu (29. 7. 1900–25. 8. 1976). Eine kleine «Ouvertüre» zu seiner «Rückkehr des Soldaten» stellen auch einige Geschichten aus dem Novellenband *Den trygga världen* («Die sichere Welt») dar, die im Jahre 1940 herausgekommen sind. In manchem erinnern sie an Krilons Norwegenreise, die auf denselben Erlebnissen aufbaut. Sie erzählen in gedämpftem Stil von denselben Leuten, denen der Held Krilon später begegnen wird, von den schweigsamen, mit Worten sparenden mutigen Fischern und Bauern der norwegischen Fjorde in Tröndelag.

In der zweiten Hälfte des Buches, dort wo sich Johnson in der chronologisch aufgebauten Sammlung der Gegenwart nähert, fühlen wir, wie sich im Hintergrund der täglichen Eintönigkeit und Stille des einsamen Lebens etwas Schreckliches vorbereitet. So z.B. in der Erzählung «Besök i stillheten» (Besuch in der Stille). (203) Im Sommer 1939 besucht der Verfasser und zugleich Erzähler mit seiner Frau seinen alten norwegischen Freund Ole, bei dem er schon früher öfter gewohnt hatte. Zum Boot kommen ihnen die alte Bäuerin «Moran» und ihr jüngster Sohn Krestian entgegen, denn der Alte liegt im Bett. Der Magen und die Brust tun ihm weh, und sein Leben scheint langsam zu Ende zu gehen. Der alte, kranke Ole weiß Bescheid, da er einen Hering, einen alten trockenen Hering, einen Windhering oder sogenannten Barometerhering besitzt, der schon den russisch-japanischen Krieg, den Zerfall der norwegisch-schwedischen Union und den Ersten Welt-

krieg vorhergesagt hat – nämlich indem er nicht mehr auf den Wind reagierte. Auch diesmal ist der Hering stehengeblieben. Und der alte Ole ergänzt die Prophezeiung des Windherings. Als er von draußen eine Mähmaschine hört, erinnert sie ihn an ein Maschinengewehr. Dem Alten ist dieser stille Sommer zu laut. Wie die Stille vor dem Sturm. Auf diese Weise sparsam werden die bösen Ahnungen der wortkargen Naturmenschen ausgedrückt.

Ähnlich gedämpft und anspruchslos wird die Angst vor dem Krieg auch in der nächsten Erzählung dargestellt. «Sommar före krig» (Sommer vor dem Krieg) (217) signalisiert die verschleierte Spannung bereits im Titel. Die Landschaft ist dieselbe, nur etwas näher am Meer. Auch die Menschen sind sich ähnlich. Für sie könnte der Krieg ein besseres Leben bedeuten, denn wenn Krieg ist, steigen die Fischpreise. Aber Ole und seine Frau wollen keinen Krieg, denn Krieg, das sind auch Minen und Tote und verlorengegangene Boote. Nur einer im Ort wartet auf den Krieg, ein alter Mann zwischen fünfzig und sechzig, der Viken heißt. Er wartet schon lange, seit dem letzten Krieg. Damals hatte er als Fjordbewacher, der von der Wachstube aus die verirrten Minen zu orten hatte, ganz gut verdient, und auch als er später entlassen wurde, hatte er die ganzen zwanzig Jahre einen Hunderter pro Jahr als Rente und Entschädigung bekommen, von denen er die ganze Zeit zufrieden gelebt hat. Deshalb hat er jetzt den Fußboden der Wachstube gescheuert, um das Zimmer vorzubereiten. Und obwohl er seither vor lauter Schauen auf einem Auge fast blind ist – des schlechten Fernglases wegen – hofft er wieder zum Dienst einberufen zu werden, da es ja nun schon viel bessere Ferngläser gibt.

In der nächsten Geschichte, «På våren -38» (Im Frühjahr -38) (271), hört man über den sich nähernden Krieg wieder auf eine andere Weise, diesmal sogar durch Mårten Torpare, des Verfassers zweites Ich. Man erfährt darüber aus seinem Gespräch mit einem alten Arbeiter, mit dem er einem Vortrag über den spanischen Bürgerkrieg zuhörte. Doch auch diesmal wird der Krieg durch Töne, durch ein durch die Nacht dröhnendes Echo von etwas aus der Ferne Drohendem, wie auch durch die Weisheit des alten Arbeiters evoziert. «Torpare står kvar några ögonblick och lyssnar efter honom. Sedan vandrar han in i mörka, sovande byn». (279)

Auch «September» (281) schildert die Unsicherheit vor dem Einbruch der Gefahr. Drei Segler versuchen den unheilprophezeienden Zeitungen zu entweichen, um ihre Fahrt zu genießen, weil – «Det ser ut som om det vore fred i världen [. . .]» (288) Und als dann doch geschossen wird, können sie sich wenigstens an diese reizenden Tage erinnern.

Die Erzählung «Advent» (291) geht noch einen Schritt weiter. Ihr Held ist ein jüdischer Flüchtling, der auf seiner Ahasverusreise ein altes, kränkliches Ehepaar besucht. Die Bekanntschaft verwandelt sich bald in eine verstehende Freundschaft, als der jüdische Doktor und Lehrer das Wort Konzentrationslager ausspricht. Doch die beiden Alten können die Welt, aus der der Fremde kommt, nicht so richtig begreifen. Dann aber schaltet der Autor den Juden aus der Sicherheit des Hauses der Alten aus und stellt ihn vor die Augen der Gemeinde, und da erklingen zum erstenmal auch rassistische Anspielungen von seiten der «Gutinformierten.»

> Några [. . .] visste med bestämdhet att folk av hans slag var en fara för vårt land och trängde ut våra egna och gjorde oss stor skada, och att de lidanden, män av hans sort påstods ha genomgått, var dels fritt uppdiktade och dels välförtjänta. (311)

Was Johnson hier schreibt, ist eine bittere Kritik nicht nur einiger schwedischer Zeitungen, die ziemlich offen antisemitisch waren, sondern auch eine Auseinandersetzung mit dem unterbewußten, latent rassistischen Volksdenken, wie es später noch mehrmals in der Bereitschaftsliteratur dargestellt wurde.

Signale des kommenden Krieges hört man auch in der geschliffenen Erzählung «Potatislandet» (Kartoffelacker) (319), in der sogar die Kartoffeln auf Oles Acker Angst vor der sich heranschleichenden Kriegsgefahr haben. Die Erwartung des Zusammenstoßes widerspiegelt auch die letzte Geschichte, «Ännu en sommar – ännu en höst» (Noch ein Sommer – noch ein Herbst) (333), die sich irgendwo an der norwegisch-schwedischen Grenze abspielt. Doch auch hier wird die friedliche Idylle und Stille durch die Schlagzeilen der Zeitungen, die Automobilisten und durch die metallglänzenden Flugzeuge am Himmel, die ab und zu aus der großen Welt hierher kommen, zerstört. Aus der Ferne erklingt das unheimliche und nicht zu verscheuchende Wort Mobilmachung! Auch in den tiefen Wäldern ist der sichere Friede in diesem Herbst

nur noch eine Täuschung. «Det hela liknar en fruktansvärd tystnad [. . .] Fingret rör sig mot avtryckaren. Millioner ögon stirrar in i den okända framtiden. Så kan man uppfatta det här uppe». (342) Denn – «Den polska terrängen är nog nånting helt annat i alla fall [. . .]» (379), und hier oben ist das Terrain undurchdringbar. Doch der Krieg kommt näher.

In dem nächsten Roman, in *Soldatens återkomst* (1940, «Die Rückkehr des Soldaten»), ist er zur Tatsache geworden. Seine Handlung spielt sich in einer einzigen Nacht, der Nacht vom 27. zum 28. Juli 1940, ab. Sein Held Sten wird nach der Rückkehr vom letzten Gefecht in Norwegen von seinem einstigen Rivalen Sander, einer Null, ermordet. Der Autor nennt den jungen Schriftsteller Sten «Soldat des Nordens», um das sich auflösende Bündnis der Skandinavier zu unterstreichen. Sten will sich für das nordische Freiheitsideal schon in den Kämpfen in Spanien auf republikanischer Seite opfern, er verteidigt dasselbe Ideal in Finnland und schließlich auch in Norwegen bei Narvik, also überall dort, wo der Totalitarismus Ansprüche geltend machte. Sten ist auch ein geistiger Bruder von Mårten Torpare, dem Helden der Serie von Johnsons autobiographischen Romanen, deren letzter Band dieses Buch darstellt. Sten kämpft als Soldat an der Front für die gleichen Ideale, für die Mårten mit der Feder kämpft. Sein Schicksal erfahren wir eigentlich nur aus seinen fiebrigen Träumen, als er frühmorgens tödlich verwundet in den Straßengraben stürzt. (22) Seine erste Erinnerung gilt denen, mit denen er gekämpft hat, die zweite seiner Liebe zu Maria, für die er sterben muß. Und in seinem Fiebertaum spricht er zu ihr:

> Du vet kanske inte att jag hann vara med i tre krig? [. . .] Du var trött på det, alla talade om krig [. . .] Det var så tråkigt det som hände i Europa. Det var så tråkigt med Finland. Och med Norge och Danmark. Det var så tråkigt alltihop. (24)

Ähnlich wie Martinson und wie Zehntausende schwedischer Radikaler gesteht auch Sten in einem an Mårten gerichteten Monolog seine Enttäuschung über die Sowjetunion: «En mänska kan ha en god vilja, men det kan inte en stat. Ryssland har haft sin möjlighet men försummat den». (26–27) Parallel zu Stens Geschichte verläuft auch die Mårtens. Er ist zu Hause und bereitet sich darauf vor, auf dem Fahrrad zu seiner Hütte in Roslagen zu

fahren. Dort will er zurückgezogen seinen vierzigsten Geburtstag feiern und seine schriftstellerische Pflicht erfüllen, sich mit den Ereignissen auseinanderzusetzen, die ihn berühren und bedrücken. Hier nun beginnt Johnson mit seiner Kritik der heimischen Lage, erwähnt die Zensur,[34] aber auch die Transittransporte nach Norwegen,[35] die auf Vorsicht «bedachte» Regierung, die diese Vorsicht von den Zeitungen und den Journalisten verlangt. Er erwähnt, daß man ihm verboten hat, in der Sonntagsbeilage einer großen Stockholmer Zeitung das Wort «världsförödare» zu gebrauchen. Es sei anzunehmen, sagt er ironisch, daß im nächsten Jahr der Gebrauch von Worten wie Attila oder Iwan der Schreckliche verboten sein werde, denn solche Ausdrücke «på det allvarligaste skadar det fria och neutrala Sveriges goda förhållande till vänskapligt sinnade makter».[36] Als Mårten Torpare die Sache zu Ende denkt – nämlich bis zu «informationsstyrelsen» – geht er ins Bad, spuckt aus und liest dann nochmals die abgelehnte Sonntagsbeilagengeschichte, die er «Där borta» (Drüben) nannte. In ihr vergleicht er Schweden mit einem Faß, in dem große Dunkelheit herrscht (30) und erzählt von seinen Ferienerlebnissen auf einem Berghof direkt an der norwegisch-schwedischen Grenze. Während er liest, wundert er sich wieder, daß es ihm mit dieser verbotenen, harmlosen Erzählung nicht gelungen war, das glückliche Schweden in den Krieg zu treiben.[37] Er setzt die Kritik an der Kulturpolitik der Regierung sarkastisch fort, indem er ein Gespräch mit dem Verleger reproduziert. (37–8) Darin kam die Rede auch auf Sten, der dem Verlag ein Manuskript über seine

[34] E. Johnson, *Soldatens återkomst*, S. 28: «Efter Paris fall hade det rullat. Den lilla tidning han medverkade i fortsatte ännu, men han hade upptäckt at den liksom flera av de andra tidningarna också var tvungen att föra en nästan underjordisk tillvaro».

[35] Ebenda, S. 28: «Men transporterna till Norge hade börjat ungefär samtidigt med månaden. Efter ett tag kom äntligen kommunikén, som liksom de flesta regeringskommunikéer var mycket lungnande [. . .]».

[36] Ebenda, S. 28: Diese Wahrnehmung ist für die Zukunft des schwedischen Denkens relevant. Nach der Niederlage des Nazismus fiel das erste Tabugesetz weg, aber das zweite, wie es scheint, dauert mehr oder weniger bis heute an.

[37] Ebenda, S. 36: «Man var naturligtvis inte tvungen att tycka illa om Norge».

Kriegserlebnisse, «Håll ut ändå!» (Halte doch durch!), vorgelegt hatte. (39) Mårten erzählt ironisch weiter:

> Själva titeln är ju en oneutral, ja, kanske ovänlig handling mot främmande makt. För resten så heter det inte främmande makt längre – i vissa kretsar – utan vänskapligt sinnad makt med vilken vi har gemensamma intressen att tillvarata. (39)

Immer wieder und von neuem wiederholten sich in der offiziellen Presse jene bekannten, propagandistischen, die menschlichen Sinne betäubenden Worte: vaksamhet, tystnad – Wachsamkeit, Ruhe und mörker, stumhet – Finsternis, Stummheit (62), und noch mehr, und viel schrecklichere Worte, wie Feigheit, Dummheit. «[. . .] den tomma, mänskliga fegheten kröp fram – välfriserad, pomaderad och parfymerad; jazzig, tanketom: dum. Feghet var dumhet här». (65) Aber Mårten will nicht kapitulieren.

> Varför skulle du böja dig för ledare, som vet mindre om mänskan och är sämre mänska än du själv och de flesta! Varför skulle du, som ändå ska dö, låtsas tro att några bräckliga, skrikande mänskokryp sitter inne med den yttersta visheten! den ofelbara sanningen? (66)

Immer wieder tauchen in diesem Buch – ob nun aus Mårtens oder Stens Mund – Erwägungen über den Sinn des Krieges auf. Johnson begründet sein kämpferisches Verhalten mit Hinweisen auf die westliche Kultur,[38] wie z.B. in der Geschichte über die Heilige Genoveva, der Patronin von Paris, und den Einfall der Hunnen im Jahre 450[39] oder auch in Stens Traumvision, in der er vom Krieg in Finnland träumt.[40] Wieder stellt er die demokratischen, abendländischen Ideale gegen die heidnische Barbarei. Johnson geht hier – durch Sten – in seiner Kritik der unbewältigten Zivilisation, der Vergötterung der Maschinen, zwar von ähnlichen, jedoch etwas anderen Prämissen als Harry Martinson aus. Johnson konfrontiert vor allem zwei Kulturen, die des Nordens und die des Morgenlandes.

[38] Ebenda, S. 134: «. . . i den mån jag tillhör Västerlandet tillhör jag de hotade».

[39] Ebenda, S. 66–7: «På kvällen kom barbarer ridande mot stadsportarna. Och de skrek med hög röst: Lämna ut stadens nycklar, för nu är vi här och har lust att mörda och bränna ett slag, för så är vi upplärda hemma i vårt land».

[40] Ebenda, S. 155: «Ryssarna väller fram genom alla springor i vårt glesa värn, de har gott om folk . . ., och man tycker ibland att det är Asien som strömmar västerut».

> «Den framtid de [die Russen, R. K.] kan bjuda Norden är ingenting värd. [. . .] De har inte skapat något *bättre*. Allt de har visat oss är *sämre*. De har inte skapat frihet åt sig själva heller – och så erbjuder de oss detta». (115) «De har bombat kvinnor och barn och öppna städer». (117)

Außer Mårten kreist um den «Soldaten des Nordens» noch eine ganze Reihe von Figuren, die in der Komposition des Romans auch ihre Ideenfunktion haben. Jede von ihnen ergänzt und verdeutlicht die Ansichten von Sten und Mårten. Die bedeutendste unter ihnen ist natürlich der Mörder Sander – nach dem großen Feldherrn auf den Namen Alexander getauft – (121), ein grober, barbarischer Verbrechertyp, der schon in seiner Jugend das Elternhaus anzündet und später als Alkoholschmuggler ins Gefängnis kommt. Sander ist ein Mensch, dem die Bosheit und Rachsucht aus den Augen schaut, der sich immer mißhandelt fühlt, als ob nicht er selbst, sondern das Schicksal ihm seine Niederlagen zugefügt hätte. Und Sten, bevor er definitiv die Fähigkeit zu denken und zu träumen verliert, enthüllt in Sander die Personifikation der Barbarei, des Nazismus und des Faschismus. «Det var Fienden. Det var den fiende jag haft i mina krig». (157) In seinem Antlitz kann er immer nur Mißtrauen, Neid, Haß oder das eingeredete Gefühl der Ungerechtigkeit, Machtgier, Prahlerei, Feigheit, Hinterlist und das Gefühl der unendlichen Angst lesen.

Die weiteren Nebenfiguren repräsentieren wieder einen anderen Aspekt der Lage: die Selbstzufriedenheit und Gleichgültigkeit eines Teiles der schwedischen Allgemeinheit gegenüber dem Bruderland Norwegen. Ein Mensch wird ermordet, aber das rührt niemanden. Der Tischler Lundström, der mit dem Sterbenden im gleichen Raum liegt, grübelt weiter unverdrossen über seine amerikanische Golduhr, die er verpfänden mußte; sein Sohn Elias fährt auf dem Fahrrad, den Länsman zu holen, aber auch er denkt nur daran, wie er seinen Urlaub ausnützen wird. Der Händler Berntson kann seine Gedanken nicht vom Kassenschrank losreißen und der Mörder denkt nur an Rache, an das gestohlene Geld, das er finden muß. Der Pechvogel Kalle Morin überlegt, wie die Familie zu versorgen sei; der alte Morin, sein Vater, ist mit der ganzen Sturheit der Senilität bei seinen eifrig gesammelten Branntweinflaschen. Alle zusammen beschäftigen sich in Gedanken mit der schönen Sünderin Maria, die sie alle in ihrem

erotischen Hunger einmal befriedigt hat. Doch jetzt hat auch sie ihre Entscheidung getroffen – sie ist entschlossen, ihre Gunst dem Kassenschrank von Händler Berntson zu schenken. Die kleinen und nichtigen Sorgen dieses Kreises sind die parabolisch ausgedrückte Denkweise des neutralen Landes.

In diesem «aktivistischen» Roman rechnet Johnson mit dem wachsenden Defätismus, mit dem Nazismus und auch mit dem Sozialismus stalinistischer Prägung ab und bekennt sich eindeutig zur kämpfenden Demokratie und zur abendländischen Kultur. Man darf dabei nicht vergessen, daß dieses Buch zu einer Zeit entstanden ist, in der die politische Situation Europas noch sehr unübersichtlich war, die Fronten sich erst bildeten und es noch nicht klar war, wohin sich dieses oder jenes Land stellen würde.

Peder Sjögren

Dem finnischen Winterkrieg als literarischem Motiv – und zugleich auch als politischer Waffe – begegnen wir ebenso in zwei Büchern PEDER SJÖGRENS (29. 4. 1905–28. 4. 1966), in dem Liebesroman *Kärlekens bröd* (1945, «Das Brot der Liebe») und dem Erzählband *Bikten* (1954, «Die Beichte»). (In dem Roman «Mannen som försökte smita» [1949, Der Mann, der zu verschwinden versuchte] bildet das Erlebnis des Helden, der freiwillig an die finnische Front fährt, nur einen episodischen Erinnerungsrahmen).

Wenn wir Peder Sjögren mit den anderen Autoren der Generation der vierziger Jahre vergleichen, insbesondere mit dem ihm schöpferisch nahestehenden Sven Bergström, überrascht die Tatsache, daß sich in seinen Arbeiten eine tiefe Lebenserfahrung und das reale Erlebnis des Krieges offenbaren. Sjögren ist der einzige schwedische Schriftsteller, der zwei Kriegseinsätze selbst miterlebte. Für ihn ist der Krieg keine große Unbekannte, sondern die in eine literarische Form umgestaltete Realität. Sjögren kämpfte nicht freiwillig im spanischen Bürgerkrieg, weil er sich als Gutsbesitzer in Spanien niedergelassen hatte und als spanischer Bürger zur Fahne gerufen wurde – nachdem er als Maler in Paris ohne Erfolg geblieben war. Über den Bürgerkrieg schrieb er in Dagens Nyheter, und aus seinen Erlebnissen stellte er einen

Reportagen- und Erzählband *Bar Barbar* (1937) zusammen. Nach der Rückkehr in die Heimat machte er sich von neuem auf die Reise durch den Balkan, Polen und Nordafrika und schaffte es noch, als Freiwilliger an den Kämpfen des Winterkrieges teilzunehmen.

Alles was Sjögren schreibt, strömt einen Hauch von Groteske und Galgenhumor aus. Aber der Tod ist für ihn ein positiver Faktor der menschlichen Existenz; deshalb ist auch der Roman *Das Brot der Liebe* mehr ein Kriegs- als ein Liebesroman. Den Krieg und die menschlichen Handlungsweisen darin versucht er psychologisch zu erklären, die der Liebe jedoch sakral. Für ihn ist die Liebe eine Neurose, erweckt aus der Ratlosigkeit und dem Zweifel über den Sinn des Lebens und der Kriege, eine Neurose, die den Menschen angreift, wenn er ohne Liebe aufwächst. Liebe ist etwas, das wie ein Wunder entsteht, das man nicht kaufen und nicht geschenkt bekommen kann. Liebe ist keine Gewohnheit, Liebe ist eine Leidenschaft.[41] Deshalb fällt auch die Schuld am Tod der beiden Brüder Tom und Utkastarn deren Mutter zu, die ohne Liebe heiratete und sie ohne Liebe aufzog. Sie verurteilt die Söhne dazu, daß sie mit dem heimlichen Gedanken zu sterben, als Freiwillige in den Krieg ziehen.

Die Handlung des Romans verläuft auf zwei völlig unterschiedlichen Ebenen, auf einer streng realistischen einerseits und auf einer fast symbolisch-legendär-mythischen andererseits. Es wird vom geheiligten Brot «prosphorá» und von der geliebten Frau Lúnnaja und ihrem Geliebten Plennik erzählt, von einer Gruppe umzingelter finnischer Soldaten, die der grausame Ledin befehligt. Alles spielt sich in einer sonderbaren, unwirklichen Traumlandschaft, dann wieder in der roh konkreten, greifbaren, hartgefrorenen und «schwarzen» Polarlandschaft des Winterkrieges ab, wo nicht einmal mehr der Schnee weiß ist.

Die Geschichte erzählt ein Kamerad von Tom und Utkastarn deren Mutter lange nach dem Krieg. «Hon kan sitta alldeles tyst, liten och svag och med ofattlig kraft tvinga sig till vissheten om att hon skänkt två söner livet, men inte förmågan att leva. Därför har

[41] P. SJÖGREN, *Kärlekens bröd*, S. 49: «Men naturen tycks inte ha i sin makt att förlåta den kvinna som väljer sin man av andra skäl än kärlekens. Naturen är grym då».

de dött för henne». (16) Träger des Konflikts ist die geheimnisvolle, zugleich wirkliche und doch ungreifbare Gestalt des russischen Soldaten Plennik. Zum Hauptmotiv wird seine Liebe zu Lúnnaja, die ihm beim Abschied verspricht, daß sie «bei Vollmond immer zusammen sprechen» werden. Plennik wird von Utkastarn gefangengenommen, der sich im Krieg aus einem passiven und müden Menschen in ein eingebildetes und herrisches Individuum verwandelt. Zum Schluß entkommt Plennik, sucht Lúnnaja in Kamenka, findet sie, aber auch ihren Mann Osá, der jedoch vor der Liebe der beiden resigniert. Die Liebe ist in Plenniks Leben eine Naturkraft, der man sich nicht widersetzen kann. Auch noch sechzehn Jahre nach dem Auseinandergehen zieht sie die Liebenden in ihren Bann: «Det var som om hans [. . .] medvetande redan sagt honom att vad som skett bara var vad som måste ske». (71) Das bestätigen Osá und wörtlich auch der Pope Timofej: «[. . .] men en sak är säker: att din hustru bedrog dig det var på något besynnerligt vis Guds vilja [. . .]». (76)

Utkastarns Grausamkeit und sein Bedürfnis sich durchzusetzen, sich selbst zu finden, führt ihn zu einer weiteren Gewalttat, aber auch zum Heldentum. Als er, um Holz zu holen, in den Wald geschickt wird, vergewaltigt und tötet er die singende Frau Lúnnaja. Danach gibt Ledin Tom den Befehl, Plennik zu erschießen, doch Tom bringt es nicht über sich, läßt Plennik fortgehen, meldet jedoch seinen Tod. Utkastarn findet Plennik aber beim Angriff auf ein Artillerienest total betrunken und bringt ihn zurück in die Semljanka. Ledin schickt dann Tom und Plennik zur Strafe in ein Minenfeld, in den sicheren Tod. «I morgon, strax innan det ljusnar går ni. Båda två. Och söker finna en väg ut. Genom minfälten». (147) Auf dem Weg durch das Minenfeld erblicken sie eine sonderbare gebeugte Gestalt, einen sitzenden Mann, den erfrorenen Utkastarn. «Han satt och tänkte över om han var en hjälte nu – trots allt». (152) Das Artillerienest, das er angegriffen hatte, war bloß eine Attrappe! «Eller om han bara var löjlig. Eller en löjlig hjälte». Gleich darauf stirbt durch einen feindlichen Schuß auch Tom. Aber gerade er rettet durch seinen Tod den Rest der Semljanka-Besatzung. Die Fußstapfen des Mannes, der ihn erschossen hat, zeigen den anderen den sicheren Weg aus der tödlichen Umzingelung.

Es ist verblüffend, mit wieviel Liebe Sjögren die Grausamkeiten und Unsinnigkeiten des Krieges zu einem literarischen Ganzen verbunden hat. Schwarze Lyrik, Galgenhumor, Poesie des Todes und des Tötens – und trotzdem noch Poesie. Die Skier und Skistöcke «schreien» wild und durchdringend in die Schneewüste, so wie die Schwalben an warmen Sommerabenden und die Hühner aus dem Bauernhof, die jetzt verkohlt, grauschwarz und mit den Köpfen etwas zur Seite geneigt sitzen, als hätten sie die Schlafkrankheit bekommen und wären vom Bildhauer aus Tonerde modelliert. Obwohl in dem ausgebrannten Dorf Kamenka keine Spur von Leben mehr vorhanden ist, sehen sie noch immer lebendig aus. Einige Bilder erinnern an Kafkas schreckensvolle Alpträume oder Bergmans filmische Visionen vom durch Machtlosigkeit zermürbten Willen, wie das Bild des gefrierenden Atems, der sich im Bart in schwere, jede Nahrungsaufnahme verhindernde Walfischzähne verwandelt. An Kafka erinnern ebenso zwei frierende Pilger, die an «schönen» – sprich: toten – Pferden, an einem «Schloß», d.h. Wald, vorbeireiten, aus dem zwischen Minen «der Weg hinaus» zu suchen ist. Das Emailleauge des abscheulichen Aufsehers, des unwahrscheinlich langbeinigen Riesen Osá, mit einem Kopf, «der wie ein Knopf auf einer Fahnenstange», glänzt wie «von der Sonne bestrahlter Tau». Der blutige Zwist zwischen Timofej und Osá endet mit Timofejs Tod: Die Klinge zerschneidet ihn «fast in zwei Teile». Das erinnert in der Wortwahl an die rücksichtslose Objektivität der Isländersagas. Die Nadeln der beschossenen Bäume verwandeln sich bei Sjögren in grünes Ungeziefer. Alles ist von einem sonderbar mythischen, überirdischen Geheimnis umgeben. Plennik gelingt es, unbeobachtet zu verschwinden. Aus der schwarzweißen Öde ertönt der geheimnisvoll lockende Gesang der Frau, und während ihres Gesanges fällt auf die Belagerten «ein schwirrender Hagelschlag aus Stahl» herab.

Aber der Kampf ist weniger neurotisch als die Beziehungen zwischen den Menschen. Nach einer allgemeinen Schlägerei wartet man auf den Angriff. Doch «das war nichts Besonderes, nichts was historisch bedeutungsvoll wäre». (111) Manchmal treibt Sjögren die surrealistische Wirklichkeit bis an die Grenze des Erträglichen und Verdaulichen, wie z.B. wenn Utkastarn das Fleisch der Frau ißt, die er getötet hat. «Charmante Frau! Gott im

Himmel!» (119) Und Utkastarn geht über «dunkle, tote, wie zu einer Hornmasse gefrorene Menschen». Die tödlichen Schüsse aus der automatischen Waffe tönen für ihn angenehm, wie «das Signal der telephonischen Fernleitung».

Bei der Lektüre von *Brot der Liebe* stellt sich immer wieder die Frage, was Sjögren mit diesem Buch bezweckte. Sein künstlerisch ohne Zweifel großes Poem von Liebe und Krieg gehört entschieden nicht zu Büchern wie Martinsons *Wirklichkeit bis in den Tod,* auch gleicht es nicht den agitierenden, aufrüttelnden und klar politisch gezielten Arbeiten Johnsons, und genau so weit ist es auch von Nissers einseitig eingenommenen, leidenschaftlichen und naturalistischen Ausbrüchen in *Blut und Schnee* entfernt. Ein agitierendes, propagandistisches Bereitschaftswerk kann Sjögrens Buch schon deshalb nicht sein, weil es anspruchsvoll, schwer zugänglich und in sich selbst verschlossen,[42] in militärischen Fragen vollkommen apathisch und unparteiisch ist, und weil es darüber hinaus eher ein philosophisch-psychologisches Traktat ist, das auf seine Weise die allgemeine Frage der Ursachen und Gründe, die den Menschen ins Kriegsabenteuer treiben, untersucht und beantwortet. In seiner Psychologisierung und Psychoanalysierung neigt es eher den Vorbildern der zwanziger und der dreißiger Jahre zu. Von Jonasons Zeitsicht ist es weit entfernt und auch Dagermans tödliche Angst und Bedrängnis sind nicht spürbar.

Das Werk erinnert natürlich vor allem an Franz Kafka, bei dem Handlung und Erzähltes an der Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum, zwischen Phantastischem und Rätselhaftem schweben. Es gleicht ihm auch in seinem schwarzen Humor und der Aussöhnung mit dem Tode; der Tod stellt den gleichen positiven Wert wie Geburt und Liebe dar. Sein Traumspiel ist ebenso fest in die Realität der Details gesetzt.

Trotzdem ist Sjögren kein bloßer Epigone Kafkas, er ist viel zu originell, zu selbständig, er hat etwas «Eigenartiges». Ich kann

[42] C. E. NORDBERG, *Åtta udda*, S. 114: «Kärlekens bröd, . . . och Bikten avslöjar sig alla som hemlighetsfullt slutna symboltavlor – hur energiskt man än beskådar dem (och ibland kanske rentav vänder dem upp och ned) tvingas man kanske ofta bara konstatera att författarens list övergått läsarens förstånd».

nicht mit E. Hj. Linder übereinstimmen,[43] daß das, was Sjögrens schöpferische Kräfte auslöste, «amerikanische Impulse» waren. Das ist ein bloßes Kanonisieren der Postulate der vierziger Jahre, die zweifellos auf Jonason, aber kaum auf Sjögren und schon gar nicht auf dieses Buch passen. Das Schaffen Hemingways und anderer amerikanischer Autoren war viel zu ordentlich, zu konkret und überhaupt nicht träumerisch und legendenhaft, als daß sie ein Vorbild für Sjögren hätten sein können. Tore Zetterholm erfaßt diesen schöpferischen Typ viel besser: «Han glöms följaktligen oftast bort vid nomineringen av fyrtiotalistiska koryféer. Hans böcker innehåller nämligen mer av konst och mindre bluff än vad som kan vara opportunt, han är dessutom så originell som endast den kan vara som inte flåsar efter originalitet».[44] Mit anderen Worten, Sjögren paßt nicht in die Schablone der Zeit. Erklären läßt sich das ganz einfach – Sjögren lebte auch nicht in der Schablone der schwedischen Neutralität; er nahm die Welt aus europäischem Blickwinkel und einem breiteren Radius wahr.

Alles, was bisher über ihn gesagt wurde, bestätigt übrigens auch das zweite Buch mit Motiven aus dem Winterkrieg, der Erzählband *Die Beichte*. Von insgesamt fünf Erzählungen knüpfen zwei thematisch an Erlebnisse aus dem Krieg an. Die erste heißt «Tårarna i sömnen» (Die Tränen im Schlaf). Es ist eine kurze, erzählerisch konzentrierte Geschichte, die – ähnlich wie die übrigen – im für Sjögren typischen schwarzen und bizarren Humor gehalten ist. Es ist die Geschichte eines unbekannten Freiwilligen, der im Lazarett in Karihaare liegt. Im gnadenlosen Frost des Polarwinters hat er beide Ohren verloren. Er hat auch eine Deichsel gestohlen, aber er erklärt gleich warum:

> Det var ju heller ingen konst så helvetes mörkt som det var den kvällen [. . .] och hästen och släden stod alldeles utanför tältet som jag kunde sticka in i med tjuvgodset i tre eller fyra språng. (23)

In solch leichtem Ton schildert Sjögren die Tragödie der Männer in dieser weißen Hölle. Es beginnt wie ein Scherz und nur durch die tragischen und unmenschlichen Umstände mündet alles zum Schluß in eine Katastrophe. Die reale, wahrscheinliche Basis der

[43] E. Hj. Linder, *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, Bd. 2, 1966, S. 812–13.
[44] *Den unga parnassen*, S. 214.

Geschichte ist klar: Es handelt sich um einen Soldatenscherz, aber auch um die Notwendigkeit, das einstürzende Zelt zu stützen, da die ursprüngliche Stütze von der Mannschaft bereits aus Mangel an Brennmaterial verheizt worden ist..Und obwohl jeder weiß, daß der fahrbare Schlitten ihre einzige Rettung aus der Einöde ist, hat man die Deichsel gestohlen. Der verzweifelte Kutscher tritt in das Zelt und sucht nach ihr. «Lång och blyg och mager». (23) Er weiß genau, daß sie hier sein muß, aber in der Aufregung sucht er nicht am richtigen Ort. Jeder andere Kutscher würde wüten und fluchen, aber Sjögrens Fuhrmann ist anders: «[. . .] den här han liksom bara skämdes för att nån tatt ifrån honom skakeln». Und das ist der Anfang der Tragödie. Der Kutscher wird in seiner Verzweifelung über die gestohlene Deichsel, die er in der Aufregung nicht finden kann, in der Nacht wahnsinnig und schneidet einem Mann mit dem Bajonett das Ohr ab. Der so Verstümmelte kann ihn nicht sehen, weil er die Augen nicht öffnen kann: In der frostigen Nacht träumt er einen traurigen Traum und die Tränen des Kummers sind ihm auf den Augen gefroren «wie ein Hängeschloß».

Die Szene endet in einem bizarren Bild. Beim Suchen der Deichsel erfriert der Fuhrmann, und der Erzähler sagt: «Jag hade hittat honom en bra bit borta. Han låg med ansiktet neråt och armarna framsträckta över huvet». (28) Noch während der Kutscher im Sterben liegt, kommt ihm zu Bewußtsein, wo er die Deichsel gesehen hat und ein Lächeln überzieht sein Gesicht. Mit diesem kalten Lächeln stirbt er auch. Er war «wie aus Eisen, der ganze Fuhrmann, selbst sein Lächeln war aus Eisen», und so stellen sie ihn statt der Stütze in die Mitte des Zeltes. «[. . .] och jag blev tvungen att ställa honom upprätt, i tältets mitt. Med utsträckta armarna blev han längre än skakeln. Vi tog då skakeln då. Den behövdes inte». (28) Wird hier das Absurde ins Normale verwandelt – oder umgekehrt? Unter bestimmten Umständen kann das Anormale ganz normal erscheinen. Sjögren beweist dies, auch wenn er beim Leser Mißtrauen und Unsicherheit hervorruft. Alles scheint jedoch ganz logisch, die Realität potenziert. Nur die Geschichte ist – wie in der Volksdichtung – bizarr, märchenhaft, unglaublich und doch wahrhaftig.

Gleicher Art ist auch die zweite Erzählung «Han som tyckte han var normal» (Der, der sich einbildete normal zu sein). (39) Auch sie

ist eine bloße Anekdote. Eine alte Mutter trägt im Altersheim stolz das finnische Freiheitskreuz auf der Brust und kommt gar nicht auf die Idee, diese Auszeichnung mit dem Verschwinden oder gar mit dem Tod ihres Sohnes in Finnland in Verbindung zu bringen. Sie ist zutiefst davon überzeugt, daß ihr Sohn eines schönen Tages zurückkehren wird, «dank dem Kognak, den sie ihm beim Abschied gab». Nur war der Kognak eine Art Danaergeschenk. «301 Johanson», der vermißte Sohn, läuft mit seinem Kameraden, Brevet genannt, zum Vergnügen auf Skiern. Beide verlieren die Orientierung und kommen im Schußfeld ihrer eigenen Truppe zu einem erschossenen Hund, den man dort den ausgehungerten Russen als verlockende Beute ausgelegt hat. Aber der Feind ist wach: Brevet wird erschossen und Johanson muß im Schnee Deckung nehmen. Johanson weiß, worum es geht: «Det gällde nu bara en enda detalj – att hålla sig levande. Liten stund till», (55) um die Kameraden herbeizurufen, sobald sie sich zeigen. Und er weiß, daß er das schaffen wird, denn er hat doch seine Medizin, Mutters Kognak, den er benützen soll, wenn er in «riktigt stor nöd» kommt. So trinkt er und denkt zufrieden: «Alkohol kan inte frysa. Den får samma köld som luften omkring. Dess flytande köld förbränner inälvorna som eld». (56) Nachher geht alles sehr schnell. Der «Held» erfriert, er leidet kaum. Bald ist nichts mehr zu sehen. Der Schnee bedeckt ihn, seinen Kameraden und auch den Hundekadaver. Es bleibt nur die Medaille.

Der Tod von Sjögrens Helden wirkt nie melodramatisch, sondern natürlich und ausgewogen. Der Krieg ist für ihn unsinnig, denn ohne ihn müßten sich die Menschen nicht in Zeltstützen verwandeln und sterben, obwohl sie Mutters Kognak für den schlimmsten Fall in der Tasche haben. Darin ist wahrscheinlich Sjögrens Botschaft enthalten. Also handelt es sich sicher nicht bloß um geheimnisvolle Kräfte, wie Viveka Heyman in der Besprechung der *Beichte* annimmt.[45] Sjögrens Prosa ist ein Ausdruck der Versöhnung mit der Welt. Dem Menschen bleibt zum Schluß nichts anderes, als Leben und Schicksal so anzunehmen, wie sie sind, wenn möglich mit einem Lächeln. In den Erzählungen sind die Helden jedoch anders als in den vorangegangenen Romanen.

[45] V. Heyman, in: BLM, 1954, S. 745.

Keiner ist ein brutaler Neurotiker, die Front ist nicht mehr die Endstation dieser Menschen, sie ist auch nicht der Ort, wohin man sie abschiebt. Hier sind sie Spielbälle des Schicksals. Aber vergessen wir nicht, daß zwischen dem *Brot der Liebe* und der *Beichte* neun Jahre liegen.

Im Roman *Der Mann, der zu verschwinden versuchte* gilt diese Regel noch immer, auch wenn hier der Freiwilligenzug nur noch ein entferntes Symbol ist, die Front die Unterwelt und die Hölle der Ort, an den sich der Mensch begibt, wenn er nicht mehr ein und aus weiß, so wie das C. E. Nordberg konstatiert: «Slagfältet blir ett skrotupplag för dem som redan tidigare trasats sönder i livsmaskineriet».[46] Trotzdem eilt der Held dieses Romans keineswegs in den Krieg. Noch vor der Grenze springt er aus dem Zug der von Kriegsromantik betörten Freiwilligen und sucht in einer friedlichen Gesellschaft Rettung. Paradoxerweise springt er an einer Eisenbahnbrücke ab, in ein eisbedecktes Loch im Fluß.

Bemerkenswert ist die Form dieses Romans. Er ist in der Du-Form geschrieben, als ob der Held, ein unglücklicher kleiner Tabakhändler, die Geschichte seines Lebens sich selbst erzählte. Er läßt sich bei den Freiwilligen einschreiben, als seine Frau Rut gestorben und seine frühere Geliebte, die Malerin Cissi, nicht imstande ist, seine Liebe zu erwidern. In einer Winternacht im Jahre 1940 steigt er in den Freiwilligenzug ein, der zur finnischen Grenze fährt. Im selben Zug ist auch Cissi, die durch eine merkwürdige, unterdrückte Liebe zu ihrem Vater der Fähigkeit zu lieben und zu arbeiten beraubt worden ist. Diese beiden Schiffbrüchigen begegnen sich auf dem Weg in die Hölle, zu dem «menschlichen Müllhaufen». Im Zug beschließen sie, daß sie zusammen leben wollen. Der Freund des Tabakhändlers, der Lump und Penner Janne, springt aus dem Zug und rettet sich, während der Erzähler unter dem Eis erstickt.

Abermals wiederholt sich, was wir bereits im *Brot der Liebe* gesehen haben. Realismus in den Einzelheiten, aber in einer symbolischen und oft sogar surrealistischen Anordnung, ein Beweis dafür, daß Sjögren anderswo zur Schule ging – bei den Psychoanalytikern der zwanziger und dreißiger Jahre.

[46] C. E. Nordberg, *Åtta udda*, S. 126.

Sjögren, der schwedische Europäer, wurde nicht anerkannt und blieb unverstanden. In allen vier Helden, denen man in seinem Roman begegnet, entheroisiert der Autor die finnischen Freiwiligen. Der Tabakhändler, Cissi, Janne und auch der Taugenichts Greven sind verzweifelte Außenseiter der Gesellschaft, die auf der Flucht vor dem Verderben freiwillig in den Tod gehen. Der Autor deutet noch mehr an: daß Menschen, die das durchschnittliche politische Denken nicht teilten, verächtlich Aktivisten genannt wurden. Sie allein waren jedoch in der drohenden Gefahr bereit, etwas zu unternehmen. Sjögren selbst bewies durch seine Teilnahme am Krieg, daß an der Front auch Leute anderen Kalibers zu finden waren.

Dzidra Veveris-Pehrson, der eine der besten Studien über Sjögren verfaßt hat,[47] stellt gleich in der Einleitung die Frage, wie in Sjögrens Leben das «geheimnisvolle und zentrale Problem» zu erklären sei: die mehr oder weniger unfreiwillige Teilnahme am Bürgerkrieg in Spanien, in dem er verwundet wurde, und die nachfolgende freiwillige Präsenz im Winterkrieg. Ich denke, daß ein Teil der Antwort in des Autors Wesen und Lebensstil enthalten ist. Schon mit 17 Jahren begann er durch die Welt zu streifen, unstet, neurotisch wie seine Gestalten, den Tod verachtend, voll Lebenslust. In den spanischen Krieg wurde er wohl einfach einberufen, er kämpfte jedoch nicht auf der Seite der «Neurotiker», der Frankisten, wie er sie nannte, sondern auf der Seite der Republikaner. Die Niederlage war für ihn nicht nur eine Enttäuschung, sondern auch eine Erkenntnis und der Grund seiner freiwilligen Teilnahme am finnischen Krieg. Wieder wollte er anders sein als die «Neurotiker», doch war es offenbar sein Schicksal, daß er im schwedischen Freiwilligenkorps gerade unter solchen landete. Das war die zweite große Enttäuschung seines Lebens, die ihn in seinen späteren literarischen Arbeiten zu einem Vertreter des Pazifismus machte. In allen seinen Werken, in denen der Krieg das zentrale Motiv darstellt, erscheint dieser als unsinnig, grotesk und töricht; die Menschen sind nichts anderes als seine Opfer.

[47] D. Veveris-Pehrson, *Två essäer om Peder Sjögren*, in: Ord och Bild 1962, Nr. 3, S. 220–31.

So ist es auch in «Till minne av mannen» (Zur Erinnerung an den Mann), aus der Sammlung von vier dramatischen Dialogen, vier Ausschnitten aus dem Leben eines Mannes, *Till minne* (1959, «Zur Erinnerung»). Sein Held Schasse stirbt mit zwei Kameraden, weil ihn sein übergroßer Eifer während des Krieges unbedacht handeln läßt. Doch unter Sjögrens Helden findet man auch solche, die sich nicht blindlings in den Krieg stürzen. Sowie man in dem Gewirr der realistischen Details etwas Greifbares und Konkretes sucht, wie in der Einleitung zum IV. Kapitel aus dem Roman *Der Mann, der zu verschwinden versuchte,* findet man es:

> Vintertåg, tåg för krigsfrivilliga. Men också för dom som 'kommit på andra tankar'. Tatt sitt förnuft till fånga. Hållit sig undan fast de var anmälda på byrån. På varje plats i kupéerna fanns det en sån. (55)

Natürlich ist auch diese Aussage zweideutig; verurteilt sie die Menschen oder die Methoden, durch die die Menschen gewonnen wurden – oder den moralischen Zerfall und den Egoismus der Gesellschaft, der Nation als Ganzes? Ich befürworte letzteres. Wäre Sjögren für eine Sache in den Kampf gegangen, die er nicht für gerecht gehalten hätte?

Peter Nisser

Wenn wir PETER NISSER (geb. 7. 12. 1919) in die Skala, die wir bei der Bewertung von Sjögrens Gestalten benützt haben, einreihen wollen, bleibt uns nichts anderes übrig, als ihn für einen «Neurotiker» zu halten. Nisser war Reserveoffizier und Freiwilliger im Winterkrieg. Präsentiert wird er meist als idealer Offizier, von Vorgesetzten und Mannschaften geehrt, als Intellektueller, als brillianter Klavierspieler, der Beethoven und Tschaikowskij liebt, als harter Hemingway-Typ in der Literatur wie im Leben, als vielgereister Aristokrat und Kenner eines guten Tropfens, als leidenschaftlicher, sensibler Mensch. Gleich mit seinem Erstlingsroman *Blut und Schnee,* den er als Zweiundzwanzigjähriger herausgab, verblüffte er die schwedischen Leser. Über die Bedeutung, die diesem Buch zugeschrieben wurde, sagt die Anzahl und Länge der Rezensionen aus, die es damals hervorrief.

Nach einem größeren Zeitabstand zeigte sich aber ganz deutlich, was bereits während des Krieges klug und schlagfertig Hagar

Olsson in ihrem Artikel *Den ‹hårda› ungdomen*[48] konstatierte: daß auch in Nissers Schaffen «finns något av samma oäkthet», wenn auch ästhetisch besser camoufliert, daß auch sein Werk voll «arrangierter Effekte» ist. Und Hagar Olsson setzt in ihrer Studie über diese Generation fort, daß «die unübersichtliche politische Krise und die Ideenkrise der Zeit, ihr, wie es scheint, vollkommen fremd ist». Diesen Eindruck ruft der Roman tatsächlich hervor. Das bloße Anhäufen von entsetzlichen Details, sexuellen Erlebnissen und Gewalttaten, verrät, daß ihr im Grunde der Kontakt mit der Wirklichkeit und das Wissen um die Forderungen der Zeit fehlte. Es scheint, als ob alle, die den Krieg und seine Folgen ohne die europäischen Zusammenhänge beurteilten, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, neurotisch waren. Das gilt vor allem für die vom Winterkrieg inspirierten Romane, allgemeiner aber auch für den Großteil der eigentlichen Bereitschaftsliteratur, für die «Dokumente» der Mobilisierten. Es scheint, als ob die allgemein gültige, humanitäre Botschaft aus dem Schaffen der jungen Autoren verschwunden sei.

Nissers Erstlingsroman *Blod och snö* (1941, «Blut und Schnee»)[49] berichtet über den Winterkrieg vom Dezember 1939 bis zum März 1940, so wie ihn der zentrale Held Victor Arthus, ein junger schwedischer Reserveoffizier, erlebt, der gleich zu Beginn der Kämpfe in die finnische Armee eintritt. Seine Motive sind nicht idealistisch, er ist nur seiner Studien in Uppsala müde, angewidert, und geht in den Krieg aus Langeweile, Abenteuerlust und dem Verlangen, seinen Lebensstil zu ändern. Er wird Zugführer in einem finnisch-schwedischen Regiment. Arthus ist durchaus als zum Teil autobiographische Gestalt des Erzählers zu verstehen. Nissers Verhalten zu seinen Einzelpersonen und zu dem Kollektiv, in dem sie sich bewegen, ist selektiv und überheblich. Keiner seiner Helden gehört der einfachen Mannschaft an. Außer Victor Arthus treten noch weitere Offizierstypen auf: der Kompaniechef Salnecke, der hinter einem rauhen Auftreten seine Kindlichkeit und Gutmütig-

[48] H. Olsson, *Den ‹hårda› ungdomen*, in: Samtid och framtid, November 1944, S. 54.

[49] Der Titel ist vermutlich einem Zitat aus E. Johnsons *Soldatens återkomst*, S. 116 («Detta krig är snö och blod») entnommen.

keit verbirgt, der Norweger Leif Braatöy, ein Beamter, dem die Armut, aber auch offensichtlich seine Angst und Schwäche es nicht erlauben, Berufsoffizier zu werden, Walter Turueinkoff, «Russe» genannt, ein Träumer und Mystiker, hart aber gerecht und besonnen, und dann noch der unglückliche Benjamin, Gregor Cronfeldt. Alle von Arthus' Kameraden sind gefallen, wenn das Buch endet; nur er überlebt.

Die Handlung spielt meistens auf dem Kampfplatz, zuerst bei den Waldkämpfen nördlich von Ladoga, später an der durchbrochenen Front in Karelien, wohin das Bataillon als Verstärkung geschickt wurde. Nur zwei kürzere Passagen schildern Arthus Etappenaufenthalt und Urlaub in Helsinki, wobei er eine leidenschaftliche und ungestüme Liebesgeschichte mit Tanja erlebt.

Über Lebenslauf und Schicksal der Hauptgestalt, die mit der Jugend des Autors so manches gemeinsam hat, erfahren wir einiges gleich in den einleitenden Passagen des Buches. Mit fünfzehn Jahren stritt er sich mit den Eltern wegen seiner Kusine, kam in eine Schule irgendwo im Süden Schwedens, studierte Literatur, reiste durch Europa, trat in die Offiziersschule ein und ging nach einem Konflikt mit dem Kommandanten in die Reserve. Langeweile und Müdigkeit lockten ihn nach Finnland. Ein typisch neurotischer Held wie bei Sjögren:

> Jag känner mig trött och nervös [. . .] Men jag måste vara hård, jag får inte bli sentimental. Så fyller jag på mera visky och öppnar en bok som jag haft med mig. Det är Hemingway 'A farwell to arms'. Jag måste försöka att vara som de Hemingwayska personer, tänker jag: oberörd, cynisk, likgiltig. Men det är inte alltid så lätt. (75)

Eine Unmenge literarischer Vorbilder drängt sich auf. Turueinkoff ist ein Verehrer von Ezra Pound, T. S. Eliot und García Lorca. Auch führt Arthus in seinem Koffer Thomas Manns «Zauberberg» mit sich, «[. . .] som jag också haft med mig. Jag är bergtagen här, bergtagen i tristess, gråhet, ångest och malande tankar». (76)

Mit einer glänzenden Beschreibung der rauhen und oft grausamen Kriegsrealität, die seinem Stil Authentizität verleiht und den Leser durch ihre visuelle, naturalistische Genauigkeit in die Mitte des Geschehens reißt, weiß Nisser zu fesseln, z.B. bei der Schilderung der Leichenverbrennung von Gefallenen und Erfrorenen: «Hela graven lever, de rör sig, armar och ansikten tränger

igenom granriset. Det bölar, mumlar och rapar, och de dödas inälvor och magsäckar spricker sönder med dova knallar». (96) Vom Tod wird erzählt, vom Tod scheint der Autor besessen zu sein. Das ist wohl damit zu erklären, daß er die Kriegserlebnisse, wie authentisch sie auch sein mögen, aus zweiter Hand hatte. In die Kämpfe des Winterkrieges hat er nie eingegriffen, da er erst an deren Ende in die Etappe gelangte. Am Krieg nahm er erst im «fortsättningskriget»[50] teil. Aber seine militärischen Kenntnisse und seine große Fähigkeit, sich in die Situation einzuleben, sowie seine Belesenheit ermöglichten es ihm, auch die Brutalität und Widerwärtigkeit des Krieges so wirklichkeitsgetreu und überzeugend zu schildern, als ob er sie miterlebt hätte.

Im Unterschied zu anderen Autoren, die der direkten Polemik und der Kritik der schwedischen Verhaltensweisen und Taten aus dem Weg gingen, äußert sich Nisser in militärischen Fragen klar und deutlich. Sein politischer Standpunkt gegenüber der Regierungspolitik in der finnischen Frage ist vollkommen ablehnend und er proklamiert ihn auch öffentlich im Gespräch des Erzählers Victor mit dem finnischen Offizier von Kurch. Aus Kurchs Worten können wir schließen, wie der Autor selbst dachte:

> «Jag säger ingenting om er, [. . .] ni har gjort vad hela nationen borde ha gjort. Ni är värd beundran och tacksamhet. Men ert land, ert ärorika Sverige håller sig undan». – «Vi är inte färdig rustade än», sade jag lamt. – «Ni blir det inte heller», sade han bittert, «inte förrän det är för sent. Då kanske. Ni kommer alltid för sent. Det har ni gjort sedan 1703 [. . .] Ni har blivit senila i ert fosterland, [. . .] litet gamla och dästa». – Jag satt tyst och försökte formulera ett svar, nej, ett försvar. (193)

Aus diesem Dialog gehen in groben Zügen die Standpunkte hervor, die die Mehrzahl der schwedischen Offiziere und Aktivisten in der Losung «Finlands sak är vår» einnahm, die für direkte militärische Hilfe an Finnland plädierte. Ab und zu geht aber aus Nissers Text auch die traditionelle, schwedische Verachtung Rußlands hervor, jene – als Reminiszenz aus der Vergangenheit – mit Furcht und dem Gefühl der Bedrohtheit verbundene Verachtung. Die russischen Offiziere betrachtet er jedoch als seinesgleichen, hält sie für standesgemäß, während er die unglückliche,

[50] Vgl. die Rezension von Åke Runnquist in: BLM, 1954, S. 480.

stumpfe Masse der einfachen Soldaten verachtet. Sein Held kann sich mit dem gefangenen russischen Offizier französisch über Paris unterhalten, aber für die leidenden und in den Tod getriebenen «Muschiks» hat er kein Verständnis. Das ist für ihn bloß eine stupide, langsame und von ihren Kommandeuren auf die Schlachtbank gejagte Masse. Nisser sieht, voreingenommen und einseitig, nur den «schwarzen» russischen Terror gegen die «weiße» finnische Tapferkeit, aber es ist sein Verdienst, daß er originell und gefühlvoll in seinen Büchern lebendig werden ließ, was der schwedische Leser bis dahin nur aus unpersönlichen Zeitungsartikeln und Rundfunknachrichten hatte erfahren können. Erschütternd ist z. B. die Schilderung von der Bombardierung der Zivilbevölkerung von Helsinki, wo Victor sein kurzes Liebesabenteuer erlebt.

In Nissers Darstellung steckt jedoch auch eine beträchtliche Dosis tendenziöser Kriegsromantik, die aus seiner konservativen politischen Haltung, der übertriebenen Heroisierung der tapferen finnischen Soldaten und der unproportionierten Herabsetzung der Qualitäten der russischen Infanterie hervorgeht, mit der die schnellen finnischen Skispähtrupps – in seiner Überlieferung – Katze und Maus spielen. Manchmal hat es den Anschein, als ob auf finnischer Seite alle höheren Mächte stünden, als ob die Kriegsgötter nur den tapferen finnischen Verteidigern der Freiheit gutgesinnt seien. Frost und Kälte lähmen den Feind – doch sie sind das Element der Finnen. Die Offiziersmoral dominiert und ist in dem ganzen Buch, in jeder Szene anwesend. Nur die Sterne auf den Epauletten zählen. Die Gestalten werden zu sentimental-brutalen Kriegern, die am Tage mit Wonne töten und in der Nacht bei klassischer Musik, bei Kognak und Whisky Tränen der Reue vergießen. Der «harte Stil», von dem nur das «Flittergold» der Worte und das Staccato der Sätze übrigbleiben, dient eher der Verherrlichung der Gewalt als ihrer Entglorifizierung.

Die «Härte» des Krieges wird hier nur oberflächlich gesehen, ist eine bloße, wenn auch leidenschaftlich präsentierte Manier. Sie dient vor allem der emotionalen Attacke auf die Gefühle des Lesers, weniger der Idee der Humanität.

Womit ist aber der unglaubliche Erfolg eines erst zweiundzwanzigjährigen Autors und seines Erstlingswerks im Jahre seiner

Publikation zu erklären? Anders Ehnmark[51] rechnet ihn dem damaligen literarischen Geschmack zu und der Tatsache, daß die Kritiker einen neuen Genius ehrten, den sie als Repräsentanten einer neuen Generation und neuer Erfahrungen betrachteten. Kritiken und Besprechungen müssen aber nicht immer entscheidend sein.

Meines Erachtens hat Nisser, ob nun formal perfekt oder mit Unzulänglichkeiten, in seinem Buch das festgehalten, wonach sich der von gleichförmigen Parolen eingeschläferte und von der Regierungspropaganda gelangweilte Bürger und Leser sehnte. Per Olov Enquist sieht es in seinem Aufsatz ähnlich: «[. . .] många kritiker skrev uppenbarligen lika mycket för Finlands sak som för Nissers».[52] Und Nisser bot in seinem Roman *Blut und Schnee* wirkliches Heldentum statt Bedachtsamkeit und Vorsicht an, Blut statt Ersatzkaffee, Schnee und Frost statt einer halbgeheizten bürgerlichen Wohnung.

Es ist zu beachten, daß die damaligen Rezensenten an Nisser nicht mit so vielen Vorbehalten und Kritiken herantraten wie seine späteren Beurteiler. Für den erfahrenen Carl-Erik af Geijerstam[53] ist *Blut und Schnee* «det slutna och genomarbetade konstverket», in dem wir zwar einem jungen künstlerischen Talent, aber zugleich auch einem «reifen und klar arbeitenden künstlerischen Geist» begegnen. Das alles wird im Buch mit «wahrer und erhabener Leidenschaft» festgehalten.

An *Blut und Schnee* knüpft Nissers nächster Roman *Hunger* (1942) an. Von den Gestalten des ersten Buches tritt Victor Arthus auch hier auf. Hinzu kommen zwei weitere Neurotiker, Ekman und Robinetz. Alle drei zusammen bilden etwas wie eine vom Tode gezeichnete und dem Tode huldigende Bruderschaft. Alle drei sind «Aristokraten», unstete, verzweifelte Seelen, die ihr Leben in wilden Trinkgelagen und Liebesabenteuern militärischen Zuschnitts genießen und vergeuden. Eine Verbindung zum zweiten finnischen Krieg besteht darin, daß zwei der Helden,

[51] A. EHNMARK, *40-talsförfattare. Peter Nissers Blod och snö – den bortglömda hårdkoktheten*, S. 239.

[52] P. O. ENQUIST, *Nisser och plagiatfrågan*, in: Ord och Bild, 1963, S. 76.

[53] C.-E. AF GEIJERSTAM, in: BLM, 1941, S. 654.

Arthus und Robinetz, aus der Leere ihres Lebens wieder in den Krieg ziehen, «um in ihm würdevoll zu sterben » – wenn sie schon nicht würdevoll leben können. Es ist verwunderlich, daß weder Artur Lundkvist[54] noch andere Rezensenten diese aristokratische Dekadenz, die an gewisse reaktionäre Richtungen der Burschenschafter und die Ausweglosigkeit des fin de siècle erinnert, überhaupt nicht kritisch in Erwägung zogen.

Auf diese Art und Weise ist das Buch jedoch für gewisse schwedische Gesellschaftskreise charakteristisch und bringt die Leere und Ziellosigkeit der Stimmungen im neutralisierten Schweden der Kriegsjahre gut zum Ausdruck, in denen Langeweile und Selbstvernichtungstrieb die Grundkomponenten bildeten. Die Flucht in den Krieg, in den Tod oder in betäubende Orgien sind der einzige Ausweg.

Gedämpfter gestimmt ist Nissers Roman *Böj knä i soluppgången* (1943, «Knie nieder bei Sonnenaufgang»), dafür wird in ihm aber noch mehr das Mystische und die gespenstische Friedhofsromantik betont – ein typisches «escape»-Produkt der Zeit.

Das gleiche kann man von Nissers letztem Kriegsroman, *De försvunna* (1945, «Die Verschollenen») jedoch nicht sagen. Die Geschichte des österreichischen Offiziers Paul von Taxis gehört genau in die Kategorie der konstruierten, kaschierten Kriegsromane von der Art wie Bergströms *Ferne liegt der Rand des Meeres.*

Die zentrale Gestalt, oder wenn man will, die Leiche, auf die sich die Handlung konzentriert, ist wiederum ein exemplarisches Beispiel jenes «edlen» Todes- und Selbstvernichtungskultes, der sich durch alle Romane Nissers mit immer tiefer sinkendem literarischem Niveau zieht und allmählich zum Klischee wird. Dieses Buch besteht aus konstruierten, naiven Traumvorstellungen von Soldatentreue, vom Zauber der Persönlichkeit des geliebten Kommandanten, und dem sich daraus ergebenden militärischen Gebot, seine Leiche um jeden Preis in Heimaterde zu begraben.

Die Verschollenen ist eine Phantasmagorie: Soldatentreue bis übers Grab hinaus. Soldaten, am unsinnigen Krieg verzweifelt, benehmen sich wie Dienstmädchen in einem Kitschroman. Aus Liebe zu ihrem guten Leutnant, der natürlich aus einem alten

[54] A. LUNDKVIST, in: BLM, 1942, S. 732–5.

Aristokratengeschlecht stammt, das schon viele Krieger hervorgebracht hat, schleppen die braven Soldaten wie stumpfe Zugtiere die sterblichen Überreste ihres Kommandanten in einem selbstgezimmerten, unförmigen Sarg Hunderte von Kilometern durch das feindliche Hinterland, bloß um ihn in geweihter Heimaterde zu bestatten. Das ist eine der Erzählebenen, auf der man dem jungen Benjamin Schüster, dem Musiker Rudl und dem grobschlächtigen Landarbeiter Pog begegnet, dem Rest der österreichischen Kompanie des guten Leutnants. Von Anfang an verbindet sie nichts anderes als die Unlust am Krieg, in den sie gejagt wurden. Auf der zweiten Erzählebene erscheinen immer wieder Retrospektiven aus Taxis' Vergangenheit, die vom Studium der Architektur und einer großen, fast melodramatisch-operettenhaften Liebe zu Christiane Waldbroëhl erfüllt war.

Die Gefühle des Lesers werden durch billige Sentimentalitäten, dämonische – fast ein Schlüsselwort des Buches – Barbarei und Sadismen gereizt. «Dämonische Kräfte» allerdings scheinen es gewesen zu sein, die den Autor zur Schilderung von Szenen bewegt haben, wie z.B. Benjamins Tod in der Latrine, wo eine Bande von Slowaken und Rumänen, die ein russischer Leutnant befehligt, den Verwundeten eingesperrt hatte:

> Ännu några sekunder var hans ansikte ovanför den bubblande ytan. Sen sjönk han snabbt och blev borta. Slovaken fyrade av en dånande fjärt. Han ska väl ha lite salut för helvete [. . .]. Om vi skulle ta och ge honom lite färskt [. . .] Han kan ju bli sugen därnere på botten! (249)

Während der getreue Pog gerührt die Gestalten des toten Leutnants und Benjamins aus Lehmerde macht, um sie würdig begraben zu können, da die echten Leichen im Sumpf und in der Latrine verschwunden sind, erzählt der Ungar Sandor ruhig eine andere gepfefferte Geschichte: «Jag fyllde honom med bly, hela magen full, han låg där [. . .] och jag satte klackarna i ansiktet på honom, jag krasade sönder det [. . .]». (70) Selbst ein so feiner und gebildeter Charakter wie Christianes Vater, der Professor für Naturwissenschaften, denkt so über den Krieg: «Krig, säger han, ja människorna för alltid krig. Låt dem göra det, det kanske är deras naturliga form för liv». (50)

Schon beim Erscheinen des Buches hielt Knut Jaensson es für notwendig, in seiner Rezension den Autor zu mahnen, wie sich die

Dinge wirklich verhielten. «Jag undrar om inte de svenska författarna gör klokt i att avstå från att i sin fantasi försöka övertrumfa de erfarenheter som otaliga människor på kontinenten har fått betala så dyrt [. . .]».[55]

Dennoch scheint von Taxis das genaue Abbild seines Autors zu sein, für den der Krieg wie ein reinigendes, göttliches Bad ist, das ihm die Ordnung der Dinge klarlegen soll: «Kanske jag kommer till klarhet därute [. . .] där allt är koncentrerat i en brännpunkt. Kanske allting är lättare där». (47f.)

Den Österreicher von Taxis wählte Nisser wohl, weil er sich nur mit ihm zu jener Soldatentradition bekennen konnte, die vor seinen Augen gerade auf dem Müllhaufen der Geschichte landete, ohne in den Verdacht zu geraten, ein Bewunderer des Preußentums zu sein. Unter diesem Gesichtspunkt können wir sein Buch als letzte Apotheose des Krieges, des romantisierten Soldatentums und des Artistokratismus in der schwedischen Literatur betrachten.

Über *Blut und Schnee* konnte Lars-Olof Franzén noch schreiben: Nissers Buch «var politiskt totalt oskuldsfull och den oskuldsfullheten delade den med en utbredd svensk opinion».[56] Über *Die Verschollenen* kann dasselbe nicht mehr gesagt werden. Wo Hemingway und die amerikanische Schule durch harten Stil zur Humanität mahnten, gebraucht Nisser dieselbe Methode zur Verherrlichung der entgegengesetzten, unmenschlichen Werte.

Wiking Jerk

Eine ganz außergewöhnliche Erscheinung stellt im schwedischen Schrifttum der Kriegsjahre das Buch von Wiking Jerk *Ragnarök* dar (1946, «Endkampf um Berlin», hrsg. in Buenos Aires 1947). In den literaturgeschichtlichen Annalen wird das Werk dieses Unterscharführers der Waffen-SS nirgendwo erwähnt, nur ab und zu tritt es in historischen Studien auf, die sich mit der Rolle der SS beschäftigen, und wird als Dokument und Beweis für blinde Indoktrination und verfehlte Soldatentreue angeführt. Sicher war es das

[55] K. Jaensson, in: BLM, 1945, S. 905.
[56] L.-O. Franzén, *40-talsförfattare. 40-tales prosa*, S. 55.

erste Memoirenbuch eines SS-Mannes, das nach dem Krieg in Europa geschrieben wurde.

Über den Autor ist nicht viel bekannt, im Grunde nur das, was er selbst in seinem Buch über sich aussagt. Jerk hat bereits 1939 in Finnland gekämpft. Weiter wissen wir, seiner eigenen Aussage zufolge, daß er in der Waffen-SS und zwar in den Divisionen «Viking» und «Nordland» drei Jahre an der Ostfront gedient hat. Doch die Personalien des Verfassers sind nicht so wichtig, da es sich in diesem Fall um keine schöpferische Individualität handelt, die imstande wäre, zu reflektieren und Konsequenzen aus dem Material zu ziehen, sondern um ein Produkt des Herdendenkens, das durch eine effektive Indoktrinationsmaschinerie geformt worden war.

Obwohl das Buch in der Ich-Form geschrieben ist, erfährt man vom «Ich» des Verfassers nicht viel. Die Meinungsgleichschaltung ist hier mehr als konsequent durchgeführt. Anstelle des individuellen Denkens tritt das Gruppendenken oder besser gesagt, eine Gruppenweltvorstellung, die alle individuellen Werte verdrängt. Wiking Jerk (wenn er überhaupt so heißt) spricht nicht für sich selbst, sondern nur als Sprachrohr einer entmenschten Clique, die ihr eigenes Denken durch eine «Synthese aus brennendem Glauben und fester Überzeugung» (5) ersetzt hat. Der brennende Glaube und die feste Überzeugung entsprechen haargenau dem «Weltbild» der Waffen-SS, das den Jungen im Ausbildungslager Tölz eingepaukt wurde, auch wenn es bei Jerk durch spezifische Komponenten des schwedischen Nazismus angereichert ist, vor allem durch die historisch bedingte Haßangst vor Rußland.

Das Buch schildert die Endphase und den Zusammenbruch einer wahnsinnigen Staatsidee, der auch Tausende von Skandinaviern gedient haben. Sie waren die «Auserkorenen», die diese Staatsidee verwirklichen und später genießen sollten.

Gerade die nicht besonders glorreiche Endphase machte der Verfasser zu seinem Objekt. Man erwartet etwas ganz anderes als die Schilderung des Verfalls einer Epoche, die der Autor auf diese Weise für die Nachkommen retten möchte. Er präsentiert die Handlung als eine Art mahnenden Nekrolog, einen heldenhaften Epilog, der das retten soll, was noch zu retten ist und der – wie es in seinem Vorwort lautet – die noch «Blinden und Tauben» zum

Sehen und Hören bringen will. Er wendet sich mit diesem Buch «an jeden gegen den Bolschewismus kampfbereiten Schweden» mit einer letzten Mahnung. (5)

Dazu benötigt er 17 Kapitel, in denen er ausschließlich über die katastrophalen Niederlagen der deutschen Kriegsmacht berichtet mit dem einzigen Ziel, das Unmögliche, für ihn jedoch einzig Annehmbare, zu beweisen, daß seine Sache gerecht und historisch vertretbar war, während für den Feind das Gegenteil zu gelten habe. Jerks Weg führt aus Kurland, aus der vernichtenden Umzingelung bei Bunkasch in den ersten Januartagen 1945, nach ständigem Rückzug bis in die Straßen des völlig zerbombten Berlin der Kapitulationstage. Sein politisches Credo, das sich wie ein roter Faden durch das ganze Buch zieht, lautet: es sind nicht die Soldaten und auch nicht die Nazis, die die Katastrophe verursacht haben, sondern allein die Westmächte sind dafür verantwortlich. Nur sie tragen die Schuld an allem Elend. (37) In einem Abschnitt des Kapitels «Die Oderfront», wo er mit ungewöhnlicher Hingabe den Besuch des Chefs des Armeekorps, Gruppenführer Felix Steiner, schildert, zeigt sich ganz klar die hündische Ergebenheit, zu der Jerk und seine Kameraden erzogen wurden. Gerade dieser Felix Steiner, der «unerhört hart und fordernd war», stellt für Jerk und die Seinen das Götzenbild dar, das sie anbeteten. Nur Steiner, als einziger in der Welt, wußte, wie die Dinge standen. Nur die abendländischen Völker trugen die Schuld daran, daß Europa den «Dschingis-Khan und Attila-Horden» ausgeliefert wurde. «Anstatt dem neuen Hunnensturm mit gesammelten Kräften entgegenzutreten, verzettelten sie die Kräfte in gegenseitigem Kampf». (77)[57]

Das Buch ist ein Zeitdokument ohnegleichen, nicht zuletzt wohl auch deshalb, weil Jerk es ohne viel zu überlegen, gleich nach der glücklichen und wenig heldenhaften Flucht zurück nach Schweden niedergeschrieben hat. Da ist nichts aufpoliert, nichts retuschiert worden. Es ist eine schmerzliche Denkschrift für seine gefallenen Kameraden, doch ohne die geringste Spur von Mitleid

[57] Vgl. GERALD REITLINGER, *The SS. The Alibi of a Nation*, London 1956. Der Verfasser führt an, daß die Schulung der SS in dem Ausbildungslager in Bad Tölz schon 1943 eine Linie des gemeinsamen Kampfes aller westlichen Nationen gegen den Bolschewismus vorzeichnete.

mit den erschossenen Gegnern oder Zivilisten, ein Zeugnis irrationalen Denkens, das alle menschlichen Werte, auch die der abendländischen Menschenwürde verleugnet hat. Diese geradlinige, unverschleierte Brutalität ist es, die Jerks Text fast infernalische Dimensionen verleiht. Er bietet uns etwas ganz Unbekanntes, das den Eindruck erweckt, als handle es sich um die Beichte eines Mörders und zugleich auch des Ermordeten. Er spricht von einer «neuen Moral» – und ist dabei bis in die Tiefe seiner Unseele unmoralisch und barbarisch, ein Erzähler, der dreist aufrichtig ist, ein Berufssoldat, der sich dem Gesetz des Tötens verschwor, ein Widersacher der abendländischen Humanität, die er bezeichnenderweise retten will.

Auch Jerk gehört der von Angst und Müdigkeit geplagten Generation der vierziger Jahre an, jedoch auf der anderen Seite der Barrikade. Seine Müdigkeit deutet er als «heldenhaft», er repräsentiert, nur scheinbar objektiv, die «härteste», in Sprache und Stil unmenschlichste literarische Schule der Welt.

Auffallend ist die Tatsache, daß der Verfasser bewußt verschweigt, was nicht in das Konzept seiner Apologie paßt. So wird nie die bedingungslose Kapitulation, nie Hitlers Selbstmord erwähnt, auch vom Verhalten seines Idols Steiner ist nirgends die Rede. (Steiner führte seine Einheiten auf dem kürzesten Wege in britische Gefangenschaft.[58]) Ebenso charakteristisch ist auch, daß er die öffentliche Meinung der Nachkriegstage in dem Sinne respektiert, daß er die Namen seiner überlebenden Kampfbrüder nur mit Initialen angibt, also doch wußte, daß es nicht gerade bewunderswert war, der SS anzugehören. (Bekannt ist, daß die ehemaligen SS-Leute in Schweden nie strafrechtlich verfolgt wurden.[59])

Jerks *Endkampf um Berlin* ist ein sehr geschickt geschriebenes Buch, das zweierlei Ziele anstrebt: die Angehörigen der germanischen Waffen-SS in den Augen der schwedischen Öffentlichkeit

[58] Ebenda, S. 158.

[59] Dazu siehe den Artikel von Torgny Segerstedt in GHT vom 23. Juli 1943, wo er der Regierung die Frage stellt, wie es möglich sei, daß nicht einmal die Freiwilligen der Waffen-SS, die auch als Deserteure zu betrachten sind, zur Verantwortung gezogen werden. Vgl. auch A. Posse, *Åtskilligt kan nu sägas*, S. 204, wo sie über die Bereitwilligkeit von Oberbefehlshaber Thörnell, schwedische Offiziere für die Waffen-SS freizustellen, schreibt.

reinzuwaschen und gleichzeitig auch ihre Ideologie zu verherrlichen und – im Hinblick auf die Zukunft – als die einzig richtige darzustellen. Wie bei Nisser, so auch bei Jerk, und hier auf eine noch eklatantere Weise, durchdringt die Ideologie den objektiv sein sollenden Stil und die harte Methode. Kalt und ungerührt kommentiert er den Tod von einigen französischen Arbeiterinnen: «Ein Trichter im Pflaster, rundherum einige schlüpfrige Blutfetzen – das war alles, was übrigblieb!» (133), während das Getöse der eigenen Artillerie ihn in einen Freudentaumel versetzt.

Auch dieses Buch gehört, wenn auch nur am Rande, zur schwedischen Literatur. Jedenfalls widerspiegelt es einen Bruchteil der schwedischen Realität.

Sven Bergström

Eine Art Aufguß eines Okkupationsromans ist die romantische Liebesgeschichte *Fjärran är havets rand* (1944, «Ferne liegt der Rand des Meeres»), das Erstlingswerk von SVEN BERGSTRÖM (geb. 14. 6. 1920). Aber im Unterschied zu Marika Stiernstedt oder Bertil Malmberg konzentriert Bergström seine Aufmerksamkeit mehr auf die Okkupanten als auf die Okkupierten. Die Handlung spielt in Griechenland und zwar zu dem Zeitpunkt, zu dem das deutsche Heer den sich als unfähig erweisenden Italienern zu Hilfe kommt. Von Anbeginn ist das Schema, nach dem der Autor arbeitet, klar und deutlich zu durchschauen. Den Kampf zwischen den Deutschen und den Griechen, der als Kulisse dient, betrachtet er als den Zusammenstoß zweier schematisierter menschlicher Typen: militärischen Robotern einerseits und begeisterten, freiheitlich gesinnten Patrioten andererseits.

Dieses politische Gesamtbild dient jedoch nur als Rahmen für eine tragische und bisweilen sentimentale Liebesgeschichte zwischen dem jungen deutschen Leutnant Heinrich Schöppfer und einer griechischen Sprachstudentin. Als drittes, nebensächliches Spannungselement bringt der Autor den Gegensatz zwischen der deutschen militärischen «Tüchtigkeit» und der italienischen «Leichtfertigkeit».

Der Konflikt verläuft folgendermaßen: Nach einem zufälligen Zusammenstoß mit den griechischen Patrioten, die Schöppfer

betrunken machen, betäuben und ihm den Revolver abnehmen, rettet ihn ein unbekanntes griechisches Mädchen. Sie bringt ihn in ihre Wohnung und pflegt ihn. Zwischen den beiden jungen, gebildeten Menschen entflammt eine große Liebe, die während eines gemeinsamen Aufenthalts auf einer Kykladen-Insel noch wächst. Aber so sehr sie sich physisch zueinander hingezogen fühlen, stoßen sie sich geistig ab und in langen politischen Diskussionen steigern sie sich masochistisch in eine Art Haßliebe hinein. Nach der Rückkehr nach Athen droht sich ihr Verhältnis abzukühlen, weil ihre Liebe nach ständigem Zusammensein verlangt; Schöppfer, der sich schon fast entschieden hatte, zu desertieren, findet zum Schluß nicht genügend Kraft, aus dem Soldatenstereotyp der Pflichterfüllung und Vaterlandstreue auszubrechen. Hier könnte der Roman von Liebe und Haß zweier junger Menschen enden.

Aber der Autor, den Ansprüchen der Zeit und den literarischen Vorbildern getreu, muß noch die Grausamkeit und Brutalität des Krieges festhalten und macht aus der Liebesgeschichte eine dramatische, menschliche Tragödie. Schöppfers Freundin erwürgt einen betrunkenen italienischen Offizier, der sie in Anwesenheit seines deutschen Kumpans vergewaltigen und erschießen wollte. Das Mädchen wird von einem italienischen Militärgericht zum Tode verurteilt und Schöppfer wird, zur Strafe, zum Befehlshaber des Hinrichtungskommandos bestimmt. Der Leutnant ist aber nicht imstande, den Befehl durchzuführen. Als getreuer, echt deutscher Schema-Offizier rettet er theatralisch seine Ehre, indem er sich selbst erschießt.

Obenhin betrachtet wirkt der Roman wie ein virtuos komponiertes Tonstück, wie ein perfekter Filmstreifen mit fabelhaften Landschaftsaufnahmen und Regieeinfällen. Dies alles ist aber nur der äußere, auf die Verblüffung der Leser abgestimmte Effekt. Gestaltung und Inhalt befinden sich in ständigem Konflikt, erwecken langsam Mißtrauen und lassen den Roman nicht mehr als wahrhaftes und überzeugendes Kunstwerk erscheinen. Für die ins Auge fallende «Literarizität» spricht natürlich auch manches andere. Für den Autor war es wohl notwendig, zu einem so entfernten Milieu zu greifen,[60] zu dem er keine andere Beziehung

[60] H. Olsson nennt es in ihrer Studie *Den ‹hårda› ungdomen* (Samtid och Framtid, 1944, S. 54) «Pappers-Grekland».

hatte als die, daß es zum Titel paßte, der ein Zitat ist aus Lundkvists Gedicht «Fjärran är havets rand / blå som en oskriven rad». Auffällig sind auch die konventionellen Soldatentypen, so wie wir sie aus einer Flut von verschiedenen billigen Kriegsromanen kennen. Auch der Hauptheld, Schöppfer, ist einer von ihnen: gebildet, ein bißchen kleinbürgerlich, als Offizier verblendet. Neben ihm agieren noch eine ganze Reihe Soldatenfiguren, wie der brutale Leutnant Vogt und der senile Hauptmann Hoffer. Genauso schematisch und oberflächlich wirken auch die «Erinnerungsgestalten» von Schöppfers ehemaligen Freundinnen, der «deutsch-kalten», von Pflichten deformierten Geliebten Hilda und der Kinderliebe Erna. Den Mangel an tatsächlich Erlebtem lassen auch viele durchsichtige literarische Einflüsse[61] erkennen, so von D. H. Lawrence in der sexuellen Sphäre, von Artur Lundkvist mit seinem Vitalismus, während die amerikanische Schule in einer brutalen, fast an Naturalismus grenzenden Offenheit durchscheint; an äußeren Einflüssen und Impulsen gibt es mehr, als dem Werk zuträglich ist.

Die eigentliche Botschaft des Romans, wenn dem Autor überhaupt an einer Botschaft gelegen war, ist in einer Flut von Äußerlichkeiten versunken. Zu ähnlichen Schlüssen kommt auch Erik Lindegren in der Rezension aus dem Jahre 1944[62] und in der Studie in *Den unga parnassen.*[63] Bergström folgte einfach den Fußstapfen seines Lehrers Lundkvist, der ihm den Rat erteilt hatte, daß die Literatur keine direkte politische Funktion erfüllen solle.[64] Dieses Ziel hat Bergström sicher erreicht. Von dem neutralen, isolierten Schweden war die Wirklichkeit, die er beschreiben woll-

[61] Ebenda: «. . . ett uppkok på mycken smält och halvförstådd litteratur av olika märken».

[62] E. LINDEGREN, in: BLM, 1942, S. 706.

[63] *Den unga parnassen*, S. 45: «Ändå kan man säga att han i sina båda första böcker har satt sin lit till att dynamisk intensitet och psykologisk instinkt och fantasi ska ersätta bristen på avklarnad erfarenhet och en fast intellektuell punkt».

[64] A. LUNDKVIST, *Dikten och tiden*, in: BLM, 1941, S. 442: «Diktaren torde i de flesta fall inte kunna som diktare aktivt delta i sin samtids politiska strider, vilket man dock ständigt fordrar av honom . . . De dagsaktuella striderna är för kortsiktiga och påträngande för diktaren som diktare, som skapare måste kanske författaren tillerkännas rätten att till en viss grad ställa sig utanför verkligheten, oberoende och oansvarig».

te, weit entfernt. Seine Triebkraft war einzig und allein, etwas literarisch Hartes, Schockierendes, Mannhaftes, Kriegerisches zu schaffen – das Ergebnis war die theatralisch-sentimentale Nachahmung eines Kriegsromans vor den Kulissen Griechenlands.

Thorsten Jonsson

Auf einen ganz anderen Kriegsschauplatz versetzte der New Yorker Korrespondent von Dagens Nyheter, THORSTEN JONSSON (25. 4. 1910–7. 8. 1950) in seinem einzigen, gewissermaßen kollektiven Roman *Konvoj* (1947) seine Helden. Er tat es jedoch mit ganz anderen Mitteln und stellte sich andere Ziele als die Verfasser, die häufig als seine Schüler bezeichnet werden. Vielleicht war er fähig, auch im Schatten der großen Dunkelheit, die die Welt heimgesucht hatte, im Menschen noch immer die Humanität und Würde zu suchen, die aus dem Leben verschwunden zu sein schienen. Geben wir ihm jedenfalls nicht die Verantwortung dafür, daß er mit seinen Novellen und kongenialen Übersetzungen Steinbecks und Hemingways und dem Essay *Sex amerikaner* (1942, «Sechs Amerikaner») seine jüngeren und weltfremden Nachfolger zu Werken verführte, die in der Literatur der vierziger Jahre zu den berüchtigen «hårdkokta» gehörten! Die Jungen haben von ihm meistens nichts anderes übernommen als Form und Stil; die Ideen und die «Ideologie» der Neurose und Angst waren ihr eigener Beitrag.

Konvoi ist die Geschichte der Passagiere und der Besatzung des Schiffes S/S Barama, das in der zweiten Hälfte des Krieges mit weiteren siebzig Schiffen von Cardiff nach Halifax in Kanada auf dem Weg ist. Die zentrale Figur ist der Erzähler, der Pole Antoni Borowski aus der Kabine Nr. 8, der uns während drei spannender Wochen auf der Schiffsreise begleitet. Doch der Autor mißbraucht die gebotenen dramatischen Umstände nicht, sondern schreibt nur über das, was er selbst erlebt hat. Trotzdem erzielt er in seiner Geschichte eine überzeugende Spannung mit Hilfe von Dialogen und Gedanken der einzelnen Passagiere, die eine Art Querschnitt durch das kämpfende alliierte Europa darstellen. Das Schiff ist ein idealer, geschlossener Raum, der Menschen verschiedenster Ansichten und Haltungen im Kollektiv einander näherbringt und durch das gemeinsame Erleben und die Gefahr verbindet.

Einen recht düsteren Teil des Romans verkörpert Antoni Borowski, in dem der Autor das tragische Schicksal des polnischen Volkes und eines großen Teiles des vom Krieg heimgesuchten Osteuropa abbildet und in dessen Leere und Ziellosigkeit er die weitere tragische Entwicklung des Geschehens antizipiert. Die dunkle Seite wird noch durch das Schicksal der Leute aus der leeren Kabine Nr. 14 unterstrichen, die für zwei jüdische Emigranten aus Polen, das Ehepaar Goldmann, bestimmt gewesen war. Sie waren jedoch, nach einer dramatischen und glücklich überstandenen Flucht in die Freiheit, am Tag vor ihrer Abreise mit der S/S Barama bei einem Bombenangriff auf London ums Leben gekommen. Auch die Gestalt der Dame in Schwarz, Mrs. Florence Deacon, die gegen Ende der Fahrt wegen Spionageverdacht verhaftet wird, was offensichtlich der Mann im graubraunen Anzug aus der Kabine Nr. 13, ein Secret-Service-Mann, veranlaßte, betont den tragischen Moment. Das alles sind Menschen, die der Krieg mit dem Kainsmal gebrandmarkt hat, während die anderen ihn mehr oder weniger glücklich überstehen.

In fröhlicheren Farben sind dann die Porträts fast aller übrigen Reisenden gehalten, unter denen zwei Diplomatenfamilien dominieren. Die ironisch solide, würdevolle, kleinbürgerlich sparsame und ängstliche Familie des neutralen Schweizers Ernst Hohenleben in Nr. 6 und die humorvolle, stark karikierte Gestalt des naiven und fanatischen kommunistischen Diplomaten Lew Gregoriewitsch Jevrin mit seiner ständig strickenden Frau Evdokija aus der Nr. 3. Satirisch melodramatisch sind zwei französische Marineoffiziere aus der Kabine 11, Armand und Claude, gezeichnet, die von kämpferischem Enthusiasmus und dem patriotischen Willen erfüllt sind, die verdorbene Reputation der französischen Republik zu bessern. Ihnen nahe steht der pathetische französische Dichter aus Nr. 2, Jean Barel, der nach Amerika fährt, um in die französische Luftwaffe einzutreten. Obwohl er sich überhaupt nicht danach sehnt, im Kampf zu fallen, möchte er von den anderen für seine Entscheidung gern hoch eingeschätzt werden. Physisch und geistig robust wird der optimistische Amerikaner Joseph Ezra, Banana Joe genannt, aus Nr. 5 geschildert. Dann gibt es noch zwei sorglose englische Mädchen, Mary und Ann, in Nr. 10, die auf ein Inserat des englischen Botschaftssekretärs hin nach Amerika

fahren, um ihm einen echten englischen «pie» zuzubereiten, der ihm in der Fremde fehlt. Die Nr. 11 bewohnt eine irische Journalistin, Catharine McLaughlin, die sich leidenschaftlich in Borowski verliebt. Unter den übrigen Figuren weckt noch der ständig trinkende Doktor Halwich Interesse, der ununterbrochen wartet, wann das «Schiff der Langeweile» endlich untergehen wird. Ganz ähnlich, doch auch wieder anders «englisch» ist der energische, typische Marinesoldat, Kapitän Donovan, der die traditionelle Tapferkeit und Standhaftigkeit John Bulls repräsentiert, und endlich ist da der Erdölhändler aus Texas, Junius M. Smith, der in echt amerikanischer Selbstbewunderung davon überzeugt ist, daß Texas das gelobte Land sei. Der flanellgekleidete und etwas lächerlich gemachte Ted Bringley verkörpert die selbstzufriedene britische Aristokratie.

Wenn man Jonssons *Konvoi* mit anderen Kriegsromanen schwedischer Provenienz vergleicht, frappieren auf den ersten Blick seine Gedämpftheit, seine Unlust zu starken Worten und drastischen Szenen, seine Objektivität und zugleich ungewöhnliche Authentizität und Glaubwürdigkeit, eine nahezu «englische» Version des Krieges als notwendiges Übel, das nicht dramatisiert und heroisiert, sondern überwunden werden muß. Er ist absolut unsentimental, manövriert nicht mit billigen Effekten und spielt nicht auf den Saiten der «nicht abgehärteten» schwedischen Gefühle. Und trotz alledem ist *Konvoi* voll von schicksalhafter Tragik, deren Träger nicht nur Borowski ist. Er hat in den Leiden des Krieges so manches eingebüßt, was den Menschen zum Menschen macht, hat Freunde, den Glauben an die Menschenwürde, die Hoffnung auf die Zukunft und die Existenz seines Volkes verloren. Er hat mit eigenen Augen die Konzentrationslager gesehen, er ahnt, was nach dem «siegreichen» Krieg in Polen kommen wird, aber er lebt immer noch; den Goldmanns z.B. erging es noch schlimmer. Eine andere tragische Figur ist auch Dr. Halwich, der auf wiederholten, endlosen Fahrten im Konvoi seine Persönlichkeit in Whisky ertränkt. Tragikomisch karikiert ist Jevrin, der die Welt kurz von der anderen Seite kennengelernt hat, und der jetzt mit etwas beklommenen Gefühlen in die Heimat zurückkehrt.

Deshalb bin ich der Meinung, daß Hjalmar Linder[65] in seiner Feststellung: «Romanen Konvoj blev trots ansatser till större perspektiv i övervägande grad ett reportage från en atlantresa under kriget», die Absicht des Autors überhaupt nicht verstanden hat, auch nicht die europäische Situation, die Jonsson dem neutralen Leser so vielseitig näherzubringen versuchte. Man darf nicht vergessen, daß alle, die auf dem Schiff fahren, in gewisser Weise am Krieg direkt teilnehmen, daß der Krieg sie zumindest berührt und daß alle ihr Verhältnis zum Krieg zum Ausdruck bringen. Glänzend und illustrierend ist beispielsweise die Szene, in der Banana Joe seinen Tischgenossen die Hereinkommenden danach charakterisiert, wie jeder einzelne die Rettungsweste trägt. Einer benimmt sich in ihr wie ein Laienspieler in einer Komödie, der andere trägt sie wie eine Handtasche, irgendjemand läßt sie wie ein Taschentuch fallen, und Borowski fügt hinzu, daß «jemand» sie als Kriegsbeute betrachte, und dabei spielt er natürlich auf das russische Diplomatenpaar an. Banana Joe ermahnt ihn ironisch: «Vergiß nicht, daß das unsere Verbündeten sind». Und der Pole erklärt in einer einzigen kurzen Aussage das, was außer Jevrin keiner seiner Tischgenossen verstehen kann. Doch der hört Borowskis Bemerkung nicht. «De är också våra, sa polacken. Tänk på det. Jag kan förklara mig närmare». (22–3) Mehr sagt er nicht. Borowski äußert sich überhaupt eher durch Schweigsamkeit als durch viele Worte. Die Tragödie dieser Beziehung erklärt einige Seiten später eigentlich der gutmütige und ständig lächelnde Jevrin selbst. Für den parteibewußten und gleichgeschalteten Jevrin ist Borowski nämlich «Mannen från det feodalistiska Polen [. . .] Tydligen hade han på intet sätt tjänat de kapitalistiska förrädare som utlämnat det polska folket åt barbariet, ehuru det fanns många sådana polacker, som måste röjas undan». (64) Wohl am besten charakterisiert Borowski und sein Verhältnis zum Leben wiederum Banana Joe. Nachdem Borowski auf Catharines Frage «wie war es in Polen?» ablehnend geantwortet hat: «Ni är ju journalist. Det ska ni veta lika bra som jag», erklärt Joe ihr die Situation: «Mr. Borowski vill inte tala om Polen. Mr. Smith vill gärna tala om Texas. Herrarna är olika, det har redan gjort sig märkbart». (25)

[65] E. Hj. Linder, *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, Bd. 2, S. 809.

Hier ist, meines Erachtens, die zentrale Idee von Jonssons Roman zu finden. Selbstbewußte Sicherheit auf der einen und absolute Leere und Ausweglosigkeit auf der anderen Seite. «Om jag visste att jag hade någonting att fara hem till skulle jag säga er hur jag känner, sa polacken. – Varför stannar ni inte i Amerika? sa Smith». (26) Jonsson zeichnet hervorragend die einzelnen Typen seiner internationalen Gesellschaft. Der Maßstab und Gradmesser ihrer menschlichen Qualitäten ist ihr direkter Kontakt mit dem Krieg, wie bei Borowski, O'Connor, Doktor Halwich. Sie alle sind auf diese oder jene Weise vom Krieg gezeichnet und nehmen ihn ernst als Bürde, die sie mitschleppen müssen. An ihrem Beispiel wird auch der nationale Charakter und die Lage, in der sich die einzelnen nationalen Gemeinschaften befinden, gezeigt, z.B. bei den drei Franzosen, die die nationale Erniedrigung sehr schwer tragen, oder bei den Amerikanern, die ständig im Optimismus und der Sorglosigkeit der sicheren Sieger schwelgen. Endlich kommt auch die Persönlichkeit, das subjektive Verhältnis zu den Kriegsereignissen zum Ausdruck, wie bei Borowski, dem französischen Dichter Barel oder bei Catharine McLaughlin. Es gelang Jonsson, das alles mit seiner alltäglichen Geschichte einer dreiwöchigen Schiffahrt zu schildern.

Das Kriegserlebnis ist für Borowski zunächst unüberwindlich, ein bremsendes, retardierendes Moment, das seine Fähigkeiten zu handeln und sogar zu lieben lähmt. Nur deshalb lehnt er auch Catharines Liebe ab. Er schläft mit ihr, aber danach erfassen ihn wieder Leere und Nihilismus. Die Beziehung zu Catharine erweckt in ihm nur böse Erinnerungen an das, was er zu Hause geliebt hat. Vor diesen Erinnerungen gibt es kein Entrinnen. «Nu vet jag vad det är återkomst ifrån». (224) «Ich hab' mein' Sach' auf Nichts gestellt!» (248) Das ist Borowskis Losung und das Motto des Romans.

Nach der Landung in Amerika fängt Borowski «von vorne an». Er beginnt ein anderes Leben. «Jag är kvar här; det börjar bli mitt Amerika: dess möjligheter entusiasmerar mig och dess brister bekymrar mig personligen». (261) Endlich wendet er seinen Blick wieder in die Zukunft. Aber die Zweifel, die der Krieg in ihm geweckt hat, bleiben zurück. Das Relativitätsgesetz und die Vorsicht bleiben ein ständiger Bestandteil seines Wesens.

Die letzten Worte des Buches schrieb der Autor bereits im Frieden, am 19. August 1945. Jonssons Werk ist für den schwedischen «neutralen» Leser bestimmt, den der Krieg, der bei ihm zu Hause nicht stattfand, ganz anders geprägt hat. Borowski, der vom Krieg gebrandmarkte Mann, resigniert im Bezug auf alles, was sich Glaube, Ideologie, Dogma, Sicherheit nennt. «Trygghet, tänkte Borowski säga, om man tar det så: det hör hemma på ett annat ställe; men vad tjänar det till att tala om det». (49)

Den Sinn von Jonssons Roman erfaßte Thord Palmlund in seinem Artikel «Ett slags trygghet»[66] sehr gut. Er hält *Konvoi* für eine persönliche Beichte und das Credo des Autors, das er Borowski in den Mund legte, dem vom Krieg gezeichneten Europäer, der begriffen hat, daß es notwendig ist, das Mißtrauen gegenüber dem Sein, der Existenz, in sich zu pflegen. Sein Glaube besteht gerade darin, daß er keinen hat. Der auf dem Nichts basierende Glaube kann den Menschen nicht enttäuschen. Trotzdem sehnt sich Borowski danach, wieder jung zu sein, um von neuem einen Glauben aufbauen zu können, denn in seiner Jugendzeit war die Welt noch zuverlässig und änderte sich nicht von Tag zu Tag. Borowski ist ein Relativist, aber kein Pessimist, nur war die Lehre, die er aus den Kriegserlebnissen ziehen mußte, negativ. In tausend Scherben zersplittert sein kindlicher – sprich «dogmatischer» – Glaube an das Gute im Menschen, an die abendländische, europäische Moral. Die Probleme und Lebenshaltungen, die Borowski im *Konvoi* zum Ausdruck bringt, sind jedoch in Jonssons Werk nicht neu. Sie sind nur – nach den Kriegserfahrungen des Autors – prägnanter ausgedrückt. Wenn man *Konvoi* als psychologischen Roman auffaßt und nicht bloß als eine Reportage oder eine formale Übung in «den nysakliga prosan»[67] betrachtet, dann kann man sagen, daß das Buch entschieden zu den Höhepunkten dessen gehört, was in diesem Genre in Schweden geschrieben wurde.

Marika Stiernstedt

Ein anderes Ereignis auf dem Festland, das den Schweden zu gegebener Zeit noch viel zu entfernt und unwesentlich erschien

[66] T. PALMLUND, *Ett slags trygghet*, in: BLM, 1961, S. 109.
[67] G. BRANDELL, *Svensk litteraturhistoria*, 1975, Bd. 2, S. 254.

und höchstens in die Schlagzeilen der Zeitungen paßte, war die Ausradierung eines Nachbarstaates von der Karte Europas. In ihrem Roman *Indiansommar 39* (1944, «Altweibersommer 39») hielt MARIKA STIERNSTEDT (12. 1. 1875–25. 10. 1954) es fest.

Die Autorin, die anfänglich unter den Pseudonymen Mark Stern und Prat Maquare schrieb, war eine typische Vertreterin jener Generation, die um die Jahrhundertwende heranwuchs, eine melancholische Neuromantikerin. Als sie später zwar die Melancholie ablegte, blieb sie bei ihrer romantischen Veranlagung und schwärmte weiter für Liebe, Schönheit und Gerechtigkeit. Marika Stiernstedt war eine Generalstochter, eine standesbewußte Adelige. Doch schon bald betrachtete sie sich als Künstlerin und als emanzipierte Frau mit sozialistischen Neigungen. Dazu trug sicher auch ihre lange, wenn auch mit Unterbrechungen geführte Ehe mit Ludvig Nordström bei. Obwohl ihre Mutter, Marie Pauline Viktoria Ciechanowiecka eine polnische Adelige war, tendierte die Schriftstellerin zu Beginn der vierziger Jahre zum Kommunismus, gehörte zu den Bewunderern des Sowjetstaates und behielt, trotz ihrer sonstigen Unstetigkeiten, sechs bis sieben Jahre lang diese Sympathien bei. Politisch gesehen war sie schon immer eine radikale Demokratin wie Ellen Key, aber sie konnte der Versuchung nicht widerstehen, sich noch weiter nach links zu begeben und sich in der revolutionären Bewegung zu engagieren, wenn auch ohne Parteizugehörigkeit. Sie war eine Stammbesucherin der Clarté-Abende, des Radikalen Landesvereins (Radikala landsföreningen) und der Schwedisch-russischen Gesellschaft, bewahrte bei diesen Gelegenheiten jedoch noch immer das aristokratische Benehmen einer Dame von Welt. Es hat jedoch den Anschein, daß auch bei ihr die weltanschaulichen Neigungen, ähnlich wie bei vielen anderen Künstlern, eher von Gefühl und Mitgefühl als von rationalen Erwägungen geprägt waren. In politischer Hinsicht war sie «aufrichtig naiv».[68]

Geplant hatte die Autorin den Roman *Altweibersommer 39* schon im Jahre 1940, aber dann legte sie ihn beiseite, um zuerst das in diesem Augenblick aktuellere *Attentat i Paris* (1942, «Attentat in

[68] M. LECHE, *Marika Stiernstedt*, in: Svensk litteraturtidskrift, Nr. 1, 1955, S. 9–11.

Paris») zu beenden.[69] Zu dem polnischen Stoff kehrte sie, anscheinend unmittelbar durch die Ereignisse inspiriert, nach der Tragödie von Lidice zurück. Das Schicksal ihres Romandorfes Sielce erinnert, wie man vermuten kann, an die Tragödie des böhmischen Dorfes im Jahre 1942. Zeitlich umfaßt der *Altweibersommer 39* die zweite Hälfte des Jahres 1939, in dem Polen besetzt und als Beute zwischen zwei Großmächte aufgeteilt wurde, was aber Stiernstedt, weil sie damals für den Kommunismus schwärmte, nicht einmal andeutete, so daß sie die sowjetische Teilnahme an der Vernichtung Polens einfach verschwieg.

Der Roman hat zwei Teile und auch zwei Erzähllinien. Der erste Teil, die Geschichte der Rückkehr des Helden Skarga von einer ozeanographischen Expedition, seiner Liebe und romanesken Ehe mit einer egoistischen, kühlen, mondänen Pariserin nach dem Schnitt von Stiernstedts üblichen bürgerlichen Romanen, gehört zum älteren, galanten Repertoire. Der Expositionskonflikt erweckt den Eindruck eines banalen, nicht überzeugenden, künstlerisch flachen und sentimentalen Damenromans.

Der zweite Teil, wo man erst zum Kern der Mitteilung kommt und der wahrscheinlich auch später entstanden ist, wirkt bewundernswert kompakt und ist realistisch, plastisch und von leidenschaftlicher Indignation, aber auch von Liebe zu dem Land und den Menschen ihrer Kindheit durchdrungen. Trotzdem bleiben auch weiterhin alle typischen und guten Züge des «bürgerlich-französischen» Stils der Autorin aus den vorangegangenen Perioden erhalten, der von einer gewissen Eleganz, Unauffälligkeit, Gedämpftheit gekennzeichnet ist, eines Stils ohne unnötige Erregung und konvulsive Rauheit. Wohl auch deshalb möchte man diesen Teil des Romans als einen Höhepunkt ihrer Kunst ansehen. Der Rhythmus, das Tempo des Geschehens wird von der Zeit, der Landschaft und ihren Menschen bestimmt. Er ist ruhig und ausge-

[69] Rezension in Trots allt!, Nr. 46, 1944. Auch TORE ZETTERHOLM, in: BLM, 1944, S. 793. Sein Anagram Lidice – Sielce ist doch unüberzeugend.

Vgl. auch ULF WITTROCK, *Marika Stiernstedt*, 1959, S. 413: «Som hennes almanacka upplyser var en roman med ‹atmosfär Sielce› i hennes tankar på senhösten 1942». Und weiter: «Det var på sommaren 1944 som hon skrev denna länge planerade polska roman».

wogen wie die Dorfbewohner von Sielce selbst, wenn sie sich auf die Ernte und ihr Einbringen in die Scheunen vorbereiten. Mit der Ruhe und Ausgewogenheit eines durch Jahrhunderte gewohnten ländlichen Lebensrhythmus greifen ihre Menschen, wenn es notwendig ist und das Vaterland angegriffen worden ist, zur Waffe; so auch der Held des Buches, der Ozeanologe Doktor Skarga. Aus dem fieberhaften Geschehen der großen Welt und der Wissenschaft herausgerissen, kehrt er zu den Seinen zurück und handelt genauso wie sie mit romantischem polnischem Stolz.

Die Geschichte beginnt im ersten Teil, «Carly», mit der Rückkehr Skargas von einer Expedition, die er gemeinsam mit dem Franzosen Villette auf dem Schiff «La fille des Mers» unternommen hatte. Nach einem Jahr begegnet er wieder seiner Liebe, der geheimnisvollen Carly, der ersten Dame des Modesalons «Antoine et Charlot» auf den Champs Elysées. Es ist im Frühherbst des schicksalhaften Jahres 1939. Carly hat, genauso wie die meisten Heldinnen aus Marika Stiernstedts Romanen, eine undurchsichtige internationale Vergangenheit und wird von zahlreichen Männern umschwärmt. Solch ein Klischee trägt selbstverständlich nicht gerade zum künstlerischen Gehalt bei, insbesondere da sich Carly nach dem alten, bekannten Schema nicht entscheiden kann, ob sie Skarga in dessen Heimat folgen soll oder nicht. Ihr Verhältnis zu ihm ist schon abgekühlt, in die Heirat willigt sie jedoch ein. Skarga reist alleine ab, Carly soll später nachkommen. Im Zug begegnet er seinem alten Freund, dem Leutnant Stanislaw Izicki. Von ihm erfährt er, wie ernst die Lage ist und welche Spannung an den Grenzen herrscht. In Berlin, wo sie umsteigen, trifft Skarga mit einem Kommilitonen aus der Studentenzeit zusammen, dem jetzigen Reichsministerialbeamten Lieberose, der ein eifriger Nazist geworden ist. Ihre Begegnung endet mit einem scharfen Wortgefecht zwischen Izicki und einem weiteren, zufälligen Tischgenossen, dem Schweden Gustaf Tessin. Durch ihn wird das Thema, wenigstens am Rande, mit der schwedischen Szene und Sichtweise verbunden. Von Berlin eilt Skarga nach Hause und noch auf dem Weg liest er in einer deutschen Zeitung von der «brutalen» Ermordung seines deutschen Försters Stenzel, der auf seinem Gut in Sielce angestellt war. Dieses Ereignis spielt später eine wichtige Rolle im Konflikt des Romans.

Nach einer komplizierten Fahrt über Warschau und Lwow trifft Skarga in der Heimat ein.

Der zweite Teil heißt «Sielce». Auf dem Weg nach Hause hält sich Skarga in der Kleinstadt Lowcza auf, wo er einen Jugendfreund, den jüdischen Arzt Abel Glück, Sohn eines Rabbiners, besucht. Nach Sielce gekommen, empfangen ihn die alte Wirtschafterin, Frau Rawicz, und deren Ziehtochter Winia, eine achtzehnjährige Schönheit, die Skarga heimlich liebt. Das ist eines der wenigen romantischen Elemente in diesem Teil des Romans. Hier geht es um eine stille Liebe. Auch die Figur des örtlichen Revolutionärs und Weltenbummlers, des Zimmermanns Szamo, wird ohne großen Aufwand dargestellt. Nicht lange nach Skargas Rückkehr wird die Mobilmachung verordnet, der Krieg bricht aus und als erster verläßt der Verwalter Jankowski das Gut. Ihm folgen andere junge Männer, die in dem Chaos vergeblich auf den Einberufungsbefehl warteten.

Gerade diese Sequenzen des Romans sind sehr wahrheitsgetreu und überzeugend und halten mit bewundernswerter Genauigkeit die Stimmung der Ungewißheit und des Wartens, aber auch der großen Entschlossenheit und Tapferkeit jenes Volkes fest, das sich als erstes in Europa bewaffnet der feindlichen Übermacht entgegenstellte. Jedoch auch in Polen entsprach die Entschlossenheit des Volkes nicht der Bereitschaft der Regierung und der Armee. Der Angreifer hatte im Lande eine starke fünfte Kolonne. Er funkte Falschmeldungen ins Hinterland und die Front brach unter dem Druck der Übermacht und der besseren materiellen Ausrüstung zusammen. Die polnische Verteidigung verwandelte sich in einen wirren Rückzug.

Doch in Sielce wird hart gekämpft. In der Schlußpartie des Romans steigert sich das Erzähltempo. Die Deutschen rücken in Lowcza ein und Skarga wird im Rathaus verhört. Als er auf der Heimreise nach Sielce die Leiche des erhängten alten Rabbiners sieht, flammt sein Zorn auf, und er erwürgt einen Soldaten, der den Kaftan des Rabbiners anzünden will. In Lowcza hatte er heimlich erfahren, daß die Deutschen eine exemplarische Strafaktion gegen Sielce vorbereiten, um sich für den «Mord» an dem deutschen Förster zu rächen. Aber das Dorf wird sowohl von den Einheimischen als auch von einer sich auf dem Rückzug befind-

lichen Kompanie, die von Skargas Freund, dem Leutnant Izicki, befehligt wird, verteidigt. Skarga wird am Ende des Romans erschossen. Aber als das Feuergefecht zu Ende ist, zeigt sich, daß das Dorf geräumt ist und die Einwohner bereits auf dem Wege in die Freiheit, auf der anderen Seite der Karpaten, sind.

In *Altweibersommer 39* hat Marika Stiernstedt eine polnische Heldensaga geschrieben. Die Schlacht um Polen geht weiter, überall wimmelt es von Widerstandskämpfern, die nicht nur um die Freiheit ihres Vaterlandes kämpfen, sondern auch um «en ny värld, mycket mycket olik den gamla». Schon damals war die Autorin dem Traum des sozialistischen Brüderlichkeitsevangeliums verfallen. Deshalb hat sie auch vergessen, daß es nicht nur die Deutschen waren, die ihr polnisches Vaterland überfielen.

Ihrem zweiten großen Bereitschaftsroman gab Marika Stiernstedt nach längerem Überlegen (er sollte ursprünglich «Jorden runtom mitt hem» heißen) den Titel *Attentat in Paris* (1942). In der späteren Dramatisierung, die die Verfasserin selbst (mit Hilfe von Olof Molander) besorgte, wurde er ein großer Erfolg des Stockholmer «Dramaten», wo er unter Alf Sjöbergs Regie unter dem absichtsvoll verkürzten Titel *Attentatet* am 12. 5. 1944 uraufgeführt wurde. Aus dem Drama wurden sorgfältig alle Andeutungen genauerer Lokalisierung und eventuelle Anspielungen auf Deutschland gestrichen[70] – zweifellos ein Eingriff der Zensurorgane oder aber die vorsichtige Selbstzensur der Theaterleitung, die im Jahre 1944 noch diplomatische Demarchen von deutscher Seite befürchtete.

Während manche schwedische Autoren an Darstellungen von Kriegs- und Okkupationssituationen in fremden, besetzten Ländern scheiterten, beweist Stiernstedt, daß ihre Schilderung des fremden Milieus und der Menschen auf gründlicher Erfahrung und Selbsterlebtem aufgebaut ist, so daß sie weder oberflächlich noch unwahr wirkt, obwohl die Autorin das okkupierte Paris nie erlebt hat. Ihre Kenntnis des französischen und des deutschen Vorkriegsmilieus war gründlich genug, um die Romanszenen recht überzeugend wirken zu lassen.

[70] Vgl. die Rezension von G. Svensson, *Attentatet*, in: BLM, 1944, S. 528.

Attentat in Paris ist die Synthese eines psychologischen und eines Okkupationsromans (in der Art, wie sie öfter von den norwegischen Schriftstellern angewendet wurde), wobei noch die Grundlagen eines guten Abenteuerromans aus der Vorkriegszeit hinzukommen. Natürlich war Stiernstedt auch diesmal nicht imstande, sich vollkommen von einigen ihrer Künsteleien und Klischees zu befreien, die auch dieses Werk hie und da auf die Ebene des einst modischen bürgerlichen Damenromans hinabziehen. Man begegnet wieder ihrer Lieblingsgestalt, der kosmopolitischen, intellektuellen und emanzipierten Frau, die sich hinter dem Schleier eines billigen Geheimnisses aus der Vergangenheit versteckt. Auch die Gestalt der exaltierten und etwas verwirrten Schweizer Pazifistin und Attentäterin Hildegarde, die in religiöser Ekstase handelt, erinnert sehr an die Heldinnen ihrer früheren Moderomane. Auch der etwas an Hollywoodfilme gemahnende Schluß, in dem die geheimnisvolle Madame D'Ohsson in einem englischen Flugzeug entkommt, das ihr Freund, ein Verwandlungskünstler nach Art des berühmten Arsène Lupin, ohne Schwierigkeiten organisiert hat, mindert die Seriosität und Tiefe, auf die der Roman ansonsten hinzielt.

Die damaligen Rezensenten waren jedoch bereit, ob so kleiner Verstöße ein Auge zuzudrücken. Je engagierter die Autoren in der antifaschistischen Bewegung waren, desto toleranter waren meistens auch die Rezensenten. Ture Nerman verglich *Attentat in Paris* ohne Bedenken mit Mobergs *Rid i natt.*[71] Auch Georg Svensson sprach in BLM Worte der Bewunderung aus: «[. . .]en fascinerande och uppbygglig läsning».[72] Desgleichen kann Erik Hjalmar Linder den Roman noch als «livfullt genomförd» einstufen.

Attentat in Paris besteht aus vier Kapiteln, vier Tagen, auf die der ganze dramatische Stoff konzentriert ist. Am «Freitag» wird in der Pariser Metrostation Madelaine der deutsche Oberstleutnant Manteuffel erschossen. Mit demselben Zug kommen zwei Gestapo-Offiziere, die Leutnants Otto Bredow und Jodl, in die

[71] T. Nerman, in: Trots allt!, Nr. 43, 1942.

[72] G. Svensson, in: BLM, 1942, S. 721. Auch E. Hj. Linder, *Ny illustrerad litteraturhistoria*, Bd. 5, S. 129.

Station. Sie steigen in Montparnasse ein unweit des Reisebüros, in dem die schöne Aloysia Maria Charlotte D'Ohsson, genannt Lisia oder Lotte, arbeitet, der Bredow längere Zeit den Hof machte. Als der Schuß fällt und der Oberstleutnant Manteuffel zu Boden sinkt, übernimmt der eifrige Jodl den Befehl und läßt den Ausgang sofort absperren, aber der Attentäter entrinnt. Im Zug hat Jodl vorher den ihm bekannten Kellner Ceris bemerkt. Dieser entkommt, noch bevor das Tor geschlossen wird. Zu ihm gesellt sich eine unbekannte, erregte Frau, die sich ihm später als Schweizerin Hildegarde Dubois vorstellt. Jean führt sie in die von seinem Vater verwaltete Pension. Dort wohnt auch die schöne Lisia D'Ohsson.

Am «Sonnabend» (Lördag) vertraut die hysterische und exzentrische Pazifistin Hildegarde Lisia an, daß sie das Attentat verübt hat. Sie handelte wie eine einsame Rächerin und Verteidigerin der Gerechtigkeit, ohne imstande zu sein, über die Folgen ihrer Tat nachzudenken. Der erschossene Manteuffel war zwar ein unbedeutender Offizier, aber sein Tod ist eine Provokation der Okkupationsmacht, der Ehre des Dritten Reiches und muß bestraft werden. Mit der Untersuchung des Falls wird der fanatische Jodl betraut, der in dem Roman den schwarz-weißen Typ des «klassischen» Gestapomannes darstellt, der bis zum letzten Blutstropfen seinem Führer ergeben ist. Er ist ungehobelt, grausam und rücksichtslos. Unter seiner Drohung, daß er fünfzig Geiseln erschießen lasse, wenn sich der Schuldige nicht melde, bricht Hildegarde zusammen. In dieser Passage schildert die Autorin auch die kuriose Gesellschaft in der Pension, die sich aus abgesonderten und vergessenen russischen Emigranten, wie dem Grafen und der Gräfin Krapotkin und dem polnischen Fliegeroffizier Jan Szczyts, der sich unter dem Namen Norman verbirgt, zusammensetzt. Dann führt sie uns auf einen «Kameradschaftsabend» des Wehrmachtshauptmanns Tollendal, in Zivil Dozent für Orientalistik, der seine Kameraden von der Ostfront nach Paris einlud und bei dem die alten Krieger schreckliche und zynische Geschichten aus dem besetzten Rußland zum besten geben. In diese Erzählungen montiert Stiernstedt meisterhaft Anspielungen auf die sich langsam aber sicher zersetzende Moral des deutschen Soldaten an der Ostfront ein.

Am «Sonntag» (Söndag) erreicht das Drama seinen Höhepunkt. Hildegarde, wie jeder Mörder von ihrem Opfer angezogen, geht zur Gare du Nord, von wo aus einem Zeitungsbericht zufolge die Überreste des erschossenen Oberstleutnants in die Heimat transportiert werden sollen. Ihre Unsicherheit und Zerstreutheit erregen die Aufmerksamkeit der deutschen Wachtposten. Sie wird einem Verhör unterzogen. Unfähig, sich mit der Verantwortung für die vollbrachte Tat auseinanderzusetzen, vergiftet sie sich in der Nacht. Sie hinterläßt einen Brief, in dem sie sich zu der Tat bekennt, dabei aber naiv und ungeschickt Lisia als ihre Vertrauensperson bezeichnet. Dadurch bringt sie diese in eine gefährliche Situation.

Im letzten Kapitel «Ultimo», am Montag, kommt dann die ein wenig billige, abenteuerlich glückliche Lösung des Konflikts. Lisia sichert sich mit Hilfe ihres Freundes Viktor Mavrokordato, der offensichtlich für einen fremden Spionagedienst arbeitet, die Flucht und sendet Hildegardes Brief so ab, daß ihn die Gestapo erst dann erhalten wird, wenn sie entkommen ist. Dem geht jedoch noch ein dramatischer Besuch des fanatischen Jodl im Reisebüro voraus, bei dem er Lisia strikt befiehlt, um drei Uhr nachmittags auf der Kommandantur zu erscheinen. Inzwischen steigen aber Lisia und Szcyts in die von Viktor «galant» bereitgestellte Messerschmitt 110 ein und fliegen nach England. Jodl beschuldigt Bredow, daß er dem Feind Vorschub geleistet habe. In soldatischer Tradition bietet er ihm die Ehrenrettung an – indem er eine geladene Pistole vor ihm auf den Tisch legt. Der feinfühlige, nichtteutonische Bredow enttäuscht aber den primitiven Haudegen Jodl. Er verhält sich wie ein gewöhnlicher Sterblicher und steckt die angebotene Pistole ruhig in die Schublade.

Ich schließe mich der Ansicht der meisten Rezensenten an, daß das *Attentat in Paris* wahrscheinlich der beste Roman der Autorin ist. Psychologisch ist er meistens überzeugend, nur ihre weiblichen Gestalten leiden unter Schablonenhaftigkeit. Gelungen und wahrheitsgetreu sind jedoch vor allem die Porträts der Offiziere, sehr gut auch die Bilder aus der französischen Pension, die einen exzellenten Eindruck vermitteln von der fossilhaften Existenz zaristischer Emigranten, bei denen die Schäbigkeit ihres Exils merkwürdig kontrastiert mit dem gespreizten Pomp

ihres an vergangene glorreiche Tage gemahnenden Auftretens. Wunderbar gelungen ist das Porträt des kleinen Kellners Jean Ceris. Was aber am meisten verblüfft ist die dramatische Komprimiertheit der Komposition. Neben vorzüglichen Dialogen – meistens sind es die, die auf die momentane Situation reagieren – kommt allerdings auch hie und da, vor allem in den Liebesszenen, die abgenützte, phrasenreiche Sprache modischer Romane zum Vorschein. In gewissem Maße äußert sich in dem Buch eine Art Mißachtung und Geringschätzung der Deutschen, obwohl Marika Stiernstedt sie bei weitem nicht so schildert wie viele andere Autoren, nämlich wie eine graue, dem Führer und seiner monströsen Ideologie ergebene Herdenmasse. Jede der drei deutschen Offiziersgestalten verkörpert einen anderen Menschentyp. Stiernstedts Vorstellungen von illegaler Tätigkeit sind etwas idealisiert, genauso, wie sie in der Nachkriegsflut aller jener Spionage- und Agentengeschichten östlicher und westlicher Provenienz, die von den Fernsehzuschauern täglich konsumiert werden, zu einem üblichen Klischee dieses Genres geworden sind. In ihnen wandelt der unangreifbare und unverwundbare Held durch die einzelnen Stories und seine übermenschlichen Fähigkeiten wecken die Vorstellung, hier Supermann und James Bond in neuer Version vor sich zu haben. Gemessen an diesen Produkten leuchtet Stiernstedts *Attentat in Paris* heute noch wie ein Stern ersten Ranges. Die Autorin brachte es fertig, die äußere Spannung aufrechtzuerhalten, ohne zuviel an Realität und Ernst des Geschehens einzubüßen. Außerdem war der Roman in der damaligen Situation politisch aktuell und brisant, und es ist fast verwunderlich, daß er im Jahre 1942 erscheinen konnte, während zwei Jahre später die Zensur noch darauf bestand, daß in seiner dramatisierten Version das Wort «Paris» aus dem Titel verschwinden und im Text alle deutschen Offiziere in Okkupanten ohne Staatszugehörigkeit verwandelt werden mußten – wie bei der Aufführung des Stockholmer «Dramaten» zu sehen war.

Mit Entschiedenheit kann gesagt werden, daß das *Attentat in Paris* – das 1944 auch verfilmt wurde – einen der Höhepunkte im Schaffen von Marika Stiernstedt darstellt und andere Werke in diesem Genre weit überragt. Trotz zeitweiliger Melodramatik ist es im Grunde ein wahres und psychologisch überzeugendes Buch,

ein aktuelles und nützliches Dokument, das den Leser mitreißt. Mit Recht sagte Ture Nerman voraus, daß es zum Bestseller der Saison werden würde, was in der Tat geschah, obgleich die offiziellen Stellen eine andere und weniger brisante Art von Literatur zum besten Werk des Jahres krönten.

Den höchsten Preis (Stora Nordiska romanpriset), der einem schwedischen Buch zuteil werden konnte, erhielt damals ein Roman über die Liebe eines schwedischen Mädchens zu einem russischen Adeligen, *Katinka* von Astrid Väring, eine billige, sentimentale Schnulze.[73]

3. Bereitschaftsliteratur und «Neutralitätswache»

Ein spezifisches und selbständiges literarisches Kapitel der «Bereitschaft» bilden die Werke jener Autoren, die von der Mobilmachung direkt betroffen waren und ihre Erlebnisse literarisch gestalteten. Natürlich erscheint ihnen diese ganz anders als Unbeteiligten oder nur von fern zusehenden Kommentatoren.

Gemeinsam ist all diesen in ihrem Ideengehalt, ihrem künstlerischen Wert und ihren politischen Aspekten grundverschiedenen Arbeiten die Authentizität und die Wahrheit der Details; in gewissem Maße verbindet sie auch das Gefühl der Müdigkeit und der Langeweile. Es ist umso stärker, je jünger und unvorbereiteter der Autor war und je länger er «auf dem Wachtposten» der Neutralität stand oder «verfaulte». Bei Ahlström, der als reifer Mann und Offizier in den ersten Tagen der Bedrohung einberufen wurde, findet man noch Enthusiasmus und Freude darüber, daß sich die Regierung endlich zu einer Tat entschlossen hat. Deshalb kann sein Drama *Bereitschaft* als ein Propagandastück betrachtet werden. Eine ähnliche, manchmal naive, leichtgläubige und agitatorische Haltung zur gleichen Situation nimmt anfangs auch Linderholm ein. Jonasons Leitmotiv ist die Leere des militärischen Abwartens. Dagerman hält bereits alles für militärischen Stumpfsinn. Bei den letzten beiden ist die Isolation schon absolut; der Bereitschaftsdienst ist für sie ein dicht abgeschirmtes Asyl, in das

[73] Vgl. die Rezension, *Romanpristävlingar tvivelaktiga*, in: Trots allt!, Nr. 43, 1942.

kein Ton von außen, von Europa und den Kriegsschauplätzen dringt. Die neutrale Isolation ist vollständig, die Welt ist auf die Dimension Schwedens zusammengeschrumpft.

Im Kontext der Literatur der Kriegsjahre überrascht, wie wenig das Motiv «Bereitschaft» literarisch genutzt und ausgebeutet wurde. Das wird allerdings insofern verständlich, als Leere und Langeweile angesichts rostender Waffen nicht gerade zu schöpferischen Taten inspirieren und provozieren. Umso größere Achtung gebührt jenen, die sich selbst und das demoralisierende Milieu der Kasernenlangeweile überwanden und in künstlerischer Verkürzung den langen Weg des endlosen Wartens und der Hoffnungslosigkeit, in die allein der Dienst an der vergessenen Grenze oder im Hinterland münden konnte, festhielten. Es ist jener «geringfügige» und fast «unscheinbare», aber entscheidende Unterschied zwischen dem langweiligen Militärdienst im Frieden und der Feuertaufe im Krieg, aus der alle betroffenen Völker noch Jahrzehnte später literarisches Kapital schlugen. Heroische Literatur entsteht aus Heldentum; aus bloßem Zuschauen, das den Menschen so oft durch seine Langeweile betäubt, wächst nichts oder nur sehr wenig.

Das ist wahrscheinlich auch der Grund, weshalb die schwedische Literaturgeschichte den Begriff des Kriegsromans nicht kennt. Aus Furcht, sich lächerlich zu machen, hat sie auch nie versucht, ihn zu spezifizieren. Mit Recht – obwohl auch nur mit Vorbehalt – nahm sie den Terminus «Bereitschaftsliteratur» auf. Das literarische Erbe widerspiegelt die Realität der schwedischen «neutralen» Jahre; auch die Literatur kann nicht über die Mittelmäßigkeit ihrer Zeit hinauswachsen. Dagegen läßt sich sagen, daß sie die Realität jener Zeit in manchen Arbeiten, vor allem bei Jonason und Dagerman, meisterhaft wiedergibt. Alle waren «mit Maschinenöl getauft», das nie im Kampf heiß wurde. Während die anderen Europäer über verlorene Kämpfe in Verzweiflung gerieten oder Siege feierten, gemeinsam über die Unmenschlichkeit und Unsinnigkeit des Krieges diskutierten, versank der Schwede in verlegenes Nachdenken darüber, welch seltsamen Traum er erlebt hatte. Noch heute, lange nach Kriegsende, weiß er nicht, ob er aus diesem merkwürdigen Kampf als Sieger oder Besiegter hervorgegangen ist; am ehesten wohl als Verschonter.

Gunnar Ahlström

Die erste Phase der schwedischen Mobilmachung im Jahre 1940 hielt der damalige Dozent für Literaturgeschichte an der Universität Lund, GUNNAR AHLSTRÖM[1] (17. 11. 1906–5. 7. 1982) in seinem Erstlingswerk fest. Das Drama *Beredskap*[2] (1940, «Bereitschaft»), bestehend aus drei Akten und zwölf Bildern, ist ein unpathetisches und unheroisches Bild des Soldatenlebens vom Frühjahr bis zum Herbst 1940. Bemerkenswert an Ahlströms Werk ist, daß er aus einer undramatischen und unheroischen Situation ein szenisches Bild voll Wahrhaftigkeit und begeisterter Spannung und Entschlossenheit schuf und daß er dieses, im Unterschied zu anderen, ohne große Worte und vaterländische Phrasen, ohne jede Spur von Übertreibung und Vulgarität tat. Der Autor schildert wahrheitsgetreu das alltägliche, monotone und in der Perspektive des Militärdienstes langweilige Leben einer Maschinengewehreinheit, die zum Schutz der Neutralität der schwedisch-norwegischen Grenze zu den Waffen gerufen wurde. Es handelt sich um die dramatische Reportage eines Teilnehmers, um eines der wahrsten und objektivsten Zeugnisse dessen, was sich während der Bereitschaft bei einer Feldeinheit abspielte. Die Geschichte ist gedämpft, fast zivil gestimmt, kein einziges Mal wird das Wort «fosterlandet» ausgesprochen, aber trotzdem scheint es, als ob jede der handelnden Personen den Entschluß ausstrahle, zu kämpfen und sich dem Feind nicht zu beugen.

Ahlström stellt in seinem Stück zwei Welten dar: die der in die Soldatenuniform vom Modell 1939 gekleideten jungen Männer, und die der Landbewohner, welche die Soldaten auf ihren Höfen unterbrachten. Schon daraus entsteht eine gewisse dramatische Spannung. Auch Ahlströms Stück, das historisch sehr getreu ist, zeigt die wirkliche militärische Lage auf dem genannten Abschnitt. Es bestätigt, daß die Einheit eigentlich erst nach der Besetzung Norwegens am Einsatzort eintraf. Im ersten Bild erzählt Ella, die

[1] Siehe auch *Den unga parnassen*, S. 19.

[2] Bei Gleerup in Lund 1941 gedruckt. Premiere in Göteborgs Stadsteater 14. 10. 1941. Auf der Bühne von Kungliga dramatiska teatern in Stockholm in der Regie von Alf Sjöberg 1942.

später das Interesse mehrerer bei ihrer Mutter einquartierter Soldaten weckt, daß die Nachbarn bereits ins Innere des Landes geflüchtet seien. Der Sohn Sven kommt gerade aus dem Dorf, wo er mitgeholfen hatte, eine Unterkunft für norwegische Flüchtlinge vorzubereiten. Von weit her, von der norwegischen Grenze, sind Schüsse und Detonationen von Bomben zu hören.

Eine zweite Steigerung erfährt dieses unheroische Stück durch die innere Spannung unter den Soldaten, die aus den verschiedensten sozialen Schichten und Berufen zu dieser Einheit kamen. Unter ihnen fesselt der Proletarier Lindgren und seine schicksalhafte Tragik. Er wurde einberufen, als seine Frau ein Kind erwartete. Seine Soldatenpflichten ermöglichten es ihm nicht, beizeiten heimzufahren. Als er endlich Urlaub bekommt, ist das Kind tot. Eine originelle Figur ist auch der Don Juan Klang, den ein aus Schlagertexten übernommener Vorstadtjargon sehr gut charakterisiert und der zum Zeitvertreib Ella den Hof macht. Sie wählt jedoch den ausgeglichenen Bauern Johansson. Eine witzige und gut beobachtete Figur ist auch Johanssons alter Vater, der den Sohn zur Getreideernte zu Hause haben möchte. Als seine Vorsprache beim Kommandanten erfolglos bleibt, fährt er ruhig wieder nach Hause. Eine andere Gestalt ist der gerissene Taugenichts Adde, der zusammen mit dem Soldaten Lindgren am Krieg etwas verdienen möchte und einen Geschützaufsatz und ein Fernglas stiehlt, die ihnen zum Schluß aber wieder abgenommen werden. Ein anderer Schlaumeier, der Alte mit der roten Nase, ist gerissener, ein Querulant und Halsabschneider. Er leiht der Armee bereitwillig alles, was sie braucht und vergißt dabei nie, Vergütung zu verlangen.

Die dritte Spannungsebene ergibt sich aus den Konflikten zwischen den Stabsoffizieren, den Berufssoldaten und den ihnen untergeordneten Reservisten. Das ist natürlich die typische Konfliktsituation, der man in fast allen Romanen aus der Bereitschaftszeit – wie überhaupt in jedem Kriegsroman – begegnet. Als Zielscheibe für die Soldatenarroganz und -stumpfheit dient dem Dramatiker ein Stabskurier, den er meisterhaft durch sein lächerliches Amtsschonisch charakterisiert.

Überhaupt hat es den Anschein, daß das Stück vor allem auf Gehöreindrücken und einem guten Beobachtungstalent des

Reporters aufgebaut ist, wogegen das Epische und eigentlich Dramatische fehlt. Das Stück wirkt wie ein Mosaik, zusammengesetzt aus kleinen Anekdoten, Epigrammen und Sentimentalitäten (in den Szenen mit der sterbenden Witwe, mit Lindgren und dem sterbenden Kind und den Vorbereitungen zur Hochzeit von Johansson und Ella). Ahlström tat gut daran, der dramatischen Handlung aus dem Wege zu gehen, denn er wußte, daß jeder falsche Heroismus bloß verzerrte Wirklichkeit gewesen wäre.[3]

Aus einem Minimum an Handlung hat er ein Maximum an Spannung herausgeholt und schuf so eine der besten künstlerischen Aufzeichnungen der damaligen Lage. Was wir mit dem Abstand, den wir heute haben, vermissen, ist die Kritik der militärischen und politischen Führung. Man darf aber nicht vergessen, daß der Autor, der an die Bearbeitung seines Stoffes unmittelbar herangegangen war, gar keine Möglichkeit hatte, die wirkliche Lage zu überblicken. Außerdem leitete ihn ein gewisser politischer und gesellschaftlicher Druck, die Übereinstimmung zwischen Volk und Regierung nicht zu stören. Er wollte ein Bereitschaftsstück im engsten Sinne schaffen, aber die Gedämpftheit seines Ausdrucks, die jeden hochtrabenden Patriotismus überging und verachtete, zeigt trotzdem – und echter – was sich in seinem und im Inneren seiner Kameraden abspielte. Es ist bedauerlich, daß dieses bescheidene und wenig Aufsehen erregende Drama nicht den Weg in die Literaturgeschichten gefunden hat, die sich mit dieser Zeitspanne beschäftigen; es sagt nämlich über jenes schicksalhafte Jahr mehr aus als so manche der gefeierten Arbeiten anderer, namhafterer Autoren. Wahr ist, daß es zu seiner Zeit die meisten Rezensenten verblüffte.[4] Vielleicht hat der Mißerfolg von Ahlströms nächstem Stück, der Komödie *Jubileum* (1942, «Jubiläum»), seine Anerkennung in den Literaturannalen verhindert.

Helmer Linderholm

Die Größe von Ahlströms Talent kann am besten gemessen werden, wenn man sein Drama mit dem verhältnismäßig umfang-

[3] Vgl. die Besprechung von GEORG SVENSSON, in: BLM, 1942, S. 147.
[4] Vor allem HERBERT GREVENIUS, in: ST 21. 12. 1942.

reichen prosaischen Werk von HELMER LINDERHOLM (geb. 9. 2. 1916) vergleicht. An die Mobilmachung und die Zeit der Bereitschaft knüpfen praktisch zwei seiner Werke an, der Roman *Grå män vid gränsen* (1943, «Graue Männer an der Grenze») und die Fortsetzung, *De söka sig hem* (1944, «Sie suchen den Weg nach Hause»). Der dritte Roman mit Kriegsthematik, *Hör, skällorna* (1947, «Hört, die Kuhschellen»), der künstlerisch bereits viel reifer ist, spielt in Finnland nach dem Friedensschluß mit Rußland im Jahre 1944, als das deutsch-finnische Bündnis endete und die Einheiten des Generals Rendulic auf dem Rückzug verbranntes Land hinter sich zurückließen.

Wer ist Helmer Linderholm? Heute ist er vor allem als Autor episch breiter, historischer Romane über Bergslagen im 17. Jahrhundert und als Verfasser beliebter Jugendromane im renovierten Genre der Indianerromane bekannt. Von Beruf war und blieb er Bäcker und Besitzer eines Kaffeehauses in Bånbro in der Nähe von Örebro. Sich selbst nennt er den «schreibenden Bäcker» (skrivande bagarn).[5] Er stammt aus Holland in Bergslagen und dorthin plazierte er auch den größten Teil seiner Romanhandlungen; aus diesem Landesteil stammen auch seine Helden.

Linderholms Bereitschaftsroman *Graue Männer an der Grenze* war sein zweites Buch. Erik Lindegren schrieb darüber folgendes: «Ur konstnärlig synpunkt håller den sig helt och hållet på den ofullgångna och klossiga skissens nivå, men som verklighetsskildring har den stora förtjänster».[6] Mir scheint jedoch, daß seine Schilderung der Wirklichkeit nicht ganz fehlerfrei ist. Linderholms Soldatenrealität ist im Vergleich zu Ahlström, und noch mehr zu Jonason, von patriotischer Begeisterung und einer erleichterten Freude darüber geprägt, daß sich in dem leeren Leben endlich etwas tut, daß die Eintönigkeit aufhört. Vielleicht verfällt er deshalb in eine unkritische Bewunderung der Armeeführung: «[. . .] en väldig organism i stål, kött och kalla tankar, denna jätte av tjugotusen själar som är en arméfördelning [. . .] Sakta, osynlig för människoögon tog den form». (5) Eine perfekte Organisation, wie sie sich alle wünschten und von der sie auch überzeugt waren – bis

[5] All världens berättare, Nr. 5, 1952, S. 331–34.
[6] BLM, 1943, S. 855.

sie die enttäuschende Wirklichkeit am eigenen Leib zu spüren bekamen. Die «grauen Männer», das ist die Intendantur unter dem Kommando von Fähnrich Arne Lindgren und Zugführer Holm. Es hat den Anschein, was der Autor auch u.a. durch die Namen nahelegt, daß diese beiden Figuren autobiographische Züge tragen. Zeitlich spielt der Roman in den letzten vier Monaten des Jahres 1940, und zwar auch irgendwo an der Westgrenze, nur etwas nördlicher als Ahlströms Drama. Ähnlich wie Ahlström konfrontiert Linderholm die Welt der Zivilisten mit der der Soldaten. Ähnlich wie er baut auch Linderholm die Spannung mit Hilfe kleiner Liebesgeschichten auf (hier ist es die romantische Liebe des 24jährigen Arne Lindgren zur zehn Jahre älteren Lehrerin Erika Gränje, deretwegen der pietistische Prediger Meander eifersüchtig ist). Wie bei Ahlström versuchen einheimische Schlaumeier die öffentliche Hand zu bestehlen, wie z.B. der Besitzer des Bauerngrundes, der alte Isaksson.

Es scheint, daß Linderholm einige ursprüngliche Klischees der Bereitschaftsliteratur schuf, die nach ihm wieder andere, jüngere Autoren manchmal etwas ironisch benützten, die – wie Delblanc oder Ardelius – nicht mehr die eigenen Erfahrungen schilderten[7] (so z.B. das sich wiederholende Motiv von Soldaten auf einem Tanzparkett im Freien, wo «dansmusiken dunkar [. . .] som ett parningsrop ur fjärran» [83]). Wie bereits bei Ahlström und später bei Olsson und anderen, begegnet man schon hier dem stupiden Typ des Berufssoldaten in dem eingebildeten, widerlichen, überheblichen und dummen Major Katten-Mästerkatten, an dem auch der loyale Linderholm Anstoß nimmt: «Gud sig förbarme, är det verkligen sådana där som ska leda oss då det gäller? När det gäller!» Natürlich bietet er dem Leser auch eine Schilderung des Zeitvertreibs der Soldaten (wie sie später Olsson in der wunderbaren Figur des tragikomischen Korporals, des Zauberkünstlers Hugge, festhält), und zusammen mit anderen Helden teilen auch seine Soldatenkameraden die Freude darüber, daß sie ins Zivilleben entlassen werden. Nur der Leutnant Arne Lindgren bleibt freiwillig weiter im Dienst, da er sich vor der befreienden Verwand-

[7] Vgl. LARS ARDELIUS, *Gösta Berglunds saga,* S. 229ff. oder SVEN DELBLANC, *Stenfågel*, S. 243ff.

lung in sein einstiges Ich, das des Händlers Pappers-Lindgren, fürchtet.

In seiner Rezension wundert sich Erik Lindegren[8] darüber, daß in Linderholms Roman keine Spur von politischen Diskussionen zu finden ist, die unter den Soldaten zur Zeit der Bereitschaft üblich waren. Er hält das für einen Mangel, der den dokumentarischen Wert des Romans verringere und die Charakteristiken der Personen verkleinere. Politische Diskussionen gibt es weder bei Ahlström noch bei Jonason, und auch Olssons Soldaten führen keine. Vielleicht waren es zu kleine Einheiten ohne diskussionsfreudige Elemente; eher waren sie jedoch von der Langeweile, dem Nichtstun und der Sehnsucht nach ihren Eltern, Frauen, Geliebten so zermürbt, daß sie aufhörten, sich für Politik zu interessieren. Für sie taugte sie zu nichts und war nur ein Ballast, der nicht der Rede wert schien.

Linderholm ist in diesem Roman noch ein unerfahrener Schriftsteller, naiv und mit dem Lauf der intellektuellen Welt nicht vertraut. Aber er hat auch seine Vorzüge: Unmittelbarkeit, Originalität des Sehens und der Wiedergabe. Ab und zu belastet ihn die Erinnerung an eine nicht gerade zur modernsten und besten Literatur zählende Lektüre. Er romantisiert gerne, ist auch ein wenig sentimental, und er kann sich nicht von schablonenhaften Vorbildern befreien. Aber er ist ein guter und solider Erzähler. Wo er sich selbst treu bleibt, beherrscht er Sprache und Stil, seine Bilder und Metaphern sind originell, einfallsreich und oft meisterhaft.

Im übrigen zeigt bereits sein zweiter Roman, *Sie suchen den Weg nach Hause,* daß er manches gelernt hat. In ihm unterdrückt er schon die patriotische Bewunderung für die Verteidigungsmacht, der Roman ist intimer gestimmt und konzentriert sich mehr auf die zentrale Figur. Das Werk ist eine freie Fortsetzung des ersten Romans, hauptsächlich in der Gestalt des Leutnants Arne Lindgren, der endlich nach vier Jahren freiwilligen Militärdienstes nach Hause zurückkehrt. Neben Arne stehen im Mittelpunkt der Handlung noch zwei andere Rückkehrer, der Sergeant Olof Åkesson und der gemeine Soldat Johan Äng, Utängs-Johan genannt.

[8] BLM, 1943, S. 856.

Arne kommt in seinen Papierwarenladen zurück und zieht entschlossen in den Kampf mit Ämtern, der Konkurrenz und den Lieferanten, die ihn schon längst vergessen hatten, in den Kampf um den Lebensunterhalt. Åkesson kehrt in die altmodisch und patriarchalisch geführte Großhandlung seines Vaters zurück und langweilt sich furchtbar in dem kleinbürgerlichen Milieu. Arne und Olof haben sich dem Leben auf dem Lande entfremdet und die gegenseitige Beziehung trübt noch dazu die falsch verstandene Liebe der beiden zur schönen Gunvor Hindersson. Gunvor liebt Arne, aber der glaubt ihr nicht, weil er denkt, daß sie sich schon längst Olof hingegeben hat. Schwierigkeiten mit der Liebe und der Anpassung an zivile Verhältnisse hat auch der Arbeiter Johan Äng, ein rauher und aufbrausender Kerl, dessen Freundin Hildur, der er während der ganzen Dienstzeit keine einzige Zeile geschrieben hat, ihm nach Stockholm davonfährt.

In die Handlung greifen – etwas melodramatisch – die schematisch dargestellten Gestalten des jüdischen Einwanderers Cohn und seiner Tochter Frieda ein. Cohn wird als guter, ewiger Ahasver, als drangsalierter Gehetzter geschildert, was später zu einem literarischen Klischee wurde. Dazu kommt dann eine weitere Gestalt aus dem vorangegangenen Roman auf die Szene, der Hauptmann Hill, der Olof Åkesson eine Direktorenstelle in Göteborg anbietet; dieser nimmt sie trotz der Proteste seines Vaters an und zieht mit Frieda fort. Zum Schluß findet auch Arne sein Lebensglück. Nach einem tragischen Zusammenstoß mit dem betrunkenen Utängs-Johan, der ihn anschießt, findet Arne den Weg zu Gunvor.

Im großen und ganzen ist das wieder ein auf Linderholmsche Art gespaltener Roman. Stark in der epischen Basis der Geschichte, schwächer in der Detailschilderung, bewegt er sich immer wieder am Rande der Sentimentalität, der billigen oder der schwarzen Romantik (wie z.B. in der Gestalt des fast dämonischen Musikers Storhammar, oder in der Liebesepisode von Erika Gränje aus dem ersten Roman, die den Prediger Gustav Meander heiratet), der rhetorischen Feierlichkeit, des Schematismus oder der Naivität.

Interessant ist, daß neben der augenscheinlich autobiographischen Gestalt von Arne Lindgren der proletarische Rebell und Grobian Utängs-Johan die gelungenste Figur ist, die dank ihrer

volkstümlichen Sprache und Offenheit, die Linderholm mit ungewöhnlicher Sicherheit und Ausdrucksfülle festhält, sehr plastisch hervortritt. Hervorragend ist die Eintrittsszene, in der Johan, nach einem Konflikt mit einem Militärpolizisten, in das Waggonabteil stürzt, in dem er seine beiden demobilisierten Landsleute, Arne und Olof, findet. In ihr drückt der Verfasser das Grundproblem seines Romans aus: den Abschied von der militärischen Welt der Rangabzeichen, aber zugleich auch die Rückkehr zu den alten gesellschaftlichen Unterschieden zwischen den drei Beteiligten.

> Mors, grabbar! Tack ska ni ha! Jävla fint av er [. . .] Men jädrar, är det inte lilla Pappers-Lindgren [. . .] Men att efter dessa år åter höra sin ungdoms öknamn var som om först nu uniformen med officers gradbeteckning slitits av honom och han hånfullt stängts åter till det gamla. (10)

Und zu Åkesson bemerkt Johan ironisch: «. . . är inte du grosshandlarns pojk, [. . .] jo, jädrar, här har man kommit i societeten». (11) Aber Johan enthüllt mit einigen Worten auch seine eigene sensible Seele, die sich unter der rauhen Schale seiner Grobheit versteckt. Als er seine Heimat wiedersieht, ist er gerührt und bemüht sich, die Rührung zu verbergen: «Ja fy fan, sade Utängs-Johan grötigt. Här ligger ju hela den gamla skiten igen! Ja jösses då, grabbar!» (17) Genauso lakonisch faßt er die allgemeine schwedische Haltung zur Judenfrage zusammen. Als Johan mit Lindgren vor dem Geschäft seines inzwischen zugezogenen jüdischen Konkurrenten Cohn stehenbleibt, platzt er heraus: «En judjävel [. . .] Det kan jag ge mig fan åt. – Han spottade en stor blaska på fönsterrutan. Lindgren såg på honom. – Nå gosse. Så där får vi inte ta det». (22)

Diesmal fand Linderholm, nach Erik Lindegrens kritischer Ermahnung, auch Platz für Politik und Kritik an der Regierung. Im Gespräch zwischen Arne und seinem Vetter Storhammar heißt es: «Numer åter Pappers-Lindgren. Jo du gosse. Det var beklagligt du inte fick visa dina militära talanger», und Arne antwortet: «Det är inte vi som gapar krig. Det är överåriga idealistiska gentlemän som vill avtvå landets vanära att föra feg politik i vårt blod. Vi som står därute, vi säger egentligen förbannat lite. Jag tror inte vi är rädda». (51)

In der kleinen Episode über das nicht in Stand gehaltene Familiengrab hält der Autor auch die unsinnige Kleinlichkeit und das

Banausentum der Bürokratie fest, in einer Welt, in der Millionen von Menschen geopfert wurden. (67) Ein Lächeln erwecken beim heutigen Leser Linderholms erotische Szenen, wie z. B. die, in der Gunvor sehnsuchtsvoll und schwärmerisch ihren kleinen Körper im Spiegel betrachtet und dabei einen inneren, politischen Monolog über die Kämpfe in Spanien und China, über die Besetzung der Tschechoslowakei, die Teilung Polens und die russischen Forderungen im Baltikum und den Angriff auf Finnland führt. Dann kommt der unbeholfene Höhepunkt des lächerlich Pathetischen: «Hopbitet tysta samlade sig männen klädda i grått och ställde upp sig att skydda vad som fanns kvar». (103)

Linderholms Romane aus der Zeit der Bereitschaft gehören entschieden nicht zu den Büchern, die das Gewissen der Menschen aufrütteln. Es ist in ihnen kein glühender Zorn über Rechtlosigkeit und Wahnsinn, nicht jene leidenschaftliche Empörung über die Regierungspolitik, über die Zustände in der geplagten Welt, die wir bei Martinson, Johnson oder Stiernstedt finden können, aber auch nicht jene tödliche Langeweile und Gleichgültigkeit wie bei Jonason oder panische Angst wie bei Dagerman. Linderholms Romane sind auf ihre Art ruhig und ausgeglichen, als ob sie die feste volkstümliche Überzeugung von der Berechtigung der schwedischen Interessen und Forderungen der Neutralitätspolitik ausdrückten. Indirekt wird das in einer der Repliken des Tabakhändlers Cohn ausgesprochen, der versucht, Arne sein Lebensschicksal und seine Tragödie zu erklären:

> Ach, hur ska man kunna ge ord åt sådant för er människor i detta trygga land. Där människor lever i fred precis som om det vore alldeles naturligt att deras land ska vara en ointaglig borg, en helgedom, där ingen oro får bryta in. (170)

So ähnlich dachte wahrscheinlich ein wesentlicher Teil des Volkes. In erster Linie ging es darum, dem Krieg aus dem Wege zu gehen, auch um den Preis von Zugeständnissen und unpopulären Taten. Vielleicht müssen wir Linderholms Bücher deshalb eher unter die Werke über die Zeit der Bereitschaft als in die Bereitschaftsliteratur einreihen.

Am anschaulichsten bestätigt diese These Linderholms drittes Buch, *Hört, die Kuhschellen* aus dem Jahre 1947, das die Leser und ihr Verhalten zur Bereitschaft gar nicht mehr beeinflussen konnte.

Zeitlich ist es in den Herbst 1944 und örtlich in die Gegend am Ufer des Torne-Flusses plaziert. Die handelnden Personen sind u.a. einige Männer aus einer Feldbäckerei und finnische Flüchtlinge, die vor der zurückziehenden Armee von General Rendulic flüchteten, nachdem Finnland das Bündnis mit dem Dritten Reich gekündigt hatte.

Die Geschichte beginnt auf dem finnischen Hof der verwitweten Bäuerin Miina Kurkela an einem Septemberabend, an dem der jüngere Sohn das letzte Getreide einfährt und sein Helfer, der örtliche Don Juan Piilonen, der Bäuerin den Hof macht. In diese ländliche Idylle platzt der alte Lehrer Koskela mit der Nachricht von der vom deutschen Kommando aus Angst vor Sabotageakten angeordneten Zwangsevakuierung. Am nächsten Tag fährt Koskela in die Stadt zu Verhandlungen mit dem Oberfeldwebel Koenig, der im Zivilleben auch Lehrer ist, und wird als Geisel festgenommen. Unterwegs springt er aus dem Lastauto, und die Wache, die die Deportierten begleitet, schießt ihn nieder. Schwer verwundet, verblutet Koskela im Wald. Am nächsten Tag erreicht den Hof Orjasvaara der Befehl zur Evakuierung. Kurkelas verstecken das Getreide und gehen den Weg durchs Moor zur schwedischen Grenze am Torne-Fluß. Nach ihrem Fortgehen kehrt der demobilisierte älteste Sohn Viljö auf den Hof zurück. Auf ihn stößt eine deutsche Einheit, die gekommen ist, um den Hof in Brand zu stecken. Bei einem Schußwechsel erschießt Viljö Oberfeldwebel Koenig, wird dann aber selbst hingerichtet.

Der zweite Abschnitt des Romans spielt bei der schwedischen Einheit, die die finnischen Flüchtlinge aufnimmt. Hier kommt Linderholm in manchen Schilderungen des langweiligen Soldatenlebens, der rohen Freuden und Liebesabenteuer, der Spannungen zwischen den gemeinen Soldaten und den weiblichen Angehörigen des Sanitätshilfsdienstes, der «Lottor», die aus besseren Familien stammen, dem nahe, was auch Jonason oder Olsson darstellten. Unter den Soldaten begegnet der Leser einigen Gestalten aus Linderholms erstem Roman. Als Rendulics Heer, Brandstätten zurücklassend, endlich das Land verläßt, entschließen sich die schwedischen Soldaten dazu, den Kurkelas auf ihren Hof zu folgen und beim Aufräumen der Trümmer zu helfen. Dies ist jedoch schon die Handlung des dritten Abschnitts

«Wo das Feuer niederbrannte» (Där elden brunnit ut). Mit einem dramatischen Rückmarsch zur Einheit und der Demobilisierung endet das Buch.

Möchte man diesen Roman charakterisieren und typisieren, so kann man feststellen, daß es sich um einen Kollektivroman handelt.[9] Vielleicht nur die Bäuerin, die Witwe Kurkela, ragt etwas über die übrigen Gestalten hinaus. Die meisten sind jedoch immer nur sehr kurz und bündig dargestellt und charakterisiert. Hie und da greift der Autor zu rauhen, fast naturalistischen Schilderungen, aber das beeinträchtigt nicht wesentlich den realistischen, manchmal fast dokumentarischen Charakter seines Buches.

Künstlerisch – in der Komposition und im Stil – ist dieser Roman der beste von den drei Werken, die zur Zeit der Bereitschaft handeln. Das Problem der menschlichen Beziehungen wird hier stärker betont. Der Autor versucht zu zeigen, wie der Krieg Freundschaften verändert, menschliche Werte aufwertet oder degradiert und Normen der Humanität herabsetzt. Aus Kameraden von gestern werden über Nacht Feinde. Linderholm demonstriert dies auf zwei Ebenen: auf Regierungsebene an dem finnisch-deutschen Konflikt und auf der individuellen Ebene an der Umwandlung der Beziehungen zwischen zwei Lehrern, dem «anständigen» Lehrer-Koenig und «mästaren» Koskela (28), oder in der Szene, wo der ruhige und unauffällige Sergeant Axelsson sinnlos einen deutschen verwundeten Deserteur erschießt. (177) Unter den neuen Motiven, die hier auftreten, wären die kritische Einstellung des Verfassers zu den Frauen vom Sanitätshilfsdienst und ihrem Salonpatriotismus (112) und die Andeutungen einer kritischen Unzufriedenheit der Mannschaft zu nennen:

> Om man kunde förstå hur det är fatt där upptill, skränade Johnson. Är de alla av befälet idioter? Det ser nästan så ut. Här bara ligger vi [. . .] Men man är så trött på det här eviga eländet [. . .] (128). Vi är utleda på alltihop. (131)

Ein neues Element ist übrigens auch die Gestalt des deutschen Antifaschisten und Emigranten Weissenstein – «lilltysken», eine Figur, die in der schwedischen Literatur aus der Kriegszeit nur selten vorkommt. Man begegnet ihr wieder bei Delblanc, im vierten Teil seiner Serie (vgl. S. 251ff.). Zu demselben Themen-

[9] Vgl. die Besprechung von JOHANNES EDFELT, in: BLM, 1947, S. 852.

kreis gehört auch Linderholms kleine, humorvolle Geschichte *Ett beredskapsminne* («Erinnerung an die Bereitschaft») aus dem Jahre 1952.[10]

Wenn man die Erkenntnisse aus diesen drei Romanen zusammenfaßt, kann man sagen, daß sie im großen und ganzen ein solides, sachliches und überzeugendes Bild von den Menschen und der Zeit der Neutralität geben und praktisch alle Schichten und Klassen und deren Stellungnahmen, mit Ausnahme der engagierten und kämpfenden Intellektuellen, einbeziehen. Vollkommen fremd ist dem Autor auch die Welt und das Denken der schwedischen Kommunisten, die in jenen stürmischen Jahren ihr Mäntelchen nach dem Wind hängten.

Es ist wohl etwas ungerecht und befremdend, daß die schwedische Literaturgeschichte Helmer Linderholm nicht kennt. Man begegnet seinem Namen in keiner einzigen Arbeit über diese Periode und auch in keinem der resümierenden Standardwerke, die sonst fast alles registrieren. Wenigstens der dritte seiner Bereitschaftsromane würde es verdienen, zumindest erwähnt zu werden. Aber anscheinend mußte Linderholm für die modischen Vorlieben der damaligen Kritik büßen, für die sein episch realistischer Stil viel zu altmodisch war. Er fiel dabei aus der Registratur und kam nie wieder hinein. Heutzutage wird er eher als Jugendverfasser angeführt.

In den nachfolgenden Jahren wurde dem Themenkreis der Bereitschaft aus den verschiedensten Gründen nicht mehr viel Interesse zuteil.

Olov Jonason

Umso mehr wurde jedoch über das stilistisch moderne, wenngleich einzige Werk des Journalisten und Übersetzers Olov Jonason (geb. 12. 8. 1919) geschrieben. Es handelt sich um eine Sammlung von 19 Erzählungen unter dem Titel *Parabellum* (1943), deren wesentlicher Teil über des Autors Lebensgefühle aus der Zeit des Militärdienstes, in den er schon im Jahre 1939 einberufen wurde, aussagt. Am treffendsten charakterisiert wohl diese Samm-

[10] All världens berättare, Nr. 5, 1952, S. 335ff.

lung Anders Ehnmark, indem er sie «beredskapens epigram und klagovisor»[11] nannte. Sverre Eriksson spricht über sie als ein «generationsdikt och litterärt dokument»,[12] desgleichen auch Ivar Harrie,[13] während Stig Ahlgren die allgemeine Gültigkeit und Repräsentativität von Jonasons Wahrnehmungen für die ganze Generation junger einberufener Soldaten bezweifelt.[14]

Sollen wir die Frage, ob es sich um ein Generationserlebnis handelt oder nicht, beantworten, müssen wir uns vor allem bewußt sein, daß hinter der literarischen Manier, dem «harten» Stil nach dem Vorbild der amerikanischen Schule, auch ein völlig anderes, spezifisches Erlebnis und Gefühl steckt, das, bis auf einige wenige Ausnahmen extravaganter Militaristen oder eifriger Unteroffiziere, bei allen, die zum Militärdienst einberufen wurden, dasselbe sein mußte. Alle nämlich – bis auf die erwähnten Ausnahmen – mußten unter der Langeweile, der Primitivität und dem Stumpfsinn des soldatischen Denkens, dem stereotypen Kasernendasein leiden.

Das versucht Jonason auch durch die Form, in der er schreibt, zu betonen, einer sonderbaren Art erzählerischer Anonymität, die aber der erlebten Realität gänzlich entspricht. Die Uniform bedeutet Gleichschaltung; wahrscheinlich hat man gerade deshalb die Sterne an den Epauletten eingeführt, – um den General vom gemeinen Soldaten abzusondern. Ich weiß nicht, warum gerade die Frage, ob Jonason für seine Generation repräsentativ ist oder nicht, seine Rezensenten so beschäftigt hat. Jonason ist zweifellos repräsentativ, nicht nur für seine literarische Generation, sondern für all die Namenlosen, die in jenes sinnlose Kriegsspiel in den schwedischen grünen Wäldern und grauen Kasernen geworfen wurden. Repräsentativ ist er dadurch, daß er mit adäquaten künstlerischen Mitteln das Wesentliche auszudrücken verstand, woran alle zu leiden hatten – die uferlose Langeweile und die Leere der Existenz. Das bezeugten auch alle anderen, die zur Feder griffen, um ihre Gefühle mitzuteilen. Langeweile und Leere sind die

[11] *40-talsförfattare*, 1965, S. 208.
[12] Studiekamraten, 1963, S. 79.
[13] *In i fyrtiotalet*, «Född 1919», S. 372ff.
[14] *Obehagliga stycken, Döpt i kulspruteolja*, 1953, S. 102.

häufigsten Gefühle, denen man in der ganzen Bereitschaftsliteratur der Mobilisierten begegnet. Der Dienst ohne Kampf mordet den Soldaten nicht, aber er deformiert auf unheimliche Weise die Seele.

Deshalb hat der schwedische Bereitschaftsroman nichts mit dem europäischen Okkupations- oder Kriegsroman gemeinsam. Es fehlen ihm alle Voraussetzungen dazu, weil die einschlägigen Erfahrungen völlig andere waren. Während den anderen jungen Menschen, die auf alle europäischen Kriegsschauplätze gejagt wurden, der Krieg tausende und abertausende unterschiedliche, erschütternde Erlebnisse bot, von den Schrecken des Todes und der Niederlage bis zum Siegestaumel für die Überlebenden, kehrte der schwedische Soldat mit einem einzigen Erlebnis, dem Bewußtsein der vergeudeten, nutzlosen Jahre der Leere, ins Zivilleben zurück. Wohl gerade deshalb kann man auch den kämpfenden Peter Nisser überhaupt nicht mit Jonason und anderen, die dem Krieg hinter der neutralen Grenze zusahen, auf eine Stufe stellen. Wohl deshalb erscheint Stig Ahlgren, wenn er Nisser mit Jonason vergleicht, Nissers Stil «beherrscht hysterisch»,[15] und hysterisch muß Nisser mit seinen Fronterlebnissen auch seinen Kritikern vorkommen. Das neutrale Bewußtsein der Schweden konnte die mitreissende Hysterie des Krieges und der Fronterlebnisse nicht verstehen. Autoren wie Nisser empörte und reizte das neutrale Bewußtsein, indem sie an die Schrecken erinnerten, denen die Schweden zu diesem Moment aus dem Wege gegangen waren und denen sie im Innersten ganz zu entkommen hofften.

Damit es zu keiner Täuschung darüber kommt, was für Lektüre der Leser in die Hand nimmt, belehrt ihn der Autor Jonason gleich im Prolog: «Love is all?» (9), daß er von nichts anderem erzählen wolle, als von einem unendlich scheinenden, immer gleichen, durchschnittlichen Soldatentag, in dem sich alles wiederholt: der schreiende Zugführer, fünfzig abgespielte Schallplatten, Wind und Schnee, vier Kaffeehäuser und drei Kinos. «Så var det i tre månader där och så var det 1939, 1940, 1941, 1942». Schlüsselwörter wie «blåsa, snöa» charakterisieren die Situation dieser Existenz. In der nächsten Erzählung, «Byn som vi bor i» (Das Dorf,

[15] Ebenda.

in dem wir wohnen) (13), schildert er einen anderen Aspekt des Soldatendaseins – die Abgeschiedenheit von der Welt. Schlechte Wege umschließen dreizehn Gehöfte, in denen sich jegliches Leben abspielt. «Pojkarna här är fina» (Die Burschen sind ausgezeichnet) (21) beschreibt wieder die Rolle des Alkohols und Kartenspiels im Kampf gegen die Langeweile, die, erstaunlich für einen Außenstehenden, auch durch unsinniges Nägelnachzählen im Lager vertrieben werden kann. Auch die Arbeit als Mittel, der trübseligen Leere zu entrinnen, wird hier gelobt.

Doch das einzige wirklich erschütternde Erlebnis finden wir in der Titelgeschichte «Parabellum» (42), die eine dramatische Situation anhand der Erfahrungen eines Mannes entwickelt, der den finnischen Winterkrieg miterlebt. Der tragische Tod eines Soldaten, den eine Mine zerriß, bildet für Jonason den Hintergrund, um die Ausweglosigkeit der pseudomilitärischen Existenz, des Kriegsspiels, weiter zu entwickeln. «Det finns iallafall en sak som man inte kan lära sej, tänkte han, och det är hur man ska bära sej åt innan man stöter på några fiender. Det kan man aldrig lära sej». (46) Der Erzähler enthüllt das Wesen der Untätigkeit der «faulenden» Soldaten wie folgt: «Om det fanns någon strid som man kunde känna sej engagerad i, skulle det vara enkelt [. . .]» (44)

Mit derselben Frage beschäftigt sich auch die Erzählung «Rum med döda» (Das Zimmer mit den Toten) (50), die den Tod der alten Inhaber des Hauses, in dem die Soldaten untergebracht sind, schildert. Wichtig sind hier die Folgen: Nach ihrem Tod ist das Haus einsam und öde. «Det var början till fördärvet att tala med sej själv». (65) Wieder kommt Jonason zum Problem der Untätigkeit und der Unsicherheit, die daraus entspringt. «Han undrade hur han skulle vara i en strid. Det var en brist att han inte visste det, tänkte han. Jag kanske är feg, tänkte han. Ingen vet om han är feg förrän han har varit med om det. Det är en brist». (50) Wieder findet man hier jene stilistische Formel der Wiederholung, in der die Worte «tänkte han» die völlige Unsicherheit und Ausweglosigkeit einer solchen Existenz unterstreichen. «Det är värre med fred än med krig, tänkte han». (70) Hier läßt er niemanden mehr in Zweifel, daß sterile Untätigkeit den letzten Elan im Menschen tötet, daß sie eine Maschine aus ihm macht, die nur blindlings unsinnige oder nichtige Befehle erfüllt.

Genauso leer ist die Welt auch in der Geschichte «By i bergen» (Ort in den Bergen) (73), die mit einem hinreißenden Porträt eines Sergeanten beginnt, der stumpfsinnig und ermüdet inmitten des Hofes steht und Orangenschalen um sich wirft, bis sie einen geschlossenen Kreis um ihn bilden, als ob er sich darin vor dem unendlichen Regen, der herniederfällt, abkapseln könnte. Trotzdem, oder vielleicht gerade deshalb, erscheinen ihm die Menschen in diesem Ort seltsam. Nur sie bieten jenes bißchen Zerstreuung, das die Soldaten hier finden können.

> Folket här i byn är det underligaste jag har träffat, sa han. Har du sett hur dom plöjer? Ett steg i minuten. Jag har aldrig sett nån arbeta så långsamt förr. Han höll kikaren för ögona hela tiden . . . (91)

In der Szene mit einem alten Mann, dem er ein Pferd zum Eggen leiht und der aus Eifer und Freude darüber, daß er ein Pferd hat, so lange eggt, bis er tot zu Boden fällt, kommt die unbewußte Sehnsucht, diese Hölle der Leere zu verlassen, zum Vorschein. «Det är nog ganska ovanligt att en människa harvar ihjäl sej, sa han. Det är vanligare att dom går eller simmar livet av sej». (115) Hie und da erklingt aus dem Text auch eine leise Kritik an den Beziehungen zwischen den einfachen Soldaten und den Offizieren (die öfter in der offiziellen «Literatur» als beispielhaft demokratisch dargestellt werden), doch wird, wie es scheint, auch dieser Umstand bis auf ein Minimum unterdrückt. «De hade varit nere på kafét. Det var ett vanligt konditori för officerare eller åtminstone rena uniformer. Officerare och fabriksägardöttrar». (111)

Die Erzählung «Högtidligt korum» (Truppenparade) (126) erzählt von einem Soldaten, der vom stundenlangen Stehen bei der feierlichen Truppenparade ohnmächtig wird und danach ein bißchen wirr im Kopf ist.

> Vad är det egentligen för fel på honom? sa löjtnanten. Han går omkring med en lätt hjärnskakning efter ett högtidligt korum, sa ja. Ja, då är det inte mycket att ha kvar här, sa löjtnanten som var en av de bästa chefer jag har träffat. (132)

So einfach war es: derjenige unter den Offizieren, der *bereit* war, den Mann nach Hause zu entlassen, war der beste.

«18, svensk tid» (Um 18 Uhr schwedische Zeit) (135) ist die Geschichte von Rundfunkhörern, die den Verlauf des Krieges im BBC-Sender verfolgen und darüber diskutieren, wer den Sieg davontragen wird. Hier schaltet Jonason wieder seinen

gedämpften Galgenhumor ein. Der Kaffeehausbesitzer, der sich mit den Ereignissen, die als Nachricht aus seinem Radioapparat kommen, fast identifiziert, fühlt sich für den schlimmen Kriegsverlauf selbst so schuldig, daß er, wie zur Entschuldigung, hinzufügt, daß es wohl bald besser sein werde. (135) Die Kellnerinnen verfolgen die Kriegsgeschehnisse von einem ganz anderen, sozusagen unpolitischen Gesichtspunkt aus. Auf die Frage, wie es mit dem Krieg stehe, antworten sie: ganz gut, weil an einem Tag fünfzig Biere verkauft worden waren. Der Erzähler selbst steht auf der Seite der Verbündeten und glaubt an ihren Sieg. Wer nicht an ihn glaubt, ist für ihn entweder dumm oder unmoralisch, da die meisten Leute auf dieser Erde derselben Meinung sind. Den Kaffeehausbesitzer quält die Frage, wie es mit ihm nach dem Krieg sein werde, da dieser ihn in guter Kondition halte und ihm nicht zu altern erlaube. Auch für ihn ist die Zeit stehengeblieben.

Eine der zentralen Erzählungen berichtet über das Verhältnis der schwedischen Soldaten zu den deutschen an der norwegischen Grenze. «Dessa ljusa nätter» (Diese hellen Nächte) (161) sind Erwägungen über den Feind, der sich überraschenderweise gar nicht feindlich benimmt. Die deutschen Soldaten erscheinen den Schweden blaß, mager, klein, schwerfällig, als ob ihnen die immer glänzenden Helme den Rücken krümmten. Sie suchen Kontakt mit den Leuten, aber niemand kümmert sich um sie, und auch beim Mittsommernachtsfest können sie nur von weitem der Musik und dem Gesang der Einheimischen zuhören. Sie sind noch einsamer und verlassener als die schwedischen Neutralitätshüter. Die Schilderung des Feindes ist sachlich-nüchtern, aber sie läßt keinen Zweifel daran, daß der Autor und seine Kameraden kein Verständnis für jene haben, für die der Krieg wie es ihnen scheint Lebensinhalt und Sinn ist. Trotzdem sieht er in den einfachen Soldaten, die zu zweit an der Grenze Wache stehen, eher Opfer als eifrige Krieger. «På hedersord, de sjöng aldrig om deras gevär». (169)

Die Geschichte «Finn dej ett äventyr!» (Such dir ein Abenteuer!) (224) erzählt, wie willkommen jede kleinste Zerstreuung war. Ein zufällig entstandenes Feuer wird mit so viel Eifer und Schwung von den Soldaten bewältigt, daß alles dabei vernichtet

wird. «Stora vita söndagar» (Die großen weißen Sonntage) (232) schildern den unendlichen, langen Winter in den Bergen und die Sehnsucht der Soldaten nach dem Frühling. Auf originelle Weise, auf die nur Soldaten, die monatelang dem Nichtstun ausgesetzt sind, kommen können, versuchen sie, ihn herbeizuführen. Sie urinieren auf dem Hof und verfolgen die gelben Rinnsale, die den hartnäckigen Schnee zerfressen. «Ett par veckor odlade vi våren vid gärdsgårn, som vi ställde skidorna mot och vi tyckte verkligen att den växte». (232) Aber auch diese originelle Art, den Frühling herbeizurufen, ist vergebliches Bemühen, genauso wie der endlose Militärdienst: «En dag var de översnöade igen». Und dieses geringfügige Erlebnis, diese Niederlage im Kampf mit dem Winter verdirbt ihnen alle Aussicht in die Zukunft, treibt sie zu neuer Resignation und Verzweiflung. «Den dagen sa jag att jag inte stog ut där längre». (233) Die einzige Sehnsucht, das einzige Lebensziel ist, wenigstens für einige Tag dem ewigen Schnee zu entrinnen und Mensch zu sein. Aus solchen gespannten Situationen wachsen Nervosität, Gereiztheit und Streitereien. Am schlimmsten ist es während der langen Nächte, in denen der Nordwind weht und der Sonntagmorgen sich vor der Tür in ein riesiges weißes Laken verwandelt. Und so ist es jeden Sonntag während des ganzen Frühlings. Es scheint, als ob der Winter nie enden wolle. So fühlen es die Männer in Waffen, aber es ist nicht bloß dieser eine Frühling. Für Jonason und eine Menge seiner Kameraden war das ein unendlich langer, vier Jahre dauernder Geisterwinter, ein Gefängnis, in dem der Tag des Strafablaufs und der Entlassung unbestimmt war.

Was kann man noch mehr über «para bellum», die Jonasonsche Art der Kriegsführung sagen? Eine Reihe von Kritikern und Literaturhistorikern hat über Jonasons Abhängigkeit von der amerikanischen Schule geschrieben, die sich damals mit Hilfe ihrer beiden schwedischen Vermittler, Artur Lundkvist und Thorsten Jonsson, den Weg in die schwedische Literatur gebahnt hatte. Aber trotzdem bin ich der Meinung, daß dieser Einfluß bei Jonason mehr oder weniger zufällig war, daß es sich um eine zeitliche Übereinstimmung, um eine unbewußte, von Stoff und Erlebnis bestimmte Nachahmungsvariante handelt. Wie anders konnte Jonason die Langeweile und Eintönigkeit des Geschehens

ausdrücken, als durch jene suggestive, ewige Wiederholung von Wörtern, Sätzen und Bildern?

Doch Jonasons Absicht war meines Erachtens – trotz semantischer Ähnlichkeiten – von Hemingways Ziel völlig verschieden. Dort wo Hemingway und andere mit ähnlichen Mitteln, hauptsächlich in der Handlung, in aufregenden und dramatischen Szenen wirklicher Kämpfe (z.B. Stierkämpfe oder Jagden) arbeiten, benützt Jonason gleichartige literarische Griffe zur Beschreibung ganz anderer, völlig undramatischer, stereotyper, langweiliger und durch ihre Eintönigkeit tötender Szenen. Dabei erreicht er allerdings dieselbe assoziative Wirkung der Interpretation. Man kann deshalb feststellen, daß eine ähnliche Methode bei völlig divergentem Stoff Anwendung fand – und entschieden mit Erfolg.

Wahrscheinlicher war aber – und das bestätigt auch die Tatsache, daß *Parabellum* eine für Jonason einzigartige, aber auch die einzige schöpferische Tat darstellt –, daß das Erlebnis der stärkere und entscheidende Faktor war, während Technik und Stil an zweiter Stelle standen, auch wenn sie genau die Stimmung und die Gefühle des destruktiven Einflusses eines in Untätigkeit eingeschlossenen Kollektivs erfaßten, eines Kollektivs, das unausweichlich dem Verlust der Identität des Einzelnen zustrebte. Die «Schweigsamkeit» von Jonasons Sprache drückt annähernd perfekt die Machtlosigkeit des jungen Menschen in der gegebenen Lage aus. Das Erlebnis der neutralen Bereitschaft war sogar so stark, daß es dem neugeborenen Autor Atem und Mut zu neuen künstlerischen Abenteuern nahm.

Es war das einzigartige, nicht wiederholbare Erlebnis eines Krieges, der nicht stattfand. Der Krieg tötete auch durch seinen Schatten, tötete Seelen und Gedanken, tötete durch Langeweile. Da gab es keinen Weg zu etwas Neuem, Höheren, Hoffnungerweckenden. Dagerman dokumentierte übrigens später den «glücklich überlebten» Krieg noch demonstrativer. Wie verhält es sich jedoch mit Gösta Oswald und anderen, die man langsam vergessen hat, mit der Literatur der nachfolgenden Jahre, die sich aus Schweden zu den weit entfernten Weltproblemen flüchtete? Wer hielt den geistigen Kontakt mit dem durch das Erlebnis der Neutralität verstörten Land aufrecht? Tatsächlich nur die großen

Alten, die nie bereit waren, vor der Neutralitätspolitik zu resignieren.

Stig Dagerman

Neben Jonasons *Parabellum* gilt als das bedeutendste und typischste Werk der jungen schwedischen Bereitschaftsliteratur der Roman von STIG DAGERMAN (5. 10. 1923–4. 11. 1954) *Ormen* (1945, «Die Schlange»). Stig Jansson-Dagerman wurde in Älvkarleby geboren, lebte aber seit 1934 in Stockholm, wo er auch seine Schulzeit mit dem Abitur an der Södra-latin-Schule beendete. Schon ein Jahr zuvor arbeitete er als Volontär beim Zentralblatt der schwedischen Syndikalisten Arbetaren, wohin ihn die gleiche politische Überzeugung und dieselben Ansichten wie die seines Vaters brachten. Dort erreichte ihn auch die Einberufung zum Militärdienst, den er vom Sommer 1943 bis zum Herbst 1944 ausübte. Dann kehrte er wieder in die Redaktion zurück, nun bereits als Kulturredakteur.

Dagerman war zweifellos eine der ausdrucksvollsten und in gewissem Maße höchst typischen Persönlichkeiten der vierziger Jahre, deren defätistische Atmosphäre ihn völlig absorbierte. Er war mit dieser Untergangsstimmung in so intimen Kontakt getreten, daß er ihr buchstäblich unterlag, sich ihr völlig hingab. Andererseits paßte er sie durch seine literarische Meisterschaft dem eigenen Weltbild an. Während die meisten seiner Zeitgenossen auf die «hartgesottene» amerikanische Schule schworen, suchte Dagerman seine Vorbilder auch anderswo. Die tiefsten Impulse boten ihm dabei zwei Denker, die sich im Einklang mit seiner verwirrten Zeit befanden – Kierkegaard und Kafka, denen die Begriffe Furcht und Angst vertraut waren.

Wo Linderholm und Ahlström als Sprecher für die nationale Begeisterung das Vaterland und die Neutralität zu verteidigen suchten, wo Jonason militärische Langeweile, Leere und Enttäuschung ausdrückte, dort verlieh Dagerman der Angst und dem Schrecken Ausdruck. Zwar waren seine Gefühle der Furcht und Angst nicht durch den Krieg und dessen Barbarei hervorgerufen, sie wuchsen vielmehr in ihm schon von dem Augenblick an, in dem er, die anarchosyndikalistischen Ansichten seines Vaters

übernehmend, die furchtbare Erkenntnis gewann, «daß ein paar Delegierte mit einigen Milliarden von Schicksalen herumspielen können, ohne daß dies irgendjemand für unvernünftig oder unangemessen halten würde». Dies allein erklärt schon, wie einsam er war und in welch geistiger Angst und Befangenheit er lebte. Dagerman steht mithin auf der qualitativen Leiter der jungen beginnenden schwedischen Bereitschaftsliteratur auf der letzten Stufe, hinter der nichts mehr ist als Leere und Tod.

Seine literarischen Helden – oder besser gesagt, sein literarisch verschieden transponiertes Ich, wie z.B. die Personen der Geschichten von den Kasernenpritschen aus dem zweiten Teil der *Schlange* – sind genau das, was auch Dagerman sein wollte. Wahrscheinlich ist er hier bei Eyvind Johnson, seinem großen Vorbild, in die Lehre gegangen. Das entsprach, wie es aus anderen schwedischen Literaturquellen bekannt ist, dem Denken der Anarchosyndikalisten, wie z.B. dem Johnsons, der es in seiner *Romantisk berättelse* so beschrieb: «Endast i pessimismen ligger livsansvaret!» (100) Sie hielten sich für die Aristokraten des Geistes, die besten Menschen, Arbeiteraristokraten, die sich nicht demütigen lassen, die den Tod verachten, Menschen, die die Hintertür der Ausreden und Ausflüchte hinter sich verschließen, Helden also, die der Autor in Kontrast zu dem stellte, was zu jener Zeit Politik hieß, eine Politik, die in Wirklichkeit eine endlose Reihe von Konzessionen und Kompromissen für das angebliche «Wohlergehen und Glück» des Volkes war.

Schenken wir hier einer Erwägung über die neutrale Politik aus dem zweiten Teil der *Schlange,* «Wir können nicht schlafen» (Vi kan inte sova), Aufmerksamkeit, in dem der rundliche und ruhige Edmund vor dem Einschlafen seine Lebensgeschichte aus dem spanischen Bürgerkrieg erzählt! Keinem seiner Kameraden wäre es je eingefallen, zu denken, daß gerade er, «den runde, oföränderligt lugne Edmund»,[16] mit dem Krieg und dem Töten von Menschen etwas hätte gemein haben können.

Bei dem ersten Werk des damals 22jährigen Dagerman handelt es sich, vom formalliterarischen Gesichtspunkt aus, eigentlich um zwei Romane. Der erste, «Irène», erzählt die Geschichte von ein

[16] Zitate im Text nach der Ausgabe von 1955: *Ormen*, Stockholm, hier S. 150.

paar sich über die Maßen langweilenden Soldaten und Mädchen, die sich in einer zur Hälfte fertiggebauten ländlichen Villa bei Älvsjö total betrinken. Die Personen dieser Geschichte sind junge, durchschnittliche, vom Krieg, der nicht stattfand, gekennzeichnete Leute, die in erstaunlich gereizter, dunkler und brutaler Art und Weise auf die Realität und die Anstöße der Umwelt reagieren. Als Hauptfigur tritt neben der Kellnerin Irène der barsche Soldat Bill, der Mann «mit der Schlange», auf. Gerade dieses Symbol verbindet eigentlich die beiden, kompositionell weniger selbständigen Teile zu einem Ganzen. Die Schlange ist das Symbol der Angst und der Schuld, jener beiden Hauptmotive des Werkes.

Angst und Schuldbewußtsein werden auf jeder Seite des Buches deutlich. Zuerst erleben wir diese Gefühle mit Irène, die in einer momentanen Panik ihre Mutter aus dem fahrenden Zug stößt, weil sie, Irène mit Berndt Claesson bei einer für Irène enttäuschenden Liebesszene vorfindend, ihr Vorhaltungen machte. Irènes Schicksal verknüpft sich dann mit dem Bills, aus dem die ewigen Schikanen des Sergeanten Bohman einen neurotischen, müden und angeekelten Jüngling gemacht hatten, dessen einziges Ziel es war, dem sinnlosen Gefängnis des Militärlagers zu entrinnen. Als die Kellnerin Wera Bill nach einer Rauferei mit ihrem Liebhaber Åke der Militärpatrouille übergibt, rächt sich Bill. Er lockt Wera auf den Hof zum Brunnen und stößt sie in die Tiefe. Irène befreit jedoch Wera aus dem Brunnen, läßt Bill aber in dem Glauben, ein Verbrechen begangen zu haben.

Dagermans junge Leute sind sonderbar böse, grausam und barbarisch,[17] obwohl sie eine bewundernswerte Eigenschaft aufweisen: sie haben keine Angst davor, böse zu sein. Das ist das einzige, wovon sie sich befreien konnten – natürlich um den Preis ihrer Menschlichkeit.

Hier liegt der Unterschied zwischen Dagerman und Kafka. Während bei Kafka nur die Umwelt böse ist, sind es bei Dagerman auch die Helden. Möglicherweise sollen sie das Symbol eines noch größeren Mordens, dessen entfernte Zeugen sie sind, darstellen.

[17] OLOF LAGERCRANTZ, *Stig Dagerman*, Stockholm 1967, S. 80: «Hans gestalter är alla potentiella mördare eller självmördare, på flykt i ångest och skräck, tyngda av oövervinnerliga skuldkänslor».

Wie sonst wäre jene Kaltblütigkeit zu verstehen, mit der Irène ihre eigene Mutter tötet?

> Irène trängde henne ut på plattformen och stängde igen dörren efter sej och hennes ansikte var rött och hett och rösten gäll och hetsad som hos ett jagat djur. Va sa ni att ja va, sa hon och grep henne stadig om överarmarna. Va va ja, va? . . . Och när hon hört var det som om hon lyftes på en våg och hennes händer sträcktes ut . . . så at modern tog några flytande steg tillbaka [. . .] innan hon [. . .] störtade mot banvallens grus. (50–51)

Danach fühlt Irène nur eine gleichgültige und teilnahmslose Ruhe. Sie pudert sich die Nase und beim Aussteigen aus dem Zug flirtet sie mit dem ungeschickten und unerfahrenen Fleischergesellen.

Wohl könnte man etwa mit dem damaligen Rezensenten übereinstimmen, daß es sich um «eine psychologische Montage hohen Grades» handelt, und auch die «rhythmische Sensibilität»[18] von Dagermans Prosa loben, schwerer schon kann man die krankhafte Brutalität und Kaltblütigkeit seiner jungen Menschen verstehen. Nachdem Irène und Bill eine vollendete und eine unvollendete Mordtat durchgeführt haben, gehen sie gemeinsam die Bahnstrecke entlang, bedrückt von einem unklaren Schuldgefühl. Die Ungewißheit ruft in Bill ein von Angst erfülltes Warten auf die Gewißheit hervor, ob und wie Wera zugrunde gegangen ist, und Irène hofft innerlich, die Mutter noch am Leben zu finden.

Dagerman ist jedoch ein eleganter und raffinierter Erzähler. In dem Augenblick, in dem der Leser die Wahrheit zu finden erwartet, erfährt er, daß die beiden Suchenden die falsche Seite entlang der Bahnstrecke gewählt haben.

Je mehr man den Roman analysiert und über seine Substanz nachdenkt, desto weniger kommt man seinem Sinn, seiner Botschaft auf den Grund, es sei denn, man betrachtet ihn als Symbol des Krieges. Die beiden Helden wissen nicht, was wahrscheinlich nur ihr geistiger Vater vermutete und wahrnahm, daß der Krieg ein sinnloses, verzweifeltes und törichtes Element in menschlichen Verhaltensweisen ist.

Diese Interpretation wird jedoch erst im zweiten Teil des Buches klarer angedeutet, wo das zweite Ich des Autors, Scriver, verständ-

[18] Erik Lindegren, in: BLM, 1946, S. 65.

licher ausdrückt, was er mit dem Schlangensymbol meint und wo die Symbolschlange erst als literarisches Mittel ausgenützt wird. Die Angst ist für ihn ein Phänomen der Kultur, ein Grundfaktor der gegenwärtigen menschlichen Existenz. «De är nutidsmänniskans tragik att hon har upphört att våga vara rädd. De är olyksdigert för därmed följer att hon också successivt tvingas sluta me att tänka». (269) Für den Autor dieses Romans à thèse stellt die Angst paradoxerweise eine positive Alternative zur Harmonie, zur Nicht-Angst dar. Auf die Frage der Dichterfigur (Skalden), ob er sich nicht zu sehr mit der Angst beschäftige, antwortet ihm Scriver:

> «Ja vet inte, [. . .] men jag tror de är betydlit farligare att romantisera harmonin. Ja vill minnas att harmonifilosofin, vars mest nyttjade instrument är antiintellektualismen, har lidit sitt grundligaste nederlag nu under kriget. [. . .] Harmonin framför allt – å kan man vinna den på ett så billigt sätt, bara genom att spotta sej själv i ansiktet, så varför inte! [. . .] Hur ömklig tror ni inte bluffen ter sej för den som upplevt slagordsinflationen på beredskapens bakgård?» (273)

Dies sollte eine ausreichende Erklärung der Gefühle des Autors sein – seine Angst und Furcht sind nicht physischer Natur, sind nur konkretisierte, symbolisch ausgedrückte Gefühlszustände. An derselben Stelle distanziert er sich auch von der Schreibweise der amerikanischen Schule: «Kanske de är nödvändit att fly, men i så fall inte på dom hårdkoktas naiva sätt». (273) Er hält diese für «infantile Grotten der Mystik». Eine Rettung oder zumindest eine Möglichkeit zur Rettung kann nur die Epoche des neuen Intellektualismus bringen, der den Menschen Mut genug einflößt, der Angst wirksam zu begegnen.

Den zweiten Teil des Romans, «Wir können nicht schlafen», bilden vor allem kurze Geschichten, die sich die «Soldaten ohne Waffen» erzählen, weil sie aus Angst vor einer wirklichen Schlange, die aus einem Rucksack herausgekrochen ist, nicht schlafen können. Sobald sie sich gemeinsam zur Furcht bekannt haben, vertreiben sie sich die schlaflosen Nächte mit Erzählen. In dem Abschnitt «Wir können nicht schlafen» deutet Dagerman gleich zu Beginn an, um welche Art von Angst es sich handelt: «[. . .] den svaga stickande lukten av fasa stiger upp ur golvspringorna». (127). Aber gegen Gedanken, gegen Vorstellungen kann man sich mechanisch nicht wehren. Es hilft nichts, sich die Decke über den

Kopf zu ziehen oder mit den Fingern die Ohren zuzustopfen: der einzige Ausweg ist der «intellektuelle» Ausweg, den Gedanken mit Worten, mit anderen Gedanken zu verjagen. «Vi kände oss befriade från en tung hemlighet och började gapa i munnen på varandra [. . .] När ljuset släkts och dörrn stängts om oss satte vi igång att prata fast vi visste att det var strängt förbud på det.» (129) Und sie lachen, erzählen Witze, verjagen die Angst.

Als erster erzählt der schweigsame Joker, der Zimmerälteste, Jahrgang 1919, eine ziemlich rohe Geschichte über die Brunnenbohrer und ihre gefährliche Arbeit und über ihren Konflikt mit einem geizigen Bauern und einem Landpolizisten in Kristianstad, die der stramme Uppsala-Pelle, einer der Brunnenarbeiter, vor der ganzen Stadt lächerlich machte. Hier ist wieder der Einfluß von Eyvind Johnson zu beobachten.[19] Unter der Pumpe begießt Pelle den Schutzmann von oben bis unten mit Wasser, dann setzt er ihn zusammen mit dem alten Bauern aufs Pferd, bindet ihnen die Füße unter dem Bauch des Tieres zusammen, damit sie nicht herunterfallen und bringt das Pferd in Trab. Das ganze Städtchen ist begeistert, und es fällt niemandem ein, den beiden auf dem Pferd aus der Klemme zu helfen. Auch Jokers weitere Geschichten über die «rallare», die Wanderarbeiter, berichten davon, was es heißt, die Angst loszuwerden: man kann frei atmen und menschenwürdig leben. Frei kann bei Dagerman nur der syndikalistische Anarchist sein, weil nur er keine Angst kennt.

Als zweiter kommt Sörensen zu Wort, ein ehemaliger Matrose, ein kleines spitzes Männchen, das schon während des ersten Weltkriegs diente. Er erzählt von seinem Konflikt mit dem brutalen Offizier Western, der seine Untergebenen folterte. Durch einen «unglücklichen» Zufall töten sie ihn wie eine «Schlange«.

Dann kommt mit seinem Beitrag der rundliche, vertrauenswürdige Edmund, von dem niemand vermutet, daß er sich am spanischen Bürgerkrieg beteiligt hatte. Er berichtet von dem Bauern, bei dem seine Einheit Unterkunft fand und der während des schweren Artilleriefeuers, als sie alle um ihr Leben bangten,

[19] Gemeint sind E. Johnsons frühe Werke, die das Leben der «rallare» inspiriert hatte.

ruhig schlief. Denn weil er sich nicht fürchtete, weil er «frei» war, war er auch glücklich, und die Soldaten um ihn herum waren es auch. «De var precis som om krige i de ögonblicke inte gällde nånting annat än om gubben skulle få sova eller inte å om han vakna skulle krige vara förlorat för våran del». (159) Und dann kam der Morgen und «Fasan som svävade [. . .] omkring i det nattsvettiga rummet fick ingen utlösning denna morgon [. . .]»

Als nächste folgt eine reale Geschichte aus dem Militärleben, ein grausamer Soldatenscherz, dessen Objekt Gideon Karlsson ist, einer, der sich von den anderen auffallend unterscheidet. «Jag är nykterist, pojkar» (164) – und diese Worte genügen für ein hartes Urteil. Die Kameraden bespritzen Gideon mit eiskaltem Wasser. Allen voran Pjatten, ein Modegeck, der seine eigenen Komplexe an Gideon abreagieren möchte. Ihm zur Seite steht der aggressive Sörensen. Gideons Qual und Demütigung macht erst der verbitterte Gladalaxen ein Ende, und Gideon, der Gutmütige und fast biblisch Einfältige, verzeiht seinen Peinigern und fühlt sich als Märtyrer, als Christus der Bereitschaft. «Vi är väl kamrater i alla fall». Aber Gideon ist viel zu unbedarft, er kann nicht begreifen, daß die Welt anders ist, als er sie sich vorstellt. «[. . .] det var tonen som gjorde det, den där irriterande vädjande tonen». (169) Worte und Töne spielen bei Dagerman eine große Rolle. Schon das Timbre der Stimme genügt, um die neurotischen Kumpane Gideon gegenüber keine Schuld empfinden zu lassen. «Det finns väl ingenting som kan göra en så rasande som en som tigger en om barmhärtighet». (169)

Ab und zu klingt aus dem Text auch ein Seufzer an auf das Soldatenleben, die Langeweile und die Leere:

> . . . ingen kunde egentligen begripa meningen med att vi skulle stå uppställda på två led . . . Det är egentligen få saker som verkar så demoraliserande och upplösande på ens uppfattning av ordningen som det militära ordningsbegreppet. På alla andra håll i livet är ordningen så att säga självklar men i det militära måste den påbjudas och utrustas med paragrafer och moment och allt det där verkar så löjligt att man faktiskt inte kan undgå att skoja med den. (171-2)

Der Militärdienst verändert das menschliche Verhältnis zu Arbeit und Unterhaltung. Der Mann verwandelt sich in einen Faulenzer, denn er weiß, daß alles, was er tut, überflüssig ist.

Auch bei Dagerman verkörpert der beschränkte Unteroffizier das militärische System. «Det var ganska synd om honom för han var en av de få som trodde att kastväsendet var lika utvecklat i Sverige som i Indien och att militärkasten var den allra översta näst maharadjan eller vad det kallas». (173)[20]

Der Sergeant ist es auch, der den Erzählern in den Rücken fällt. Dieser antiintellektuelle Typ teilt ihnen mit, daß er so lange bei ihnen im Zimmer schlafen werde, bis sie mit dem Geschwätz aufhörten. Kurz und schlecht, der Militärdienst besteht aus grauer Hoffnungslosigkeit.

Endlich kommt ein langersehnter Augenblick: die Mannschaft bekommt Urlaubsscheine. Feldwebel Boll verteilt sie; er ist

> en farlig man liksom alla som tar sej själv på allvar . . . som en osäkrad handgranat . . . därför att han betraktar sin uppgift att bland annat tillse att sex korridorstädare på ett tillbörligt sätt sprider ut våt sågspån på kompaniets golvtiljor med ett djupt, gripet, nästan religiöst allvar. (184–5)

Nachdem das Kasernentor sich hinter ihnen geschlossen hat, können die Soldaten zwar ihre Angst überwinden, zerstreuen sich in der Stadt, aber «seltsame, geheimnisvolle» Kräfte verfolgen sie weiter. Zwei der Soldaten geraten in dem strindbergisch anmutenden Kapitel «Spegeln» (Der Spiegel) (186) in die Gesellschaft von zwei Mädchen, einer Großmutter, eines Großkaufmanns und dessen blinder Frau. Hier bringt der Autor in Gestalt von Pjatten wiederum eine seiner Thesen, «ånger kommer av ångest» zum Ausdruck.

Gladalaxen und Pjatten betrinken sich, nehmen die Mädchen mit und erwarten ein großes Abenteuer (in der schwedischen Form: «hunger efter flick- och spritäventyr»), enden aber in einer Art Gespenstersonaten-Gesellschaft. Die vom Spiel besessene Großmutter lockt sie in einen Spielsalon. Auf dem Weg dahin müssen sie an einem Spiegel vorbeigehen. Sein Spiegelbild kommt Laxen wie eine Paßkontrolle vor. Der Großhändler zieht bald die Aufmerksamkeit eines der Mädchen auf sich und Laxen fühlt sich deshalb gedrängt, sich im Zimmer nach einem Opfer für seine

[20] Vgl. den Widerspruch zwischen der Aussage Ahlstedts über den demokratischen Geist der schwedischen Armee (in seinem «offiziellen» Buch *Beredskapshumor*, 1943) und Dagermans Worten.

Rache umzusehen. Das findet er in der Frau des Großhändlers, die in der Ecke sitzt und eifrig strickt. «Laxen tyckte plötsligt mycket synd om sej själv och därmed om den ensamma». (199) Um jeden Preis will er die Frau aus ihrer Lethargie und ihrer Verschlossenheit wecken und macht sie deshalb ständig darauf aufmerksam, wie unschicklich sich ihr Gatte benimmt. Da das nichts hilft, beginnt er mit ihr zu flirten und versucht, sie gegen alle Grobiane im Zimmer zu schützen. Zum Schluß schreibt er auf eine Modezeitschrift mit großen Buchstaben: «Jag älskar dej». (207) In diesem Augenblick wird das Zimmer ganz hell beleuchtet, und die einsame Frau steht auf und fährt Laxen an: «Verstehen Sie denn nicht, Sie Idiot, daß ich blind bin!» Laxen taumelt aus dem Zimmer, stößt wieder auf sein Spiegelbild und haßt sich selbst. Der jämmerliche Schatten vor ihm tut ihm leid; er fragt sich, warum er «Jäg älskar dej» der Frau nicht mit Worten sagte. Mit der Faust verwischt er sein Bild im Spiegel. Also wieder eine neurotische Situation, in die der Autor eine seiner Gestalten führt.

«Järnbandet» (Das eiserne Band) (209) ist eine Meditation über den Staat, eine Dagermansche anarchistisch-syndikalistische Rede, die der Autor dem Spanien-Freiwilligen Edmund in den Mund legt und in der er den Staat mit einem eisernen Kopfband vergleicht. Durch Gesetze, die über seinen Kopf hinweg gemacht werden, fühlt er sich wehrlos. Der Staat, der für Sicherheit bürgen soll, bedroht ihn. Aus seiner Umklammerung gibt es kein Entrinnen. Der Staat ist etwas Anonymes, das man nicht fassen kann, nicht töten, nicht vernichten, er ist durch und durch bürokratisiert. Das eiserne Band wird hier zum Symbol der unbegrenzten, zermalmenden Macht des Staates einerseits und der Angst, die als Frucht der politischen Ansichten Dagermans anzusehen ist, andererseits. Zweifellos dient das Werk auch als Kritik an der «neutralen» Regierungspolitk, der sinnlosen «beredskap», die in Wirklichkeit zu nichts bereit war und die in ihren Konsequenzen jene ungute Situation schuf, in der seine Helden und das schwedische Volk zu leben hatten.

«Tygdockan» (Die Stoffpuppe) (222) ist Sörensens Traumbild seiner Kindheit oder besser gesagt, die Erinnerung an seine Kindheit, die in Wehmut nach dem Verlorenen endet. Jetzt bleibt ihm nur noch, in «den vidriga vuxna världen» zu leben, in der einem

von «lömskheten i alla handlingar och fegheten» übel wird. Das Symbol der Angst verkörpert hier eine Fleckenpuppe, die Sörensen verbrennt und zusammen mit der Erinnerung an die Kindheit in den «Strömmen» wirft.

Endlich folgt nun die Titelgeschichte, «Die Schlange», in der das Symbol des Schreckens, die getötete Schlange, in der Mülltonne landet, in den Menschen jedoch als Angst weiterlebt. Schon das Kasernenmilieu trägt dazu bei. Alles erinnert dort an die Vergangenheit, vom Farbdruck Karls XII. an der Wand bis zum von Stiefelzwecken zerstörten Fußboden und zum zerschlagenen Klavier. «Men allt detta, [. . .] kallas tradition» (245), eine Tradition, die natürlich nur von «alla de stronga med koppel» anerkannt wird. Hier zeigt Dagerman, woraus Langeweile, Öde und Trostlosigkeit beim Militär, nicht nur in Schweden, sondern überall auf der Welt, entstehen: aus der Entfremdung jener, die «erschreckt und einsam» sind und für die Tradition vor allem die Erinnerung an alle jene Toten bedeutet, die sich seit 1890 in den Kasernen erhängt, erschossen oder aus dem Fenster gestürzt haben. Die Angst wird hier konkretisiert, das Symbol verbleicht hinter der Realität. Plötzlich scheint es, als ob von der Decke uniformierte Körper hingen oder Vergiftete auf dem Boden der Gänge mit offenen, blutigen Mündern lägen. Dem verlassenen, erschreckten Menschen wird es schlecht von all diesem üblen Geruch, Staub und Schmutz, auf die er bei jedem Schritt stößt. Das ist die konkrete, einfache Angst, die Wahrheit, der greifbare und mit allen Sinnen wahrnehmbare und wahrgenommene Schrecken. Das ist Gideons Fall – und nicht bloß seiner! Es ist augenscheinlich auch der Zustand des Autors. Gideon (und mit ihm Dagerman) «märkte inte att hans steglängd blev kortare för varje år och att modern [er hatte immer nur mit ihr gelebt] var den enda han kunde gå tillsammans med utan att vara rädd för att snubbla». (249)

Danach schildert Dagerman ein eindrucksvolles, genaues und prägnantes Bild des schwedischen politischen Durchschnittsdenkens. Er tut dies wiederum mittels Gideon Karlsson, dem abstinenten und grundanständigen Menschen. Als der Krieg vor der Tür stand, kümmerte er sich nicht darum, weil er sich nie um Politik kümmerte, wie jeder «anständige und ordnungsliebende» Mensch. Aber die Ereignisse in Finnland regten ihn auf, wie alle

Schweden, und er trug fleißig sein Teil zu allen Hilfssammlungen bei. Ironisiert hier Dagerman seinen Helden und die schwedische Denkweise? Ich bezweifle es. Dann begann Gideon auf einmal vom «Vaterland» zu sprechen, das seiner Meinung nach viel mehr im Recht war als die anderen Länder und das brachte ihm Erleichterung. Dies geschah fast zur gleichen Zeit, als Paris besetzt wurde. Mit der Vaterlandsliebe und natürlich auch mit den Kriegsobligationen, durch die er sich als ordnungsliebender und rechtschaffener Bürger sein Vaterland quasi gekauft hatte, lebte er längere Zeit mit sich selbst in Frieden, bis ihm auf einmal klar wurde, daß Deutschland den Krieg verlieren würde. Er erkannte «att det faktiskt var möjligt att önska att de allierade skulle vinna utan att därmed bli politisk, för det här hände ganska långt innan han började tala om 'de jäkla tyskarna'». (249)

Kann besser, trefflicher und klarer die Entwicklung des schwedischen Denkens während des Krieges dargestellt werden?

Gideon erlebte jedoch etwas, was nicht das Vorrecht aller war. Als er in die Armee, wenn auch ohne Waffen, berufen wurde, gingen ihm die Augen auf: Nichts entsprach den Vorstellungen, die er sich aus der Literatur und Presse gemacht hatte.

> Av beredskapsdikter och beredskapsnoveller hade han fått det intrycket att den svenska soldaten varken behövde äta eller sova eller ännu mindre tänka och inte gjorde något annat än stod på post vid en bro eller en ättestupa och för Landets skull hade utbytt plånboken mot soldatinstruktionen i innerfickan. (250)

Aber seine schreckliche Erkenntnis endet noch nicht: «Men riktigt förskräckt blev han [. . .] när han märkte att det förhållningssätt som blev så populärt att skälla på under Finlandskriget och som kallades för defaitism tycktes omfattas av så gott som samtliga». (251)

Als sie dann die Schlange tot und mit zerschmettertem Rückgrat in Gladans Stiefel finden, in dem er seine Gewinne aus dem Pokerspiel aufbewahrt, ist es, als ob sich Gideons Welt verwandelt hätte. Da sich die Menschen um ihn herum verwandeln, bietet sich ihm endlich die Gelegenheit, die Umklammerung der Einsamkeit zu durchbrechen und auf die Aufnahme in das Kollektiv zu hoffen. «Se så inbjudande alla ansikten lyser mot mej, är det inte bara att gripa tag i deras välkomnande händer och erbjuda dem att bli

aktieägare i ens fruktan». (263) Aber die anderen – und das ahnt Gideon wiederum nicht – haben mit der Schachtel, in der die tote Schlange lag, ihre Angst weggeworfen. Er begreift nicht, daß sie anders sind als er, daß sie jetzt gegen die Angst immun sind und daß derjenige, der die Angst loswurde, der größte Feind desjenigen ist, der noch mit ihr lebt.

Hier bietet sich eine weitere mögliche Deutung für Dagermans Angstsymbol. Wenn man aufmerksam den Satz liest: «De ivrigaste förnekarna är alla dessa före detta, som ser förstucket hot i att det ännu djärvs existera företrädare för deras förlorade ideal; fruktan är ett ideal för den som är tillräckligt rädd», (264) wird einem bewußt, daß der Krieg und die Neutralität als solche das Symbol andeuten können. Denn zum Tod der Schlange kommt es erst in dem Augenblick, wo jedem bereits klar ist, daß das Dritte Reich, die «Schlange», nicht mehr genug Kraft hat, die Drohung, anzugreifen und zu okkupieren, zu verwirklichen. Die Gefahr ist vorüber, die Menschen fühlen nicht mehr «detta järngrepp av fruktan kring sina strupar». (264) Ähnlich kann auch die ganze Nation, einschließlich der Regierung, aufatmen. Nur ein paar Intellektuelle, die etwas weiter sehen oder sich einbilden, ein bißchen weiter zu sehen, «Vilket kamratskap, tänker han som ingenting vet, vilket underbart kamratskap», schließen sich aus. Die Entfremdung ist wieder da, die Einsamkeit wächst. Sie wächst in tragische Ausmaße, aber hier nimmt der «Meister des intellektuellen Denkens» selbst, der Scriver, des Autors zweites Ich, die Bürde von Gideons Schultern.

Im letzten Abschnitt, «Flykten som inte blev av» (Die Flucht, die nicht stattfand), löst Dagerman die Situation auf seine Art. Sobald er, im Gespräch mit Scriver, sein Lebensaxiom ausspricht – «Jag vidhåller på de bestämdaste att min fruktan är den största i världen» (267) –, und es mit der allgemeingültigen philosophischen Erwägung abschließt: «De är nutidsmänniskans tragik att hon har upphört att våga vara rädd», denn «de är olyksdigert för därmed följer att hon också successivt tvingas sluta me att tänka» (269), zieht er aus seiner Ideologie, in der die «Angst» allen Menschen zum Vorbild sein soll, die Konsequenz und macht sich auf den Weg am Fenstersims entlang, der mit seinem Sturz und Tod auf dem Straßenpflaster endet. «Ska man fly bör man söka nya tillflyktsorter». (276) Ähnlich wie in der griechischen Tragödie

oder wie z.B. in Ibsens *Brand* fordert der Autor die Angst zum Duell heraus – und unterliegt ihr. Der Tod als letzter, «befreiender» Ausweg, die Negation der ganzen westeuropäischen christlichen Zivilisation, im Bann des «dödsfixerade pessimism»,[21] des krankhaften, übersensitiven, fatalistischen Weltblicks, der auch den Autor in den frühzeitigen Tod schickt.

Wenn man «Die Schlange» aufmerksam liest, muß einem auffallen, daß Dagerman die Helden seiner These, dem «Angst-Projekt» und dem Ziel seines Buches um jeden Preis anzupassen versucht. Nur durch den meisterhaft perfekten Wechsel der Stimmung, der Bedeutung der Symbole und der Schlüsselworte, gelingt es ihm, diesen Widerspruch zu maskieren oder zu verdecken.

Jedes Werk jedoch, das die Handlungsweisen seiner Personen einer These unterordnet, wirkt wenig überzeugend. Wie kann es auch möglich sein, daß so unterschiedliche und unkongeniale Gestalten wie der Raufbold Bill, oder Joker, Gladalaxen und Pjatten auf der einen, Edmund, Gideon und Scriver auf der anderen Seite, gleichartig zu handeln, aber vor allem zu denken imstande sind? Die Dagermansche Virtuosität des Wortes und sein Gefühl für dramatische Spannung machen es dem Leser jedoch schwer, sich dessen bewußt zu werden. Das ist einerseits ein Beweis für Dagermans künstlerische Meisterschaft, aber andererseits auch für seine Einseitigkeit, seine Fixierung auf eine unhaltbare These. Form und Inhalt, Realität und Idee geraten hier auf jeder Seite des Buches miteinander in Streit. Die Idee ist absolut, fast dogmatisch, ihr wird alles untergeordnet. Dagerman fehlt die Toleranz, er kennt keinen Liberalismus, er ist nicht gewillt, zu diskutieren und Kompromisse einzugehen, er weiß bloß eines: daß seine Angst die größte Angst der Welt ist. Er hat auf die kompromißträchtige Lage der Nation auf seine Weise reagiert – mit Kompromißlosigkeit. In Dagermans schöpferischem Prozeß macht sich ein innerer Wettstreit bemerkbar zwischen dem beobachtenden

[21] GUNNAR BRANDELL, *Svensk litteratur 1870–1970*, Bd. 2, S. 263 und auch OLOF LAGERCRANTZ, *Stig Dagerman*, S. 80: «Med Ormen bryter han in i vår litteratur som skräckspecialist. Hans ingivelse är fjättrad vid skräcken som galärslaven vid åran».

Künstler, dem überzeugten Syndikalisten und dem philosophierenden Mystiker, wie dies des öfteren Worte wie «höhere Mächte» oder «Schicksal» andeuten. Das entfernt ihn mehr und mehr von dem antiken und somit auch dem europäischen Ideal der Harmonie, für deren Verfall er den Krieg verantwortlich macht. Manchmal ist schwer zu unterscheiden, was bei Dagerman ursprünglich und was literarisches Plagiat ist. Alles wird in diesem Roman mit großer künstlerischer Aufmerksamkeit in etwas qualitativ Neues und Ursprüngliches umgeformt. Man ahnt den Einfluß der amerikanischen Schule, der kafkaesken, kierkegaardschen und strindbergschen Furcht vor dem geschlossenen Raum und der Einsamkeit, oder auch das greenesche Fluchtmotiv im Text, muß sich aber fragen, woraus dieser junge Mann in einer so ruhigen und isolierten Gesellschaft so viel Pessimismus und Hoffnungslosigkeit schöpfen konnte. Vielleicht war es eine Rolle, in die er sich hineinsteigerte und aus der es dann für ihn kein Entrinnen mehr gab. Sein Spiel mit der Angst ist von sich eingenommen, zu auffallend und zu gesucht, als daß es glaubwürdig und in allem überzeugend sein könnte. Es bewegt sich in den Kulissen einer gespenstischen, schwarzen Romantik, an der Grenze psychopathisch-neurotischer Zustände, aber außerhalb der Realität. Seine Angst ist absolut; die Kriegsdrohung ist für ihn eine bloße Veranlassung, ihr einen eigenen Ausdruck zu verleihen.[22]

Dagermans «Angstphilosophie» ist Selbstzweck, krankhaft fixiert. Sie ist nur zum augenblicklichen Gebrauch bestimmt, zur Gestaltung des Gefühls der Trostlosigkeit, das jeder junge Mensch, ob im Krieg oder im Frieden, einmal erlebt, nur daß nicht jeder das große künstlerische Talent hat, dieses schreckliche Gefühlserlebnis der Umwelt zu vermitteln.

Dagermans schöpferischem Weg wurden von diesem ersten Roman an durch die leidenschaftliche Beschäftigung mit dem Begriff der Angst Grenzen gesetzt. Trotzdem bleibt die Tatsache, daß er tiefe Spuren in der schwedischen Literatur der nachfolgenden Jahre hinterlassen hat.[23] Er beeinflußte viele seiner

[22] TORBEN BROSTRØM, *Modern svensk litteratur*, 1974, S. 67.

[23] Vgl. LARS GYLLENSTEN, in: E. HJ. LINDER, *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, Bd. 2, S. 951.

Epigonen durch seinen Pessimismus, seine Illusionslosigkeit, den brutalen Schrecken, den Verlust aller menschlichen Werte, die Machtlosigkeit durch deterministischen Fatalismus auf das Schicksal einzuwirken. Dies bezeugt übrigens beispielhaft sein Meisterstück, die Erzählung «Döda ett barn» (Ein Kind zu töten).

Der Mensch wird bei Dagerman zu einer bloßen Marionette in den Händen des Schicksals reduziert. Darin liegt etwas barbarisch Primitives, die schicksalhafte Tragik der Sagas. Durch ihre Stilisierung und Thesenhaftigkeit ist *Die Schlange* im eigentlichen Sinne des Wortes nicht zur Bereitschaftsliteratur zu rechnen, sondern sie ist eher ihr demobilisierendes Gegenstück. Manchmal ist man versucht, zu glauben, daß Dagermans Militärdienst nur dazu diente, *Die Schlange* entstehen zu lassen. Hinter allem steht der Gedanke an die «Sinnlosigkeit des Ganzen und das Sinnvolle des Teils», so wie der philosophische Aspekt von Welt und Leben fast von der ganzen «jungen und modernen» schwedischen Literatur der fünfziger und sechziger Jahre verstanden wird, als das von unerklärlichem Schuldbewußtsein genährte Erbe von Tradition und Vergangenheit.

Vielleicht läßt sich eine Erklärung darin finden, daß die junge schwedische Generation nicht erlebt hat, was ihre Mit-Generation in Europa erlebte – den definitiven augenblicklichen Bruch mit der Vergangenheit, mit den Vätern. Die defätistischen «gesichtslosen» Verteidiger der Neutralität waren nicht schuldig genug, um verurteilt zu werden. Wenn es «Schuld» überhaupt gab, so lag sie in der Unentschlossenheit, Rücksichtnahme, Feigheit: Mangelnder Mut aber ist nicht strafbar.

Abschließend kann man sagen, daß *Die Schlange* ein Roman à thèse ist, der mehr über den geistigen Zustand des Verfassers als über die Wirklichkeit des Lebens aussagt. Die Realität der Neutralitätsjahre dient ihm vielmehr als drohende aber passende Kulisse, die zufällig vorhanden war. Als literarisches Vorbild konnte *Die Schlange* erst in der Nachkriesgszeit ihre Nachahmer finden, erst als man in Schweden über die «neutrale» Haltung nachzudenken begann.

4. Allegorische Romane

Von dem Augenblick an, als die Zensur zu arbeiten begann, griffen die Schriftsteller zu Verteidigungsmaßnahmen, die es ihnen ermöglichten, ihre Botschaft auszusprechen, ohne sich den Druckmitteln, Eingriffen oder Verboten der wachsamen Kontrollorgane auszusetzen. In der Anfangsperiode des Krieges und bis zum Ende des Jahres 1943 war das die am wenigsten riskante Art zu schreiben.

Die Chiffre der Allegorie schützte das Werk, stand aber seinem Verständnis nicht im Wege; im Gegenteil, oft steigerte sie seine Wirkung. Das war wahrscheinlich das einzige Mal, daß sich die schwedische Literatur der Taktik und Methode der anderen europäischen Autoren anpaßte und sie nachahmte. Sie tat dies natürlich nicht unter dem Druck der Okkupationsbehörden, sondern unter dem Druck der eigenen, frei gewählten Regierung, die mehr als hundert Jahre alte, längst vergessene Paragraphen aus dem Jahre 1812, die sog. «tryckfrihetsförordningen», benutzte, insbesondere deren § 3:9 und dessen Ergänzung, der es ermöglichte, jedes Schriftstück auch ohne Gerichtsbeschluß zu konfiszieren, wenn sein Inhalt zu Differenzen mit einer fremden Macht führen konnte. Die elastische Neutralitätspolitik griff nicht nur in das Gebiet der Pressefreiheit, sondern auch in das der Kunstfreiheit hart ein. Schon zur Zeit des Winterkrieges beschloß der Reichstag das sog. Beförderungsverbotsgesetz (transportförbudslagen), nach dem die Regierung den Zeitungstransport verbieten und darüber hinaus alle Verkaufsorganisationen auffordern konnte, den Verkauf von Druckschriften, die «sårande för allmän anständighet» waren, abzulehnen. Im Juli 1941 entschied das Parlament auch über ein neues, die Verfassung abänderndes Zensurgesetz, das aber während des Krieges nie angewendet wurde, da es sich zeigte, daß das neu errichtete Kontroll- und Beratungsorgan vom Oktober 1940, die sog. Informationsdirektion (Statens informationsstyrelse) und das im September 1941 gegründete Hilfsorgan, die sog. Pressnämnden (der Presseausschuß) ausreichende Kontrolle ausübten. Theater und Film konnte die Regierung übrigens ohne Schwierigkeiten überwachen, denn diese beiden Sparten waren in der veralteten «tryckfrihetsförordningen» vor Eingriffen der

Zensurorgane überhaupt nicht geschützt. Außerdem existierte noch aus der Vorkriegszeit eine besondere Behörde (Statens biografbyrån, ggr. 1911), die alle zur Aufführung bestimmten Filme kontrollierte. Durch ihren Einspruch wurde z.B. Chaplins Film *Der Diktator* verboten, während der nazistische Propagandastreifen *Sieg im Westen* mit dem Plazet höchster Stellen aufgeführt wurde. Großes Aufsehen erregten auch das Verbot der Revue Karl Gerhards vom Trojanischen Pferd oder die überflüssigen und plumpen Eingriffe in die Texte von Theaterstücken, sofern sie auch nur die kleinsten, evtl. kränkenden Anspielungen auf eine «befreundete fremde Macht» enthielten. So wurde beispielsweise auch beim Gastspiel des Königlichen Dramatischen Theaters in Berlin im Mai 1941 der jüdische Ratsherr in Strindbergs *Gustav Vasa* arisiert, in Mobergs dramatisiertem *Reit heute Nacht!* wurde die deutsche Herkunft Klewens verschwiegen, die Inszenierung von Stiernstedts *Attentat in Paris* wurde aller äußeren Merkmale beraubt, die auf die Nationalität der Helden hindeuten konnten (sogar die Ortsangabe «Paris» wurde gestrichen) und die Aufführung von Malmbergs Stück *Exzellenz* wurde verhindert. Am schärfsten waren jedoch die Zensureingriffe in die periodische Presse und in alle antinazistischen politischen Publikationen.

Das erweckte selbstverständlich in den Reihen der Herausgeber und auch der Autoren Unsicherheit, Vorsicht und eine Art Vorzensur und bewog die Schriftsteller dazu, zum bewährten literarischen Mittel der Allegorie zu greifen. Moberg tat dies durch den historisch-patriotischen Stoff aus Värend im 17. Jahrhundert, Lagerkvist in einer antiquierten aber symbolträchtigen Rennaissancefreske aus Italien, und Johnson plazierte seine «durchsichtige» Allegorie über Krilon in die moderne Handelswelt.

Vilhelm Moberg

Unter den Verfassern der Bereitschaftsliteratur nimmt VILHELM MOBERG (20. 8. 1898–8. 8. 1973) von Anfang an einen Ehrenplatz ein. Er beteiligte sich an dem bereits erwähnten Sammelband *Menschlichkeit*[1] und war im Jahre 1937 einer der Mitarbeiter des Bandes *Madrid* mit dem Beitrag «Vi är inte neutrala!» (Wir sind

[1] Red. Albin Amelin, 1934. Vgl. S. 11.

nicht neutral!), in dem er den Austritt Schwedens aus dem Londoner Komitee verlangte, überzeugt, daß das Nichtinterventionsabkommen des Komitees den Frankisten freie Hand gewährte. Bereits damals wandelte sich der Pazifist Moberg in einen kämpferischen Demokraten, der die Gewalt nicht als Richter anerkennen wollte und aus Gefühlsgründen nicht neutral bleiben konnte. Er schwieg auch nicht, als Finnland im Jahre 1939 angegriffen wurde,[2] arbeitete mit an der Broschüre *Uppbåd för dessa!* («Das erste Aufgebot für diese Leute!»)[3] und setzte seine Unterschrift unter die von ihm endgültig formulierte Erklärung der schwedischen Schriftsteller. Klar und deutlich äußerte er sich auch in der Broschüre *Till Sveriges bönder* («An die schwedischen Bauern»)[4] und in der 1943 herausgegebenen Kampfschrift *Sanningen kryper fram* («Die Wahrheit kommt zum Vorschein»), einer Sammlung seiner Zeitungsartikel aus den Jahren 1940–1943, die vorwiegend gegen die schwedische Nachgiebigkeits- und Truppentransportpolitik gerichtet waren.

Zu den Romanen, die bereits die Situation der wachsenden Kriegsgefahr widerspiegeln, gehört sein Buch über Knut Toring *Giv oss jorden!* (1939, «Gib uns die Erde!»), das im Jahre 1938 spielt, nachdem Hitler endgültig den nicht sehr großen Widerstand der westlichen Demokratien in München gebrochen hatte. Bereits damals rief Moberg im letzten Kapitel alle Kräfte zum Kampf gegen den Faschismus und die Politik der Gewalt auf (vgl. S. 39ff).

Im Frühjahr 1940 wurde er zum Militär einberufen, und nach seiner Rückkehr im Herbst desselben Jahres begann er, an einem neuen, aufrüttelnden Roman zu arbeiten, den er später *Rid i natt!* (1941, «Reit heute Nacht!») benannte. Die damalige politisch-militärische Lage gab dem alten Stoff, den er schon zu Beginn der dreißiger Jahre gesammelt hatte und der damals den Arbeitstitel «Mannen i skogen» trug, plötzlich einen ganz neuen und aktuellen Charakter. Aus der rein historischen Materie der Bauernaufstände

[2] Damals, am 30. 11., richteten 13 Schriftsteller, unter ihnen auch V. Moberg, an die Regierung und den riksdag einen Aufruf unter dem Titel *Vi vill mera* (Svenska Dagbladet, 1. 12. 1939).

[3] Ist im selben Monat erschienen. Diese enthält zusätzlich die Forderung, die schwedische Verteidigung mit der finnischen zu koordinieren.

[4] Von Nordens Frihet im Dezember desselben Jahres herausgegeben.

in Värend im 17. Jahrhundert wurde ein allegorischer Stoff, der anschaulich und engagiert und allen Zensurmaßnahmen der Regierung zum Trotz die Realität der Zeit und die drohende Gefahr darstellte.

So entstand im Herbst 1941 der erste der allegorischen, durchsichtig chiffrierten Bereitschaftsromane, dessen Aussage so deutlich war, daß sich das Dritte Reich im Juli 1942 veranlaßt sah, alle Werke Mobergs zu verbieten.[5] Seine damaligen Arbeitstitel standen dem ursprünglichen Plan nahe und erinnerten in manchem an die Robin-Hood- oder Wilhelm-Tell-Tradition: «Skoggångaren», «Skogsmannen Svedje» oder «Det ropar från skogen». Als er aber Mitte Oktober 1940[6] zu schreiben begann, fand er den agitatorischen Titel «Reit heute Nacht!», als ob er die Dringlichkeit und Notwendigkeit einer Entscheidung betonen wollte. Neben hohen Auflagen (bis zum Jahre 1942 erschienen bereits 57000 Exemplare),[7] die der Roman erreichte, wurde er auch erfolgreich dramatisiert[8] und aufgeführt und ebenfalls (1942) verfilmt.[9] Hans Granlid stellt in seiner Studie über die historischen Romane einleuchtend dar, was der Grund für den großen Erfolg dieses Werkes war: «I Rid i natt förenades det sociala frihetsbudet med det nationella – och det var den legering som garanterade bokens framgång».[10] Natürlich garantierte den Erfolg auch die provozierende, aber rechtlich nicht angreifbare Allegorie.[11]

[5] SIGVARD MÅRTENSSON, *Vilhelm Moberg*, 1956, S. 154: «I juli 1942 hade samtliga skrifter av Vilhelm Moberg förbjudits i Tyskland enligt § 1 der Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutze von Volk und Staat».

[6] GUNNAR EIDEWALL, *Berättaren Vilhelm Moberg*, 1976, S. 189.

[7] *Svenskt författarlexikon, 1941–50*, S. 414.

[8] Aufgeführt 4. 9. 1942 auf dem Kungliga Teatern in Stockholm (Regie Rune Carlsten), etwas später auch auf dem Stadsteatern in Göteborg (Regie Knut Ström). Charakteristisch ist, daß die Version von Stockholm (im Gegensatz zu Göteborg), alle Ausdrücke wie «deutsch, Deutschland u.a.» durch weniger störende Wörter wie «ausländisch, Ausländer» ersetzte. Vgl. Trots allt! Nr. 43, 1942.

[9] Die Regie hatte Gustaf Molander.

[10] HANS GRANLID, *Då som nu*, 1964, S. 122.

[11] WILHELM FRIESE führt in seinem Buch *Nordische Literaturen im 20. Jahrhundert* auf S. 229 an, daß im Jahre 1942 alle Bücher Mobergs im Dritten Reich verboten wurden. Es ist jedoch klar, daß nicht nur dieser Roman die Ursache des Verbots war.

Mit historischen Parallelen wurde damals mancherorts gearbeitet. So benützte z.B. Ture Nerman in seiner Zeitung Trots allt! am 5. 10. 1940 eine ähnliche Methode. Um einem Eingriff der Zensur aus dem Wege zu gehen, gebrauchte er einen Auszug aus dem *Lärobok i fäderneslandets historia.* Dessen Autor, der Justizminister Westman, sprach darin über die Ausbeutungspolitik und die Unterdrückung von seiten der Hanse; genau er war aber der Mann, in dessen Kompetenz die Zensur fiel.

Mobergs historischer Roman kann sowohl als politischer als auch als ein Tendenzroman betrachtet werden, da die Motivwahl dem Leser den direkten Vergleich mit der zeitgenössischen Situation anbietet. Der deutsche Adelige, Oberstleutnant Bartold Klewen, der Repräsentant fremder Macht und Gewalt, mußte dem zeitgenössischen Leser als ein potentieller Gauleiter der Naziregierung erscheinen, der Vogt Lars Borre, die verlängerte Hand der Macht, als Kollaborateur. Der Gemeindeälteste Jon Stånge ist das tragische Opfer der totalitären Willkür, aber kein Quisling, wie man z.B. bei Bengt Landgren[12] lesen kann, da er nicht aus eigener Initiative handelt. Im übrigen unterscheidet er sich in nichts von seinen Kameraden, den Trändeboler Bauern, die ähnlich wie er voller Angst und aus Rücksicht auf ihre Familien sich anpassen. Die zentrale Figur, der unbeugsame Bauer Ragnar Svedje, repräsentiert eindeutig den tapferen Widerstandskämpfer. Daß sich hinter der historischen Kulisse aus der Regierungszeit Kristinas um 1650 die klare Parallele zum schwedischen Defätismus und zur Politik der Zugeständnisse und der Unterordnung gegenüber den deutschen Forderungen ziehen läßt, ist evident. Ich bin allerdings der Meinung, daß Moberg nicht nur die Situation, die im benachbarten, okkupierten Norwegen entstanden war, in seinen Plan einbezog, wie Örjan Lindberger annimmt.[13] Das hieße Moberg unterschätzen, denn er sah über die Grenzen Norwegens hinaus und erkannte die europäische Situation und ihre Entwicklungstendenzen früher als mancher seiner Rezensenten oder jener kritischen Historiker, denen damals in ihrer «Eingenommenheit für die Wissenschaft oder für ihre politische Überzeugung» und

[12] BENGT LANDGREN, *Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen*, 1975, S. 71.
[13] In: Ord och Bild, *Svenska romaner och noveller*, 1941, S. 418.

auch politischer Blindheit nichts Besseres einfiel, als Moberg heftig zu kritisieren, weil er ihnen nicht «historisch genug» oder gar unhistorisch vorkam. Es scheint, daß es sich auch nicht um eine Gratisreklame, wie Lindberger anführt, handelte. Es war eher ein tückischer, kurzsichtiger und de facto nationalkonservativer Angriff zu dem Zweck, den Autor zu denunzieren, wobei man sich den Mantel der sog. «Sorge um die Wissenschaftlichkeit und historische Wahrheit» umhängte.[14] Unter Mobergs Kritikern befanden sich die Geschichtsprofessoren Bertil Boëthius und Henrik Munktell.[15] Der Geschichtsprofessor Eli F. Heckscher stellte sich jedoch in Dagens Nyheter auf seine Seite. Seine Darstellung bestätigte später der Rechtshistoriker Gerhard Hafström in dem Artikel «Domböckerna och Rid i natt!» in dem Buch *Emigration* (1968). Das Volk, die Leser und natürlich auch die Zukunft gaben Moberg und nicht den Historikern recht. Der Titel *Reit heute Nacht!* ist, trotz aller Verleumdungen, zu einem Begriff geworden, der symbolisch überall (auch als Titel eines Gedichtes[16]) auftauchte.

Die Handlung des Romans kann in einigen Sätzen wiedergegeben werden. Nach Värend kommt während der Regierung der leichtsinnigen Königin Kristina, kurz nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges, der deutsche Adelige Bartold Klewen, der der Krone das Recht zu Steuereinnahmen auf dem Landgut Ubbetorp abkauft. Das bedroht natürlich die Rechte und Privilegien der freien Bauern von Brändebol, die nach einem unfruchtbaren Jahr die Steuern nicht bezahlen können. Fremde Sitten und Normen in Gestalt von Fronarbeit sollen die seit unendlichen Zeiten freien Bauern demütigen. Executor dieser Maßnahme ist jedoch nicht der adelige Herr selbst, sondern sein durchtriebener, schlauer und schmarotzerischer Vogt Lars Borre, der die Bauern eines Privilegs nach dem anderen beraubt. Als sie sich endlich entschließen, der

[14] Vgl. OLLE HOLMBERG, *Svensk prosa. Några kommentarer och citat*, in: Svensk litteraturtidskrift, 1945, S. 32–48. Apropos seines Stils, den er in *Rid i natt* auch als «språkprov och stilprov, en måttfull pastisch, där huvudsaken har varit tonen, stämningen» bezeichnet, erwähnt er auch die eigentümliche Polemik von seiten der «patriotischen» Wissenschaftler, die nicht imstande waren, Mobergs Absichten zu entziffern.

[15] In mehreren Artikeln in Dagens Nyheter und Svenska Dagbladet.

[16] Vgl. Trots allt!, Nr. 9, 1943. Ein Gedicht von Z. Höglund.

Herrschaft Widerstand zu leisten, ist es zu spät. Borre fällt ihnen in den Rücken und zwingt einen nach dem anderen zu Gehorsam und Frondienst. Nur einer aus dem Dutzend Männer entschließt sich, nicht nachzugeben, Ragnar Svendje. Er verläßt Hof, Mutter und Braut – sie ist die Tochter des Dorfschulzen Jon Stång –, flieht in die Wälder und ruft zum Aufstand auf. Als sich die Bauern aus der Umgebung vereinen und für den Aufstand entscheiden, hält der Schulze Stång von Brändebol ihre Botschaft, einen Stab mit dem Wahrzeichen eines Morgensterns, der die Rebellion befiehlt, fest und vergräbt ihn in der Erde. Von diesem Augenblick an lebt Stång in ständiger Angst sowohl vor dem Vogt als auch vor den Nachbarn. Für seine Feigheit muß er teuer bezahlen: seine Tochter ertränkt sich. Den tapferen Ragnar Svedje hetzen die Häscher des «länsman» im Wald fast zu Tode und «begraben ihn lebendig in der Erde» (kvickt i jorden). Aber in derselben Nacht, in der Ragnar für die Freiheit stirbt, senden die Bauern von Brändebol einen neuen Appell, der das Volk zu den Waffen und zum Aufruhr gegen die fremde Macht und Herrschaft aufruft.

Die Allegorie in diesem Roman, mit heutigen Augen gesehen, fällt kaum auf, fast als ob sie gar nicht vorhanden wäre.[17] Trotzdem war sie dem Leser von damals völlig klar und wurde natürlich auch von denen wahrgenommen, die sie am liebsten nicht gesehen hätten. Moberg erzielte seine allegorische Wirkung vor allem durch die geeignete Wahl der historischen Parallele und den passenden Geschichtsausschnitt: Der «deutsche» Dreißigjährige Krieg ist zuende, im Lande herrscht Hungersnot; Königin Kristina regiert ohne Rücksichtnahme auf die Wünsche der Stände und umgibt sich am Hofe mit Fremdlingen. Pastor Arvidus Tiderus, eine der Personen des Buches, schreibt darüber seinem geistlichen Bruder Peter Magnus: «Framför Hennes Majestät såg jag vid kröningen i Storkyrkan min broders patronus den tyske herren Bartold Klewen, som i förra månaden utnämndes till drottningens kammarherre». (221)[18] Eine andere zweifellos geniale Darstellung

[17] SIGVARD MÅRTENSSON, *Vilhelm Moberg*, 1956, S. 150, hält es für gegeben, daß «Nya generationer, som inte vet så mycket om händelserna och stämningar kring 1940, kan läsa ‹Rid i natt!› som en historisk roman om en frihetskamp, en svensk ‹Michael Kohlhaas›».

[18] Zitiert nach der Ausgabe aus dem Jahr 1974.

gelang dem Verfasser in der Gestaltung des Schulzen (ålderman) Jon Stång, der in all seinem Tun und Handeln – und auch im inneren Monolog – ein typischer Vertreter des schwedischen Defätismus ist, dessen antinationale, unwürdige und kurzsichtige Politik nichts anderem als dem bloßen Überleben gilt. Als Jon den Botschaftsstab bekommt, denkt er: «Detta var en olaglig och olovlig budkavle [. . .] Den måste med försiktighet hanteras». (89) Und vorsichtig handelt er auch. Er versteckt den Stab und versucht, sich selbst davon zu überzeugen, daß er den anderen dadurch unnötige Opfer erspart. Zum Schluß zeigt er sich als gewöhnlicher Feigling und Verräter. Jedermann war damals überzeugt, daß sich das Land in einer merkwürdigen politischen Lage befand, so wie es im Roman einige Male der Held Ragnar Svedje ausdrückte: «Vi har ingen kung längre. Vi får själva värja oss!» (23)

Charakteristisch für die Aktualität der Allegorie ist das Vorgehen des herrschaftlichen Vogtes Borre. Sein Ziel ist die Zerschlagung der Einheit der Bauern, die Zersplitterung der Kräfte durch schmeichlerische Worte und Bestechungsgelder, also genau das, was die nationalsozialistische Propaganda und Diplomatie (mit Hilfe der einheimischen Mitläufer) mit Erfolg in Schweden tat. Mit bestechenden Worten hier, Drohungen dort, wurde das gewünschte Ziel erreicht.

> Herr Klewens åstundan är blott att lugn och fred skall råda inom hans rå och rör. Han vill att alla hans underlydanda bönder skall njuta fred i sina hus och leva trygga till liv och lem under sin husbonde. På alla gårdar, som han fridkallat under sig, råder ordning och fred och lydnad. (54)

Wem wäre damals, als man allein schon vor dem Schatten der «neuen europäischen Ordnung» zitterte, nicht aufgefallen, woraufhin der Autor zielte!

Ein anderes von Mobergs trefflichen literarischen Mitteln ist seine Darstellung der Kirche und ihrer zwiespältigen Rolle in der damaligen Gesellschaft als einem geeigneten Instrument der Herrschaft. Jedem mußte klar sein, daß der Autor die zeitgenössische Staatskirche und vor allem einige ihrer eifrigen Diener meinte, die an dem neuen Regime des Dritten Reiches Gefallen gefunden hatten. Immer wieder führt er seinen Lesern die Gefahr vor Augen, ohne dabei etwas an der historischen Wahrheit ändern zu müssen: «Herren är en av de utländske. Det var känt, att han var

kommen från Tyskland. Denne tyske herreman flyttade hit med sina sedvänjor från hemlandet». (23)

Es kann dann auch nicht mehr verwundern, daß die Zensur aus der dramatischen Version am Dramaten in Stockholm sehr vorsichtig und vorbeugend sämtliche Anspielungen gestrichen hat.

Pär Lagerkvist

Pär Lagerkvists Tätigkeit und sein antifaschistisches Engagement in den dreißiger Jahren habe ich bereits ausführlich erwähnt (S. 17ff). In diesem Kapitel möchte ich sein allegorisch-symbolisches Werk, den Roman *Dvärgen* (1944, «Der Zwerg») näher beschreiben, in dem jedoch das Allegorische zugunsten des Symbolischen unterdrückt ist.

Dafür kann es zwei Gründe geben. Erstens erschien das Buch erst zu Weihnachten 1944, als die akute Gefahr eines Zensureingriffes im Hinblick auf die militärische Lage bereits minimal war. Zweitens hatte Lagerkvist seine «mobilisierende» Sendung bereits erfüllt, wie z.B. mit den Gedichtbänden *Sång och strid* (1940, «Gesang und Streit») und *Hemmet och stjärnan* (1942, «Das Heim und der Stern»), und konnte sich jetzt eher generalisierend und abrechnend der menschlichen Neigung zum Bösen und zur Brutalität widmen. Das Thema der Deformierung im *Zwerg* erscheint sowohl im Stil als auch im Text, von dem Olle Holmberg in seinen Anmerkungen zur schwedischen Prosa folgendes sagt: «Denna dvärg uppfattar det stora och sköna, men avskyr det. Men det man avskyr, uppfattar man inte».[19] Doch gerade diese Erscheinung ist meiner Ansicht nach das, was den *Zwerg* zu einem großen Werk der Belletristik macht.

Gleich an dieser Stelle kann man das Fazit von Lagerkvists Anschauungen ziehen: das Böse gleicht allem Deformierten und Primitiven im Menschen. Das Symbol dafür ist der Zwerg, ein physisch und psychisch entstelltes Wesen als Verkörperung des Bösen. Ohne den Krieg wäre der *Zwerg* wohl nie entstanden,[20] und

[19] OLLE HOLMBERG, *Svensk prosa*, in: Svensk litteraturtidskrift, 1945, S. 32ff.

[20] Vgl. GUNNEL MALMSTRÖM, *Menneskehjertets verden*, 1970, S. 153: «[. . .] og nå i krigens onde år hadde virkelig de onde kreftene i mennesket fått ‹bryte seg

ohne den *Zwerg* wäre auch nicht jener neue und grundlegende Ton einer ganzen Reihe von Lagerkvists Romanen geschaffen worden, die er wiederum mit einem «Mythus des Bösen», mit der Novelle *Mariamne* (1967), in den sechziger Jahren beschloß. Darüber hinaus zeigte Lagerkvist mit dem *Zwerg* vielen anderen, jüngeren Autoren, wie z.B. Lars Gyllensten, Willy Kirklund u.a., einen neuen Weg.

Die Allegorie zielt, wenn auch gedämpft, sowohl auf die Quelle der Inspiration als auch auf den politischen Zweck. Wer also wollte – und zu der Zeit als der Roman erschien, lag das auf der Hand –, konnte den Roman als treffende Karikatur auf die «Großmeister der Hölle» des Dritten Reiches lesen. Erst später setzte sich mehr und mehr die zweite Lesart durch, die die Tiefe von Lagerkvists Analyse und seine Kunst zu abstrahieren klarlegte. Während Johnson seinen Krilon und dessen Freunde als verschiedene Varianten *einer* Persönlichkeit schildert, «verteilt» Lagerkvist die Züge und Eigenschaften des Zwergs auf verschiedene Personen seiner Umgebung. Der Zwerg zieht das Böse an und identifiziert sich mit jedem, der es verkörpert.

Gleich im einleitenden Teil stellt der Autor den Zwerg mit dessen eigenen Worten vor; der Roman ist ein einziger langer innerer Monolog. Schon zu Beginn erfahren wir, daß es sich in den allegorischen Parabeln, trotz aller äußeren Ähnlichkeiten, nicht

ut› i et omfang som vel aldri før i menneskehetens historie – her har vi en selvfølgelig del av inspirasjonsgrunnlaget for ‹Dvärgen›». Und weiter S. 176: «Till tross for sin ‹historiske› ramme og sin betoning av det ‹tidløse› har ‹Dvärgen› et tydelig budskap til dikterens egen samtid. Dvergen blir også en inkarnasjon av det Lagerkvist ser som det farligste ved tidens makt- og voldsideologier». G. Malmström ist eine von Lagerkvists Biographen, die auf diese Zeitgebundenheit direkt aufmerksam macht.

Der amerikanische Forscher Robert Donald Spector behandelt die Allegorie in dem *Zwerg* ganz anders. Er sieht sie nicht historisch, sondern direkt an die Person des Zwerges gebunden – also der Zwerg ist allegorisch Repräsentant des Bösen, jedoch wirkt er im Zusammenhang mit den anderen Gestalten symbolisch. In: *Pär Lagerkvist*, 1973, S. 52ff.

Auch JÖRAN MJÖBERG, in: *Livsproblemet hos Lagerkvist*, 1951, S. 166–78, sieht keinen Grund, die politische Allegorie und Zeitgebundenheit in dem *Zwerg* zu suchen.

Dasselbe gilt auch für den Artikel *Instängd – utestängd* von MARGIT ABENIUS, in: BLM, 1945, S. 384.

um einen Hofnarren handelt, sondern um eine böse, hinterlistige graue Eminenz. «De flesta dvärgar är narrar [. . .] Jag har aldrig förnedrat mig till något sådant. Och jag skrattar aldrig». (5)[21] Darüber hinaus trägt er aber auch irrationale Züge: «Men jag har hört sägas att vi dvärgar härstammar från en ras som är äldre än den som nu befolkar världen [. . .]». (6) Er bewundert starke Männer, die fähig sind, große Pläne in die Tat umzusetzen, wie etwa sein Fürst. Die «menschlichen» Qualitäten des Zwerges, wie auch des Fürsten Leone, charakterisieren die Worte: «Han är den ende jag mött som jag inte föraktar. Han är mycket falsk». (6) Natürlich haßt der Zwerg die Liebe und alle, die zu lieben fähig sind: die Fürstin Teodora und ihren Liebhaber Don Riccardo, Angelica und Giovanni Montanza. Er verabscheut aber auch Poesie, Philosophie, Astrologie, alle Wissenschaften und Künste. Sein innigster Wunsch ist es, wenigstens äußerlich seinem Herrn zu ähneln. «Jag klär mig såvitt möjligt likadant som fursten, samma tyger och samma snitt». (13) Durch solche kleine Anspielungen ist es möglich, eine Parallele zu ziehen zu jenen Nazis, die sich danach sehnten, an der Größe des «Führers» wenigstens durch äußere Ähnlichkeit teilzuhaben. Der Fürst ist zwar ein Mann der Tat, aber eine Reihe seiner großen Friedenspläne können der Kriege wegen nicht realisiert werden, wie etwa der Campanile beim Dom. «Många av min herres byggnadsföretag blir aldrig färdiga». (12) Alle zwischenmenschlichen Beziehungen am fürstlichen Hof sind heuchlerisch, die des Fürsten zur Fürstin und umgekehrt, das Verhältnis der Fürstin zum Liebhaber und das des Zwergs zu allen. Auch die Religiosität und Humanität am Hofe wird dem Volk nur vorgetäuscht.

Was anderes waren jene mystischen Versammlungen und Fackelzüge Hitlers, die Massensuggestion seiner Reden, die Symbole und Zeichen, Fahnen und wirbelnden Trommeln? Beachten wir auch die feine, kaum wahrzunehmende Anspielung in der Szene, in der Meister Bernardo den Zwerg bittet, sich vor ihm auszuziehen, damit er ihn malen könne. In diesem Augenblick gerät der Zwerg in Zorn und Wut: «Jag har aldrig hatat människor så som under denna ohyggliga timma». (32) «[. . .] jag

[21] Zitiert nach der 2. Ausgabe in *Delfinböckerna* 1963.

livnärts av hat» (33), genauso wie die Machthaber des Dritten Reiches (und übrigens aller totalitären Staaten) im Zorn gekränkter Eitelkeit aufbrausten, wenn man ihre Heuchelei aufdeckte und sie in ihrer Nacktheit zeigen wollte. Wie sie nährt auch der Zwerg mystischen, aber in seinen Äußerungen grausam realen Haß, als ob er sich seiner Deformation bewußt wäre.

Der Abscheu des Zwergs vor der suchenden und freien Kunst und Kultur ist wiederum ein Spiegelbild des Nazismus und Totalitarismus. «Hela den mänskliga kulturen är bara en ansats – någonting alldeles ogenomförbart. Och därför är det hela egentligen fullkomligt meningslöst». (40) Das Kriegshandwerk des Condottiere Boccarossa hingegen versetzt den Zwerg in Begeisterung: «Krig blir det!» (42) schreit er wie von Sinnen, sobald er spürt, was sich da ankündigt. «Det är gott att folk äntligen gör något annat än pratar». (42) «Fursten har äntligen vaknat upp ur sin försoffning. Hans ansikte är full av viljekraft [. . .]». (43) Hier hat es den Anschein, als ob Lagerkvist Hitlers oder Goebbels Wortexplosionen künstlerisch in sein Werk transponiert hätte. Nur in diesem Augenblick, nur in dieser Situation, ist der Fürst Leone in den Augen des Zwerges vollkommen, ein Mann der Tat. Auch Meister Bernardo gewinnt seine Sympathie erst dann, als er zeigt, was für ein Fachmann er im Konstruieren von mörderischen Kriegsmaschinen ist. Und als er von Boccarossas erstem Sieg hört, ist der Zwerg ganz außer sich. Boccarossa überfiel das Nachbarland der Montanzas so listig, verräterisch und überraschend, daß die Montanzas keine Verteidigungsmaßnahmen vorbereiten konnten, genauso wie Hitler seine Feldzüge mit plötzlichen Einfällen in Polen, Holland, Norwegen und Rußland begann. «Vilket fältherregeni är han inte fursten! Vilken slughet, vilken beräkning!» (49)

Aber in der Gestalt des Zwerges und seinen «Gedankengängen» stellt der Autor auch die Verwandlung des von der fürstlichen Idee mitgerissenen und verblendeten Volkes dar, das vom Größenwahn seiner Anführer und den an die Ehre, Tapferkeit und Liebe zum Vaterland appellierenden Aufrufen fanatisiert war. An Krieg und Morden teilzunehmen ist Ehrensache. «Jag får följa med!» (50) Leones Feldzug gegen die Montanzas entwickelt sich am Anfang genauso wie der siegreiche Vorstoß von Hitlers Armeen. Ein Sieg folgt dem anderen, bis Leones Heer am Ufer eines mächtigen

Flusses zum Stehen kommt, angehalten durch die ungünstige Witterung. Andauernder Regen verwandelt die Wege in Morast und Schlammlöcher. Der Feind schöpft inzwischen Atem. Das Heer ist ermüdet, aber der Glaube an den Sieg lebt noch. Die Mittel zur Kriegsführung gehen jedoch zuende. Wieder eine direkte Anspielung auf die Kriegsereignisse und den Kriegsverlauf an der Ostfront! Zum Schluß bricht die ekstatische Weltanschauung des Zwerges zusammen. «Kriget skall sluta! [. . .] Det kan inte vara verklighet [. . .]. Men det är sant. Sant! Bitter, obegriplig sanning». (81) Sein fürchterliches Erwachen aus dem Wahn ist genauso erschütternd wie das des besiegten Dritten Reiches.

Lagerkvist steigert das Grauenhafte der Geschichte immer weiter, als ob er noch nicht alles Schauderhafte und Böse geschildert hätte. Nach der Versöhnung des Fürsten Leone mit Montanza ist der Zwerg außer sich vor Wut. Hier deutet Lagerkvist wieder die Zeitgeschichte – den deutsch-russischen Pakt. «Jag är så ilsken så jag kan spricka». (86) Aber seinem Zorn wird Genugtuung zuteil – der Fürst bereitet einen Verrat vor. In der köstlichen Szene des Renaissance-Gelages anläßlich der Versöhnung der beiden sich bekämpfenden Fürsten löst Lagerkvist ein literarisches Feuerwerk an Phantasie, Farben und Tönen aus. Er schildert die erwachende Liebe des jungen Giovanni Montanza und der Tochter Leones, Angelica, aber auch die teuflische Freude des Zwerges, als der von ihm vergiftete Wein die schmausenden Feinde tötet. «Jag kände mig som Satan själv». (105) Der Zwerg ergötzt sich am Tod, den er bewirkt hat. In seiner Bosheit übertrumpft er sogar seinen Herrn. Aus Haß gegen die Liebe vergiftet er auch Don Riccardo, den Geliebten der Fürstin, denn die Liebe ist für ihn das Widerwärtigste am menschlichen Geschlecht. «Människornas kärlek till varandra är någonting som jag inte förstår. Den inger mig bara avsky». (67) «Kärleken är alltid någonting vedervärdigt». (94) Für ihn ist es eine schreckliche Vorstellung, wenn sich zwei Menschen in den «Morast der Liebe» niederreißen lassen.

Die Montanzas jedoch sinnen auf Rache. Il Torres Bruder Ercole zieht in den Krieg, um den verräterischen Mord zu vergelten. «Byarna plundras och bränns ner, de invånare som påträffas blir nedhuggna». (113) «Fullt med flyende kommer dragande hit till staden, in genom stadsporten med sina kärror fullastade med

underliga ägodelar, grytor, täcken och smutsiga paltor [. . .]», ganz als schildere der Autor das unrühmliche Ende des Dritten Reiches. «Våra trupper gör inget annat än drar sig tillbaka. [. . .] Det är ett tråkigt krig». (114) Für den Zwerg ist die Verteidigung erniedrigend; wie jeder bezwungene Angreifer verliert er die Geduld – und auch den Glauben.

Lagerkvist entgeht bei der Schilderung der belagerten Stadt kein einziges Detail. In ihr herrscht Hungersnot, zwar nicht auf der Burg, aber im Volk. Der Haß des Volkes sucht die Schuldigen in den Flüchtlingen, die die Überfüllung der Stadt verursachen und dadurch zur Bürde werden.

Das sind im Grunde dieselben Argumente, mit denen man die deutschen Flüchtlinge aus dem Osten begrüßte und mit denen auch schwedische Kreise in der Immigrationspolitik operierten. Ja, dasselbe kann in den Blättern der rechtsgerichteten Presse von damals und in den Archivaufzeichnungen über Studentenproteste in Lund und andernorts nachgelesen werden. Lagerkvist hat damit auch die spätere Situation der deutschen Ostflüchtlinge und Vertriebenen beschrieben, die das ruinierte, besiegte Deutschland überfluteten, ebenso wie dies ein paar Jahre später Dagerman in seinen künstlerischen Reportagen *Tysk höst* («Deutscher Herbst») darstellte (siehe Seite 166ff.). Die Tragik ihres Schicksals ist bei Lagerkvist in einem einzigen Satz zusammengefaßt: «Ingen har något emot att de dör, för de är bara till besvär för de andra och här är alldeles för många människor i staden». (119) Müdigkeit, Gleichgültigkeit, Apathie – vom glänzenden Feldzug bleibt nur der Katzenjammer.

In dieser Situation kann der Zwerg erst recht nicht verstehen, daß in den Menschen die Liebe noch immer überlebt. Giovanni, der dem Blutbad des Festgelages entronnen war, schleicht heimlich zu seiner geliebten Angelica in die Burg, und der Zwerg hat Gelegenheit, die letzte Regung von Menschlichkeit auf der Burg zu vernichten. Er alarmiert den Fürsten, der mit einem Schlag den gehaßten Montanza enthauptet und seine Leiche in den Fluß wirft. Angelica erkrankt und ertränkt sich schließlich aus Gram und Schmerz über Giovannis Tod. Die Stadt wird überdies von der Pest heimgesucht. Jetzt beginnt der endgültige moralische Verfall. In Trunkenheit und anderen Exzessen versuchen die Menschen, ihre

Not zu vergessen und das Leben noch einmal auf ihre Weise zu genießen. In die verzweifelte, schwelgerische Fröhlichkeit tönt unaufhörlich die mahnende Stimme der Sterbeglocke. In einem letzten Ausbruch seines Zorns auf das Menschengeschlecht geißelt der Zwerg die wahnsinnige, sterbende Fürstin. Zum Schluß wird auch er ein Opfer der Ungnade des Fürsten. Er wird verurteilt und in den Katakomben der Burg an die Wand geschmiedet. «Om de tror de kan kuva mig, tar de fel!» (151): der Zwerg denkt bereits an den Tag, an dem der Fürst ihn wieder zu sich rufen wird, damit er sein teuflisches Werk fortsetzen kann.

Der Zwerg, die personifizierte Monstrosität, Hinterlist und Impotenz, ist ein Abbild seiner Entstehungszeit. Über die Aktualität herrschen, trotz der allegorischen Kulisse des italienischen Renaissancehofes des 15. Jahrhunderts, nie die geringsten Zweifel.[22] Lagerkvists Roman ist eine Abrechnung mit dem letzten Weltkrieg, aber auch eine Warnung an die Menschheit, ähnlichen «Zwergen» nie wieder Einlaß in ihre Burg zu gewähren. In Lagerkvists Werk und in der Bereitschaftsliteratur stellt er die Endabrechnung mit dem Kriegs- und Machtdenken dar.

Eyvind Johnson

Eyvind Johnson erprobte die allegorische Methode zum ersten Mal in seiner mittelalterlichen Novelle *På våren 1389* («Im Frühling 1389», herausgegeben in Första Maj 1941 – Demonstrationszeitung). Damals ging es darum, die politische Aussage der Novelle zwar zu verschleiern, sie aber gleichzeitig durchsichtig zu machen. Schon die Motivwahl, die die Ereignisse vor dem Sieg des vereinten nordischen Heeres über Albrecht von Mecklenburg im Februar 1389 schildert, zeigt klar die allegorische Absicht; dasselbe gilt auch für den inneren Aufbau der Geschichte und die Begriffe, die in ihr benutzt werden. Es besteht überhaupt kein Zweifel

[22] Otto Oberholzer, *Pär Lagerkvist*, 1958, S. 165: «Doch wichtiger ist der Umstand, daß hinter diesen historischen Reminiszenzen Gegenwartsgeschichte sichtbar wird [. . .] Der Zwerg erschien 1944; er muß also entstanden sein unter dem unmittelbaren Eindruck des Kriegsausbruches und der Kriegsausdehnung».

darüber, was er mit «Sörbyggarna», «Österbyggarna» und «Mellanbygden» meint und auch die Verschlüsselung «Svikare» für die Quislinge war für jedermann verständlich. Doch war dies nur eine kleine Übung, die allegorische Methode und ihre Durchführbarkeit vor einem größeren Werk auszuprobieren und zu bestätigen. Erst dann begann der Autor mit seinem Romanversuch.

Johnsons Romanzyklus *Krilon,*[23] ein gewaltiges, dreiteiliges Werk von 1805 Seiten, *Grupp Krilon* (1941, «Gruppe Krilon»), *Krilons resa* (1942, «Krilons Reise») und *Krilon själv* (1943, «Krilon selbst»), ist trotz der Mängel und Unzulänglichkeiten, die die Kritik ihm vorwarf und noch immer vorwirft,[24] das klassische Beispiel von Johnsons Beitrag zum demokratischen literarischen Erbe der Kriegszeit.

Formal und der Methode nach handelt es sich um einen allegorischen Roman, der genau die ursprüngliche Bedeutung des griechischen «allegoria», der Aussage auf andere Art, erfüllt. Natürlich ist Krilon als Sinnbild und Transposition der Handlung aus der Welt der Politik in die Welt des Handels so durchsichtig, daß man glauben könnte, das Ziel sei nicht die Verschleierung, sondern die Verdeutlichung. Während Mobergs und Lagerkvists historische Allegorien es erlauben, heute die beiden Romane vollkommen unabhängig von der Zeitgeschichte zu lesen, ist dies bei Johnson anders. Der zeitliche Zusammenhang ist hier auch nach dreißig Jahren noch deutlich spürbar. Die «direkte» Allegorie wird konsequent, man könnte fast sagen mit übertrieben pedantischer Konsequenz durchgeführt. Trotzdem, oder gerade deshalb, wird der Leser immer wieder durch eine Unzahl kleiner Details davon überzeugt, daß die Allegorie hier ein erzwungener, aber nützlicher Deckmantel ist, daß es sich um einen politischen Roman handelt, um ein Werk der Bereitschaftsliteratur, dessen Ziel es damals war, zum Kampf gegen den sich epidemisch verbreitenden Defätismus aufzurufen.

Mit anderen Worten, die Qualität von Johnsons «Allegorie» ist eine ganz andere als die der historischen Parabeln von Moberg und

[23] Im Jahre 1948 wurde das Werk in einem Band neu herausgegeben.

[24] Fast alle Kritiker sind sich darin einig, daß der Roman zu ausschweifend und formal zersplittert ist.

Lagerkvist. Der eklatante Unterschied liegt darin, daß Johnson nicht die Allegorie der historischen Verkleidung benützt, keine Analogien zu parallelen Begebenheiten der Vergangenheit sucht, sondern im satirisch-ironischen und politischen Sinne Swifts arbeitet. Es handelt sich also um kein in der «auffallenden Ähnlichkeit mit der historischen Tatsache» verstecktes Gleichnis, sondern um eine aktuelle Aussage, die durch die Bedeutungsverschiebung einer auserwählten Reihe von Symbolen «allegorisiert» wurde. Johnson schuf eine Art moderner didaktischer Emblematik und durchschaubarer Chiffren. Er konstruierte eine ganze Reihe moderner, substituierbarer konventioneller Symbole (småföretag = småstat, villamarknaden = den politiska arenan), die programmatisch von einer Reihe semantischer und etymologischer Interpretationen ausgingen, von enthüllenden und annähernden Gleichlauten und Zusammenklängen (Staph = Gestapo, T. Jekau = Tscheka, Görgöhö = Göring-Goebbels-Himmler, Frank Lind = Franklin D. Roosevelt, Krilon = Cris long, aber auch Christus usw.)

Von diesem Standpunkt aus kann *Krilon* als Schlüsselroman betrachtet werden, aber auch als authentische, kritische Deutung der Gegenwart und natürlich als politisch-demokratischer Roman. Der zeitgenössische Kritiker Örjan Lindberger[25] sieht das Werk als «det mest omfångsrika [. . .] det mest innehållsrika och det från principiell synpunkt mest diskutabla [. . .]». Lindberger nahm also die Vorzüge und auch die Mängel des Werkes wahr, sah aber vor allem das, was andere nicht sehen wollten, nämlich daß *Krilon* auch die nicht funktionierende, unterdrückte schwedische Presse supplierte. Der kluge Kritiker respektierte diesen Imperativ des Autors und berücksichtigte ihn bei seiner Beurteilung des Werks. Wo viele andere ängstlich schwiegen, setzte Johnson nicht nur seine physische Freiheit, sondern auch seinen künstlerischen Ruf aufs Spiel. Wenn z.B. die Passage über Krilons norwegische Reise im zweiten Band (338ff.) außerhalb des Rahmens der ganzen allegorischen Konzeption des Werkes liegt, so nicht deshalb, weil dem

[25] *Svenska romaner o. noveller,* in: Ord & bild, 1944, S. 432. O. HEDBERG, *Svensk prosa,* in: SLT, 1945, S. 45, sagt, daß dieses Werk nach dem Prinzip: Effacez quelquefois, et ajoutez souvent!, ähnlich dem Hamsunschen Stil, geschrieben sei.

Meister des Wortes und der Form der Text entglitten wäre, sondern weil er es in dem gegebenen schicksalhaften Augenblick für wichtiger hielt, dem Leser die unverhüllte Wahrheit über die Situation in norwegischen Gefängnissen und bei Verhörmethoden deutlich zu machen. Er hielt es für seine Pflicht, die Stelle der zum Schweigen gebrachten Journalisten einzunehmen und die Leser zu warnen und aufzurütteln.[26] «Om det blir förbjudet att berätta sådant så ska jag berätta det ändå». (II–444) «Jag kan tala för svenskarna vad de själv har att vänta om de råkar ut för samma beskydd [. . .]». (II–465) Es war natürlich nicht Johnsons Schuld, daß die schwedische Öffentlichkeit noch bevor das Buch erschienen war (November 1942), aus anderen Quellen manches über das Geschehen in Norwegen erfahren hatte.

Ein damaliger Kritiker, der Göteborger Kjell Hjern,[27] sah Johnsons Aufgabe mit Recht noch anders: «Romanernas ärende [er spricht hier von den ersten zwei Bänden] är av brännande aktualitet». Hjern zeigt aber auch Verständnis dafür, daß der zeitliche Abstand von den geschilderten Ereignissen noch viel zu gering sei, um es dem Autor zu ermöglichen, ein wahres, das heißt abstrahiertes und allgemein gültiges Bild der Lage zu geben, weshalb er sich mit einem wahrscheinlichen zufriedengegeben habe.

In *Krilon* geht es vor allem um die zeitgenössische Lage und die politischen Geschehnisse in Schweden und Europa und ihre Übertragung auf den schwedischen Alltag. Krilons Gruppe besteht aus sieben Männern mittleren Alters. Es sind Durchschnittsschweden, vorwiegend kleinere Unternehmer, die seit langem schon zu freundschaftlichen Gesprächen und Diskussionen zusammenzutreffen pflegten. Der ungewählte Anführer und Vorsitzende des Kreises (da bietet sich an, an den existierenden «Tisdagsklubben» zu erinnern; vgl. S. 177ff.) und die zentrale Figur des Romans ist der Grundstücksmakler Johannes Krilon, dessen Lebensdevise die These von der Notwendigkeit des Dialogs (samtalens nödvändighet) ist, denn «medel som finns att styrka mänskosjälar är upplyftande och lärorika samtal». (III–448) Der *Krilon-Zyklus* ist

[26] Am 13. 3. 1942 wurden 17 schwedische Zeitungen konfisziert, weil sie ein authentisches Zeugnis über die Lage in den norwegischen Arresten gebracht haben.

[27] Trots allt!, Nr. 1, 1943.

ein Lehrbuch der Demokratie und ein vernichtendes Urteil über alle totalitären Regime.

Und Krilon selbst? Er ist einerseits ein alter ego des Verfassers, andererseits aber ist er auch John Bull oder Winston Churchill, so wie seine Firma in gewissem Maße das stolze Albion symbolisieren soll. Auch in Staph und Jekau kann sich der Leser nicht irren: das sind die Herren, die unverwechselbar das nazistische Dritte Reich und das stalinistische Rußland vertreten.

Krilons Diskussionsfreunde stellen selbstverständlich das schwedische Volk dar (aber auch, und das ist wichtig, die einzelnen europäischen Staaten), genauso wie die negativen Helden (z. B. der gesellschaftliche Abschaum Cedin und Olésen, oder der Abgeordnete Blarén u. a.) ein Teil dieses Volkes sind. Jede Gestalt kann dechiffriert werden, jede vertritt einen Teil der schwedischen Gegenwart, die sich der neutralen Isolation auf ihre Weise anpaßt. Es ist das Bild einer deformierten Gesellschaft, die nur von einem Wunsch erfüllt ist, um jeden Preis zu überleben, sogar um den Preis des Verlustes von Würde und Anstand. Alle kostet dieser Weg viel Selbstverleugnung, aber letzten Endes unterwerfen sie sich der Realität.

Im zweiten Teil sind wir Zeugen des Zerfalls der Krilon-Gruppe. Die Auflösung symbolisiert hier die sog. Nachgiebigkeitspolitik der «samlingsregering» in ihrer peinlichsten, schon fast clownesken Periode der Jahre 1940–42. Ich bin aber entschieden anderer Ansicht als Stig Ahlgren, der meint, daß Johnson hier eine «streng begrenzte Klassengruppe»,[28] die schwedische Mittelklasse, im Sinn hatte. Diese Auffassung zeugt von Unkenntnis der Regeln der literarischen Allegorie, wie sie bei Johnson angewendet sind. Ansichten wie die Ahlgrens kann man für beschränkt und marxistisch-dogmatisch halten.

Johnsons Allegorie ist – und das ist auf den ersten Blick klar – mehrschichtig. Die sechs Mitglieder von Krilons Gruppe vertreten

[28] STIG AHLGREN, *Obehagliga stycken*, 1944, S. 125. «Det är ju tack honom [Krilon] som romancykeln artat sig till en småföretagarnas Höga Visa. Vad är det världen strider för enligt Krilon? Jo, friheten att köpa och sälja fastigheter». Weiter S. 126: «Det finns alltså i Krilon, i själva hjärtpunkten av verket, en grundläggande politisk naivitet, rätt kompromettеrande i en så fordringsfullt upplagd idéroman».

in dem benützten Schema nicht nur das schwedische Volk und nicht nur *eine* Gesellschaftsschicht, sondern auch eine Reihe europäischer Staaten, obgleich der Autor sie als Menschen aus Fleisch und Blut mit eigenen politischen Ansichten, mit menschlichen Fehlern und Vorzügen auftreten läßt. (So ist z.B. der Ingenieur Odenarp ein Rechtsorientierter, Hovall und Arpius sind Liberale, Frid und Minning Sozialdemokraten, während Per Segel ein typisch apolitischer Wissenschaftler ist.) Wo der Autor die bloße literarische Maske durchdringen wollte, wo er echte Menschen gestalten wollte, haben seine Helden genügend Kontur gewonnen. Bei den Herren Görgöhö z.B. beschränkte er sich jedoch auf skizzierte, symbolische Typen.

Der Kampf gegen alle totalitären Regime ist der Grundton des Romans. Diktatorische Handlungsweisen erweckten im Autor Haß, Widerstand und Verachtung, genauso wie die «neutrale» Vogel-Strauß-Politik seiner eigenen Regierung. Neutral sein, heißt es im Motto des Romans, «sei höchst unanständig». «Det är min mänskliga plikt, liksom er, att inte vara neutral». Zum Fall Diktatur und Macht sagt er in dem Zusammenhang: «[. . .] allt välde var gangstervälde, mer eller mindre, och att all lydnad, all disciplin, all djup trohet var en eller annan form av slaveri». (I–38) Die Neutralität haßt er ebenso wie ihre schwedische Konsequenz – den Defätismus. Im Grunde ist der zweite Teil des Zyklus, *Krilons Reise,* eine einzige große Darstellung dieses Vergehens, so wie der erste Teil eine Kritik an der Neutralität war.

Im ersten Band dominiert die geniale, zornig-ironische Paraphrase der lächerlichen und unwürdigen Reden des Ministerpräsidenten und seiner Minister. Es sind Muster artistischer Leistung im Sprachjonglieren, die Johnson mit Sinn für feine Ironie und Lächerlichkeit zu eindrucksvollen Beispielen demagogischen, nichtssagenden und ratlosen politischen Geschwätzes macht; so z.B. bei Minnings Telefongespräch mit dem Ministerpräsidenten, in dem er die Frage stellt, ob Herr Staph der Regierung bekannt sei. Nach langem Schweigen kommt endlich die Antwort des Ministerpräsidenten. Minning kommentiert sie folgendermaßen: «Det hade närmast [. . .] formen av en officiell dementi, en väl utarbetat kommuniké [. . .] men det fanns dock trygghet och lugnande balans i vad som yttrades». Die Worte des Ministerpräsidenten:

> Någon herr Staph känner jag icke till, och kan jag nu såsom den eniga regeringsmaktens samfällda mening uttala statsmakternas absoluta icke-kännedom om denne här nämnde herr Staphs existens. Jag kan nu för detta särskilda tillfälle [. . .], bestämt fastslå omnämnde herr Staphs oexistens; i varje fall har han icke [. . .] någon som helst förbindelse med den sittande regeringen, vadan detta, spridda, påstående kan anses äga saklig grund. (I-363-5)

Der dritte und letzte Teil des Romans schildert die allmähliche Wiedervereinigung und wachsende Aktionsfähigkeit der Gruppe. Die günstige militärische und politische Lage nach El Alamain und Stalingrad vereinigt die Krilonisten wieder. Staph ist zum Rücktritt gezwungen, Jekau schlägt sich auf Krilons Seite und die totalitäre Gruppierung um die Herren Görgöhö kann frontal angegriffen werden. Nun kann Krilon seine Freunde zu Staphs Versteck führen. Die Krilonisten siegen, aber auch sie müssen für ihre frühere Uneinigkeit teuer bezahlen. Krilon wird schwer verletzt und Hovall, der nach einer traumhaften Zeche in einem Wirtshaus zu spät an Ort und Stelle des Gefechtes erscheint, wird tödlich verwundet. An Krilons Seite taucht sein amerikanischer Freund Frank Lind auf, der es mit Hilfe seines Geldes möglich macht, Staph aus dem Sattel zu werfen. Staphs «Immobiliengeschäft» geht dem Bankrott entgegen.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, diesen Roman zu interpretieren. Eine, die vielleicht beste und vielseitigste, bietet Gavin Orton in seinem Buch *Eyvind Johnson.*[29] Man vermißt bei ihm allerdings die einzig einleuchtende Deutung des Romans, daß er zuvörderst eine Verteidigung der idealen, toleranten und sozial gerechten Demokratie ist. «Jag är på den sidan [sagt Krilon] som strider för FRIHETEN ATT VARA MÄNSKA, för det högsta av allt. Friheten att leva tryggt. Friheten för varje mänska att yttra sig öppet». (I-534) Für Johnson war der Kampf um die Demokratie mit dem Sieg über Hitler nicht beendet.[30] Als wahrer Demokrat und Humanist mahnte und warnte er weiter vor der uneingeschränkten Macht, die letzten Endes wieder zur Verminderung der individuellen und nationalen Freiheiten führen könne. Er hat sich,

[29] GAVIN ORTON, *Eyvind Johnson*, 1974, S. 78-83.
[30] Vgl. Johnsons Beitrag in der Broschüre *Warszawa!*, 1944.

wie sich später zeigte, nicht geirrt. Doch es dauerte noch einige Jahre, bis man sich dessen bewußt wurde.

Als politischer Roman hat *Krilon* in der schwedischen Literatur der Neutralitätszeit keine nennenswerte Konkurrenz. In und durch *Krilon* hat Johnson die Probleme und die Geschehnisse der von ihm beschriebenen Zeit verdeutlicht, sie menschennäher, wirkungs- und verständnisvoller dargestellt. Wenn man will, kann man es auch anders ausdrücken: Durch den *Krilon*-Zyklus wurden hunderte die Fakten der Kriegszeit schildernde politische Broschüren ersetzt. Es handelte sich um eine Verdeutlichung der Wirklichkeit durch dichterische Fiktion, die nicht nur die Fakten, sondern auch den einzelnen Menschen und sein Verhalten gegenüber den Fakten auf künstlerische Weise darstellte.

Zur fast gleichen Zeit, etwa ein Jahr später, erschien dann auch die mahnende, in die Zukunft weisende Broschüre *Warszawa!* («Warschau»), die Johnson zusammen mit dem Historiker Gunnar Almstedt im Bonnier-Verlag 1944 herausgab. Beiden Autoren war klar, daß der Aufstand vom August 1944, der letzten Endes zur totalen Vernichtung von Warschau führte, keine militärische, sondern eine rein politische Angelegenheit war und daß die mutigen Polen zu Opfern der Globalstrategie der Weltmächte geworden waren. Doch ging es Johnson nicht allein darum. Vor allem wollte er die bereits wieder uninteressierte schwedische Öffentlichkeit wachrütteln. Die Reaktion Schwedens beschreibt er eingehend und meisterhaft mit einer einzigen, rhetorischen Frage:

> Och varför lägger sig en svensk skribent i detta, som ligger så fjärran från våra egna problem, från vår egen valrörelse, våra egna önskningar och behov? Hur kan man så förblanda konst och politik – och särskilt en politik, som är så invecklad, så rikt nyanserad och för övrigt polsk? (37)

Johnson fordert seine Landsleute noch einmal auf, ihre Neutralität aufzugeben und sich der Realität zu stellen.

Es waren die rechten Worte zur rechten Zeit, doch die «Neuneutralen», wie sie Johnson nennt, hatten nicht die Absicht, auf ihn zu hören. Niemand war willens, die Stimme für die in Warschau Geopferten zu erheben. Johnson hatte richtig gesehen, daß das Verhalten der Schweden in diesem Fall auch auf die weitere Entwicklung ihres Denkens einwirken würde. Unter dem Vorwand, daß die polnischen Verhältnisse undurchschaubar seien («Vi

kan inte kasta oss in i detta virvarr av inbördes motsägande åsikter och uppgifter. I det här fallet måste man hålla sig neutral och avvakta händelsernas utveckling») (40), formte sich die zukünftige und dennoch herkömmliche Einstellung der Schweden zu jenen Problemen, mit denen sie später zu tun bekamen.

Warum hat sich Johnson in diesem aussichtslosen Kampf mit der Gleichgültigkeit so leidenschaftlich engagiert? Die Frage ist nicht so schwer zu beantworten. Er hat schon damals als einer der ersten geahnt, daß die einheitliche Front der Alliierten bereits am Warschauer Aufstand gescheitert war. Der Kampf um die Demokratie wurde nicht mehr zwischen dem geschlagenen Hitler-Deutschland und den Alliierten ausgetragen, sondern zwischen den Hegemonialansprüchen Moskaus und der USA. Die Engländer spielten damals schon eine untergeordnete Rolle, und die Polen, die 1939 als erste zu den Waffen gegriffen hatten, wurden erneut geopfert. Ebenso geopfert wurde (wenngleich auf eine andere entwürdigende Weise) auch die Freiheit des schwedischen Volkes, liberal zu agieren. Doch das ist schon ein anderes Kapitel, das ein paar Monate später durch die peinliche Affäre um die baltischen Legionäre geschrieben wurde.

In diesem Sinne stellt *Warszawa* eine Fortsetzung der Ausführungen und Gedankengänge Krilons dar.