

Dumm gelaufen, shit happens

Ambrose Bierce (1842-1913/16?), In the Midst of Life (1891-1898)

Auf den ersten Blick ist der Unterschied zwischen dem Russen Lew Tolstoi und dem Amerikaner Ambrose Bierce riesengroß. Auf den zweiten Blick ebenfalls, aber bei genauerem Hinsehen fallen doch überraschend viele Gemeinsamkeiten auf. Beide waren sehr männliche Männer, beide nach den Maßstäben ihrer jeweiligen Heimat vornehmer Abstammung, beide streitbar bis streitsüchtig, beide auf ihre Art Moralisten und allergisch auf Unaufrichtigkeit und Heuchelei. Wenn es galt, eine Person so richtig gründlich mit Worten fertig zu machen, dann schossen sie beide aus vollem Rohr, Tolstoi etwa auf Napoleon, Bierce etwa auf Oscar Wilde. Beide nahmen als junge Männer an vorderster Front an dem größten Krieg teil, den ihr jeweiliges Heimatland zu ihren Lebzeiten zu bieten hatte. Beide waren vom Tod und vom Sterben fasziniert. Beide wurden alt und begaben sich im hohen Alter auf eine Reise, die letztlich zu ihrem Tod führte. Sie beide inszenierten ihren Abgang so, dass gute Schriftsteller viele Jahre später sie als Romanvorlage verwenden konnten.¹

Einige der eben angeführten Punkte müssen allerdings noch qualifiziert werden. Vornehme Abstammung bedeutete bei Tolstoi, dass seine Vorfahren in Russland hohe und höchste Staatsämter inne hatten und Lew als Grafensohn auf einem Adelsgut geboren wurde. Ambrose Bierce gehörte insofern dem amerikanischen Adel an, als einer seiner Ur- Ur- Ur- Urgroßväter bereits 1638 als ein echter Puritaner aus England in die Neue Welt aufbrach. Geboren wurde der Autor aber in einer ärmlichen Siedlung als zehntes Kind nicht gerade reicher Eltern, die er als Erwachsener als "*ungewaschene Wilde*" bezeichnete. Dementsprechend hatte es Bierce im Krieg erheblich schwerer, Offizier zu werden: Es bedurfte dazu schon besonderer Leistungen bis hin zu Heldentaten, denn er begann seinen militärischen Laufbahn ganz unten. Eines seiner Kriegserlebnisse gleicht einem Abenteuer eines Groschenhefts: Er begab sich hinter den feindlichen Linien, wurde entdeckt, gejagt, gefangen genommen, dann konnte er sich selbst befreien und zu den Seinen fliehen. Im Gegensatz zu Tolstoi wurde er schwer verwundet, als er eine feindliche Kugel mit seinem Kopf stoppte. Entsprechend litt er mehr an dem, was man heute "posttraumatische Belastungsstörung" bezeichnet und konnte seine Kriegserlebnisse erst dann gestalten, als der amerikanische Bürgerkrieg schon Geschichte geworden war, während Tolstoi über Sewastopol gleich schreiben konnte.²

Tolstoi hinterließ kurze Erzählungen, lange Erzählungen und auch Kurzromane, die höchsten literarischen Ansprüchen genügen, aber eigentlich ist er ein Meister der

¹ Für Bierce: Carlos Fuentes, Der alte Gringo (Gringo vieho), übersetzt von M. Bamberg (Zürich, 1988, zuerst 1985). Für Tolstoi: Jay Parini, The Last Station, A Novel of Tolstoy's Final Year (Edinburgh, 2007, first 1990).

² Wenn nicht anders vermerkt stammen alle Angaben zu Bierces Leben aus: Roy Morris, Ambrose Bierce: Allein in schlechter Gesellschaft, eine Biographie (Zürich, 1999, Übersetzung G. Deggerich, zuerst auf englisch 1995). Gefühle von Selbsthass, Entfremdung und Minderwertigkeit äußerten sich schon beim jungen Bierce ohne Kriegserfahrung. Morris (1999), pp. 26 f. Nach dem Krieg hatte Bierce die Mentalität eines Veteranen. Die Kriegsteilnehmer bildeten für ihn eine "*mystic company*", eine "*bloodied fraternity*", wie D. Aaron es ausdrückt. D. Aaron, "Ambrose Bierce and the American Civil War", mehrfach im Jahre 1973 veröffentlicht u. a. in D. Aaron, The Unwritten War (Knopf), abgedr. in C. N. Davidson, Critical Essays on Ambrose Bierce (Boston, 1982), pp. 169--181, hier pp.176/77.

Länge, ein Marathonläufer unter den Schriftstellern. Seine bekanntesten Werke (Krieg und Frieden sowie Anna Karenina) sind beide über tausend Seiten lang. Ambrose Bierce hingegen ist ein Sprinter: Alles, was von ihm wertvoll ist, ist kurz. Er ist in Theorie und Praxis ein später Anhänger des hellenistischen Dichters Kallimachos, dessen Meinung nach großes (langes) Buch ein großes Übel war. Bierce glaubte an die Überlegenheit der kurzen Erzählung gegenüber dem Roman, in dem eben nichts anderes als eine aufgebauschte Shortstory sah. Ein Roman sei zu lang, um in einem Zug ohne Unterbrechung gelesen zu werden, so dass der Leser während seiner Lektüre nicht alle wichtigen Einzelteile, sondern nur den Plot im Gedächtnis behalten könne. Auch wenn Bierce seine Abhängigkeit von Edgar Allan Poe stets geleugnet hat, lässt sich seine kritische Haltung zur epischen Langform am besten mit Poes Worten zusammenfassen: In einem Roman ist die so genannte *"unity of effect"* unmöglich.³ In seiner Definition des Wortes "novel" kann sich Bierce einen Seitenhieb auf seine russischen Zeitgenossen (vielleicht gerade auf Tolstoi) nicht verkneifen: Die fragwürdige Kunst des Romanschreibens sei überall auf der Welt schon tot, mit der Ausnahme von Russland, wo sie neu sei.⁴ Nicht dass Bierce Tolstoi nicht gemocht hätte: Gerade dessen in Amerika höchst umstrittenen und kurzfristig sogar verbotenen Kurzroman Die Kreutzersonate rezensierte er positiv, weil darin seiner Meinung nach die Ehe als solche richtig dargestellt war.

Alles, was in Bierces Werk wertvoll ist, ist kurz. Und das meiste ist für den Nichtspezialisten ohnehin wertlos und langweilig, oft auch einfach geschmacklos, zum Beispiel wenn er von Oscar Wilde behauptet, er habe seinen Darmausgang am Hals. Oft sind die Opfer der Bierce'schen Satire heute weitgehend unbekannte Personen, die durch die heftige, zum Teil wenig originelle Invektive auch nicht interessanter werden. Bierce war eben meist ein Journalist, und Journalisten schreiben meist für den Tag und selten für die Ewigkeit. Und gerade seine besten journalistischen Arbeiten hat er, so scheint es, nicht in seine gesammelte Werke aufgenommen.⁵

³ Vor allem die Erzählungen Bierces, die nicht im Krieg spielen, erinnern sehr stark an E. A. Poe, so dass es wenig Wunder wirkt, wenn Bierce einmal als ein *"a skillful follower"* Poes bezeichnet wird. Douglas Grant, „Introduction“ in D. Grant, ed. American Short Stories (London, 1972), pp. vii – xi, hier p. x. Man kann auch die Unterschiede betonen: *"Poe's tales of terror are nearly all simple in plot and cumulative in their emotional impact; Bierce's best stories are complex in plot and involve an element of irony in their emotional effect."* M. E. Grenader, "Bierce's Turn of the Screw: Tales of Ironical Terror", Western Humanities Review 11 (Summer 1957, 257-64, nachgedruckt in Davidson (1982), pp. 209-216, hier p. 210.

⁴ Ambrose Bierce, The Devil's Dictionary, Reclam Fremdsprachentexte (Stuttgart, 1999, first 1881-1906) s. v. "novel". Man sollte bedenken, dass Bierce das Wort "novel" in zwei verschiedenen Bedeutungen verwendet: einmal steht das Wort für eine überlange Erzählung (Gegenteil: short story), dann wieder für genau die Art von Roman, die von gemäßigten Realisten wie seinem Zeitgenossen W. D. Howells geschrieben wurde (Gegenteil: romance). Er war in seiner grundsätzlicher Ablehnung der Langform nicht immer konsequent und neigte auch sonst dazu, russische Romane besonders zu loben, denn in diesem Land habe diese Gattung etwas von den elementaren Leidenschaften der Rasse (*"holds something of the elemental passions of the race"*) und sei nicht von der Darstellung des Elementaren zur Darstellung des Vorübergehenden übergegangen. Siehe John R. Brazil, „Behind the Bitterness: Ambrose Bierce in Text und Context“, American Literary Realism 1870-1910 (Vol. 13, 1980), pp. 225-237, hier p. 229.

⁵ Bierce hat in die von ihm selbst vorbereitete zwölfbändige Gesamtausgabe seiner Werke nur wenige journalistische Arbeiten aufgenommen, und diese dann noch stark überarbeitet, so dass man vergessen könnte, er sei einer der besten Journalisten seiner Zeit und einer der großartigen Journalisten in der Geschichte der Vereinigten Staaten gewesen. So Lawrence I. Berkove, „The Man With the Burning Pen: Ambrose Bierce as Journalist“, The Journal of Popular Culture 15 (1981/82), pp. 34-40, hier p. 37.

Bierces Angriff auf Oscar Wilde war unter anderem auch deshalb so heftig, weil sich die beiden Autoren in einem direkten Konkurrenzkampf befanden. Beide waren berühmt für ihre zynisch-komischen Einzeiler und beide haben es in dieser Kunst zur Meisterschaft gebracht. Wenn einer Wildes Spruch "*Work will be the ruin of the drinking classes*" toppen konnte, dann Bierce. In seinem *The Devil's Dictionary*, das heute zu den bekanntesten Werken des Autors zählt, gibt es viele von ihnen. Wenn er das Wort "*allein*" lexikographisch als "*in schlechter Gesellschaft*" definiert, so ist das einerseits verblüffend originell, ermöglicht aber auch einen tiefen Blick in die Seele eines Zynikers, der solche Sprüche klopfen kann. Nicht umsonst nennt man den Autor mit einer schönen Alliteration "*bitter Bierce*". "*Religion*" ist für ihn "*die Tochter von Hoffnung und Furcht*", die "*der Unwissenheit das Wesen des Unbegreiflichen*" erklärt, "*Glaube*" ist das "*Vertrauen in unbewiesene Dinge, für die es keine Parallelen gibt und die jemand erzählt, der keine Kenntnis davon besitzt*". Bierce hat hier seine Abkehr von der Religion seiner Eltern und Ahnen prägnant formuliert. Die Fahnenkult, wie man ihn etwa in Sienkiewicz's Beschreibung der Schlacht von Tannenberg finden kann, erledigt Bierce in seiner Definition von "*flag*" so:

A colored rag borne above troops and hoisted on forts and ships. It appears to serve the same purpose as certain signs that one sees on vacant lots in London – 'Rubbish may be shot here'.⁶

Sammlungen wie *The Devil's Dictionary* sind insofern problematisch, dass der Autor, um genügend zynische Sprüche zusammen zu bringen, oft Wahrheit und Folgerichtigkeit vernachlässigt und auf Teufel komm raus geistreich sein will.⁷ Auch können sie wie Witzsammlungen die Aufmerksamkeit des Lesers nur für kurze Zeit fesseln. Meine Tageszeitung bringt in der Wochenendausgabe stets fünf-sechs Witze, die ich (im Gegensatz zu den Leitartikeln) regelmäßig lese. Damit ist aber mein Wochenbedarf auch gedeckt. Mehr wäre hier entschieden weniger.

Naturgemäß sind die Erzählungen Bierces länger als seine Lexikoneinträge, sie gehören aber eher zu den weniger umfangreichen Exemplaren der Gattung. In der Sammlung *In the Midst of Life*, die viele seiner bekanntesten Geschichten enthält, ist die kürzeste vier, die längste elf Druckseiten lang. An einer der kürzesten von ihnen mit dem Titel "*The Boarded Window*" kann man die literarische Technik Bierces gut demonstrieren. Sie beginnt mit den folgenden Worten:

In 1830, only a few miles away from what is now the great city of Cincinnati, lay an immense and almost unbroken forest. The whole region was sparsely settled by people of the frontier -- restless souls who no sooner had hewn fairly habitable homes out of the wilderness and attained to that degree of

⁶ Diese Definition ist, im Gegensatz zu den anderen, nicht in die Reclam-Ausgabe aufgenommen, man kann sie aber im folgenden Buch finden: Ambrose Bierce, *In the Midst of Life and other stories*, Hrsg. von Marcus Cunliffe, Signet Classic (New York, 1961), 243. Cunliffe folgt dem Text der 1898-er Ausgabe, im Gegensatz zu der im Jahre 1891 erschienenen *Tales of Soldiers and Civilians*, die weitgehend dieselben Geschichten enthält. Alle Zitate von *In the Midst of Life* entstammen, wenn nicht anders vermerkt, der Cunliffe-Ausgabe. Die deutsche Übersetzungen der Lexikoneinträge stammen aus Morris (1999), p. 18, für Bierce und Oscar Wilde siehe ebenda, pp. 15 f. Der Eintrag über die Fahne lässt sich kaum übersetzen, da für beiden Bedeutungen für "shot" kein deutsches Wort gibt.

⁷ Sammlungen dieser Art erfreuen sich nicht desto weniger immer wieder einer gewissen Beliebtheit. Sie beschränken sich oft nicht auf die Sprüche eines einzigen Autors. Ein deutsches Buch dieser Art, in dem Bierce eine bedeutende Rolle spielt ist: Jörg Drews et. al., *Das endgültige zynische Lexikon, Ein Alphabet harter Wahrheiten* (Zürich, 1989).

*prosperity which today we should call indigence than impelled by some mysterious impulse of their nature they abandoned all and pushed farther westward, to encounter new perils and privations in the effort to regain the meager comforts which they had voluntarily renounced. Many of them had already forsaken that region for the remoter settlements, but among those remaining was one who had been of those first arriving.*⁸

Die Geschichte wird mit Nennung der Jahreszahl und eines dem Leser vermutlich bekannten Ortes fest in der amerikanischen Geschichte verankert. Sie spielt nicht irgendwann, irgendwo. Sie ist dem Leser hier wie auch später in der Phrase "*which today we should call*" zeitlich weit entrückt. Das zugleich absurde und erfolgreiche Treiben der Pioniere, die der Zivilisation entfliehen und dadurch die Entfaltung eben dieser Zivilisation in der Wildnis ermöglichen, wird mit wenigen Worten klar formuliert. Respekt vor der Leistung dieser Menschen wird kurz angedeutet, denn die Großstadt, die später im ehemaligen Grenzland entsteht, wird mit dem Adjektiv "*great*" (groß und großartig) belegt, ein Zeichen, dass diese Charakterisierung ironisch gemeint sein könnte, findet man in der Geschichte nicht. Der Protagonist der Geschichte wird im letzten Satz vorgestellt, ein echter Pionier, da er einer ersten der Ankommenden war, und doch kein echter Pionier, denn er zieht nicht weiter. Die Neugier des Lesers wird geweckt, er wird erfahren wollen, warum das so ist. Je mehr in den folgenden Zeilen die Lebensumstände dieses alten Mannes geschildert werden, desto mehr wird diese Neugier gesteigert, denn die üblichen Gründe zum Verbleiben wie menschliche Kontakte oder Wohlstand sind nicht gegeben. Der Mann führt das Leben in freiwilliger Armut und Einsamkeit: Er hat das einzige Fenster seiner Holzhütte mit Brettern vernagelt. Er stirbt einsam und verlassen, alt und noch älter aussehend. Die eigentliche Geschichte, die vor 1830 spielt und die Erklärung für all das liefert, wurde noch nicht erzählt, als bereits der Tod des Protagonisten geschildert wird.

Die Erzählperspektive wird sorgsam aufgebaut. Der Erzähler kennt die fragliche, verlassene Hütte. In seiner Kindheit war es eine Mutprobe, sich so weit heranzuwagen, dass man einen Stein gegen die Wände werfen konnte, denn an dem Ort sollte es angeblich spuken. Der Großvater, der den alten Pionier noch persönlich gekannt hat, beschreibt ihn seinem Enkelsohn und erzählt dann ihm, dem Ich-Erzähler, die Geschichte aus der Zeit, als er noch jung war. Der ursprüngliche Zuhörer wiederum bringt die Geschichte später mit eigenen Worten zu Papier, wobei er sie, wie er selbst sagt, nicht einfach übernimmt, sondern auch ausbaut. Der Umweg, über den die durch Ort und Zeit in der Realität fest verankerte Geschichte zum Leser kommt, ist ebenso wichtig wie der Ruf der Hütte als ein Ort, an dem es spukt. Die Erwartung, die eigentliche Geschichte müsse etwas ganz Außergewöhnliches, Unglaubliches, vielleicht sogar Übernatürliches enthalten, wird so geweckt. Der Erzähler scheint sich gegen den Vorwurf, er berichte über etwas Unmögliches, abzusichern, wodurch der Neugier des Lesers zusätzlich noch gesteigert wird.

Dann erst kommt die eigentliche Geschichte. Der Protagonist lebt zunächst mit seiner Frau, die er sich im Osten gesucht hat, das harte Leben der Pioniere. Das Paar ist, soweit es die Umstände zulassen, glücklich. Er liebt sie. Als sie Fieber

⁸ In the Midst of Life, p. 150. **WARNUNG:** Es ist ausgesprochen reizvoll, die Geschichten von Bierce zum ersten Mal so zu lesen, dass man von ihnen keine Ahnung hat. Wenn man die Stories nicht kennt, dann sollte man sie lesen, bevor man hier weiter liest.

bekommt und deliriert, ist kein Arzt erreichbar. Er pflegt sie drei Tage lang, dann liegt sie tot da. Er wäscht den Körper, bereitet sich auf das Begräbnis am folgenden Tag vor und kann trotz seiner Liebe seinen Schmerz nicht in der üblichen Form des Weinens ausdrücken, eine Tatsache, die ihn beschämt. Er setzt sich an den Tisch, auf dem er seine Frau aufgebahrt hat und schläft während der Totenwache ein. All das ist völlig normal und in der Zeit, in der Geschichte spielt, absolut realistisch. Auch ein zunächst unwichtiges Detail, dass nämlich der Protagonist bei offenem Fenster vom Schlaf übermannt wird, ist nicht unglaublich, selbst wenn er sonst das Fenster schließt, ist er doch in einer psychischen Verfassung, die dieses Versehen verständlich macht. Beim Einschlafen, im Traum, hört er das Klageschrei wie von einem Kind, das sich im Wald verlaufen hat. Der Schrei klingt so, als sei er nicht von dieser Welt, könnte aber auch von einem wilden Tier stammen. Als der Protagonist aufwacht, wird er im völligen Dunkeln von Angst und Schrecken ergriffen. Etwas ist los, es könnte etwas Übernatürliches sein, etwa das Gespenst seiner Frau, die er vergeblich mit Namen rufen will, weil seine Stimme versagt. Als er in Panik sein Gewehr abfeuert, sieht er, wie ein Tier seine Zähne in den Hals seiner Frau bohrt. Er fällt in Ohnmacht. Hier könnte die Geschichte enden. Der übermäßige Trauer des Protagonisten wäre psychologisch allerdings etwas schwach motiviert, das mit Brettern verschlossene Fenster wäre zwar irgendwie erklärt, aber die Erwartung des Lesers dennoch enttäuscht, denn nach der komplizierten Einleitung wäre dieser Höhepunkt ziemlich flach. Das scheinbar Übernatürliche hat immerhin bereits hier eine rationale Erklärung gefunden, die Realität, die grausam verstümmelten Frauenleiche, ist schrecklicher als ein Schreckgespenst aus der Mottenkiste der phantastischer Literatur. Aber die Erzählung geht aber noch weiter, ein einziger Satz wird noch der brutalen Schilderung des übel zugerichteten Frauenkörpers noch hinzugefügt:

Between the teeth (der Frau) was a fragment of the animal's ear.

Dieser Knalleffekt wurde vom Erzähler sorgfältig vorbereitet und passt zu der Geschichte. Der Protagonist ist nicht qualifiziert, einen Scheintoten von einem Toten zu unterscheiden.⁹ Die Tatsache, dass er nun gute Gründe hat, sich für den Tod seiner geliebten Frau schuldig zu fühlen, obwohl er eigentlich unschuldig ist, erklärt sein späteres Verhalten. Er hat Außerordentliches erlebt und lebt dann auf außerordentlicher Weise weiter. Der Erwartung des Lesers, etwas Unerwartetes zu lesen zu bekommen, ist genüge getan. Er kann die sorgfältig geplante Überraschung genießen, vor allem, wenn er die Konvention der "*surprise ending*" kennt und deren Befolgung erwartet.¹⁰

Dieser Abschluss wird natürlich nicht jedem gefallen. Die schreckliche Überraschung zum Schluss ist nur möglich, weil der Leser kunstvoll manipuliert wird:

⁹ Bierce versucht es auch nicht, das Phänomen des Scheintodes irgendwie zu erklären. Er spielt nur mit dem weit verbreiteten Angst, man könnte versehentlich (oder absichtlich) für tot gehalten und entsprechend behandelt werden, obwohl man noch lebt. Ich halte mich für einen aufgeklärten Menschen, dem es ziemlich egal ist, was mit seiner Leiche mal geschehen wird. Von mir aus kann man sie obduzieren, begraben oder verbrennen. Dennoch, als ich eine Einverständniserklärung unterschrieb, womit ich die Benutzung meines Körpers als Ersatzteillager nach meinem Tode gestattete, musste ich mich überwinden, diese in meiner Brieftasche zu platzieren.

¹⁰ In einer anonymen Besprechung des zweiten Bandes von Bierces *Collected Works* (*The Athenaeum*, 26 March 1910, p. 367, abgedruckt in Davidson (1982), pp. 20/21) wird lobend erwähnt: "*Perhaps 'The Boarded Window' reaches the outer limit of the terrible.*" Für W. B. Harte (*The Biblio*, 4 (July, 1924), abgedruckt in Davidson, 1982, pp. 56/57) gilt: "*'The Boarded Window' holds one in a thrill of expectation; but the climax, told so tersely, comes with the shock of a sudden horror.*"

Entscheidende Informationen werden ihm willkürlich vorenthalten. Er kann sich hintergangen fühlen. Der allzu passende, knallige Schluss könnte seinen Realitätssinn verletzen. Er könnte das überraschende Ende nicht künstlerisch sondern künstlich, gekünstelt empfinden, zumal diese Art der Erzählung, wie H. L. Mencken schon 1927 feststellte, meist von Schmierfinken, die Spannungsliteratur für die billigen Zeitschriften liefern, gepflegt wird.¹¹ In den heiligen Hallen der hohen Literatur der Moderne und der Postmoderne sind solche Geschichten selten willkommen.

Ein wiederum anders gepolter Leser wird in "*The Boarded Window*" eine wie auch immer geartete Botschaft vermissen. Die klassische Frage des gymnasialen Literaturunterrichts, was der Autor mit dieser Geschichte sagen will, ist in diesem Fall, so könnte man meinen, einfach zu beantworten: Nichts. Eine Lehre ist hier scheinbar oder offensichtlich nicht zu erkennen, es sei denn, Bierce will dem Leser klar machen, dass es nicht gut ist, in einer Gegend mit Raubtieren bei offenem Fenster zu schlafen, oder dass man sich gründlich überzeugen sollte, dass eine Person wirklich tot ist, bevor man um sie trauert. Der Sinn und die Existenzberechtigung dieser Geschichte besteht vielleicht nur und ausschließlich darin, dass sie gut erzählt ist: Sie ist dann Kunst um der Kunst willen.

Indirekt gibt Bierce in dieser Geschichte aber dann doch mehrere Statements ab. Er weigert sich politisch-sozial (oder gar im Sinne der religiösen Erbauung) relevante Literatur schreiben. Ebenfalls negativ, also dadurch, wie seine Erzählung nicht ist, bestimmt er seine Position innerhalb der damaligen amerikanischen Literatur recht genau. Im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen, die wie er mit dem Westen assoziiert werden, schreibt er nicht im Dialekt. Seine Sprache ist gepflegt, im Wortschatz und Satzbau durchaus gewählt und anspruchsvoll. Er sentimentalisiert die Welt nicht nach der Art von Bret Harte. Er kennt zwar die alltägliche Realität genau, ist aber im Gegensatz zu W. D. Howells nicht daran interessiert. Das Durchschnittliche, das Gewöhnliche, das in der Mitte Stehende, das, wofür das Wort "*common-place*" steht, ist für Bierce nur dazu da, um das Außerordentliche besser und glaubwürdiger in Szene setzen zu können. Und weil er nun mal zu Recht "*bitter Bierce*" heißt, ist die große Überraschung immer etwas Schreckliches. Daraus kann man dann vielleicht doch so etwas wie eine Botschaft formulieren: Im Leben läuft es gelegentlich wider aller Wahrscheinlichkeit einiges dumm. Shit happens.

Dieses hier indirekt sichtbar werdende literarische Programm verwirklichte Bierce am eindrucksvollsten in seiner Kriegserzählungen, von denen hier vier etwas ausführlicher besprochen werden sollen: die beknackteste, die berühmteste, die ehrgeizigste und die erste, die mich auf Bierce aufmerksam gemacht hat.

Der Anfangssatz der Shortstory "*Killed at Resaca*" stellt den Helden Herman Brayle mit Namen und als den besten Soldaten eines Stabes vor. Dieses Werturteil des ebenfalls dem Stab desselben Generals angehörenden Ich-Erzählers wird erweitert und insofern modifiziert, dass Brayle eine unsoldatische und zu beanstandende Eigenschaft besitzt: Er setzt sich unnötig Gefahren aus. Der Erzähler bewundert ihn, weil Brayle dies ohne falsche Theatralik und Prahlerei tut, weil Mut auch in seiner sinnlosen Manifestationen das Herz des gestandenen Soldaten höher schlagen lässt. Der Ich-Erzähler ist aber anders. Er gibt sich, zunächst, als Vertreter des

¹¹ "*When they (die Bierce'schen Shortstories) are imitated at all, it is by the lowly hacks who manufacture thrillers for the cheap magazines.*" H. L. Mencken, "Ambrose Bierce" in *Prejudices* (A. Knopf, 1927), repr. in C. N. Davidson, *Critical Essays on Ambrose Bierce* (Boston, 1982), pp. 61-64, hier p. 63.

militärischen Commonsense, des gesunden Menschenverstandes. Er verschließt die Augen nicht vor den Schrecken des Krieges, er erträgt sie mit Hilfe seiner beißenden Humors. Als Brayle sich zum Beispiel einmal in Gefahr begibt, spricht ein stotternder Stabsoffizier zum Erzähler:

"I'll b-b-bet you t-two d-d-dollars they d-drop him b-b-before he g-gets to that d-ditch!"

I did not accept the brutal wager; I thought they would.¹²

Der Erzähler will kein Geld auf das Überleben Brayles setzen. Zuerst erweckt er den Eindruck, dies geschehe deshalb, weil ihm die Wette in diesem Kontext zu unmenschlich, zu brutal ist, dann aber gibt er den anderen Grund an: Er will die Wette nicht verlieren. Dieser Umschwung wirkt in seiner Plötzlichkeit komisch, genauso so komisch wie das Stottern des anderen Offiziers, und charakterisiert gleichzeitig den Erzähler als einen hart gesottenen Soldaten.

In einer der Schlüsselszenen der Kurzgeschichte reitet Brayle, sich unnötig gefährdend, den feindlichen Stellungen bei Resaca entlang:

"Stop that damned fool!", shouted the general.

A private of the escort, with more ambition than brains, spurred forward to obey, and within ten yards left himself and his horse dead on the field of honor.¹³

Der Erzähler ist ein erfahrener Offizier, so dass die Verwendung des Klischeeausdrucks "*Feld der Ehre*" zu seiner Person passt, zumal es nicht ganz auszusprechen ist, dass er sich dabei in Ironie übt. Er ist aber auch ein "*tough guy*", so dass sein Nachruf auf seinen Kameraden recht zynisch ausfällt: dieser sei gestorben, weil er, im Gegensatz zum Erzähler, mehr Ehrgeiz als Hirn gehabt habe. Nach den Worten des Generals, der in der Geschichte als kompetent geschildert wird, verhält sich auch Brayle unvernünftig, als verdammter Narr, warum er das hier (und anderswo) tut, teilt der Erzähler dem Leser noch nicht mit. Schlichter Ehrgeiz wie bei dem gemeinen Soldaten wird, das ist klar, nicht der Grund sein.

Brayles tollkühner Todesritt animiert die Soldaten beider Seiten zu einem sinnlosen Feuerwechsel, an dessen Ende nicht nur er, sondern auch etwa hundert weitere Menschen militärisch sinnlos gestorben sind. Unter der Schutz der weißen Fahne wird die Leiche Brayles geborgen:

As it was borne away toward us we heard beyond the hostile works fifes and a muffled drum --a dirge. A generous enemy honored the fallen brave.¹⁴

Dies wäre ein guter Schlusssatz für eine gute Kurzgeschichte. Erzähler und Autor würden dann dem Leser überlassen, sich einen Reim auf Brayles Verhalten zu machen. Die Erzählung geht aber noch zwei Seiten lang weiter, und spätestens bei der zweiten Lektüre merkt der Leser, dass das nur folgerichtig ist, denn der Schlussteil wurde unauffällig aber sorgsam von Anfang an vorbereitet. Gleich im ersten Paragraph wird nämlich über die Schwierigkeit, im Hinterland sich ein realistisches Bild von dem Tun der Kriegsteilnehmer zu machen, berichtet. Später erwähnt der Erzähler die unterschiedliche Wahrnehmung einer Schlachtsituation durch Soldaten und Zivilisten. Dieses Motiv prägt dann den Schlussteil, als der Erzähler schildert wie

¹² *Midst of Life*, p. 56.

¹³ *Midst of Life*, p. 57.

¹⁴ *Midst of Life*, pp. 58 f.

er den Grund für Brayles auffälliges Verhalten herausfand: Aus dem Nachlass des Gefallenen bekommt er dessen Notizbuch in seine Hände, zusammen mit einem Liebesbrief aus San Francisco, aus einer Stadt also, die vom Kriegsgeschehen sehr weit entfernt ist. Die Schreiberin, eine offenbar wohlerzogene Frau namens Mendenhall, will nicht glauben, dass ein von ihr geliebter Offizier so feige sein könne, hinter einem Baum zu kauern, um vor feindlichen Kugeln Schutz zu suchen. Die Aussage, dass Brayle sich in einer Schlacht so verhalten habe, könne also nur üble Nachrede sein. Sie gibt sich spartanisch: "*I could bear to hear of my soldier lover's death, but not of his cowardice.*"¹⁵

Der Erzähler verliert darauf hin seinen Sinn für schwarzen Humor und kommentiert die Zeilen pathetisch und rhetorisch:

*These were the words which on that sunny afternoon, in a distant region, had slain a hundred men. Is woman weak?*¹⁶

Auch das wäre eine geeignete Stelle, um die Erzählung abubrechen, die aber noch weitergeht:

*One evening I called on Miss Mendenhall to return the letter to her. I intended, also, to tell her what she had done -- but not that she did it.*¹⁷

Der Wunsch des Erzählers, diese Frau persönlich kennen zu lernen, ist nachvollziehbar. Wie er es vollbringen will, ihr mitzuteilen, was sie mit ihrem Brief angerichtet hat, ohne ihr zu verraten, dass sie es getan hat, bringt ein neues Spannungselement in die Kurzgeschichte, denn die selbst gestellte Aufgabe scheint so gut wie unlösbar zu sein.

Miss Mendenhall scheint über den Tod Brayles gut hinweggekommen zu sein und teilt dem Erzähler mit, sein Kommen wäre nicht nötig gewesen. Als sie einen Blutfleck auf dem Briefpapier entdeckt, wird sie zwar blass, aber nicht deshalb, weil es sich dabei um das Herzblut eines der aufrichtigsten und tapfersten Männer, die jemals gelebt haben (wie es der Erzähler ihr melodramatisch formuliert) handelt, sondern weil sie sich ganz allgemein vor Blut ekelt. Sie wirft den Brief ins Feuer und erkundigt sich dann doch, wie Brayle gestorben sei. Durch Schlangenbiss, antwortet der Erzähler, so dass er sein Vorhaben erfolgreich durchführt und die Shortstory ein überraschendes Ende erhält.

Für den bis dato besten Biographen Bierces gehört "*Killed at Resaca*" zu den besten Geschichten Bierces. Er gibt drei Gründe an: kurze, vorzügliche Darstellung einer eher unbekannten Schlacht des Bürgerkrieges, vortreffliche Beschreibung der Pflichten eines Stabsoffiziers und autobiographische Elemente in der Gestaltung des Protagonisten, dessen Name dem des Autors ähnlich sei.¹⁸ Während die ersten zwei Behauptungen zutreffen, ist die dritte fragwürdig, denn autobiographische Elemente mögen für den Biographen interessant sein, sind aber für die Qualität einer Kurzgeschichte irrelevant. Gerade durch sie könnte die Becknacktheit der Geschichte verursacht worden sein, die in der mangelnden Distanz zwischen Protagonist, Erzähler und Autor zu liegen scheint.

¹⁵ *Midst of Life*, p. 59.

¹⁶ *Midst of Life*, p. 59.

¹⁷ *Midst of Life*, p. 59.

¹⁸ Morris (1999), pp. 128 ff. An anderer Stelle (p. 74) spekuliert Morris darüber, dass der Einfluss von Bierces Freundin Bernice Wright für den Entschluss des jungen Mannes, in den Krieg zu ziehen, recht groß gewesen sein könnte.

Man kann natürlich versuchen, die Geschichte gegen den Strich zu lesen. Es wäre zum Beispiel denkbar, dass der Brief mit dem Verhalten des Protagonisten nichts zu tun hat. Der Erzähler ist zwar anderer Meinung, aber er könnte sich irren. Und selbst wenn nicht, könnte ein kritischer Leser Brayles Tollkühnheit anders beurteilen: Für seinen Tod wäre dann nicht Miss Mendenhall verantwortlich, denn er wäre nicht an einem Schlangenbiss sondern an der eigenen mit Unreife gepaarten Blödheit gestorben. Das gilt auch für hundert umsonst Gefallenen: Niemand, und am allerwenigsten eine Frau, hat sie gezwungen, ihre Deckung zu verlassen und darauf loszuballern.¹⁹ Aber selbst wenn man die Neigung des Autors, sich in frauenfeindliche Attitüden zu gefallen, nicht kennt, ist dieser Interpretationsansatz nicht ganz im Sinne von Bierce, der eine eventuelle Unzuverlässigkeit seines Erzählers niemals andeutet.

Ein Kritiker sieht in dieser Geschichte die Wiederaufnahme eines Motivs der Literatur der Aufklärung, die bei Alexander Pope und Jonathan Swift zu finden ist: Die Liebe eines Mannes zu einer Frau führt zu Torheit. Würde die Geschichte mit der rhetorischen Frage „*Is woman weak?*“ enden, so wäre „*Killed at Resaca*“ dann „*an exercise in irony and a lesson in skepticism*“. Brayle und seine Kameraden wären gestorben, weil sie ihren Gefühlen statt ihrem Verstand gehorchten. Durch die Weiterführung der Geschichte werde aber das Mitleid des Lesers mit Brayle geweckt, der nun nicht mehr als Opfer seiner unreifen Gefühlen erscheine, sondern einer wert- und herzlosen, dafür aber äußerst attraktiven Frau. Das Schicksal des Protagonisten könne der Leser dann als eine Tragödie, ja als die eigene Tragödie empfinden: Theoretisch könne unser Verstand uns retten, praktisch ist das aber nicht der Fall, denn wir werden von unseren Gefühlen regiert.²⁰

Diese Interpretation hat einiges für sich, die Geschichte kann als eine Variation der Tragödie eines jungen Mannes, der sein Herz an eine Unwürdige, an eine *Belle dame sans merci*, an eine *femme fatale*, verschenkt und dann mit gebrochenem Herzen sich umbringt, angesehen werden. Der Krieg bietet Brayle die Möglichkeit, Selbstmord zu begehen, ohne Hand an sich zu legen und ohne sich dem Odium der Feigheit, das ja dem Suizid anhaftet, auszusetzen.²¹ Hinter dem Tod eines Soldaten steckt, wie so oft in der Literatur, auch hier ein Weib.

Frauen wie Miss Mendenhall sind in der Kriegsliteratur häufig zu finden. Kriege waren im neunzehnten Jahrhundert, wenn es mit rechten Dingen zugeht, aus-

¹⁹ In einer anderen seiner Kriegsgeschichten („*A Son of the Gods*“, *Midst of Life*, pp. 34-40) beschreibt Bierce, wie eine ähnliche Heldentat eine ähnlich tödliche Reaktion hervorruft. Hier ist allerdings die Selbstaufopferung des Protagonisten militärisch sinnvoll und könnte die Opferzahlen der eigenen Seite minimieren. Könnte, tut es aber nicht, weil die Soldaten sich irrational verhalten. Damit wird der heldische Heldentod des Helden sinnlos. Shit happens, dumm gelaufen.

²⁰ „*No longer is Brayle a victim of his immature feelings, he is a victim of an unworthy and heartless but fatally attractive charmer. ... Brayle's tragedy is ours, too; though in theory reason can save us, in practice it is beyond our grasp and we are ruled by our emotions.*“ Lawrence I. Berkove, *Ambrose Bierce: A Braver Man Than Anybody Knew* (Ann Arbor, 1981), Teilabdruck in Davidson (1982), pp. 136-149, hier pp. 145-47.

²¹ Über den Freitod hat sich Bierce des öfteren Gedanken gemacht und gehörte zu dessen Verteidigern. Die Vorstellung, der Selbstmörder sei entweder geistesgestört oder feige, hielt er für absurd. Es gab für ihn viele gute Gründe, die einen Menschen veranlassen könnten, freiwillig aus dem Leben zu scheiden. In recht vielen seiner Erzählungen geht es um dieses Thema, wobei man gute und schlechte Selbstmörder unterscheiden kann. Nach Morris (1999), p. 309 gehört Brayle zu den Menschen, deren Freitod für Bierce moralisch gerechtfertigt war, da es um die Wiederherstellung der Ehre ging. Man kann sich allerdings fragen, ob er je ehrlos geworden ist. Man kann schlecht etwas wiederherstellen, was niemals kaputt war.

schließlich Männersache. Frauen gehörten zum Hinterland und die ganze Abneigung eines Frontsoldaten gegen zivile Kriegstreiber konnte auf sie projiziert werden, denn erstens hatten sie vom Kriegsalltag keine Ahnung und zweitens liefen sie nicht in Gefahr, in die Armee eingezogen zu werden. Tolstois Krieg und Frieden beginnt zum Beispiel mit den Worten einer solchen Dame. Miss Mendenhall gehört in den Augen ihres Erfinders zu dieser Sorte von Frauen.

Interessanter Weise hat genau diese Art der Weiblichkeit auch Bierces literarischer Intimfeind, W. D. Howells in einer Geschichte gestaltet, die in den expliziten wie impliziten Bewertungen sich kaum von "*Killed at Resaca*" unterscheidet. Miss Mendenhall heiß hier Editha und ist die Titelheldin der Erzählung.²² Sie ist mit einem jungen Anwalt verlobt, als im Zuge einer der vielen Kubakrisen der spanisch-amerikanische Krieg ausbricht. Sie sieht sich selbst als Idealistin und begeistert sich für die amerikanische Sache bedingungslos. Als sie merkt, dass ihr Verlobter wesentlich skeptischer ist, hat sie ein Problem. Sie will, dass er sich so verhält, wie ein echter Mann es soll, und sich freiwillig zum Kriegseinsatz meldet, andererseits sollte das aus seinem inneren Antrieb erfolgen und nicht aus dem weniger ideellen Grund, von ihr dazu getrieben worden zu sein. Sie schreibt schon mal einen Brief, in dem sie von seinem Verhalten enttäuscht die Verlobung kündigt, bevor sie ihn aber abschickt, hat er sich schon freiwillig gemeldet. Sie übergibt ihm den Brief dennoch, er soll ihn lesen, wenn er ihm an der Richtigkeit seines Entschlusses Zweifel aufkommen sollten.

Edithas Verlobter ist einer der ersten amerikanischen Gefallenen. Nach einer angemessen kurzer Krankheit macht diese sich schwarz bekleidet auf, den ihr persönlich nicht bekannte und sehr weit weg wohnende Mutter des Toten zu besuchen. Der Empfang ist frostig. Die Mutter hat ihren Brief mit dem Nachlass ihres Sohnes erhalten. In einer emotionsgeladenen Ansprache macht sie Frauen wie Editha nieder und äußert sich froh darüber, dass ihr Sohn getötet worden sei, bevor er sich des Blutvergießens schuldig gemacht habe. Wäre sie nicht körperlich behindert, würde sie vielleicht die Trauerkleidung von Edithas Leib reißen. Editha ist zunächst etwas erschüttert, obwohl ihr Vater das Verhalten der Mutter als verrückt abtut. Erst als eine andere Frau es mit dem Wort "*vulgar*" bezeichnet, kommt sie darüber hinweg und kann sich wieder einbilden, wie zuvor, "*im Ideal*" zu leben.

Bierce und Howells beschreiben in ihrer jeweiligen Geschichte das, was sie aus Erfahrung kennen, der eine den Krieg, der andere die gehobene bürgerliche Gesellschaft der Ostküste mit einem Abstecher in den mittleren Westen. Ihre Haltung zum Hurratriotismus der Hinterlandes ist identisch. Beide gehörten übrigens auch zu den Kritikern der imperialistischen Außenpolitik McKinleys. Der Wesensunterschied liegt darin, dass Bierce von dem Außergewöhnlichen fasziniert ist. Die Reaktion Brayles, sein Verhalten in der Schlacht von Resaca und zuvor ist alles andere als üblich. Howells meidet alles, was irgendwie ungewöhnlich sein könnte. Er bemüht sich zum Beispiel, die freiwillige Meldung des jungen Anwalts umfassender zu motivieren. Neben dem Einfluss der *femme fatale* spielen da auch der Wunsch herauszufinden, ob er über persönlichen Mut verfügt, eine Rolle, wie auch der ansteckende Enthusiasmus seiner männlichen Zeit- und Altersgenossen. Selbst die Rede der wütenden Mutter ist völlig natürlich, denn man braucht ihre Genugtuung über den frühen Tod ihres Sohnes nicht ganz für bare Münze zu nehmen. Die Witwe eines

²² W. D. Howells, "Editha", *Harper's Monthly* 110 (January, 1905), später in der Sammlung *Between the Dark and the Daylight* (New York, 1907).

Kriegsopfers, die ihren Sohn pazifistisch erzogen hat, würde so etwas sagen. Das Ende ist keinesfalls überraschend. Eine Frau wie Editha kommt über eine solche negative Erfahrung hinweg. Für eine Dame wie sie ist die Gewissheit, ihre Kontrahentin sei vulgär, viel tröstlicher, als wenn sie nur verrückt wäre. Das Ende der Erzählung ist nahezu perfekt, was man von "*Killed at Resaca*" kaum behaupten kann, denn der Fabelsturz, "*the snap of the fable*" ist für Bierce'sche Verhältnisse ausgesprochen schwach. Dies im striktem Gegensatz zu seiner bekanntesten Shortstory.²³

"*The Occurrence at Owl Creek Bridge*" schildert die Hinrichtung eines wohlhabenden Zivilisten aus Alabama durch die in diesen Staat eingedrungenen Soldaten der Nordstaaten. Die Geschichte ist klar in drei Abschnitte gegliedert. Im ersten werden die letzten Vorbereitungen vor der Hinrichtung und das Ort des Geschehens, eine Eisenbahnbrücke, knapp aber mit größter Präzision beschrieben. Ein entsprechend begabter Leser könnte die Szene ohne weiteres zeichnen. Der Erzähler beschränkt sich zum Teil auf das Wahrnehmbare und gibt sich unaufdringlich als Militärexperte zu erkennen. Er beschreibt zum Beispiel verschiedene Formen der militärischen Haltung, aber nicht als Selbstzweck, sondern als Illustration für das korrekte Funktionieren einer in dieser Geschichte perfekten Tötungsmaschinerie, die ihre Arbeit fachmännisch und geräuschlos ausführt. Die soldatische Tugend der Improvisation, das Gegebene optimal zu nutzen, äußert sich darin, dass man die Brücke geschickt als Galgen benutzt. Einer der Scharfrichter hätte im Zivilleben ein stellvertretender Sheriff sein können, so der Text -- damals ein Hinweis auf Kompetenz in Sachen Hinrichtungen mit dem Strang.²⁴ Der Mensch, der umgebracht werden soll, wird korrekt, mit militärischem Respekt behandelt, den er auch verdient, denn er fällt nicht aus der Rolle, er redet nicht, er jammert nicht, er macht nicht in die Hose. Er ist auch kein gemeiner Meuchelmörder, sondern ein Gentleman:

*The liberal military code makes provisions for hanging many kinds of persons, and gentlemen are not excluded.*²⁵

²³ "There are several remarkable stories in this book. The best, an almost perfect one, and the ultimate justification of the life and career of Ambrose Bierce, is the most famous -- '*An Occurrence at Owl Creek Bridge*'. Marcus Cunliffe im Nachwort der zitierten Bierce-Ausgabe, p. 254. Manfred Allié nennt diese Geschichte "*Bierces unbestrittenes Meisterwerk*" und berichtet, dass Ernest Hemingway gerade sie in seine Sammlung von Kriegsgeschichten, *Men at War*, aufgenommen habe. Dylan Thomas und Stephan Hermlin setzten sich mit ihr intensiv auseinander. Manfred Allié/Jörg Nagler, *Die Klassiker der amerikanischen Literatur* (Düsseldorf, 1987), pp. 40, 43-44. Eine ungarische Ausgabe von sechsunddreißig Bierce-Geschichten trägt den Titel *Bagoly-folyó* (Eulenfluss), (Budapest, 1985) und bringt die Geschichte an erster Stelle. Siehe auch Morris, p. 349, wonach die Geschichte in zahllosen Anthologien vertreten ist. Woodruff widmet in seinem Buch dieser Shortstory ein eigenes Kapitel und stellt fest, sie sei "*the best one he ever wrote*". Stuart C. Woodruff, *The Short Stories of Ambrose Bierce, A Study in Polarity* (University of Pittsburgh Press, 1964), p. 153. Für Stephen Crane galt: "*That story has everything. Nothing better exists*". Zitiert nach F. J. Logan, The Wry Seriousness of "*Owl Creek Bridge*", *American Literary Realism* 10 (Spring, 1977), pp. 101-113, abgedruckt in Davidson (1982), pp. 195-208, hier p. 207.

²⁴ Mit Hinrichtungen kannte sich Bierce, nebenbei bemerkt, bestens aus, denn eine Zeitlang gehörte es zu seinen militärischen Pflichten, die Vollziehung der Todesstrafe zu organisieren und zu überwachen. Er schreibt hier über etwas, was er aus Erfahrung gut kannte. Besonders unangenehm empfand er seine Rolle bei Hinrichtungen offenbar nicht. Morris (1999), pp. 54 f.

²⁵ *Midst of Life*, p. 17. Nach Ishmael Reed mochte Bierce Gentleman nicht: "*Throughout Bierce's work there is always a gentleman who is capable of the grisliest savagery.*" I. Reed, "Bierce's Tales of Soldiers and Civilians" in D. Madden/P. Bach, *Classics of Civil War Fiction* (University Press of Mississippi, 1991), pp. 37-43, hier p. 39.

Der Satz bringt durch die Charakterisierung des Militärstrafrechts als "*liberal*" unauffällig so etwas wie schwarzen Humor in die Geschichte. Der erste Abschnitt endet dann mit einem klassischen "*Cliffhanger*". Der Delinquent denkt an Heim, Herd und Flucht, die Hinrichtung beginnt und die Schilderung wird genau in diesem Augenblick abgebrochen. In einer Sammlung von Erzählungen mit "*surprise endings*" wird damit die Erwartung geweckt, dass sie nicht wie üblich zu Ende geführt werden wird.

Der zweite Teil bringt die Vorgeschichte. Er beginnt mit dem Eigennamen des Delinquenten, Peyton Farquhar. Er wird zum Teil als typischer Vertreter der Pflanzeraristokratie (Sklavenhalter, radikaler Sezessionist) zum Teil als Individuum (aus unerklärtem Grund kein Soldat²⁶ aber kriegslüsternd) charakterisiert. Er träumt von seiner Chance sich auszuzeichnen und empfindet das Leben als Zivilist beengend. Eines Abends kommt ein Soldat in der Uniform der Konföderierten vorbei, bittet um ein Glas Wasser und berichtet über die Stellung der Unionsarmee am nahe gelegenen Owl Creek Bridge und betont ausdrücklich, dass jeder Zivilist, der die Eisenbahnverbindung irgendwie stört, hingerichtet wird. Farquhar wittert eine Chance und fragt den Soldaten aus, der die Brücke als leicht erreichbar und leicht zerstörbar darstellt. Der Soldat verabschiedet sich und geht seines Weges. Der zweite Abschnitt endet mit einem Knalleffekt. Der Leser (aber nicht der Protagonist) erfährt, dass der Besucher ein Kundschafter der Unionstruppen war.²⁷

Gefangennahme und Verurteilung Farquhars sind unwichtig und werden dementsprechend nicht erzählt. Der dritte und längste Abschnitt schließt sich unmittelbar an den Cliffhanger des ersten an: Farquhar fällt zwischen den Querbalken der Brücke hindurch und fühlt nach kurzer Ohnmacht den durch den Henkersknoten verursachten Schmerz. Er scheint ins Wasser zu fallen und zu entkommen, seine abenteuerliche Flucht findet gerade noch an der Grenze des Vorstellbaren statt. Der Erszähler glaubt an sie, weil die Seltsamkeiten durch die Erzählperspektive, durch die Sicht des in einer ganz besonderen seelischen und körperlichen Verfassung befindlichen Protagonisten erklärt werden können. Dieser läuft schließlich seiner schönen, liebenden Frau in die Arme:

As he is about to clasp her, he feels a stunning blow upon the back of the neck; a blinding white light blazes all about him with a sound like the shot of a cannon. --then all is darkness and silence!

*Peyton Farquhar was dead; his body, with a broken neck, swung gently from side to side beneath the timbers of the Owl Creek Bridge.*²⁸

Die Überraschung ist perfekt, das Entkommen hat nur im Kopf Farquhars in Sekundenschnelle stattgefunden, die auf der realistischen Ebene fragwürdigen Einzelheiten dieser Flucht sind plötzlich hinreichend erklärt.

Eine erneute Lektüre des ersten Teils zeigt, dass dieses Ende bereits dort angelegt ist. Der Leser wird merken, dass er zunächst nicht aufmerksam genug gewesen ist, dass er über deutliche Hinweise einfach hinweg gelesen hat. Im ersten

²⁶ Morris meint, er sei dem Militärdienst aufgrund des "Twenty Negro Law" entgangen, das Plantagenbesitzer mit mehr als zwanzig Sklaven vom Militärdienst freisprach., p. 350. In der Geschichte steht nichts davon. Eine freiwillige Meldung wäre trotz dieses Gesetzes möglich gewesen.

²⁷ *Midst of Life*, p. 20.

²⁸ *Midst of Life*, pp. 25 f.

Satz wird der Eulenbach als "swift" charakterisiert, auch in Peytons Wahrnehmung erscheint er zunächst als "racing madly". Aber dann:

*A piece of dancing driftwood caught his attention and his eyes followed it down the current. How slowly it appeared to move! What a sluggish stream!*²⁹

Im ersten Satz berichtet der Erzähler darüber, was tatsächlich geschieht. Im zweiten Satz wird die Wahrnehmung Farquhars noch durch das Wort "appeared" in Frage gestellt. Der letzte Satz gibt die Sichtweise Farquhars kommentarlos wieder. Der aufmerksame Leser merkt, dass auf die Wahrnehmungen und auf das Zeitgefühl des Protagonisten kein Verlass ist und dass diese zum Teil direkt wiedergegeben werden. Noch deutlicher: Das Ticken seiner Uhr wird zu den immer in größeren Abständen erfolgenden Schlägen einer lauter werdenden Totenglocke, die seine bewussten Gedanken über ein mögliches Entkommen begleiten. Diese Wunschvorstellung entspricht in den Grundzügen dem, was er später tatsächlich zu erleben glaubt. Der Erstleser hätte vieles merken können, "hätte", wohl bemerkt, denn er wird in der Regel durch den Schluss überrascht sein. Wenn er sich beim Erzähler über die Manipulation beschwert, so kann dieser aber ihm zurufen: "*Idiot, ich kann nichts dafür, dass du nicht genau lesen kannst. Hast du wirklich geglaubt, ich sei einer dieser dämlichen Autoren von Abenteuergeschichten, in dem Held stets überraschend gegen alle Wahrscheinlichkeit entkommt? Sancta simlicitas!*"³⁰

Der Erzähler spielt mit dem Leser und führt ihn so zu einer der möglichen, vom Autor vermutlich nicht beabsichtigten Kernaussage der Geschichte. Während des ersten Teils wird der Leser in die Rolle des neutralen, interessierten Zuschauers gedrängt. Er wird mit dem noch namenlosen Todeskandidaten Mitleid haben, wie mit jedem Opfer, das ist aber auch alles. Im zweiten Teil erfährt der Leser, dass die Hinrichtung gerecht ist, und zwar nicht nur nach den Maßstäben der Unionsarmee, sondern auch nach den Maßstäben des Opfers, der mit der Vorstellung, im Krieg sei alles erlaubt, weitgehend einverstanden ist. Er ist über das Risiko seines Unternehmens, das er selbst ohne jeden Zwang beschlossen hat, aufgeklärt worden. Die Sympathie des Lesers verringert sich im Laufe der Lektüre des zweiten Abschnitts: Der Möchtegernsoldat, der Kriegsmutwilliger, der dilettantische Zivilist, der aus materiellen Gründen glühende Sezessionist³¹, fordert nicht gerade zur Identifikation auf. "He had it coming", sagt man sich. Im Laufe seiner angeblichen Flucht wird aber der Leser in seiner Phantasie eins mit Peyton Farquhar. Im Kampf Davids mit Goliath steht man stets auf Davids Seite. Die Geschichte wird vom Standpunkt des Gejagten erzählt, das Gelingen der Flucht wird zum Anliegen des Lesers, und bleibt es auch dann, wenn er (vielleicht nur bei der zweiten Lektüre) erkennt, dass dieser nur im Kopf des Opfers stattfindet. Das Ende ist für den Zweitleser nicht überraschend, aber auf jeden Fall immer noch erschütternd. Der Leser erlebt den ungeheuer hohen Wert auch eines an sich nicht sonderlich wertvollen Lebens -- ein Erlebnis, das dazu anregt, die eigenen Gefühle über die Tötung des Menschen

²⁹ *Midst of Life*, p. 18.

³⁰ F.J. Logan glaubt, die Geschichte wäre in zweifacher Hinsicht satirisch: "*first, it is a burlesque of the orthodox war yarn in which the hero's death or survival is noble and significant; and second, it is thus in effect a lampoon-in-progress against those who, expecting the usual war yarn, mistake 'Owl Creek Bridge' for their standard fare.*" Logan (1977), p. 196.

³¹ Reed betont, dass in der Motivation Farquhars, für die Sezession einzutreten, Materialismus die große Rolle spielt. Reed (1991), p. 39.

durch den Menschen im Krieg und im Frieden (Hinrichtungen gibt es ja auch dort) neu zu analysieren.³²

In diesem Kontext kann man sich noch einmal den ersten Abschnitt der Erzählung in Erinnerung rufen. Dem, wie man später erfährt, dilettantischen, zivilen Individuum stehen da Soldaten gegenüber, nur nach Rang und Funktion geschildert, alle ohne Namen, kalt, korrekt und kompetent. Die Hinrichtung wird fachmännisch, ohne unnötige Grausamkeit durchgeführt. Die Fallhöhe ist richtig berechnet, der Strick bricht Farquhar schnell das Genick und erwürgt ihn also nicht langsam. Er reißt ihm auch nicht den Kopf ab. Die Tötungsmaschine des Militärs funktioniert tadellos. Die Armee ist kein Lynchmob. Dem Tod, vielleicht sogar dem Opfer, erweisen die Soldaten alle Ehre:

*Death is a dignitary who when he comes announced is to be received with formal manifestations of respect, even by those most familiar with him.*³³

Es wird nur angedeutet, aber es ist doch sonnenklar: Peyton Farquhar ist nicht der einzige unter den Anwesenden, der in der näheren Zukunft frühzeitig eines gewaltsamen Todes sterben wird. Mit maschineller Präzision treibt die Armee auch die eigenen Leute in den Tod. Als Soldat steht man mit ihm auf vertrautem Fuße. Es ist keineswegs gesagt, dass unter den Todgeweihten nicht viele gibt, die bessere Menschen sind als Farquhar. Wenn aber die Vernichtung einer eher fragwürdigen Existenz so erschütternd ist, wie es der Leser erlebt, so wird das zum kritischen Nachdenken über den Krieg als solchen führen.³⁴

Bierce wäre wohl über diese Interpretation entsetzt, wollte er doch keine Tendenzliteratur schreiben. Nach all dem, was er über den Begriff "*realism*" von sich gegeben hat, wäre es ihm vielleicht auch peinlich, wenn man seine Geschichte lobte, weil sie unter anderem in einem gewissen Sinne durchaus realistisch sei. Man kann feststellen, dass sie eine gut geglückte historische Momentaufnahme bietet. Als Ort der Handlung ist das nördliche Gebiet des zum Süden gehörenden Bundesstaates Alabama angegeben, die Unionstruppen stehen also im Feindesland, sind also in der Offensive, auf der Siegesstraße, auf der sie aber neben dem noch langen und blutigen Kampf gegen die reguläre Armee der Konföderation auch mit terroristischer Sabotage zu rechnen haben. Die Reaktion ist entsprechend hart. Eine gewisse Verwischung von Militärs und Zivilisten findet statt, die dann während Shermans Zug von Alabama nach Georgia und von dort ans Meer immer deutlicher wird. Davon steht natürlich nichts in der Kurzgeschichte, aber es scheint durchaus sinnvoll zu

³² Ich glaube nicht, dass sich der Leser der Identifikation mit dem Opfer gänzlich entziehen kann oder sollte. Farquhar ist kein Held, sein Tod ist sicherlich weder edel noch bedeutsam. Der Leser kann sich indessen auch nicht gerade sicher sein, dass er ein Held ist und dass sein Tod edel oder bedeutsam sein wird. Die Wahrscheinlichkeit spricht eher dagegen. In einem gewissen Sinne sind alle Menschen zum Tode verurteilt und fallen von der Eulenbrücke mit dem Strick um den Hals. Und selbst wenn das Fallen hundert Jahre dauern sollte, was sind hundert Jahre *sub specie aeternitatis*?

³³ *Midst of Life*, p. 17.

³⁴ Meine Lesart der Geschichte setzt voraus, dass der Leser mit Farquhar im dritten Teil sympathisiert und identifiziert. Man kann auch behaupten, Farquhar sei in einem gewissen Sinne Bierce selbst: "*The dreamer is 'awakened' to a real world of futility and death, just as Bierce, who dreamed of romantic exciting experience in his haunted forest, awoke to the reductive realities of the Gilded Age and his limitations as an artist. Like Peyton Farquhar, Bierce longed 'for the release of his energies, the larger life of the soldier, the opportunity for distinction.'*" He became, like Farquhar, 'a civilian who was at heart a soldier.'" Woodruff (1964), p. 160. Woodruff schreibt auch von dem "*tragic waste of such a man (Farquhar) which engages our sympathies*", p.156.

sein, die Hinrichtung gerade im nördlichen Alabama stattfinden zu lassen, also noch zu Beginn dieser Entwicklung.³⁵ Die Tat Farquhars ist in der Geschichte völlig wirkungslos, aber Leuten wie ihm gehört die Zukunft. Er ist, wie er selber mal indirekt andeutet "*a civilian and student of hanging*". Neben der offensichtlicher Ironie, die darin liegt, dass er hier unbewusst sein eigenes Ende voraussagt, bietet er hier eine Kurzformel für den erfolgreichen Widerstand des Südens gegen die nördliche Dominanz nach dem Krieg: "*Zivilisten und gelehrige Schüler in der Kunst des Hängens*"³⁶ waren es ja, die spontan oder im Ku-Klux-Klan organisiert, die tatsächliche Emanzipation der Schwarzer verhindert haben.

Paradoxe Weise würde Bierce gerade den auf den ersten Blick phantastischen Teil der Erzählung, dass der Hingerichtete in den letzten Sekunden seines Lebens geistig unheimlich vieles erlebt, als einen möglicher Weise realistischen Zug werten. Jeder Mensch weiß, dass die subjektive Zeitempfindung nicht mit der objektiven Zeit übereinstimmt, die mit einer Uhr gemessen werden kann. Wie es der Klischee haben will, glückliche Stunden oder Tage können wie im Flug vergehen. Umgekehrt kann die Zeit im Unglück scheinbar stillstehen. Wenn aber das Zeitgefühl subjektiv ist und mit der objektiven Zeit nicht immer etwas zu tun hat, dann ist auch die Konstellation denkbar, dass während objektiv kurzer Zeit subjektiv lange Gedanken gedacht, lange Geschichten erlebt werden. Als Journalist weist Bierce nachdrücklich darauf hin, dass eine Hinrichtung mit dem damals neuen elektrischen Stuhl eben keinesfalls garantieren kann, dass das Opfer nicht furchtbar leidet:

*The physicians know nothing about it; for anything they know to the contrary, death by electricity may be the most frightful torment that it is possible for any of nature's forces or processes to produce. The agony may be not only inconceivably great, but to the sufferer it may seem to endure for a period inconceivably long . . . Through what unnatural exaltation of the senses may not the moment of its accomplishing be commuted into unthinkable cycles of time? . . . Theories of the painlessness of sudden death appear to be based mostly upon the fact that those who undergo it make no entries of their sensations in their diaries.*³⁷

Wenn der Leser also mit dem Titel einer Geschichtensammlung von Bierce fragte "*Can such things (wie Farquhars Erlebnis) be?*", dann lautet die Antwort des Autors "*Ja, durchaus möglich. Es ist nichts Gegenteiliges bekannt*". Das scheinbar Phan-

³⁵ Es könnte natürlich auch sein, dass der Ort der Handlung dem einer tatsächlichen Hinrichtung an einem real vorhandenen Owl Creek entspricht. Es gibt einen Bach dieses Namens, der an das Schlachtfeld von Shiloh grenzt. Shiloh ist zwar in Tennessee, aber an der Grenze zum nördlichen Alabama, wo Bierce als Soldat zum Schutze einer Eisenbahnlinie eingesetzt wurde. Die Kenntnis dieser Tatsachen kann aber beim Leser nicht vorausgesetzt werden.

³⁶ So die Übersetzung von J. Uhlmann in Ambrose Bierce, *Die Spottdrossel, Vierzehn Novellen und zwölf phantastische Fabeln*, Auswahl Mary Hottinger, verschiedene Übersetzer, hier G. Eichel (Zürich, 1963), p. 22.

³⁷ Ambrose Bierce, "*The Chair of Little Ease*," in *The Collected Works of Ambrose Bierce* XI, 365-66, zitiert nach The Ambrose Bierce Project and Penn State University, "The Magic Moment, The Liminal, Distended Time Flashforward of Ambrose Bierce", (2005). Morris (1991), p. 352 betont, dass moderne Untersuchungen des Sterbevorgangs Bierces Darstellung in seiner Kurzgeschichte nicht widerlegen. Eine der Merkwürdigkeiten in der Geschichte der Todesstrafe in den Vereinigten Staaten liegt übrigens im durchaus engagierten Bemühen des Staates, den Tod für Opfer, Henker und Zuschauer möglichst angenehm zu gestalten. Dabei besteht man aber auf die Zelebrierung eines rituellen Staatsakts mit bewusster Teilnahme des Opfers, was an sich schon grausam ist, wie allerdings auch die Alternative, ihn plötzlich, gleichsam meuchlerisch zu morden, denn dann müsste er lange Zeit jeden Augenblick mit seinem Tod rechnen.

tastische liegt für ihn in diesem Fall im Bereich der Realität, die aber keinesfalls alltäglich, "commonplace" sein darf, wenn sie der literarischen Gestaltung würdig sein soll.

In den erzählerischen Darstellungen des Todes, insbesondere auch des gewaltsamen Todes von Soldaten, ist die Betonung des Unterschiedes von objektiver und subjektiv wahrgenommener Zeit schon vor *In the Midst of Life* zu finden, so in Tolstois Erzählung *"Sewastopol im Mai"* aus dem Jahr 1855: Der Soldat Praskuchin sieht eine feindliche Bombe auf sich zufliegen. Er wirft sich auf den Bauch, die Bombe landet neben ihm und explodiert erst eine Sekunde später, in der *"eine ganze Welt von Gefühlen, Gedanken, Hoffnungen und Erinnerungen in seiner (Praskuchins) Phantasie" vorüber huscht*. Im nächsten, recht langen Paragraphen, wird eben diese subjektive Welt Praskuchins geschildert, dann explodiert die Bombe, und die Darstellung der subjektiven Empfindungen geht einen noch längeren Paragraphen lang weiter, der dann mit dem gleichen Knalleffekt wie die Geschichte von Bierce endet: *„Ein Splitter mitten in die Brust hatte ihn auf der Stelle getötet.“*³⁸

Bierce variiert in seiner Geschichte das bei Tolstoi schon vorhandene Motiv in mehrfacher Hinsicht. Hoffnungen sind nur ein kleiner Teil von Praskuchins ungeordneten Gedanken, Farquhar hingegen erlebt eine lange, von seiner illusionären Hoffnung auf Rettung gespeiste Geschichte, deren Handlung trotz der situationsbedingten Verzerrungen nachvollziehbar und in sich kohärent ist. Tolstoi bietet keinen derartigen *"flashforward"*, der aber dann in direkter Folge von Bierce in Film und Literatur Schule machte.³⁹

Beide, sowohl Praskuchin als auch Farquhar, werden indirekt dadurch charakterisiert, dass in ihren Gedanken kurz vor ihrem Tod der Gott der Christenheit keine Rolle spielt. Beim Russen liegt das auch und vor allem daran, dass er nicht erkennt, dass seine Wunde tödlich ist. Tolstoi führt dann das religiöse Element in den Gedanken eines zweiten durch dieselbe Bombe verletzten Soldaten ein, der nur leicht blessiert sich einbildet, fatal getroffen worden zu sein. In Bierces Geschichte bleibt Gott draußen vor der Tür, er ist eine Unperson, die zu unwichtig ist, um ernst genommen zu werden, und kommt, außer in zwei nichts sagenden Klischeeausdrücken *"thank God"* und *"God help me"* nicht vor.⁴⁰

Auf eine Göttin spielt die Geschichte aber indirekt an, und das bereits im Titel. Die Hinrichtung findet auf einer Brücke statt, die den Eulenbach, den *"Owl Creek"* überspannt. Eulen sind bekanntlich sehr symbolträchtige Vögel. Sie gehören zu den Tieren, die Unglück und Tod ankündigen.⁴¹ Die Eule ist aber auch die Begleiterin von Pallas Athene, ihres Zeichens die Göttin der Weisheit. Die Brücke der Geschichte ist eine Eisenbahnbrücke, und die Eisenbahn war Mitte des neunzehnten Jahrhunderts das fortschrittlichste Beförderungsmittel, das die Menschen bis dahin je ersonnen

³⁸ Leo N. Tolstoi, *Frühe Erzählungen 1853-1872*, *Winkler Weltliteratur*, Übersetzung J. Hahn et al. (Düsseldorf, 2001), pp. 121-172, hier 159 f.

³⁹ Zahlreiche Belege in The Ambrose Bierce Project and Penn State University (2005).

⁴⁰ Das muss nicht unrealistisch sein. Farquhar kann im nicht erzählten Teil der Geschichte geistlichen Beistand erhalten, oder, wahrscheinlicher, abgelehnt haben. Letzteres würde erklären, warum er nicht mit einem Spruch wie *"Gott sei deiner Seele gnädig"* in den Tod geschickt wird. Die Klischeeausdrücke *Midst of Life*, p. 18 und p. 23.

⁴¹ In dieser Rolle zum Beispiel in Bierces Erzählung *"A Holy Terror"* auf dem Friedhof einer Geisterstadt. *Midst of Life*, p. 132. Wenn jemand in außerordentlich amüsanten Weise mehr über die Eule in der Kunst erfahren möchte, der lese Michael Connollys Krimi *A Darkness More Than Night* (New York, 2001).

haben, ein Geschenk Athenes an die Menschheit⁴². Eine Hinrichtung mag barbarisch sein, sie ist aber hier ein Teil dessen, was im neunzehnten Jahrhundert modern, fortschrittlich und zivilisiert war.

Farquhar wird in einer Situation abgebildet, in der sein Erdenleben für praktische Zwecke hinter ihm, sein ewiges Leben, falls vorhanden, vor ihm ist. Ein religiöser Mensch würde sagen, er stehe auf der Brücke zwischen Diesseits und Jenseits. Er könnte hoffen, dass gerade in diesem Übergangsstadium man eine Art Erleuchtung bekommt, dass der Mensch gerade in dieser Lage eine Art religiöse Offenbarung erfährt.⁴³ Das Eintauchen in das fließende Taufwasser, in den Bach der Pallas Athene während seiner Flucht könnte zur Weisheit oder gar zur Reinigung, zur Erlösung im christlichen Sinne führen. Es gibt aber keine Erkenntnis, sondern nur eine Illusion, keine Erlösung, sondern nur einen Genickbruch. Die Tötungsmaschine, das Militär, technisch perfekt wie die Eisenbahn, hat das letzte Wort. Die Wahrheit ist ein Henkerstrick, welcher der Hoffnung auf Rettung und Glück ein Ende bereitet. Die Brücke führt nicht in den Himmel sondern ins Nichts. Dumm gelaufen für Farquhar, aber auch das ist letztlich ohne Bedeutung. Und dennoch erlebt der Leser gerade in dieser nihilistischen Geschichte durch Identifikation den Wert des individuellen Lebens.⁴⁴

Während die Hinrichtung auf der Eisenbahnbrücke bescheiden ein scheinbar unbedeutender Vorfall an einem unbedeutenden Ort ist und als ein bloßer "occurrence" titulierte wird -- eine Hinrichtung unter vielen, ein gewaltsamer Tod unter Unzähligen -- gibt sich eine andere Kurzgeschichte von Bierce gleich im Titel ehrgeiziger. Sie heißt etwas rätselhaft "*Chickamauga*". Dem heutigen deutschen Leser dürfte das Wort unbekannt sein. In der Zeit, als die Geschichte zum ersten Mal veröffentlicht wurde, standen die Chancen aber noch recht gut, dass der amerikanische Leser darin den Namen einer der blutigeren Schlachten des

⁴² Eines der Qualitätsmerkmale der Geschichte besteht darin, dass auch scheinbar unwichtige Einzelheiten Sinn tragend sind oder zumindest sein könnten. Nur ein Beispiel: der Protagonist blickt auf der Brücke "at his 'unsteadfast footing' ". *Midst of Life*, p. 18. Die im Original in Anführungszeichen gesetzte Phrase ist von William Shakespeare (*Henry IV, Part I*, I, 3, 191). Sie wird von Worcester gebraucht, als er versucht Hotspur zu der Teilnahme an einer Rebellion zu überreden. Hotspur stirbt später den Helden Tod, Worcester wird wie der Rebell Farquhar hingerichtet. Im Arden Shakespeare gibt der Herausgeber A. R. Humphrey (London, 1960) den Hinweis, dass die Phrase im Zusammenhang des in mittelalterlichen Romanzen verbreiteten Motivs des "perilous bridge" oder "sword bridge" gebraucht wird. Auch das passt zur Brücke über den Eulenfluss. In der deutschen Übersetzung von Günther Eichel wird "unsteadfast footing" mit "unsicheren Standplatz" wiedergegeben und das ganze ist nicht als Zitat erkennbar. Ambrose Bierce, *Die Spottdrossel* (Zürich, 1963), p. 18.

⁴³ "Among the watchers (hier des Sterbens, nicht einer Hinrichtung) there was always the hope that the dying man might reveal something of what he alone could see; that his countenance, if not his lips, would speak, and on his features would fall some light or shadow from beyond." So Willa Cather in *Death Comes for the Archbishop* (first 1927, dann Vintage, New York, 1971), p. 170. Die Handlung spielt Mitte des neunzehnten Jahrhunderts.

⁴⁴ Bierce hielt übrigens weder das eigene, noch das fremde Leben für besonders wertvoll, Morris (1999), p. 8. Es sollte noch erwähnt werden, dass man mit der symbolischen Deutung vieler Einzelheiten weitergehen kann, als es in dieser Deutung geschehen ist: Wenn Farquhar aus dem Wasser auftaucht, dann kann man das, wenn man will, mit der Geburt eines Menschen in Verbindung bringen, sein Schrei "Legt sie zurück" könnte auf den vermeintlichen Wunsch eines Neugeborenen interpretiert werden, seine Nabelschnur wieder mit dem Körper der Mutter zu verbinden. Morris (1999), p. 352. Für Logan ist die Geschichte unter anderem "a speculation on the nature of time and on the nature of abnormal psychology, particularly on the processes of abnormal perception and cognition. The story also explores or exploits epistemological issues and the logic upon which epistemology rests." Logan (1977), p.196.

amerikanischen Bürgerkrieges erkannte, in der ausnahmsweise mal die Südstaaten als Sieger hervorgegangen waren. Sie fand teilweise beim gleichnamigen Bach statt, der in der Sprache der Cherokee "*schlechtes Wasser*" heißt, oft aber mit "*Todesfluss*" wiedergegeben wird.⁴⁵ Nomen est omen.

Wenn der Leser meinen sollte, er werde in einer einfach nach einer Schlacht benannten Erzählung, die dazu noch von einem Autor geschrieben wurde, der bei allen entscheidenden Etappen bei Chickamauga persönlich dabei war,⁴⁶ nun eine historisch genaue Schlachtbeschreibung aus der Perspektive eines Soldaten zu lesen bekommen, dann wird er enttäuscht. Die Person, aus deren Blickwinkel die Geschichte erzählt wird, ist zwar bei den Kämpfen anwesend, verschläft sie aber buchstäblich. Das Verhalten des Protagonisten ist während und nach der Schlacht für den Erstleser zunächst völlig unrealistisch. Erst die Schlusspointe, der Knalleffekt bringt die Erklärung: er ist taubstumm. Und selbst dann bleibt ein gewisser Rest von Unglaubwürdigkeit, die der Qualität der Geschichte eher abträglich als von Nutzen ist.⁴⁷

Der "Held" der Erzählung wird in den ersten Sätzen der Geschichte so dem Leser vorgestellt:

*One sunny autumn afternoon a child strayed away from its rude home in a small field and entered a forest unobserved. It was happy in a new sense of freedom from control, happy in the opportunity of exploration and adventure; for this child's spirit, in bodies of its ancestors, had for many thousands of years been trained to memorable feats of discovery and conquest -- victories in battles whose critical moments were centuries, whose victors' camps were cities of hewn stone. From the cradle of its race it had conquered its way through two continents, and passing a great sea, had penetrated a third, there to be born to war and dominion as a heritage.*⁴⁸

Während der erste Satz ein konkretes Ereignis schildert -- ein Junge, von dem wir bald erfahren, dass er etwa sechs Jahre alt ist, geht allein ohne Erlaubnis unbemerkt in den Wald -- wird dieser an sich simpler Vorgang im Rest des Paragraphen zu einer für die weiße (kaukasische, arische⁴⁹) Rasse typische Handlung hochstilisiert. Es geht um das Streben nach unkontrollierter Freiheit, um Entdeckungsdrang, um Abenteuerlust -- Eigenschaften, die diese Art von Menschen angeblich seit Jahrtausenden auszeichnen und zur Eroberung zweier Kontinente (Europa und Asien), zur Überquerung eines Ozeans und zur teilweisen Durchdringung eines dritten Erdteils führen. Friedlich geht dabei nicht zu. Krieg und Herrschaftsausübung sind typisch für diese Rasse, ein Erbe, das in dem Kind präsent ist. Die drei Kontinente werden genauso wenig mit Namen genannt, wie das Ozean oder das Kind -- es geht hier um etwas Überindividuelles, Allgemeingültiges.

⁴⁵ Morris (1999), pp. 94 f.

⁴⁶ Morris (1999), p. 98.

⁴⁷ Die Manipulation des Lesers ist auch deshalb eher ärgerlich als geglückt, weil Bierce die Perspektive des Kindes nicht konsequent beibehält. Sein Erzähler schreibt einmal: "*Not all of this did the child note; it is what would have been noted by an elder observer; ...*" *Midst of Life*, p. 30.

⁴⁸ *Midst of Life*, p. 27.

⁴⁹ Die Wörter "arisch" bzw. "Arier" fallen in dieser Geschichte nicht, dafür aber in "*A Tough Tussle*", wo der Protagonist über die Westwanderung des Ariers durch den Kaukasus Gedanken macht. *Midst of Life*, p. 75.

Dann wird der Vater als Kriegsveteran geschildert, der gegen nackte Wilde gekämpft hat und der Fahne seines Landes in die Hauptstadt einer zivilisierten Rasse im fernen Süden gefolgt ist. Der Erzähler hätte natürlich auch Indianer oder Cherokee beziehungsweise Mexico City schreiben können, aber die allgemeine Formulierung unterstreicht noch einmal das Überindividuelle in dieser Geschichte. Das Kind, von seinem arischen Erbe, von dem Vorbild seines Vaters und von militaristischen Büchern getrieben, spielt dann im Wald Krieg. Dieses Spiel ist für ihn natürlich, in seinem Wesen angelegt. Er ist eine Verkörperung des napoleonischen Geistes: der Erzähler zitiert, ohne ihn zu nennen, einige Dichterworte Byrons, in dem es, wie nur der kundige Leser es merkt, um den Kaiser der Franzosen geht.⁵⁰

Er ist aber, und das ist ebenfalls wichtig, kein Erwachsener, sondern ein Kind, ein Napoleonchen,⁵¹ das zum Beispiel einen Hasen wegen dessen langen Ohren äußerst bedrohlich empfindet und im Wald lieber einem Bären begegnen würde. Er verläuft sich dann hoffnungslos, wird nicht gefunden und schläft unter einem Baum ein. Als er erwacht, sieht er eine große Zahl verwundeter Soldaten in Richtung eines Baches kriechen. Er hält das für ein Spiel und will auf einem der Soldaten reiten, wie er früher auf seines Vaters Negersklaven im Spiel geritten ist⁵²:

*He now approached one of these crawling figures from behind and with an agile movement mounted it astride. The man sank upon his breast, recovered, flung the boy fiercely to the ground as an unbroken colt might have done, then turned upon him a face that lacked a lower jaw -- from the upper teeth to the throat was a great red gap fringed with hanging shreds of flesh and splinters of bone.*⁵³

Die Beschreibung geht noch weiter. Als Nahaufnahme einer Kriegsverletzung ist die Passage von einer ungeheuren Brutalität. Der Horrortrip ist aber noch lange nicht zu Ende. Das Kind erblickt ein Licht jenseits des Baches im Wald, setzt sich an die Spitze der Verletzten und führt sie, sein Holzsword stolz vor sich tragend. Die Spuren machen klar, dass er eine große Schlacht verschlafen hat. Der Bach ist rot vor Blut, die Verletzten sind zum Teil so schwach, dass sie beim Versuch, ihren Durst zu löschen, ertrinken. Das Kind glaubt immer noch, die Soldaten zum Lichte zu führen:

*He waved his cap for their encouragement and smilingly pointed with his weapon in the direction of the guiding light -- a pillar of fire to this strange exodus.*⁵⁴

⁵⁰ Der Fehler, den das Kind im Kontext des Byron-Zitats begeht (einen vermeintlich geschlagenen Feind zu weit zu verfolgen) ist übrigens dieselbe, die dem Oberkommandierenden der Unionstruppen bei Chickamauga tatsächlich unterlief und zu der Niederlage führte. Durch die Hintertür kommt hier doch so etwas wie eine Schlachtbeschreibung in die Erzählung. Auch die Tatsache, dass gerade in dieser Auseinandersetzung die Truppen von Durst geplagt waren, findet man bei Bierce. Morris (1999), p. 103.

⁵¹ Anderswo macht Bierce einen Witz auf Kosten Napoleons, der Tolstoi im höchsten Maße gefallen hätte. Ein Offizier positioniert einige Soldaten sehr sorgfältig: „... if Napoleon had planned as intelligently at Waterloo he would have won the battle and been overthrown later“. *Midst of Life*, p. 72.

⁵² Für Reed (1991), p. 39 ist dieser Detail ein Beispiel für die Erniedrigung der Schwarzkamerikaner durch die Sklavenhalter. Das ist durchaus möglich. Allerdings pflegten das meine Kinder mit mir zu tun und ich fühlte mich nicht erniedrigt. Ich tat das allerdings freiwillig.

⁵³ *Midst of Life*, p. 30.

⁵⁴ *Midst of Life*, p. 32. Hier etwa könnte der Zweitleser auf die Idee kommen, dass man mit seinem Alter und Behinderung das Verhalten des Protagonisten nicht adäquat erklären kann.

Es geht aber nichts ins gelobte Land, wenn der Weg auch heimwärts führt.⁵⁵ Das Licht kommt von brennenden Gebäuden her. Das Kind ist zunächst begeistert und tanzt mit den Flammen. Er versucht, ihnen Nahrung zu geben, die umliegenden Gegenstände sind aber zu schwer für ihn, so dass er sein Holzsword ins Feuer wirft und so seine "*militärische Karriere*" beendet⁵⁶. Dann erkennt es, dass es sein Heim ist, das da brennt. Er findet eine grausam entstellte weibliche Figur (Kopfwunde, Hirn fließt raus) und erkennt darin seine Mutter:

*The child moved his little hands, making wild, uncertain gestures. He uttered a series of inarticulate and indescribable cries -- something between the chattering of an ape and the gobbling of a turkey -- a startling, soulless, unholy sound, the language of a devil. ... Then he stood motionless, with quivering lips, looking down upon the wreck.*⁵⁷

Wenn man die Geschichte verfilmen wollte, so könnte man nun Abspann das Lied „So sehen Sieger aus, schalalalala“ unterlegen, denn die Südstaaten haben gerade eine Schlacht gewonnen.

Es wird Leser geben, die diese Geschichte als eine effektive Antikriegsgeschichte erleben werden. Der Horrortrip eines unschuldigen Wesens (denn, so könnte man meinen, jedes Kind ist per definitionem unschuldig), dessen Familie durch den Krieg ausgelöscht wird und dem nur noch ein unartikulierter Protestschrei bleibt, der nicht einmal laut ist und bald verstummt, wird für den pazifistischen Leser zur eindringlicher Aufforderung, den Kampf gegen das Monstrum Krieg noch intensiver, noch engagierter zu führen, denn wenn die Menschheit den in Jahrtausenden geprägten atavistischen Trieben und Neigungen weiterhin folgt, dann wird sie wie der Protagonist der Kurzgeschichte dastehen. Für einen solchen Leser wird der Verzweiflungsschrei des Kindes zum Weckruf, zum Fanal.

Andere Leser werden in ihrem Fatalismus bestärkt werden. Die Neigung zum Kriege ist der Menschheit angeboren. Kriege sind grausam, es wäre besser, es gäbe sie nicht, vielleicht führen sie sogar zu totalen Vernichtung. Schicksal, nichts zu machen. Shit happens.

Geht man von einer heute eher seltenen Vorstellung von Kindheit aus, dann ist die Geschichte spezifisch amerikanischen Kontext auch ein äußerst bitterer Kommentar zu der Vorstellung, die Amerikaner hätten jemals eine wie auch immer geartete Unschuld zu verlieren gehabt.⁵⁸ Der folgenlose Schrei des Kindes ist

⁵⁵ "Whoever afflict us, whatever surround,
Life is a voyage that's homeward bound!"

so das Ende von Melvilles White Jacket. Wer so etwas bei Bierce erwartet, wird sich wundern. Und wie!

⁵⁶ "His (Protagonist) first understanding of reality comes from the comprehension of his own inferiority in the face of nature's indifference, and he gives up his romantic dreams of military conquest." Später lernt dann das Kind "the tremendous disparity between the vision and the actuality (des Krieges)". E. Solomon, "The Bitterness of Battle: Ambrose Bierce's War Fiction" Midwest Quarterly 5 (Oct. 1963-July 1964, pp. 147-65, abgedruckt in Davidson (1982), pp. 182-194, hier pp. 193/94. Diese Deutung ist nahe liegend, im Detail aber problematisch. Das Kind schmeißt das Schwert aus Frust in die Flammen, die Worte über das Ende der militärischen Karriere sind ironisch. Es ist keine bewusste symbolische Handlung des Kindes. Es gibt keine wie auch immer geartete Träume auf. Zum Schluss wird das Kind und nicht nur seine falsche Vorstellung vom Krieg vernichtet. Es lernt nichts, es geht kaputt.

⁵⁷ Midst of Life, p. 33.

⁵⁸ Vergleiche Morris (1999), p. 102. Siehe auch den Titel eines recht einflussreichen Buches von Henry F. May: The End of American Innocence (zuerst 1959). Dieses Schuldigwerden, diese

einerseits tierisch, andererseits teuflisch, seelenlos, unheilig, also nicht der Schrei eines unschuldigen menschlichen Lebewesens. Das Kind konnte seine Unschuld nicht verlieren, denn es war (wie die Vereinigten Staaten) niemals unschuldig.⁵⁹

Wäre das Kind etwas älter und würde Bierce auch nur ein kleines bisschen andeuten, dass er durch seine Erfahrung in irgend einem Sinne weiser geworden ist, dann hätten wir es mit einer klassischen Initiationsgeschichte zu tun, wie es in der amerikanischen Literatur (aber nicht nur dort) oft zu finden ist. In einer solchen Geschichte werden

*Kinder und heranwachsende junge Menschen mit ihnen bis jetzt unbekannten Problemen konfrontiert, durch irgendein erschütterndes Ereignis werden sie -- oft recht unsanft -- auf dem Weg der eignen Ichfindung ein Stück weitergeschoben.*⁶⁰

Da aber die Konfrontation mit der Realität des Krieges nicht zu irgendeinem wie auch immer gearteten positiven Ergebnis führt, stellt Bierce in seiner Erzählung eine grausam missglückte Initiation dar, die von vornherein zum Scheitern verurteilt war. Die Kriegserfahrung macht den Kriegsteilnehmer nicht weise, sondern verrückt oder tot, vielleicht auch beides, vielleicht aber auch nur zynisch und misanthropisch. Genau, sagt der Pazifist und weist darauf hin, dass schlaue Leute nicht aus eigener Erfahrung sondern aus der Erfahrung anderer Leute lernen.

Pazifistisch-idealistische wie auch fatalistische Leser können die Geschichte genießen und für gut halten, ein anderer Lesertyp wird angesichts des zentralen Symbols Unbehagen empfinden. Die Abenteuer eines taubstummen Sechsjährigen auf einem Schlachtfeld erscheinen diesem zu gekünstelt, um wirksam zu sein. Alles scheint zu dick aufgetragen -- die Symbolik auf jeden Fall, vielleicht auch die Brutalität. Der Erzähler ist für ihn zu ehrgeizig, zu clever, um glaubwürdig zu sein.

Von einer schier unerträglichen Brutalität ist auch jene Shortstory Bierces, die ich als erste von ihm las und die immer noch meine Lieblingsgeschichte ist. Im Wintersemester 1973/74 besuchte ich als Student der Anglistik im ersten Semester auf der Universität Heidelberg eine Einführungsveranstaltung in die Interpretation erzählender Texte. Als Grundlage diente eine von Douglas Grant herausgegebene

Entjungferung, dieses Erwachsenwerden soll demnach erst zwischen den Jahren 1912-1917 stattgefunden haben. Wann und wo die weißen Amerikaner ihre Unschuld verloren haben, ist aber eine ziemlich dämliche Frage, war doch schon der Anfang der Besiedlung des neu entdeckten Kontinents durch Habgier und Genozid geprägt. Negersklaven wurden importiert. Man könnte auf die Idee kommen, dass Unschuld vielleicht doch etwas anderes ist.

⁵⁹ Man sollte bedenken, dass die Vorstellung, Kinder seien von der Erbsünde her in ihrem Wesen verdorben, gerade im christlichen Abendland weit verbreitet war. Kein geringerer als der Kirchenvater Augustinus propagierte diese Ansicht. Nach dessen Vorstellungen sind schon Säuglinge egoistische Sünder. Auch vor der Geburt ist niemand unschuldig. Er schreibt von sich, meint aber damit alle Menschen: „*Ich wurde in Bosheit empfangen und meine Mutter nährte mich in Sünden in ihrem Schoß. Wo bitte, mein Gott, wo, Herr, war ich, dein Diener, wo oder wann war ich ohne Schuld?*“ Augustinus, *Bekenntnisse*, Auswahl und Übersetzung K. Flasch und B. Mojsisch (Stuttgart, 1989), p. 41 Zitat, Ausführungen über Kleinkinder auch p. 40. Bierces puritanische Vorfahren waren in dieser Hinsicht Augustinus-Anhänger. Kinder sollten gegen ihre böse Natur wenn nötig - und es war ihrer Meinung nach oft nötig - gewaltsam zur Gottesfrucht erzogen werden. Wer die Rute schont ... Dass das Kind in der Erzählung behindert ist, macht es für solche Leute auch nicht besser oder unschuldiger, denn sein Zustand ist eine gerechte Strafe Gottes für die Untaten seiner Vorfahren.

⁶⁰ Kruppa, Hans Günther, "Das Kind und der junge Mensch in der modernen amerikanischen Short Story", *Die Neueren Sprachen* 16 (1967), pp. 611-14, hier p. 611.

Sammlung amerikanischer Shortstories, das erste Buch, das ich mir als Student kaufte.⁶¹ Die Geschichte "*The Coup de Grace*" wurde zwar auf der Uni nicht weiter behandelt, ich verliebte mich aber vielleicht gerade deshalb in sie, weil ich sie ohne Zwang lesen konnte. Ich lebte damals in der Illusion, ein angehender Schriftsteller zu sein und glaubte hier, ein literarisches Vorbild gefunden zu haben. Ich wollte meinen Stil daran formen und übertrug sie ins Deutsche. Gleichzeitig bereitete ich meine Kriegsdienstverweigerung vor. Während ich die Geschichte übersetze, rief ich mir immer wieder zu, ja, so ist der Krieg, das macht der Krieg aus Menschen, und gerade deshalb wird der nächste Krieg ohne meine Mitwirkung stattfinden. Auch im Besitze eines Reifezeugnisses kann man recht unreif sein.

Der Held der Geschichte ist Captain Madwell, der die beiden Brüder Sergeant Caffal Halcrow und Major Creede Halcrow noch aus dem zivilen Leben kennt. Der Unteroffizier ist sein Busenfreund, der Offizier sein Intimfeind. Unmittelbar vor Beginn einer Schlacht kommt es zu einem scharfen, beleidigenden Wortwechsel zwischen den beiden Offizieren. All das wird in einer Rückblende erzählt. Die Geschichte beginnt auf dem Schlachtfeld nach Beendigung der Kämpfe kurz vor Einbruch der Dunkelheit. Captain Madwell sucht seinen Freund. Er findet ihn an einem abgelegenen Ort noch lebend, aber von einer Wunde entstellt und höchstwahrscheinlich von umher streunenden Schweinen bei lebendigem Leibe etwas angefressen.⁶² Der Captain erkennt im Blick seines Freundes die Bitte um die Erlösung von seinen Qualen. Madwell gibt mit seiner Pistole einem Pferd den Gnadenschuss und stellt dann fest, dass er dabei seine letzte Kugel verschossen hat. Seinem Freund muss er also anders helfen. Er durchbohrt ihn mit seinem Schwert. Bevor er noch die Klinge aus dem sich instinktiv wehrenden Sergeanten ziehen kann, erscheint Madwells Feind Major Halcrow mit zwei Sanitätern.

Man kann bedauern, dass die persönliche Tragödie des als guten und tapferen Offizier geschilderten Madwell letztlich auf einen dummen Zufall beruht: Hätte er schneller gehandelt, der Mord aus Mitleid wäre ihm nicht nachzuweisen gewesen, hätte er länger gezögert, wäre es zum Mord nicht gekommen. Allerdings sollte man nicht vergessen, dass die "*surprise ending*" erzählerisch gut vorbereitet ist. Captain Madwell und der Leser begehen nämlich die gleiche Unachtsamkeit. Beide konzentrieren sich zu sehr auf den Verwundeten und auf die Frage des Gnadentodes und vergessen, dass es nur zu natürlich ist, dass auch der Bruder des Sergeanten Anstrengungen zu dessen Auffindung und Rettung unternimmt. Der Leser wird weniger auffällig manipuliert als in vielen anderen Geschichten von Bierce.

Man mag auch die Nase darüber rümpfen, dass der Erzähler dem Leser einmal zu aufdringlich die Berechtigung des Tötens unheilbarer, leidender Menschen einhämmern will. Die stumme Bitte des nicht mehr sprechfähigen Sergeanten wird so übersetzt:

For what indeed (bittet der Verwundete)? For that we accord to even the meanest creature without the sense to demand it, denying it only to the

⁶¹ Douglas Grant, *American Short Stories* (Oxford UP, 1972).

⁶² Wem die Vorstellung der Verwundeten und Gefallenen fressenden Schweine zu brutal erscheint, der wird es zu Kenntnis nehmen müssen, dass gerade dieses Detail auf ein Erlebnis Bierces im Bürgerkrieg zurückgeht. In Wirklichkeit wurden die Schweine von den Soldaten erschossen. Morris (1999), pp. 54 f.

*wretched of our own race: for the blessed release, the rite of uttermost compassion, the coup de grace.*⁶³

Durch Madwells Taten und Schicksal wird auch der dümmste anzunehmende Leser sich fragen, ob es sinnvoll ist, dem herrschenden Moral zu folgen und unrettbar verletzte, leidende Tiere anders zu behandeln als Menschen. Der Erzähler zieht hier überflüssiger Weise alle Register der Überredungskunst: die rhetorische Frage, die Alliteration der Schlüsselworte "*demand*" und "*deny*", die Klimax im letzten Teil des Paragraphen sind zwar gekonnt eingesetzt, überzeugen aber weit weniger, als die Handlung selbst. Solche Schwächen der Kurzgeschichte fallen aber angesichts ihrer Stärken kaum ins Gewicht.

Die Geschichte ist schon wegen der Schilderung eines Schlachtfeldes kurz nach der Schlacht lesenswert, die in ihrer Eindringlichkeit kaum zu überbieten ist. Dem Leser wird kein Schrecken erspart, aber dieses Schrecken wird nicht nur genau abgebildet, sondern durch den Erzähler aus einer seltsam abgeklärten Grundhaltung heraus kommentierend beschrieben. Er gleicht dem Ich-Erzähler von "*Killed at Resaca*". Er zitiert gleich im dritten Satz eine Phrase von dem "*humorist of a burial squad*"⁶⁴ und er selbst erscheint über weite Strecken die Geisteshaltung eines Humoristen einzunehmen, der damit beschäftigt ist, verstümmelte Leichen unter die Erde zu bringen. Dieser Humor unterstreicht in seiner Grausamkeit die Schrecken des Schlachtfeldes, weist aber gleichzeitig den Weg, wie man mit diesen Schrecken leben kann. Hier zwei Beispiele aus dem Anfangsteil der Geschichte, in dem der zunächst dominierende Ton der Erzählung etabliert wird:

*Most of the wounded had died of neglect while the right to minister to their wants was in dispute. It is an army regulation that the wounded must wait; the best way to care for them is to win the battle. It must be confessed that victory is a distinct advantage to a man requiring attention, but many do not live to avail themselves of it.*⁶⁵

Bei ordentlicher medizinischer Versorgung wären viele Soldaten noch zu retten gewesen. Ihre Kameraden wären vielleicht dazu in der Lage gewesen. Es kam zum Konflikt zwischen dem Wunsch zu helfen und der Armeeregulation, wonach die Verwundeten warten müssen, ein Disput, in dem das militärische Denken das humanistische besiegte. Der Humorist erkennt die militärische Logik, die an sich ja auch richtig ist, macht sie aber durch den letzten Satz lächerlich und entlarvt sie so in ihrer ganzen Brutalität.

Die Leichen werden gesammelt und begraben. Die Totengräber werden dort eingesetzt, wo sie als Soldaten gekämpft haben, so dass sie die eigenen Kameraden erkennen und identifizieren können:

... the names of the victorious dead were known and listed. The enemy's fallen had to be content with counting. But of that they got enough: many of them were counted several times, and the total, as given afterward in the

⁶³ *Midst of Life*, p. 83. Mit dem Problem des Gnadentodes wurde Bierce in der Kriegswirklichkeit konfrontiert, als einer seiner Untergebenen diese Form der Barmherzigkeit praktizieren wollte. Er verbot es ihm, nicht auf Grund von moralischen Bedenken, sondern weil zu viele Zeugen anwesend gab und weil es unüblich war. Morris, (1999), p. 63.

⁶⁴ *Midst of Life*, p. 79.

⁶⁵ *Midst of Life*, p. 79.

*official report of the victorious commander, denoted rather a hope than a result.*⁶⁶

Die zweimalige Verwendung des Wortes "*victorious*" macht die Fragwürdigkeit eines militärischen Sieges deutlich: der Schlachtenlenker, der General ist siegreich und hat etwas davon, die Gefallenen, die nichts davon haben, also eigentlich die Verlierer sind, als siegreich zu bezeichnen ist hingegen voller bitterer Ironie. Die getöteten Feinde werden für die entgangene Identifizierung durch Mehrfachzählung entschädigt, wer von ihnen könnte sich da noch beklagen.

Der Erzähler macht sich keine Illusionen über den Krieg, die Schrecken des Krieges machen ihn aber nicht verrückt, sondern zynisch. Er sucht sich keinen Trost bei Gott, und schon gar nicht in der Lehre einer christlichen Konfession. In Captain Madwells Entscheidung, dem Freund den Gnadenstoß zu gewähren, spielt Jesus keine Rolle, obwohl er als Amerikaner seiner Zeit in einem christlichen Umfeld agiert. Sein Feind, der ihn wegen seines blutigen Gnadenaktes zur Strecke bringt, ist wohl ein Christ, wenn man seinen Taufnahmen Creede wörtlich nimmt. Christliche Vorstellungen retten den Bruder nicht, bringen aber den ihn erlösenden Freund vermutlich vors Kriegsgericht. Christliche Werte sorgen dafür, dass derjenige, der aus humanitären Gründen einen Menschen tötet, bestraft wird, während die große Massentötung von ihnen nicht verhindert wird.

Geschichten wie die hier vorgestellten bilden meines Ermessens zusammen mit dem Wörterbuch des Teufels die Höhepunkte im schriftstellerischen Laufbahn von Ambrose Bierce.⁶⁷ Die Verwendung eines bitteren, schwarzen Humors war stets sein Markenzeichen. Die Interesse an spektakulären Todesfällen (Selbstmorde, Kindermorde, Elternmorde, Hinrichtungen, tödliche Unfälle und dergleichen) und an allem, was makaber ist, prägen sein Werk. Er schlüpfte gern in die Rolle des teuflischen Zynikers. Seine "schwarzen" Horrorgeschichten werden auch heute noch, auch in deutscher Übersetzung, verlegt und so wohl auch gelesen, wobei die meisten von ihnen nicht im Krieg spielen.⁶⁸ Zwischen Bierces "*Tales of Soldiers*" und "*Tales of Civilians*" besteht zwar kein Wesensunterschied, aber dennoch dürfte die Einschätzung Marcus Cunliffes "*that Bierce's war stories are in general superior to his civilian ones*" unter Kennern mehrheitsfähig sein.

Für diesen Qualitätsunterschied gibt es mehrere Gründe. In mehreren Erzählungen von Bierce kommt der jeweilige Protagonist zu Tode, weil er von etwas Schrecklichem wie hypnotisiert sich nicht lösen kann. Einmal handelt es sich um eine ausgestopfte Schlange mit Knopfaugen unter dem Bett eines gutbürgerlichen Hauses, dann wiederum um die Leiche eines gefallenen Soldaten. Wenn man im Dunkeln längere Zeit mit einem Toten verbringen muss, dann kann das einem schon so sehr zusetzen, dass es einem übel ergeht. Auf Vorposten im Niemandsland zwischen zwei feindlichen Armeen kann man relativ leicht in eine solche Lage kommen, im bürgerlichen Leben muss man dazu, wie in einer weiteren Geschichte Bierces, schon eine entsprechende Wette abschließen und sich mit einer Leiche

⁶⁶ *Midst of Life*, p. 79.

⁶⁷ Es gibt natürlich andere Meinungen. Für McWilliams ist Bierces Kolumne unter dem Titel "*Prattle*" "*the most important work Bierce ever did.*" Die Kriegsgeschichten sind für ihn Lückenbüsser, wenn der Autor nichts besseres zur Veröffentlichung fand. McWilliams (1929), p. 76. Meine Meinung wird unter anderem von Mencken (1927) p. 61 vertreten.

⁶⁸ In Ambrose Bierce, *Hinter der Wand, Schwarze Geschichten mit Bildern* von Klaus Böttger (Büchergilde Gutenberg, 1991) findet man nur eine Kriegsgeschichte: "A Tough Tussle".

einschließen lassen.⁶⁹ Verallgemeinernd: es kann sowohl im Frieden wie auch im Krieg schon mal spektakulär dumm laufen. Shit happens in civilian life, too, but it happens much more naturally and much more frequently in war.

Eine der üblichen Mittel, eine Horrorgeschichte für den Leser glaubwürdig und damit auch spannend zu machen, besteht darin, den Hintergrund möglichst realistisch, also der Wirklichkeit entsprechend zu gestalten. Das Alltägliche in der Welt des Friedens interessierte Bierce nun aber nicht, er war auch nicht in einer besonderen Position, dieses wahrzunehmen. Der Kriegsalltag hingegen scheint sich fest in seinen Hirn eingepreßt zu haben und in dieser besonderen Welt verfügte er als Soldat, der den amerikanischen Bürgerkrieg von Anfang bis zum Schluss oft in vorderster Front mitgemacht hatte, außerordentliche Kenntnisse, zumal seine Ehrlichkeit und sein Zynismus es verhinderten, die Erinnerungen zu verklären. Er war somit besonders privilegiert, über den Krieg wahrheitsgemäß zu schreiben. Der Leser bekommt so gleichsam nebenbei ein vielfältiges Bild vom Krieg im Allgemeinen und vom Krieg Mitte des neunzehnten Jahrhunderts im Besonderen. Man erfährt, wie man ein Lager gegen einen Überraschungsangriff richtig schützt, man erfährt, welche Pflichten ein Flügeladjutant hat, wie Soldaten mit Vorgesetzten, Gleichgestellten und Untergebenen umzugehen pflegen, wie man Spione, schlafende Wachposten, Verwundete und Gefallene behandelt, wie Ratten und Schweine durch den Krieg beglückt werden und dergleichen mehr.⁷⁰

Wenn auch die Kriegsgeschichten Bierces in ihrer Summe ein erstaunlich vielseitiges Bild von dem Alltag des amerikanischen Bürgerkrieges zeichnen, so stehen die realistischen Elemente dennoch in jeder Erzählung für sich und erhalten ihre literarische Existenzberechtigung nur aus der einzelnen Shortstory heraus, die zusammen kein Gesamtkunstwerk bilden. Im Gegensatz zu Sammlungen wie Sherwood Andersons *Winesburg, Ohio*, können sie in beliebiger Auswahl und beliebiger Reihenfolge gelesen werden. Es ist auch methodisch unbedenklich, die Geschichten der Sammlung *In the Midst of Life* zum Zwecke der Interpretation mit anderen Storys des Autors zu ergänzen.

Untersucht man einige Aspekte der Kriegsdarstellung in Bierces Erzählungen, so fällt auf, dass Frauen sind in Bierces Kriegsgeschichten so gut wie nicht vorhanden sind, es sei denn, sie motivieren durch Blödsinn und oder Untreue zum selbstmörderischen Handeln. Sex ist schlichtweg tabu. Eine Frau kann schon mal unter den Opfern des Krieges sein und der gehängte Farquhar kann sich einbilden, zu

⁶⁹ Die entsprechenden Geschichten: „*A Tough Tussle*“, „*A Watcher by the Dead*“ und „*The Man and the Snake*“. Woodruff (1964) schreibt ein ganzes Kapitel über das versagen der nichtmilitärischen Fiktion Bierces und spricht dabei unter anderem von sinnloser Sadismus, von wertlosen „*morbid flippancies*“ usw. Woodruff meint, Bierces Persönlichkeit sei in einem zynischen Realisten und in einen sensitiven Romantiker, in einen desillusionierten Idealisten gespalten. Diese Spaltung wird in den Kriegsgeschichten positiv gestaltet, zerstört aber die anderen Geschichten (vor allem p. 119). Die Geschichten des Vaternörderklubs, so der bezeichnende Titel, hält er für besonders schlecht, ein Werturteil, den ich nachvollziehen kann, denn die Geschichten sind weder als Satire noch als Psychogramm ab- und subnormaler Mörder glaubwürdig. Woodruff vergleicht die Kriegsgeschichte „*A Tough Tussle*“ mit „*The Man and the Snake*“ und hält die zweite für so schlecht, dass sie seiner Meinung nach wie eine Parodie der ersten wirkt. „*The problem in "The Man and the Snake" is that Bierce cannot locate his sympathies--cannot get inside the protagonist--and neither can we.*“ *Brayton* (der Protagonist, der von einer ausgestopften Schlagen zu Tode erschreckt wird) *is about as stuffed and unreal as the specimen which scares him to death* (p. 148).

⁷⁰ „*His military stories .. are convincing in detail and atmosphere. Bierce has the topographer's eye for landscape. ... He has also the soldier's absorption in technique: he tells us how guns fire, how columns move. And he makes us understand how armies feel*“ Cunliffe (1961), p. 253.

seiner lieben Frau zu fliehen.⁷¹ Mit einem Übermaß an Phantasie könnte man dem Verhältnis von Captain Madwell zu Caffal Halcrow in *"The Coup de Grace"* homoerotisch sehen. Das würde die Abneigung des Bruders zu Madwell erklären und in der Szene, als Madwell in den Körper seines Freundes mit seinem Schwert eindringt, seltsame Assoziationen wecken. Man muss aber all das in die Geschichte hineinlesen, herauslesen kann man nichts dergleichen. In einer der komischen Kriegsgeschichten von Bierce gönnen sich einige Soldaten den Spaß, einem notorischen Weiberheld einen als Frau verkleideten Jüngling unterzujubeln. Die Täuschung wird entdeckt, noch bevor irgendjemand irgendwem wirklich an die Wäsche will. In der Shortstory geht es nicht um das Sexualverhalten der Soldaten, sondern wie man sich nach langen Jahren an den Krieg erinnert.⁷²

Die Frage des gerechten Krieges, ob also die eine Seite recht, die andere Seite unrecht habe, spielt in den Erzählungen kaum eine Rolle. Einer der Protagonisten, der in West Virginia beheimatet ist, schließt sich den Unionisten an. Der Schmerz seines Vaters wegen dieses Schrittes wird erwähnt, Argumente pro und contra werden aber nicht ausgetauscht. Ein anderer Protagonist möchte im Krieg sterben, weil seine Frau ihn betrogen hat. Das ist seine Hauptmotivation für seine freiwillige Meldung. Er schließt sich dann den Nordstaaten an, obwohl er gefühlsmäßig mit dem Süden sympathisiert, denn er meint, der Norden sei im Recht. Irgendwelche Gründe gibt er nicht an, die Frage wird nicht diskutiert.⁷³

Die politischen Überzeugungen der Helden sind meist nicht bekannt. Politiker als solche gehören zu der Etappe und werden von den Frontsoldaten kritisch gesehen. Der ranghöchste Politiker in Bierces Erzählungen ist ein Gouverneur eines der Nordstaaten. Er hat vom Krieg keine Ahnung und ist obendrein ein Schwein. Der politische Soldat, der republikanische Brigadiergeneral Jupiter Doke in der gleich-

⁷¹ "... he sees a flutter of female garments; his wife, looking fresh and cool and sweet, ... At the bottom of the steps she stands waiting, with a smile of ineffable joy, an attitude of matchless grace and dignity. Ah, how beautiful she is!" *Midst of Life*, p. 25. Man braucht nicht des Teufels Wörterbuch, um erkennen zu können, dass diese Wahrnehmung sentimentaler Kitsch ist, bewusst eingesetzt, um den Geisteszustand des Protagonisten zu charakterisieren. Wenn man weiß, dass das besagte Wörterbuch "Liebe" als eine Krankheit definiert, das durch Heirat heilbar ist, so könnte man zynisch meinen, Peyton Farquhar hat Glück, dass er gehängt wird, weil dadurch wird ihm Schlimmeres erspart, nämlich das Leben eines Ehemannes. Eine "Gattin" ist ja die "bittere Hälfte", "Verlobung" ist "die Anbringung des Gelenkrings zur späteren Befestigung der Fußkette", Morris, p. 296.

⁷² *"The Major's Tale"* aus der Sammlung *Can Such Things Be?*.

⁷³ *Midst of Life*, p. 11 und p. 93. "Er (Bierce) meldete sich ...zur Armee der Nordstaaten, obwohl seine Sympathien anscheinend eher aufseiten der Südstaaten waren." M. Hottinger, "Einleitung" in A. Bierce, *Die Spotttdrossel* (Zürich, 1963, bzw. 1976), pp. 7-15, hier p. 8. Hier wird wohl ein sympathischer Protagonist mit dem Autor verwechselt. Im einzigen noch erhaltenen Brief Bierces aus dem Bürgerkrieg schreibt er an die Schwester der (noch) geliebten Bernice Wright: "Ach wie schön wäre es, für Dich oder Tina zu sterben statt für mein Land -- für eine Sache, von der man nicht weiß, ob sie richtig oder falsch ist. Hältst Du mich nun für einen schlechten Patrioten, weil ich so rede? Vielleicht bin ich es. Ein Soldat schert sich nicht um derlei Fragen." Dieser Brief vom 8. Juli 1864 ist deshalb bedeutsam, weil hier Bierce zum ersten Mal moralische Zweifel an den Zielen der Union äußert. Morris, p. 132 und p. 135. Vor dem Krieg arbeitete der fünfzehn Jahre alte Bierce als Setzerlehrling bei einem Blatt, der für die Abschaffung der Sklaverei eintrat. Sein Vater war erklärter Gegner der Sklaverei, sein Onkel ein Gründungsmitglied der republikanischen Partei in Ohio und ein guter Bekannter John Browns. Bierce kehrte der Zeitung aber bald den Rücken, mochte sein Vater nicht, der Onkel diente ihm aber gelegentlich als Vorbild und war maßgeblich an seiner militärischen Karriere beteiligt, Morris, pp. 30 ff.

namigen Geschichte ist korrupt, feige und inkompetent, zufällig auch noch siegreich.⁷⁴ Sein Name erinnert keinesfalls zufällig an späteren Präsidenten Ulysses Grant, dem militärischen Sieger im Bürgerkrieg, dem Bierce in herzhafter Abneigung zugetan war. Er ist einer der wenigen historischen Personen, die ihrem eigenen Namen in den Shortstories auftauchen. Bierce berichtet über den vorläufigen Karriereknick des Generals, als er wegen offensichtlicher Inkompetenz (allerdings nur vorläufig) seines Kommandos enthoben wird.⁷⁵ In einer anderen Erzählung erwähnt Bierce, dass in der Schlacht vor Shiloh viele Soldaten die Dummheit Grants mit dem Leben bezahlen.⁷⁶

Die Soldaten der Geschichten sind oft tapfer und kompetent, mitunter auch tollkühn, die Gefahren unnötig herausfordernd oder auch pflichtvergessen und feige. Bierce'scher Soldaten sind also keineswegs immer, wie nach Mencken es meint, irgendwo unterhalb der Ratten angesiedelt, Idioten, die so sterben wie die Schweine in den Schlachthöfen von Chicago.⁷⁷ Manchmal erscheinen die positiven und negativen Eigenschaften in derselben Person. Carter Druse schläft zum Beispiel auf einem Vorposten, eine Pflichtverletzung, die, nach Ansicht des Erzählers aus verständlichen Gründen, mit dem Tode bestraft wird. Er ist aber auch ein Mann, der *"by conscience and courage, by deeds of devotion and daring"*⁷⁸ in der Armee Karriere gemacht hat, und das ist keineswegs ironisch gemeint. Rang schützt vor Torheit nicht, aber nicht alle Vorgesetzte sind Idioten: General Cameron in *"One Kind of Officer"* ist einer, General Masterson in derselben Geschichte ist es nicht. Einige Soldaten sind Helden, denn militärische Tugenden werden gelegentlich durchaus anerkannt, andere gemeine Verbrecher. In der eben erwähnten Geschichte bringt ein von seinem Vorgesetzten beleidigter Offizier diesen durch eine Falschaussage vors Kriegsgericht und ums Leben. Captain Coulters Vorgesetzter soll mit dessen Frau etwas gehabt haben. Er gefährdet auf jeden Fall mit einem unsinnigen Befehl Coulters Leben.

Wenn man nun versucht, aus all dem die Gesamteinstellung Bierces zum Krieg herauszufiltern, dann muss man feststellen, dass die Meinungen der Leser darüber sehr weit auseinander gehen. In einer anonymen Besprechung von *In the Midst of Life* aus dem Jahre 1896 heißt es. *"We should consider this part of the book (Chickamauga) extremely unsuitable for young readers, to whom it is surely more wholesome to present the nobler side of war."*⁷⁹ Das lässt sich verallgemeinern. Man bekommt nach der Lektüre von Bierces Storys nicht unbedingt Lust, in den Krieg zu ziehen. *"Bierce hated war"*, stellt I. Reed kurz und bündig fest und verstiegt sich dann in einer groben Überschätzung der Wirkung pazifistischer Literatur zur folgenden Spekulation:

... one wonders whether that ghoulissh carnival of death, World War I, would have been avoided if Bierces sharp images of war could have been broadcast with the satellite technology of today."

⁷⁴ Diese ist übrigens eine der seltenen rundum komischen Kriegsgeschichten von Bierce. In ihr wird der Süden mit dem gleichen bitteren Spott überzogen wie der Norden.

⁷⁵ *Midst of Life*, p. 94.

⁷⁶ *"The Mockingbird"*. In anderen Schriften erkannte Bierce Grants militärische Leistung an, Morris, p. 70.

⁷⁷ Mencken (1927), p. 62.

⁷⁸ *Midst of Life*, p. 9 und p. 11.

⁷⁹ *The Atheneum* (20th February 1892), p. 241, abgedruckt in Davidson (1982), pp. 15/16. Mir gefallen da vor allem die Wörter „wholesome“ und „surely“.

Im striktem Gegensatz dazu stellt McWilliams fest:

But Bierce, though war was unkind to him, was not against it. On the contrary he loved it. (Es sei ein) common mistake of assuming that Bierce was a propagandist against war. Nothing could be further from truth."⁸⁰

Teile der amerikanischen Streitkräfte schienen während des Zweiten Weltkriegs ähnlicher Meinung gewesen zu sein, denn sie nahmen eine Bierce-Geschichte in ein ihrer Veröffentlichungen auf.⁸¹

Versucht man nun diese an sich unvereinbaren Ansichten irgendwie unter einen Hut zu bringen, so könnte man meinen, Bierces Geschichten seien ein Triumph des Realismus, weil sie den Krieg so darstellten, wie er wirklich sei, nämlich als widersprüchlich interpretierbar. Wenn man den Krieg als einen Ausnahmezustand betrachtet, als einen untypischen, grundsätzlich vermeidbaren Sonderfall in der Geschichte der Menschheit, dann ist die Botschaft der Geschichten eine andere, als wenn man im Krieg eine Metapher für die menschliche Existenz an sich sieht. Im Krieg wird dann nur besser sichtbar, was auch im Frieden typisch menschlich ist, nämlich die Unmenschlichkeit.

Der Versuch, aus den zahlreichen Kriegsgeschichten Bierces so etwas wie eine Gesamtdarstellung des Krieges zu konstruieren, ist allerdings grundsätzlich etwas fragwürdig, denn sie sind nicht Teil eines Mosaiks, sie stehen stets für sich allein und wollen separat betrachtet werden. Wenn man sie in der Reihenfolge einer deutschen Ausgabe liest, dann findet man es zunächst erschütternd, dass die Notwendigkeiten des Krieges, genauer eines Bürgerkrieges, einen Sohn dazu zwingen, bewusst seinen eigenen Vater zu töten. Wenn in der nächsten Story ein Soldat seinen Zwillingbruder erschießt, so wird diese Erschütterung nicht unbedingt gesteigert. Wenn dann in der dritten ein Offizier sein eigenes Heim unter Kanonenfeuer nimmt und dabei Weib und Kind tötet, dann hat man langsam genug von Überraschungen dieser Art. Das Künstlerische wird in den Hintergrund gedrängt, das Gekünstelte scheint stärker hervortreten. Die Geschichten verstärken sich nicht, sie überlagern sich eher und verwischen einander und ähneln damit den Eintragungen in dem Wörterbuch des Teufels: Sie sind nur in kleiner Dosierung ein Genuss.

Man kann es natürlich versuchen, in all diesen blöden Zufällen eine Art weltanschauliche Aussage sehen, zumal in einem der Erzählungen der Erzähler einen "*devine, eternal plan*" erwähnt.⁸² Der Gott, der hinter dem Ausdruck "*devine*" steckt ist wohl wesensverwandt mit den sadistischen Göttern, die in Shakespeares King Lear erwähnt werden und die mit den Menschen wie böse Kinder mit Fliegen spielen. Er ruft auch Erinnerungen an den "*President of the Immortals*" wach, auf den Hardy im letzten Abschnitt seines Romans Tess of the d'Urbervilles beruft.⁸³ Man kann das mit den puritanischen Vorfahren des Autors in Verbindung sehen:

⁸⁰ C. McWilliams, "Ambrose Bierce" in The American Mercury, 16 (Febr. 1929), pp. 215-22, abgedruckt in Davidson (1982), pp. 70-80, hier p. 73 und p. 71.

⁸¹ War Department Educational Manual EM 612, hrsg. vom United States Armed Forces Institute in Madison, Wisconsin (1944).

⁸² „A Son of the Gods“, Midst of Life, p. 40.

⁸³ Die Ähnlichkeit Hardys mit Bierce ist recht naheliegend. Woodruff sieht sie in Hardys Gedicht "The Convergence of the Twain" und Bierces Erzählung "One of the Missing": "*Both story and poem ... point up the futility of any assertion of human will ... (beide Autoren) are careful to show at work an intricate pattern of causal connection, unseen by those involved but all to discernible to the detached gaze of an omniscient narrator.*" Woodruff (1964), p. 28.

*Bierce had rejected the God of his New England ancestors and his Puritan upbringing, but the code that he retained implied a metaphysic almost identical to the Calvinism that he rejected. A harshly personal God was replaced by a harshly impersonal Fate. Every man's slightest action was preordained ...*⁸⁴

Fatum und Schicksal sind bei Bierce allerdings nicht anderes als blöde Zufälle. Sein Universum ist zwar, wie D. Aaron mal nannte, "*prefigured*",⁸⁵ aber deshalb noch lange nicht mit Sinn behaftet. Im Wörterbuch des Teufels definiert Bierce "*accident*" als "*an inevitable occurrence due to the action of immutable natural laws*" und demonstriert in seiner Erzählung "*One of the Missing*", wie Zufall und Notwendigkeit zusammenhängen: Von der Geburt eines männlichen Kindes in den Karpaten bis zu den seltsamen Ereignissen im amerikanischen Bürgerkrieg herrscht eine strenge Kausalität, die zu einem Ergebnis führen, das nicht anders sein kann, als es ist. Man kann darin das Wirken von etwas, was der Erzähler hier "*the Power*" nennt, erkennen und von einem "*design*" reden.⁸⁶ Einen Sinn bekommt das ganze dadurch aber nicht. Die Wahrnehmung des Zufälligen und des Willkürlichen bleiben davon unberührt. Gerade in der Häufung wirken solche Zufälle eher künstlich als ästhetisch befriedigend, während sie in der einzelnen Geschichte durchaus ihre Berechtigung haben können.

Die Tatsache, dass Bierces Erzählungen in größeren Mengen in kurzer Zeit genossen sehr schnell übersättigen, mag mit dazu beigetragen haben, dass er zu seinen Lebzeiten als Journalist sehr erfolgreich war, als Schriftsteller aber nicht. Dass seine Zeitgenossen ihn nicht zu den Großen Autoren der Zeit zählten, lag aber auch daran, dass er grundsätzlich keine Romane schrieb.⁸⁷ Kürzere Erzählungen hatten damals nicht dasselbe Ansehen wie Romane.⁸⁸ Man kann auch behaupten, Bierce sei seiner Zeit in der Art, wie er den Krieg sah und in seiner Brutalität und Sinnlosigkeit darstellte, voraus gewesen. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde er schon mal als der erste Autor gepriesen, der den Krieg realistisch dargestellt habe.⁸⁹ Damit ist die Ironie seines Schriftstellerlebens perfekt. Seiner Meinung nach waren ja die "*first three essentials of literary art ... imagination, imagination and imagination*" und keinesfalls die Imitation der Wirklichkeit.⁹⁰ Die Höhenflüge seiner Vorstellungskraft

⁸⁴ Otto Friedrich (1956), zitiert nach Woodruff (1964), p. 52.

⁸⁵ D. Aaron (1973), p. 173.

⁸⁶ *Midst of Life*, p. 44.

⁸⁷ Ausnahmen bestätigen wie immer die Regel. Wenn man lange genug sucht, dann findet man unter Bierces Werken einige wenige längere Erzählungen, die als Kurzromane durchgehen könnten. Die bekannteste unter ihnen ist *The Monk and the Hangman's Daughter*, mit unter hundert Druckseiten noch in einem Zug lesbar, wenn auch nicht unbedingt lesenswert.

⁸⁸ Die heute wenig bekannte Romanschriftstellerin Gertrude Atherton wies einmal Bierce darauf hin, jeder halbwegs kultivierte Geist, der über ein bisschen Talent verfüge, sei in der Lage, eine Kurzgeschichte zu schreiben, selbst wenn es ihm, wie Bierce, an echter schriftstellerischen Begabung mangle. Morris (1999), pp. 342 ff.

⁸⁹ Mencken (1927), p. 61. Später hieß es dann: "*Bierce might be called the first really modern war writer in the English language.*" E. Solomon (1963/64), p. 187. Solomon nennt im Folgenden einige zukunftsweisende Motive in Bierces Kriegsgeschichten: die Behandlung der Zeit (erfahrene Zeit im Gegensatz zur messbaren Zeit), Animismus (Gegenstände/Waffen personifiziert, Menschen als Tiere und/oder Maschinen), Verwendung religiöser Symbole und die Darstellung der Entwicklung von Unschuld zu Erfahrung durch den Krieg.

⁹⁰ *The Devil's Dictionary*, s. v. "*nove*". Unter dem Stichwort "*realism*" kann man erfahren, dass der realistische Schriftsteller die Natur so darstelle, wie sie von einer Kröte gesehen werde. "*Reality*" ist unter anderem der Kern eines Vakuums.

waren aber, wie seine "*tales of civilians*" beweisen, eher zweitklassig, seine Erfassung der Kriegswirklichkeit in den "*tales of soldiers*" hingegen hervorragend.⁹¹ Tolstoi konnte in Krieg und in Frieden brillieren, Bierce nicht.

⁹¹ "Such is war!", wird der Leser nach der Lektüre von "*The Coup de Grace*" anerkennend sagen, aber er wird nicht "Such is life!" nach "*The Boarded Window*" ausrufen.