

Friedenskampf mit außerirdischer Gelassenheit

Kurt Vonnegut (1922 - 2007), Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade, A Duty-Dance With Death (1969)

Zu den Privilegien eines Gymnasiallehrer gehört, dass er gelegentlich mit Freiemplaren der neuesten Lehrbücher versorgt wird. So schickte mir der Cornelsen-Verlag im Jahre 1994 die neueste Ausgabe eines Englischbuches für die elfte Jahrgangsstufe zu, die treffend aber wenig originell English Eleven genannt wurde. Im Inhaltsverzeichnis entdeckte ich den Namen von Kurt Vonnegut und freute mich zunächst riesig darüber. Gott sei gedankt, so dachte ich, wird ein Autor in ein Lehrbuch aufgenommen, den man vielleicht zu uns Pazifisten zählen kann und der mit seiner besonderen Art zu schreiben gerade Teenager besonders ansprechen könnte. Um so größer war dann die Enttäuschung, als ich den Text las. Unter dem Titel "*The Freest of People*" ist eine ziemlich wüste Polemik gegen Filme und Fernsehsendungen zu finden, verbunden mit einer Verherrlichung des Lesens und des Schreibens: Während der "*homo legens*" eine riesige Auswahl an Büchern zu relativ niedrigen Preisen bedingt durch vergleichsweise geringen Produktionskosten zur Verfügung habe, sei ein Zuseher in einem größeren Umfang vom Kapital und Produzenten abhängig. Die Vorstellungskraft des Zuschauers werde, falls überhaupt vorhanden, abgetrieben, die des Lesers hingegen trainiert. Kein Wunder, dass die Lehrbuchautoren im Anschluss an den Text das Stilmittel der "*Übertreibung*" den Schülern erklären. Mit Pazifismus hat all das natürlich herzlich wenig zu tun.¹

Als ich dann eine elfte Klasse tatsächlich mit diesem Text konfrontierte, erwies sich die Entscheidung der Lehrbuchautoren, ihn in das Buch aufzunehmen, zunächst als goldrichtig. Selbst der dümmste Schüler konnte nicht umhin, die Argumentation Vonneguts zu verstehen, dessen Polemik die Klasse zu einer lebhaften Diskussion provozierte. Als Konsens kristallisierte sich dann die Meinung heraus, aus dem Text spreche der blanke Futterneid eines Schreiberlings: Vonnegut mache die Konkurrenz nieder, um Werbung für die eigene Ware zu machen.² Einige Schüler hielten die Argumente des Textes teilweise für überholt, denn seit es mehrere Fernsehprogramme, Videogeräte und Videotheken gäbe, seien die Auswahlmöglichkeiten des Zu-

¹ Harald Beck et al. (Hrsg.), English Eleven, Ausgabe A (Berlin, 1994), pp. 59 f. Die Rede, aus dem der Abschnitt entnommen wurde, ist in ihrer Gesamtheit erheblich lustiger. Sie wurde 1976 gehalten und in Vonnegut, Kurt, Palm Sunday, An Autobiographical Collage abgedruckt (London, 1981), pp. 157-165.

² Die Schüler konnte nicht wissen, wie recht sie hatten. Kurt Vonnegut beschreibt in seinem von autobiographischen Passagen durchsetzten Roman Timequake (Vintage, London, 1998, first 1997, pp. 12-14) wie er zunächst seinen Job bei General Electric aufgeben konnte, weil er mit seinen in Zeitschriften wie Collier's oder The Saturday Evening Post veröffentlichten Kurzgeschichten seine Familie mit zwei Kindern gut ernähren vermochte. Dies änderte sich schlagartig, als die Werbeindustrie daran ging, mehr im Fernsehen als in Zeitschriften zu investieren. Vonnegut musste wieder nichtliterarische Jobs suchen, bis ihn dann seine Romane finanziell unabhängig machten. Diese Angaben werden von Charles J. Shields, And so it goes, Kurt Vonnegut: A Life (New York, 2011, pp. 104 bzw. 130) bestätigt: Collier's veröffentlichte lange Zeit fünf "*original stories*" jede Woche, reduzierte dann aber aus Kostengründen ihre Zahl beträchtlich. Was die Schüler jedoch übersahen: Man kann auch aus Futterneid richtig argumentieren. Und bei aller Liebe zum Lesen: Es kommt ein Mann der geschriebenen Sprache im 20. Jahrhundert nicht um andere Medien herum. So wurde Vonneguts Meisterwerk Slaughterhouse-Five 1971 von George Roy Hill verfilmt, und unter Werken des Autors findet man Between Time and Timbuktu, ein "*experimental television play composed of excerpts from Vonnegut's novels and stories, with photographs by Jill Krementz*". www.goodreads.com/book/show/9936.Between_Time_and_Timbuktu_or_Prometheus_5, gelesen am 20.09.2021)

schauers mit denen des Lesers wenn nicht gleichwertig so doch vergleichbar.³ Als ich dann am Ende der Stunde die Frage stellte, ob jemand auf Grundlage dieses Textes Lust hätte, ein Buch von Vonnegut zu lesen, bekam ich nur entrüstete "Nos" und "Nevers" zu hören: Von diesem altmodischen Trottel doch nichts, dann doch noch lieber was von Hemingway -- der vorher in der Klasse ebenfalls nicht allzu gut abgeschnitten hatte.

Leider oder Gott sei Dank gehöre ich zu den Menschen, denen es schwer fällt, ein Nein als Antwort zu akzeptieren. Mein missionarischer Eifer für die Bekehrung meiner Schüler zu Vonneguts Werk war erwacht und ich beschloss, ein Ganzschrift von ihm lesen zu lassen, wenn auch in einer anderen Klasse. Da wir auf unserem Privatschulgymnasium sehr viele Quereinsteiger hatten, die in Fremdsprachen mehrere Jahre aufholen mussten, war das Niveau der Englischgrundkurse so niedrig, dass ein Roman wie Slaughterhouse-Five nicht in Frage kam. Ich suchte nach einer schülergerecht kommentierten Erzählung und wurde beim Klett-Verlag fündig.⁴ Dort bestellte ich eine Sammlung von Long Short Stories mit der dazugehörigen Model Interpretations für meinen Grundkurs, ohne die darin enthaltene "*All the King's Men*" jemals gelesen zu haben. Ich vertraute auf den Markennamen "Vonnegut".

Voreingenommen wie ich nun mal war, musste ich die Erzählung zweimal lesen, bis ich einsah, dass es sich bei "*All the King's Horses*" um eine anno dazumal weitgehend politisch korrekte Geschichte aus dem Zeitalter des Kalten Krieges handelt, gegen deren ideologische Aussagen selbst ein Kommunistenfresser wenig einzuwenden gehabt hätte. Kein Wunder, wurde sie doch im Jahre 1953⁵ veröffentlicht, also kurz vor Ende der McCarthy Zeit. Wenn man einen weiteren Beleg für die "*climate of all-embracing conformity*" dieser Jahre bräuchte, Vonneguts Geschichte würde ihn liefern.⁶

Die Ideologie des Kalten Krieges wird bereits in der Figurenkonstellation der Erzählung überdeutlich sichtbar: Der (amerikanische) Leser bekommt unschuldige Amerikaner präsentiert, komplett mit Frau und Kind. Dazu kommt ein sadistischer, kommunistischer Asiat und ein undurchsichtiger, heuchlerischer Militärberater aus der Sowjetunion, der zwar rationaler aber moralisch keineswegs besser ist als der einheimische Guerillaführer.

In "*All the King's Horses*" spielt der Autor mit dem bildhaften Ausdruck, ein Krieg sei ein Schachspiel der Heerführer mit lebendigen Spielfiguren. Sechszehn Amerikaner, die meisten von ihnen Soldaten, aber auch die Frau und die Zwillingsöhne des Protagonisten und ranghöchsten Offiziers Colonel Kelly, überleben einen Flugzeugabsturz über Asien und werden von kommunistischen Guerillas unter der Führung Pu Yings und seines sowjetischen Beraters Barzov gefangen genommen. Kelly wird gezwungen, um das Leben seiner Leute Schach zu spielen. Die zusätzlichen Regeln sind denkbar einfach: Die Amerikaner sind lebendige Schachfiguren. Werden sie von den Kommunisten geschlagen, so richtet man sie human hin, wenn die Gefangenen nicht mitspielen, dann martert man sie grausamst zu Tode. Gewinnt Kelly, der weiße König, so wird ihm und die noch übrig gebliebenen Amerikaner das Leben geschenkt -- wenn nicht, dann eben nicht. Nolens volens geht der Colonel auf das

³ Die heute allgegenwärtigen Streamingdienste spielten damals noch keine große Rolle.

⁴ Willi Real, Long Short Stories, Model Interpretations (Stuttgart, 1990), pp. 75-113. Zitiert wird die Ausgabe für Lehrer.

⁵ Real (1990) gibt p. 97 das Jahr der Erstveröffentlichung mit 1951 an, wobei es sich wohl um ein Druckfehler handelt, siehe p. 95 oder Kurt Vonnegut, Welcome to the Monkey House, A Collection of Short Works (New York, 1998, first 1968), p. 110.

⁶ Zitat aus LaFeber/Polenberg, The American Century (New York, 1975), p. 348.

Spiel ein, das mit einer reinen Defensivstrategie kaum zu gewinnen ist: Man muss Menschen bewusst opfern (im militärischen Jargon "verheizen") um den Sieg zu erringen. Nach dem Verlust einiger Bauern (sprich Amerikanern) erkennt Kelly seine Siegeschance: Er kann den schwarzen König matt setzen, allerdings nur, wenn er einen seiner Zwillinge als Köder benutzt und damit opfert. Er macht den Zug.

Es ist reizvoll, sich vorzustellen, wie die Geschichte enden könnte. Es bietet sich an, sie mit Kellys schicksalsträchtigen Zug abubrechen. Der Leser käme damit damit in eine vergleichbare Lage wie der amerikanische Offizier im Augenblick seiner Entscheidung, der ja nicht wissen kann, ob seine Leute nicht trotz seines Sieges gefoltert und/oder getötet werden, denn eine Garantie für die Einhaltung der Spielregeln seitens der Kommunisten gibt es ja nicht. Damit ist schon einer der möglichen Fortsetzungen der Geschichte angedeutet: Alle Amerikaner werden umgebracht, das Endergebnis ist unabhängig vom Spielverlauf, wie auch in der dritten Variante, wonach die Ermordung der geschlagenen amerikanischen Soldaten nur vorgetäuscht gewesen ist und alle um eine Erfahrung reicher überleben. In einer anderen Version könnten die Kommunisten sich an die menschenverachtenden Spielregeln halten, das Kind erschießen und die übrigen Amerikaner, also auch Bruder, Mutter und Vater, freigelassen. Man könnte das Familienleben nach erfolgter Kindesopfer nur kurz andeuten oder alternativ ausführlich schildern. Dabei bieten sich wiederum verschiedene Möglichkeiten an: Die Kellys leben sich auseinander, Colonel Kelly begeht Selbstmord, Ms Kelly sieht ein, dass ihr Mann richtig gehandelt hat und erzieht ihren übriggebliebenen Sohn zum Kampfpiloten, der an den bösen Kommunisten Rache nehmen soll. Und so weiter. Et cetera.

Man kann sich vorstellen, warum Vonnegut all diese Möglichkeiten verwarf. Die erste Alternative gefiel ihm wohl nicht, weil das offene Ende der von ihm damals nicht abgelehnten konventionellen Plotstruktur mit einem überraschenden Handlungsverlauf nicht entsprochen hätte. Viele Kurzgeschichtenleser, unter anderem meine Frau, die dieser literarischen Form sehr zugetan ist, empfinden "*open endings*" eher frustrierend als anregend, und das könnte auch auf viele Käufer von *Collier's Magazine* zutreffen, in der "*All the King's Men*" zuerst veröffentlicht wurde. Das blutrünstige Ende der zweiten Variante hätte mit seinem Pessimismus der zu vermutenden "*Can-Do-Mentalität*" der Leser widersprochen und so die Veröffentlichungschancen der Geschichte vielleicht negativ beeinflusst. Die dritte Variante wäre in der McCarthy Zeit politisch nicht ganz korrekt gewesen, denn sie hätte aus Colonel Kelly den alttestamentarischen Abraham, aus seinem Sohn Isaak und aus den beiden Kommunisten gar so etwas wie Gott gemacht, der bekanntlich das Menschenopfer schließlich abgelehnt hat. Die letzte Variante hätte möglicherweise die Grenzen einer Kurzgeschichte gesprengt und Vonnegut mag erkannt haben, dass eine glaubwürdige Darstellung des Lebens nach dem Kindesopfer außerhalb seiner damaligen literarischen Fähigkeiten gelegen ist.

Alle die angedeuteten Möglichkeiten der Fortführung der Geschichte wären aber meines Ermessens besser gewesen, als die von Vonnegut tatsächlich verwirklichte, denn sie hätten sich dem zentralen Dilemma ehrlich gestellt und die Antwort der aufgeworfenen Frage entweder dem Leser überlassen oder sie, falsch oder richtig spielt hier keine Rolle, beantwortet und sich nicht das Problem herumgedrückt. Vonnegut lässt die Frau des Guerillaführers diesen erstechen und durchschlägt damit den gordischen Knoten gewaltsam. Dies ist natürlich pures Melodrama und trotz gewisser Andeutungen in der Geschichte vor der Tat etwa so glaubwürdig, als wäre Gott aus dem Himmel angefliegen gekommen (vielleicht in der Gestalt eines amerikanischen Hubschraubers) und Pi Ying in die Hölle gestürzt oder nach dem

Muster Saulus-Paulus zur christlichen Nächsten-und Feindesliebe bekehrt. Wie auch immer, Berater Barzov setzt zwar das Spiel mit Kelly fort, lässt aber keine Hinrichtungen mehr vornehmen. Da er sich nicht mehr hinter Pi Ying verstecken kann, müsste er die Verantwortung für die Morde direkt übernehmen, und das ist nicht im Interesse der Sowjetunion. Barzov verliert, bietet aber eine neue Partie mit normalen Figuren an. Kelly lehnt das zunächst ab, lässt aber mit seinen Schlussworten, womit die Geschichte endet, keinen Zweifel daran, dass er und damit auch Amerika grundsätzlich spiel- und damit auch kampfbereit ist:

"Unfortunately, the time and the place are up to you," said Colonel Kelly wearily. "If you insist on another game, issue an invitation, Major, and I'll be there."

Das ist in den 50er Jahren wieder politisch korrekt bis zum Letzten. Die Initiative zu einem Konflikt zwischen den Supermächten wird von den Kommunisten, also von den Bösen, ausgehen, die Guten werden nur reagieren. Es gibt aber Grund zu der Annahme, dass die Amerikaner siegen werden, denn Barzov ist zwar ein besserer Schachspieler als Pi Ying, aber er konnte Kellys Züge nur teilweise richtig interpretieren. Die Guten werden, so die Moral der Geschichte, im Kampf gegen den Bösen Opfer bringen und grundsätzlich noch zu weiteren Opfern bereit sein müssen, diese werden dank der göttlichen Vorsehung sich aber in vertretbaren Grenzen halten. Gott wird in der Regel Isaak schon mit irgendeinem Vieh ersetzen, bevor es zum Äußersten kommt. Cheer up, Uncle Sam, somebody up there likes you.

Trotz dieser von meinem Standpunkt aus nicht gerade vorbildlicher Ideologie verwendete ich den Text im Unterricht. Ich konnte das Buch ja, nachdem es nun mal angeschafft war, schlecht ignorieren. Außerdem spekulierte ich darauf, dass die Reaktion der Schüler nicht voraussehbar sei. Schließlich ging auch Vonneguts Propaganda für mehr Lesen und weniger Kinogehen grandios schief. Die jungen Leute reagierten in der Tat etwas seltsam. Zunächst einmal erkannte keiner von ihnen, dass die Kurzgeschichte irgend etwas mit ideologischer Voreingenommenheit zu tun hatte, und selbst nachdem mit den erforderlichen historischen Informationen ein entsprechender Kontext geschaffen worden war, verweigerten sich viele dieser Einsicht. Dieses Schülerverhalten hatte zwei Gründe: zum einen herrschte an meiner Privatschule auch noch kurz vor dem Mauerfall der Geist des Kalten Krieges, so dass für die Schüler ein asiatisch-sadistisch-heuchlerischer Kommunist mit einem russisch-sadistisch-heuchlerischen-Mitspieler nicht aus der ideologischen Mottenkiste, sondern aus der historischen Realität zu kommen schien.⁸ Zum anderen waren sie durch die Dominanz der amerikanischen Unterhaltungsindustrie gewohnt, sich nicht daran zu stören, dass in einem exotischen Abenteuer die Amerikaner gleichsam automatisch wenn schon nicht die Guten und die Unschuldigen so doch die zentralen Identifikationsfiguren sind. Dies alles führte aber nicht dazu, dass alle Schüler das Verhalten Colonel Kellys guthießen. Die Tradition frühchristlicher Märtyrer spielte bei dieser Wertung eine gewisse Rolle, sodann auch die Überlegung, dass mit einer Freilassung der übriggebliebenen Sieger, die später als Zeugen für die unmenschliche Behandlung hätten fungieren können, ohnehin nicht zu erwarten gewesen wäre. Einige sprachen sich für einen selbstzerstörerischen Angriff auf die Kommunisten aus,

⁷ "All the King's Horses", p. 95

⁸ Einmal führte ich in einer Klasse einen Dokumentarfilm über das Ende des Ersten Weltkrieges und die Gründung der Weimarer Republik vor. Als über die Ermordung Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts berichtet wurde, gab es spontanen und lauten Applaus für die Mörder, die, so der Konsens, genau den richtigen Umgang mit Kommunisten praktiziert hätten. Einige Jahrzehnte zuvor pflegte ein Kollege während des Mathematikunterrichts die Flugbahnen von aus Bayern gestarteten Raketen zu berechnen, die auf Moskau runtergehen sollten.

nach dem Motto, es sei besser im Kampf zu fallen als sich abschlagen zu lassen. Ausschlaggebend für die letztlich recht kritische Beurteilung der zeitbedingten Gedankenwelt der Erzählung war aber etwas anderes, nämlich die seit den fünfziger Jahren sich immer stärker durchsetzende Frauenbewegung. Die Rollenzuweisung (hier starker, harter, militärischer, rationaler Mann, der letztlich allein entscheidet, dort schwaches, weiches, irrationales Weib) stieß auf eine so große Ablehnung, dass die Sichtweise der Frau, also die Gegnerschaft zum Menschenopfer, dadurch aufgewertet wurde. Wie man sieht, zur Diskussionsgrundlage mit Teenagern eignet sich auch ein mäßig guter "Vonnegut" bestens.

Zum vollständigen Bild gehört auch, dass die Geschichte bei aller strammer ideologischer Ausrichtung doch eine gewisse, wenn auch nicht allzu große Tiefe aufweist.⁹ Die Amerikaner werden letztlich nicht durch die männlich-militärischen Tugenden Colonel Kellys gerettet, sondern durch die von einer Frau verübten Mord an Pi Ying. Auch bei der Deutung des Titels der Kurzgeschichte tun sich möglicherweise Abgründe auf. Wie viele Leser von *Collier's* unschwer erkennen konnten, wird dort aus einem Gedichtlein zitiert, das vollständig so lautet:

*Humpty Dumpty sat on wall,
Humpty Dumpty had a great fall.
All the king's horses,
And all the king's men
Couldn't put Humpty together again.*¹⁰

Zunächst handelt es hier um ein Rätsel aus dem Jahre 1810, dessen Lösungswort "Ei" bedeutet, das, wenn man es einmal zerbrochen hat, nicht mehr zusammenfügbar ist. Man kann sich an eine alte militärische Weisheit erinnern: *You can't make an omelette without breaking eggs*.¹¹ Ohne Opfer kann der Sieg auch nach der Moral der Kurzgeschichte nicht errungen werden. In seinem 1872 zuerst veröffentlichten Buch *Through the Looking Glass* lässt Lewis Carroll Humpty Dumpty als Eiermann auf einem hohen Mauer sitzen. Die Protagonistin Alice zitiert das Gedicht in leicht abgeänderter Form. Der Eiermann gibt sich durchaus zuversichtlich, dass im Falle eines Falles die Pferde und die Reiter des Königs ihm erfolgreich helfen könnten. Als dann aber die zum Teil berittene Soldaten (Männer) des Königs auftauchen, wird es dem Leser sehr klar, dass man sich auf diese nicht verlassen kann. Da Schah bei Carroll eine bedeutende Rolle spielt, dürfte er die Quelle für Vonneguts Titel geliefert haben.¹²

⁹ Das wiederum passt sehr gut zu der Zeitschrift, in der die Geschichte zuerst veröffentlicht wurde. Shields versteht sie wohl zu recht mit dem Attribut "*middlebrow*" (etwa "*geeignet für den geistigen Durchschnittsmenschen*"). Shields (2011), p. 104.

¹⁰ Text im Internet leicht zu finden, u. a. auch in *Wikipedia*, s. v. "*Humpty Dumpty*", wo mit Bezug auf *Langenscheidts Euro-Wörterbuch Englisch*, Neubearbeitung (Langenscheidt KG, Berlin/München 2001) der Name wörtlich mit "*buckliger Plumpsiger*" übersetzt wird. Eingesehen am 24.10.2021.

¹¹ Diese Weisheit ist recht alt. Sie soll bereits im 18. Jahrhundert in Frankreich entstanden und ins Englische übertragen worden sein. Siehe: www.theidioms.com/you-cant-make-an-omelette-without-breaking-a-few-egg. Die gängige deutsche Entsprechung ist in diesem Kontext nicht zu gebrauchen. Sie lautet: "*Wo gehobelt wird, da fallen Späne*".

¹² Die Protagonistin befindet sich in einer verkehrten Welt, die als ein riesengroßes Schachbrett angelegt ist, auf dem mit lebendigen Figuren gespielt wird. Als ein "Bauer = pawn" gelingt es ihr, es zu durchqueren und sich in eine "Dame - queen" zu verwandeln. Die schwarzen Figuren sind in diesem Roman übrigens rot, wie die Kommunisten in Vonneguts Zeit. Die wichtigsten Passagen mit Humpty Dumpty: Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass* (Harmondsworth, 1962, first 1865 and 1872), pp. 267-283, besonders wichtig pp. 268 f. und 271, Soldaten: p. 284. Während "*All the King's Men*" weitgehend humorfrei ist, nähert sich Vonnegut später Carroll an. In *The Sirens of Titan* wird auf *Alice in Wonderland* expressis verbis mehrfach Bezug genommen. Carroll seinerseits hat durchaus auch pazifistisch anmutende Passagen

Im Schachspiel der Erzählung ist Colonel Kelly der König, der letztlich allein entscheidet, seine Frau die Königin, eine potentiell mächtige Figur gerade auch deshalb, weil sie nicht richtig mitspielt, ihren Mann aber moralisch unter Druck setzen kann. Allerdings bleibt ihre Abwehrhaltung wirkungslos. Ihre zwei Söhne sind die Springer oder die Pferde, die man auf Englisch zwar "*knights*" nennt, die aber bekanntlich oft als Pferde ("*horses*") ohne Reiter auf dem Schachbrett stehen. Teile der künftigen Generation, so könnte man Erzählung interpretieren, geraten in Gefahr, geopfert zu werden, die Überlebenden werden die Welt, wenn sie erst einmal etwa durch einen Atomkrieg kaputt gemacht worden ist, nicht mehr zusammenfügen.

Man könnte sich auch fragen, ob der Titel der Geschichte durch die Ersetzung von "*horses*" durch "*men*" nicht verbessert werden könnte, nur ging das zur Zeit der Erstveröffentlichung nicht, weil damals der mit dem Pulitzerpreis ausgezeichnete Roman Robert Penn Warrens *All The King's Men* ziemlich bekannt war.¹³ In diesem Buch geht es unter anderem um die Schattenseiten der amerikanischen Demokratie, wie sie auch in der Karriere des berüchtigten "*Landesvaters*" von Louisiana Huey Long verdeutlicht werden. Will man den Titel der Shortstory als Anspielung auf diesen Roman deuten, so wird die amerikanische Position im Kalten Krieg etwas unterlaufen.

"*Horses*" sind aber vielleicht ohnehin besser als "*men*", denn wenn im Zeitalter der Atombombe Amerika und Russland mit Menschen Schach spielen, dann wären die Reiter der Apokalypse auf ihren Pferden wohl mit von der Partie. Humpty Dumpty ist auch in dieser Deutung die Welt, die von niemand mehr zusammengesetzt werden könnte. Aber vielleicht ist der gefallene Eiermann lediglich die "*One-World-Vision*" Franklin D. Roosevelts, also die Vorstellung, dass nach der Niederlage Deutschlands und Japans, die Welt durch die Kooperation Russlands mit Amerika geprägt sein werde. Da die Schuld an dem Scheitern dieses Konzepts nach damaligen amerikanischen Konsens eindeutig bei den Russen lag, wäre der Titel in dieser Deutung politisch korrekt gewesen.¹⁴

Folgt man allerdings Kurt Vonnegut, dann sollte man seine Erzählungen nicht allzu tief interpretieren. Als arrivierter Autor neigte er dazu, die literarische Bedeutung seiner Kurzgeschichten herabzusetzen und erklärte einmal, er hätte sie vor allem geschrieben, um genügend Geld zu erwerben um Romane schreiben zu können. Nun sollte man alle autobiographischen Angaben Vonneguts mit Vorsicht genießen, denn nicht nur das "*Ich*" seiner Romane, auch das der Essays und der Interviews kann man mit einiger Berechtigung als eine fiktive Gestalt, als eine Kunstfigur ansehen. Auch könnte H. Breinig durchaus mit seiner Andeutung das Richtige treffen, es handle bei der Herabsetzung der Shortstories um (bewusst) übertriebene Selbstironie. Er betont aber auch, die Berühmtheit Vonneguts gründe sich auf seine Romane - eine Ansicht, die auch heute noch konsensfähig ist. Breinig

geschrieben. In *Through the Looking Glass* lässt er einen Einhorn mit einem Löwen um eine Krone kämpfen, die keinem der beiden gehört und auch keinem der beiden gehören wird (op. cit., pp. 289 ff.). Siehe auch Kurt Vonnegut, Jr. *The Sirens of Titan* (New Dell Edition, New York, 1970, first 1959), p. 10: Einer der Protagonisten betritt dort ein Haus durch ein "*Alice-in-Wonderland door*". Freese (1986) führt p. 214 zusätzlich an, dass Vonnegut Carrolls Beschreibung des Verschwindens der Cheshire Cat benutzt und das Motiv des bodenlosen Tunnels in seinem Roman variiert. Peter Freese, "Kurt Vonnegut, Jr., *The Sirens of Titan* (1959)", in Hartmut Heuermann (Hrsg.), *Der Science-Fiction-Roman in der angloamerikanischen Literatur* (Düsseldorf, 1986), pp. 196-217.

¹³ Erstveröffentlichung 1946, die Taschenbuchausgabe 1951.

¹⁴ Wollte man die (Über-)Interpretation des Titels noch weiter treiben, so könnte man darauf verweisen, dass Humpty Dumpty auch noch in James Joyces *Finnegan's Wake* auftaucht. Angaben zur Figur des Eierschalenmannes nach Herrig et al. (Hrsg.), *British and American Classical Poems* (Braunschweig, 1966), p. 334.

hielt aber dann die Kurzgeschichten doch zumindest für so wichtig, dass er eine von ihnen einer gründlichen Interpretation unterzog, die dann in eine von Anglistikstudenten meiner Generation maßgeblichen Sammlung abgedruckt wurde. Mit "*Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow*" wählte er eine aus dem Genre Science Fiction.¹⁵

Sein naturwissenschaftliches Studiums auf der Eliteuniversität Cornell prädestinierte Vonnegut für das Schreiben von Science Fiction, auch wenn er sich dort keinen akademischen Grad erwarb. Für seine Stories waren die SF-Zeitschriften nur zweite Wahl, denn die großen Familienblätter zahlten wesentlich bessere Honorare.¹⁶ Seine Neigung und seine Begabung wiesen ihn aber zunächst in diese Richtung. Bei seinem ersten Roman handelt es sich um eine nicht sonderlich originelle Dystopie in der Huxley-Orwell'schen Tradition, bekanntlich eine Gattung mit fließenden Übergängen zu Science Fiction. Das Erstlingswerk *Player Piano* (1952) wäre heute wohl zu recht völlig vergessen, hätte es nicht ein später berühmt gewordener Autor geschrieben. Dasselbe kann man von Vonneguts zweiten Roman aber nicht mehr behaupten.¹⁷

The Sirens of Titan (1959) ist ein Produkt aus der amerikanischen Trivilliteraturproduktion und so kommerziell wie es nur irgendwie geht. Dem Autor war es immer weniger möglich, seine Waren (Kurzgeschichten) zu verkaufen und drängte nun mit einem längeren Werk auf den Taschenbuchbilligmarkt. Die Grundzüge des Romans wurden während eines Partygesprächs entwickelt, das Ganze in kürzester Zeit (weniger als zwei Monaten) niedergeschrieben. Das Produkt wurde dann mit einem reißerischen Bild (komplett mit Maschinenmonstern und halbnackten Frauen) versehen und für nur 35 Cents massenhaft vertrieben.¹⁸ Es wird zwar den Literatursnob (nicht jedoch den Kenner des elisabethanischen Theaters) verwundern, dass unter diesen Bedingungen ein kleines Meisterwerk entstanden ist, das von dem Chronisten der SF-Literatur Brian W. Aldiss als "*eine perfekte kleine Vorstellung*" gewertet wird.¹⁹

In der aberwitzigen Handlung auf drei Planeten und einem Saturnmond präsentiert Vonnegut die ungemein komische und amüsante Gestaltung eines absurden Lebensgefühls, das alles andere als komisch und amüsant ist, nämlich die Empfindung des Geworfenseins in eine sinnlose Welt, in der man aber den Stachel der Sinnsuche in sich trägt und nicht los wird. Vonnegut konstruiert einen sinnlosen Sinn

¹⁵ Helmbrecht Breinig, "*Kurt Vonnegut, Jr., 'Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow' (1954)*", in Peter Freese, *Die amerikanische Short Story der Gegenwart, Interpretationen* (E. Schmidt Verlag, Berlin, 1976), pp. 151-159. Die Abwertung der eigenen Kurzgeschichten befindet sich im Vorwort zu der Sammlung *Welcome to the Monkey House*, (New York, 1998, zuerst 1968), p. xiv. Übrigens: Schon in seinem ersten Roman setzt sich Vonnegut kritisch mit dem Phänomen des McCarthyismus auseinander: "*Player Piano is thus an inversion of the values of McCarthyism*", ist also im Sinne des Kalten Krieges politisch nicht korrekt. William Rodney Allen, *Understanding Kurt Vonnegut*, aus der Serie *Understanding Contemporary American Literature*, ed. M. J. Brucoli (University of South Carolina Press, Columbia, 1991), p. 33.

¹⁶ Angabe aus Jerome Klinkowitz, *Kurt Vonnegut*, aus der Reihe *Contemporary Writers*, ed. M. Bradbury et al. (London, 1982) p. 32. Bei seiner Besprechung der Kurzgeschichten geht Klinkowitz auf die SF-Stories kaum ein.

¹⁷ Wertungen sind wie immer Ansichtssache. Allen (1991) schätzt *Player Piano* höher ein als *The Sirens of Titan*. Ich folge eher Richard Giannone, *Vonnegut, A Preface to His Novels*, aus der Reihe *National University Publications, Literary Criticism Series*, ed. J. E. Becker (Port Washington, N. Y., 1977) p. 13: "*It (Player Piano) is ... Vonnegut's least experimental and least interesting novel.*"

¹⁸ Nach Klinkowitz (1982), p. 40.

¹⁹ Die Wertungen von Aldiss sind natürlich wie alle Angaben über literarische Qualität mit Vorsicht zu genießen. Sie stammen aber aus einem Kenntnis der SF-Literatur, die nur wenige Leser mit ihm teilen. Brian W. Aldiss, *Der Milliardenjahretraum, Die Geschichte der SCIENCE FICTION*, erweiterte und aktualisierte Fassung (Bergisch Gladbach, 1987, zuerst englisch *Trillion Year Spree*, 1973 bzw. 1986), p. 429.

für die Menschheitsgeschichte: Wir sind so, wie wir sind, weil vor 500 000 Jahren ein Vertreter einer Maschinenzivilisation auf dem in der Kleinen Magellanschen Wolke gelegenen Planeten Tralfamadore, der mit einer Botschaft in das entgegengesetzte Ende des Universum unterwegs war, auf dem Saturnmond Titan notlanden musste und seitdem dort auf das erforderliche Ersatzteil wartet. Die Menschheit wird nun von Tralfamadore so manipuliert, dass sie den Ersatzteil schließlich herstellt und hinbringt, wobei menschliche Werke wie Stonehenge, die Chinesische Mauer oder der Kreml lediglich Nachrichten an den gestrandeten tralfamadorischen Boten sind, der übrigens lediglich ein einziges Wort übermitteln soll: "*Greetings*" nämlich. Diesen absurd-riesigen Aufwand um etwas Triviales willen wiederholt der Roman in seiner Struktur, als nach dreihundert Seiten die Moral der Geschichte für die Menschheit klar wird, die von Freese etwas vereinfachend mit "*Seid nett zueinander*" zusammengefasst wird.²⁰

Während einzelne Angriffsziele der Vonnegut'schen Satire wie die fundamentalistische Bibelgläubigkeit oder die Vorstellung, die Eroberung neuer Welten im Universum könne die Sinnkrise der Menschheit meistern, problemlos als solche zu erkennen sind, kann man leicht übersehen, dass der Roman auch das, was es scheinbar positiv wertet, einer zersetzenden Kritik aussetzt. Wenn zum Beispiel der Erzähler des Romans andeutet, er könne aus einer Zeit der Güte und der Weisheit auf die vergangene "*nightmare ages*" zurückblicken, so braucht ihm das der Leser nicht abzukaufen und kann im ganzen eine Parodie auf den selbstgefälligen Ton vieler Utopianern erblicken. Der Text bestätigt diese Deutung, denn der Erzähler postuliert einerseits, seine Gegenwart sei durch eine große Innerlichkeit mit "*easy access to the puzzle boxes*" in der menschlichen Psyche gekennzeichnet, vermag andererseits in seiner Darstellung eher nur flache Charaktere zu zeichnen.²¹ Er kann vielleicht dreißig "*portals to the soul*" benennen, der Zugang ist ihm dennoch verwehrt, sonst müsste er anders schreiben.²² Man könnte auf die Idee kommen, die Reise ins Innere des Menschen könne genau so in die Sinnlosigkeit führen wie die Reise ins All. Auch das idyllische und letztlich glückliche Leben, das der Protagonist und die von ihm mit der Zeit geliebte Frau auf Titan führen, ist letztlich absurd und hat für die Menschen auf Erden keine Vorbildfunktion. Der Held kann von den Früchten seiner nicht-entfremdeten Arbeit nur unter den äußerst günstigen Bedingungen des Saturnmondes leben, die Protagonistin kann ihr kontemplatives Leben unter Ausklammerung von Sex und Fortpflanzung nur führen, weil die materiellen Voraussetzungen dazu durch tralfamadorische Technik von der Erde hinüber geschafft worden sind. Eine Robinsonade unter solchen Bedingungen ist ein Traum und keine brauchbare Utopie.²³

²⁰ Freese (1986), p. 209. Auf Seite 217 schreibt er, die Botschaft Vonneguts bestehe darin, "*daß der Sinn des Lebens allein in seiner bedingungslosen Bejahung liege*".

²¹ Die Figuren machen in *The Sirens of Titan* riesige Wandlungen durch (der Lebemann Malachi wird unter seinem neuen Namen Unk zu einem echten Helden auf dem Mars, ein Agent der militaristischen Unterdrückung auf dem Planeten des Kriegsgottes namens Boaz wird auf dem Merkur als sentimentaler und radikaler Freund und Helfer der dortigen Lebewesen zum Gutmenschen, usw.), aber all diese Änderungen sind plotbedingt und werden psychologisch nicht glaubwürdig gemacht. Im Gesamtkontext ist das keineswegs ein Fehler, ganz im Gegenteil: Eine psychologische Studie der Figuren wäre deplatziert und würde den Reiz des Romans schmälern.

²² *Sirens of Titan*, pp. 7/8. Der Roman macht nicht eindeutig klar, wie dieser angeblich glückliche Zustand der Menschheit im Einzelnen entstanden ist und welche Rolle dabei die im Roman beschriebenen Ereignisse gespielt haben. Es ist auch nicht ganz klar, ob der fiktive Erzähler über privilegiertes historisches Wissen verfügt oder ob er immer nur das Allgemeinwissen (sprich Ideologie) seiner Zeit wiedergibt. Siehe (auch Freese (1986), pp. 206/07).

²³ Vonnegut nimmt im Roman direkt Bezug auf Defoes Robinson, als sein auf dem von irdischen Wesen unbewohnten Merkur festsitzender Protagonist auf einmal Fußspuren von einem Menschen

Der Skeptizismus des Romans ist so absolut, dass er sich auch gegen sich selbst richtet. Die Protagonistin verbringt ihre letzte Lebensjahre auf dem Saturnmond mit dem Schreiben eines umfangreichen Buches, in dem sie den Einfluss der Tralfamadorianer auf die Menschheitsgeschichte kleinredet. In der Welt dieses Romans ist nichts sicher, außer der Unsicherheit und der Leser wird ermuntert, auch das in Frage zu stellen.

Wenn eine Vorstellung The Sirens of Titan scheinbar vollkommen sicher ad absurdum geführt wird, dann die, dass das Leben eines Individuums von einer gütigen göttlichen Vorsehung geprägt wird. Wenn der Protagonist zunächst meint, irgend jemand da oben müsse ihn mögen, so wird ihm das auf dem Mars gründlich ausgetrieben. Als er dann als "*faithful messenger*", so die Übersetzung seines Namens Malachi Constant, von dem Saturnmond auf die Erde zurückkehrt und ohne mit einem Menschen sprechen zu können erfriert, ist er in seinem Tod glücklich, weil ihn sein tralfamadorische Maschinengeführten hypnotisiert und in eine Traumwelt jenseits jeder Realität versetzt hat. Sein von ihm eigenhändig hingerichteter Freund scheint ihn mit einem goldenen, mit Diamanten geschmückten Raumschiff heimzuholen. Die Reise geht ins Paradies. Die Worte des Freundes, mit denen der Roman endet, lauten "*somebody up there likes you*". Die Erlösung ist hier eine äußerst kitschige maschinenproduzierte Illusion, aber die Worte des nur scheinbar dem Tod entronnenen Freundes sind, so falsch und verlogen sie auch sein mögen, auch richtig, denn wer auch immer das Leben des Protagonisten zu welchem Zweck auch immer manipuliert hat, es war ein lebenswerteres weil volleres Leben als das des anzunehmenden Lesers, der wahrscheinlich weniger glücklich sterben wird als Malachi. Irgendjemand da oben scheint den Protagonisten doch gemocht zu haben.²⁴

Sein Scheitern als Botschafter ist zwar fast, vielleicht aber eben nur fast, absolut, unter anderem auch deshalb, weil er sein durchaus christlich anmutenden Erkenntnis, "*that a purpose of human life ... is to love whoever is around to be loved*" niemandem überzubringen vermag. Auch kann Malachi auf Titan nur eine Frau und einen Mann (seinen inzwischen erwachsenen Sohn) und eine denkende und fühlende Maschine lieben. Seine Zuneigung ist zwar ehrlich, aber so tief auch nicht. Sie beruht auf einem Mangel an alternativen Wesen, die geliebt werden könnten. Auf den Grabstein der Protagonistin müsste er eigentlich schreiben: Ich liebte dich, weil es hier sonst keine Frau gab, die ich hätte lieben können. Das Verhältnis zwischen Sohn und Mutter ist zwar lange Zeit innig gewesen, auf dem Titan leben die beiden aber nicht zusammen und ihre Zusammenkünfte verlaufen wenig befriedigend. Die Abschiedsworte des Sohnes an seine Eltern (*Thank you, Mother and Father ... for the gift of life*) klingen zwar positiv, aber der Sohnmann entschwindet damit in ein Leben, in dem Menschen keine Rolle spielen. Er wird also ohne Nachkommen bleiben und das Geschenk des Lebens nicht weitergeben. Seine Dankbarkeit, seine (scheinbare?) Lebensbejahung bleiben folgenlos. Das Motiv der Unfruchtbarkeit, die bereits die irdische Ehe der Protagonistin charakterisiert hat, wird auf Titan nicht aufgehoben, sondern setzt sich fort.²⁵

und einem Hund entdeckt - eine Vorfälle, der ihn im Gegensatz zum Vorbild aller Gestrandeten in der europäischen Romanwelt kalt lässt. Sirens of Titan, pp. 199/200.

²⁴ Die unauflösliche Paradoxie der menschlichen Existenz liegt darin, dass man einerseits aus verständlichen Gründen nicht mag, wenn man von anderen zur Erreichung fremder Zwecke gebraucht und damit missbraucht wird, andererseits aber mit das Schlimmste für einen Menschen ist, eben nicht gebraucht zu werden. Sirens of Titan, p. 310.

²⁵ Zitate Titan, pp. 319, 313, 312. Malachis Sohn hat nach der Abreise seines Vater mit der Menschheit nichts mehr am Hut. Er schließt sich titanischen Vögeln an und wird, so gut es geht, einer von

In dieser absurden Welt findet auch ein absurder Krieg statt. Agenten locken Menschen auf den Mars, wo sie zu Figuren eines totalitären Militärstaates werden, zu idealen Soldaten, die stets gehorchen, weil jede Art der Befehlsverweigerung ihnen unsägliche Schmerzen bereitet. Befehl und Strafe werden per Funk weitergegeben und von Empfängern aufgenommen, die in den Köpfen der Soldaten eingebaut worden sind. Vonnegut gibt dann alle konspirativen Geschichtsbilder der Lächerlichkeit preis, in dem er neben der offiziellen Militärhierarchie von gemeinen Soldaten bis General die eigentlichen Befehlshaber in den unteren Rängen platziert, die nachts so zum Spaß die Generäle per Funk dazu bewegen können, splitterfasernackt um die Wette zu rennen. Die eigentlichen Befehlshaber sind aber nicht die wirklichen Befehlshaber, denn sie werden von einem ehemaligen Amerikaner namens Rumfoord manipuliert, der als eine Art Welle in der Milchstraße und irgendwann auch darüber hinaus herumfliegt, periodisch auf verschiedenen Himmelskörpern sich materialisiert und Geschichte, Gegenwart und Zukunft kennt, weil all diese Dinge eins sind. Der große Manipulator Rumfoord wird seinerseits von den intelligenten Maschinen aus Tralfamadore manipuliert. Der vermeintlich große Schachspieler ist also letztlich nur eine Schachfigur. Das Sterben der Soldaten in einem Krieg könnte theoretisch sinnvoll sein, auch wenn ihnen dieser Sinn verborgen ist, da die Erde nach ihrem Tod vielleicht ein besserer Ort zum Leben ist. Andererseits aber *"fallen"* sie völlig sinnfrei, denn der eigentliche Sinn (nämlich einen schönen Gruß in eine ferne Galaxie zu übermitteln) sinnlos ist.

Die Handlung zeigt ferner, dass im Zeitalter der Atomwaffen klassische soldatische Tugenden wie absoluter Gehorsam und Todesverachtung militärisch wenig bringen, denn als die Armee von Mars aus die Erde erobern will, wird sie größtenteils noch in der Luft vernichtet, die wenigen Überlebenden werden leicht besiegt, zum Teil von Zivilisten abgeschlachtet, gelyncht. Die letzte Angriffswelle besteht aus unbewaffneten Frauen und Kindern, die militärisch genau so wenig bewirken wie die ach so soldatischen Männer.

Für Rumfoord ist dieses totale Scheitern der Invasion ein Erfolg, den er bewusst gerade auf diese Art und Weise errungen hat, denn die Erschütterung über den Tod der Menschen vom Mars ermöglicht es ihm, eine neue Religion zu gründen, die seiner Meinung nach der alten überlegen ist und die er insbesondere von der katholischen Kirche im Zeitalter der Inquisition und von den Vorstellungen einer göttlichen Vorsehung abhebt. Indessen ist Rumfoords Kirche keinesfalls ideal: gegründet auf Massenmord, verbreitet durch Lügen, Bluff und Manipulation, zusammengehalten durch drohende Mobgewalt gegen Abtrünnige, gekennzeichnet durch einen äußerst kitschigen Devotionalienhandel bildet sie gegenüber dem traditionellen und im Roman völlig diskreditierten fundamentalistischen Christentum keinen echten Fortschritt.²⁶ Die unfreiwilligen Marsmartyrer sind also bei dieser Betrachtung für nichts und wieder nichts gestorben,

Eine besondere Würze erhält dieser Marskrieg dadurch, dass für den Leser im Jahr der Veröffentlichung (1959) Rumfoord ziemlich leicht als eine Inkarnation Franklin D. Roosevelts zu erkennen ist, des Präsidenten, dessen Regierungszeit weitgehend mit der Adolf Hitlers identisch war und der den deutsch-amerikanischen Autor Vonnegut gegen Nazideutschland in den Krieg schickte. In der Sekundärlite-

ihnen. Vögeln wird er wohl ein Leben lang nicht.

²⁶ Weil in Rumfoords Kirche zum Teil die Meinungen Vonneguts über die herkömmlichen Formen der Religiosität artikuliert werden, könnte man diese negativen Aspekte leicht übersehen. Siehe vor allem *Titan*, p. 227 oder auch die 1961 veröffentlichte Kurzgeschichte *"Harrison Bergeron"*, in dem ein Grundmotiv der Rumfoord'schen Kirche weiterentwickelt und deren unterdrückerisches Potential noch eindeutiger dargestellt wird. Geschichte in *Monkey House*, pp. 7-14.

ratur wurde auch angemerkt, dass die Abenteuer des Protagonisten Malachi gewisse Ähnlichkeiten mit dem Lebensweg Vonneguts und vieler Mitglieder seiner Generation haben: Sorglose Jugend, dann Krieg und dann der heroische Versuch, eine Familie unter den Nachkriegsbedingungen zusammenzuhalten.²⁷ Diese Parallelen sind zwar vorhanden, sollten aber nicht überbewertet werden, zumal unter den Bedingungen der Weltwirtschaftskrise, der trotz aller Bemühungen der New Deal Bürokraten erst mit der Kriegskonjunktur zu Ende ging, von einer sorglosen Jugend man nur sehr bedingt sprechen kann. Auch Vonnegut übertreibt, wenn er behauptet, Roosevelt sei die Schlüsselfigur des Romans,²⁸ denn das Buch ist auch ohne die Identifizierung Rumfoords mit dem Präsidenten, die heute selbst ein amerikanischer Leser wohl kaum spontan vornehmen könnte, mit Gewinn zu lesen. Nicht uninteressant ist, dass in The Sirens of Titan nicht nur die Gleichung Rumfoord = Roosevelt sinnvoll ist, denn die Romanfigur hat auch eine gewisse, wenn auch wesentlich schwächer ausgeprägte Ähnlichkeit mit Adolf Hitler. Dieser wirkte bekanntlich im viel größerem Maße als Stifter einer neuen Religion als Roosevelt,²⁹ und die Vorstellung, auch die letzte Frau und auch das letzte Kind in einem bereits verlorenen Krieg zu verheizen, passt auf den Deutschen, der sich für den Volkssturm verantwortlich zeichnet, wesentlich besser als auf den Amerikaner. All das weist auf eine ambivalente Haltung des Veteranen Vonneguts zu "seinem" Krieg, also dem Zweiten Weltkrieg hin, der bekanntlich unter dem Namen "*the good war*"³⁰ im Zentralcomputer des amerikanischen Geschichtsbewusstseins abgespeichert worden ist. In The Sirens of Titan bleibt es bei Andeutungen, denn dass der Krieg Erde gegen Mars mehr Unterschiede als Ähnlichkeiten mit dem Zweiten Weltkrieg aufweist, ist offensichtlich. In den späteren Romanen Vonneguts wird das aber anders: Die Science-Fiction-Elemente werden zwar mitunter beibehalten, die Auseinandersetzung mit realen Kriegen wird aber direkt, sei es dem Zweiten Weltkrieg, sei es mit dem Vietnamkrieg.

In seinen auf The Sirens of Titan folgenden Werken entwickelt Vonnegut einerseits seinen charakteristischen Stil weiter (so zum Beispiel kurze Paragraphen, Witze und die Strukturelemente von Witzen, Metafiktion³¹) und tastet sich an sein Schlüsselerlebnis im Zweiten Weltkrieg heran, nämlich an die Bombardierung Dresdens am 13. Februar 1945, deren Zeuge er als Kriegsgefangener geworden ist. In Mother Night (1961) werden die Versatzstücke des Agenten- und Künstlerromans in ähnlich origineller Form durcheinandergewirbelt wie die der SF-Stories in The Sirens of Titan. Die Handlung spielt zwar in einer konkreten historischen Zeit, unter anderem in Nazideutschland, Dresden wird aber noch ausgespart, allerdings in einem späteren

²⁷ Nach Klinkowitz (1982), p. 44.

²⁸ Nach Allen (1991), p. 39. Allen mag Sirens nicht, unter anderem deshalb nicht, weil seiner Meinung nach Vonnegut die Frage, ob Malachi oder Rumfoord der Protagonist sei, nicht entschieden habe. Während Malachi niemals lebendig werde, sei Rumfoord ein "*striking, complex character in a weak novel*". (p. 40). Rumfoord redet und handelt zwar überraschend, einen tiefen Einblick in sein Innenleben erhält der Leser indessen nicht, und das ist gut so, denn würde er das tun, dann wäre der selbstgefällige Erzähler zu glaubwürdig für den Roman.

²⁹ Die Lehre von Rumfoords "*Church of God the Utterly Indifferent*" hat, wenn man von der Verehrung höchst fragwürdiger Märtyrer mal absieht, allerdings nichts mit der nationalsozialistischen Ideologie zu tun. Sie ist eher eine postmoderne Fassung der Lehre Epikurs, der bekanntlich zwar die Existenz der Götter nicht grundsätzlich leugnete, aber der Ansicht war, diese mischten sich nicht in die irdischen Angelegenheiten ein. Hedonismus als Lebensziel wird aber im Roman einer heftigen Kritik unterzogen.

³⁰ So der nur sanft ironische Titel von Studs Terkels Oral History of World War II (New York, 1984).

³¹ Freese sieht in der auffällig großen Rolle, die "*messages*" bzw. Kommunikation(swege) in The Sirens of Titan spielen eine Vorwegnahme "*jenes metafiktionalen Aspekts, der in Vonneguts späteren Werken so zentral ist*". Freese (1986), p. 206.

Vorwort (1966) zu diesem Roman direkt angesprochen. Die Zerstörung ganzer Städte im Zweiten Weltkrieg wird in Cat's Cradle (1963) thematisiert, dessen Erzähler ursprünglich ein Buch über den Hiroshima-Tag schreiben will und schließlich über die Vernichtung der Welt durch eine weitere Erfindung eines der Väter der Atom-bombe berichtet, die vom Zeitpunkt der Veröffentlichung aus gesehen aber nicht in der Zukunft, sondern in der Vergangenheit stattfindet.³² In God Bless You, Mr. Rosewater (1965) wird das Thema der Zerstörung von der Elbmetropole ebenfalls kurz aufgegriffen, aber erst 1969 ist es wirklich so weit: Vonnegut veröffentlicht seinen Dresden-Roman.³³

Die erste Seite dieses Buches noch vor dem Beginn der Handlung verdient besondere Aufmerksamkeit, denn dort findet man zahlreiche Hinweise für die sinnvolle Interpretation des Romans. Neben den drei vielsagenden Titeln (Slaughterhouse-Five, THE CHILDREN'S CRUSADE, A DUTY-DANCE WITH DEATH) steht dort ein aus drei Sätzen bestehende, durch die zentrierte Formatierung als eine Art Prosagedicht ausgewiesene Vorstellung des Autors mit kurzen Angaben zum Roman. Sie besteht aus drei Sätzen von abnehmender Länge, deren letzte nur ein einziges Wort ist, das gerade durch diese Tatsache ganz besonders betont wird:

PEACE.

Dies bringt das Thema des Buches wunderbar auf den Punkt: Es handelt sich hier nicht um ein Kriegs- sondern um ein Friedensroman, eine Formulierung, die bei einem Autor wie Vonnegut neben einem frommen Wunsch auch eine kritische Auseinandersetzung eben nicht nur mit dem Krieg, sondern auch mit dessen (angeblichen?) Gegenteil beinhaltet.

Der mittlere und mittellange Satz des Anfangsgedichts lautet:

*THIS IS A NOVEL,
SOMEWHAT IN THE TELEGRAPHIC SCHIZOPHRENIC
MANNER OF TALES
OF THE PLANET TRALFAMADORE;
WHERE THE FLYING SAUCERS
COME FROM.*³⁴

Bekanntlich war Tralfamadore in The Sirens of Titan in der Tat der Ursprungsplanet der fliegenden Untertassen und die Heimat einer Maschinenzivilisation, die das Schicksal der Menschheit fernsteuerte. Diese Information ist für das Verständnis des späteren Romans jedoch völlig überflüssig, ja eher hinderlich. Niemand hätte aber Vonnegut daran hindern können, den weit entfernten Planeten unterschiedliche Namen zu geben. Durch die Legung einer falschen Fährte macht er hier womöglich einen Witz auf Kosten seiner eigenen Fangemeinde.

³² Diesen Aspekt betont vor allem Freese in: Peter Freese, "Kurt Vonnegut: Cat's Cradle (1963)" in: Heuermann/Lange (Hrsg.), Die Utopie in der angloamerikanischen Literatur (Düsseldorf, 1984), pp. 283- 309. Während The Sirens of Titan Science Fiction ohne Wissenschaft und Wissenschaftler ist, wird in Cat's Cradle gerade die Verantwortungslosigkeit der Wissenschaft thematisiert.

³³ Es wäre sicherlich falsch, in den eben genannten Romanen ähnlich wie in Player Piano nur Vorläufer zu sehen. Obwohl es wohl der Meinung der Mehrheit entspricht, dass Slaughterhouse-Five Vonneguts Meisterwerk ist, finden auch die anderen Romane Anerkennung. Für Aldiss (1987 bzw. 1973) ist zum Beispiel Mother Night Vonneguts bester Roman (p. 429) und Freese (1984) zitiert eine seines Ermessens allerdings falsche Meinung, wonach Cat's Cradle vielleicht Vonneguts "most accomplished" Werk sei (p. 303).

³⁴ Vonnegut, Kurt, Jr. Slaughterhouse-Five (Delta book, New York 1969), noch vor der ersten gezählten Seite.

Nicht nur der fiktive Planet Tralfamadore taucht immer wieder in Vonneguts Werken auch, sondern auch andere Handlungsorte, vor allem auch Ilium, New York, wo der Protagonist des Dresden-Romans geboren wurde und wo bereits Player Piano spielt. Wie bei William Faulkner, bei Karl May und bei einer Unzahl von anderen Autoren werden nicht nur Orte, sondern auch Personen von einem Werk ins andere übertragen, eine Praxis, die neben anderen Vorteilen auch verkaufsfördernd wirkt. Eine der Figuren, die sich im Vonneguts Werk immer wieder blicken lässt, ist der Science-Fiction-Schreiber Kilgore Trout aus God Bless You, Mr. Rosewater (1965), der noch im Vonneguts wohl letzten Roman Timequake (1997) als Schlüsselfigur fungiert. Trout bleibt zwar sich in allen seiner Auftritten treu, aber wenn sich der Vonnegut-Fan daran macht, die Fragmente zu einem kompletten Trout-Biographie zusammenzusetzen, so hat er nichts davon. Der Autor zeigt ihm als Lohn für seine verlorene Liebesmüh eine lange Nase.³⁵ Es gehört zum Wesen des Vonnegut-Fans, dass er das genießt, zumal er weiß, dass es manchmal doch lohnend ist, auf die Zusammenhänge der verschiedenen Romane zu achten. In Werk dieses postmodernen Autors hat eben nichts eine endgültige Gültigkeit, nicht einmal das im Werk implizit erwünschte Leserverhalten.³⁶

Kilgore Trout ist meist ein "*down-and-out science fiction writer*", dessen Geschichten, wenn sie nicht gleich im Papierkorb landen, von stets wechselnden Verlegern in billigen Taschenbüchern in reißerischen Aufmachung erscheinen. Er ist wohl in der Tat, wie ein Kritiker meint, "*a sort of alter ego for Vonnegut -- what he feared he might become had he continued to be typecast as a sci-fi hack*".³⁷ Trout ist gerade jene Sorte von Autor, die von den Literaturpäpsten gerne mit einem Bannfluch belegt werden; seine Werken gehören zu einem Genre, deren Erzeugnisse gerne auf den Scheiterhaufen der Kritik verbrannt werden. Er schreibt wohl Romane von der Art, in der fliegende Untertassen und weit entfernte Planeten zum Inventar gehören. Vonnegut bekennt sich bereits auf der ersten Seiten seines ehrgeizigen Romans zu einer verstoßenen Art der Literatur und damit indirekt auch zu Kilgore Trout.

Leser, die sich von vornherein an Orten wie Tralfamadore oder an UFOs oder von mir aus auch an den sprichwörtlichen glupschäugigen Monstern aus dem All Anstoß nehmen, erinnern mich stark an einen meiner Schüler, der Hamlet "*beschissen*" (seine Worte) fand, weil es darin Leute gibt, die laut mit sich reden und dabei ihre innerste Empfindungen und Gedanken offenbaren. So etwas gebe es in der Realität nicht, daher sei das alles Quatsch, genau so wie die Darstellung von Menschen, die in Blankversen sprechen. Ein SF-Gegner kann zwar sicher unzählige Shortstories und Romane anführen, die seine ablehnende Haltung bestätigen, nur das beweist gar nichts, denn auch die meisten Naturgedichte, Epen, Komödien, Tragödien oder Sonette sind ebenfalls nicht gerade berauschend. Dass dieses Erkenntnis sich lang-

³⁵ Vonnegut gab selbst einmal zu, dass Kilgore Trout in jedem Buch anders ist. Nach Allen (1991), p. 154.

³⁶ Um das Verwirrspiel um Kilgore Trout noch komplizierter zu machen, erlaubte Vonnegut dem SF-Schreiber Philip Jose Farmer eine Geschichte in 1974 unter Trouts Namen zu veröffentlichen. Klinkowitz (1982), p. 92. Und um die Sache noch komplizierter zu machen: Der in einschlägigen Kreisen auch heute noch durchaus geschätzte Autor Theodore Sturgeon wird gelegentlich als die Inspiration für Kilgore Trout (Stör/Fisch ist gleich Forelle/Fisch) bezeichnet, eine Ansicht, die auch schon mal von Vonnegut vertreten worden ist. www.geocities.com (4.12.2002).

³⁷ Allen (1991), p. 13. In God Bless You, Mr. Rosewater (1965) wird eine Geschichte von Trout erwähnt, in der staatlich betriebene Selbstmordzentren betrieben werden. Die gleiche Idee wird dann von Vonnegut unter seinem eigenen Namen in der 1968 veröffentlichten Erzählung "*Welcome to the Monkey House*" verwendet. In beiden Werken befinden sich diese Einrichtungen in der Nähe von Restaurant der Howard Johnson's Kette. Vonnegut ist hier Trout, oder umgekehrt. Siehe Monkeyhouse, (1998), p. 34 und Giannone (1977), p. 75.

sam durchgesetzt hat und heute SF nicht mehr automatisch unter "*trivial*" gespeichert wird, ist unter anderem auch ein Verdienst von Autoren wie Vonnegut, den man mit der Zeit auch in akademischen Höhen einfach nicht ignorieren konnte.

In meiner Eigenschaft als Fastpazifist hatte ich oft guten Grund, mich über SF-Literatur grün und blau zu ärgern, denn jede Art von Kriegsverharmlosung, Kriegsverherrlichung und Kriegshetze lässt sich treffend in die Sternenwelt verlagern; man kann mühelos intergalaktische Imperien entwerfen, die im All für eine Art "*pax britannica*" oder "*pax americana*" stehen. Der Feind, der ganz und gar Andere kann nun ohne jede Hemmung zum ekelhaften Monster werden, das Reich des Bösen im Andromedanebel kann dann je nach Bedarf mit Attributen des Zweiten oder des Dritten Reiches oder der Sowjetunion versehen werden.³⁸ Es gibt auch unsäglich dämliche SF-Stories, die vom pazifistischen Standpunkt betrachtet politisch korrekt sind. Mit der "*Sauren Zitrone*" für die blödeste Antikriegsgeschichte des vergangenen Jahrhunderts könnte man möglicherweise "1-A" von Thomas M. Disch aus dem Jahr 1968 auszeichnen. Die Handlung spielt kurz nach der Entstehungszeit, denn die Veteranen des Zweiten Weltkrieges sind noch am Leben. Der Protagonist durchläuft die üblichen Erniedrigungen der Anfangsstadien einer militärischen Ausbildung. Dann hört er mit seinen Leidensgenossen die Ansprache eines Captains an, der unter anderem ausführt, "*daß ein guter Soldat treu, mutig, beherrscht und tot*" sei. Der Captain erklärt dann, was er unter Loyalität, Mut und Disziplin versteht. Dann kommt ein orangefarbenes Plastikpanzer vorgefahren und erschießt alle Neulinge. Befriedigt sagt dazu der Captain, er meine das mit "*tot*". Den Rekruten ergeht es hier ähnlich wie den Soldaten vom Mars in *The Sirens of Titan*, aber ihr Schicksal ist weder komisch, noch erschütternd, noch nachdenkenswert, es sei denn, man sinniert darüber, wie man solchen Blödsinn drucken kann. Geringfügig besser ist Mack Reynolds Kurzgeschichte "*Pazifist*", in der auf reißerischer Weise das Abgleiten des Friedenskampfes in den organisierten Terrorismus thematisiert wird, wobei die Vorstellung, es sei gerecht und möglich, Kriege dadurch zu verhindern, dass man die Kriegstreiber ermordet, nicht nur in friedensbewegten Köpfen zu finden ist. Wenn man einen Krieg mit dem Irak mit einer Kugel in Saddam Husseins Kopf hätte verhindern können -- usw. usw. Vielleicht sollte man, wenn man schon dabei ist, auch an George W. Bush denken, oder weiter zurückgehend, an Arafat oder an Sharon oder oder oder oder. Pfui, könnte man da ausrufen, bis einem Hitler einfällt.

Beide Stories findet man in der von James Sallis herausgegebenen *Das Kriegsbuch, Science Fiction-Kurzgeschichten gegen den Krieg*, eine Sammlung, die auch Besseres zu bieten hat. Obschon die Verlagswerbung laute pazifistische Töne nicht scheut ("*Geschichten gegen den Krieg -- .. Geschichten - die schon morgen wahr werden können, wenn die Menschheit sich nicht besinnt*"), jubelt der Herausgeber dem friedensbewegten Leser auch eine scheinbar bellistische Geschichte unter.³⁹ In Henry Kuttners "*Oder es knallt*" kämpfen zwei einander sehr ähnliche Mexikaner um Wasserrechte. Ein mächtiges Wesen aus dem All erscheint, zwingt sie zum Frieden und fährt wieder ab, worauf dann der Kampf weitergeht. Einer der Kämpfenden beobachtet zum Schluss, wie ein Laufvogel eine Eidechse frisst und meint, er werde dann der Freund seines Feindes sein, wenn Tiere sich friedlich verhalten, bis dahin

³⁸ Wie Vonnegut besuchte ich die Cornell University in Ithaca, New York, ohne dort einen akademischen Grad zu erlangen. Mein Lehrer für amerikanische Literaturgeschichte hieß Dan McCall, der in seinem Roman *Jack The Bear* (Greenwich, Conn., 1976, first 1974, hier pp. 68 f.) auf den Zusammenhang zwischen dem Kalten Krieg und dem SF-Film *The Invasion of the Body Snatchers* hinweist.

³⁹ James Sallis (Hrsg.), *Das Kriegsbuch, Sciencefiction-Kurzgeschichten gegen den Krieg*, in der Reihe Fischer Orbit (Frankfurt a. M., 1974).

nicht. Neben den offensichtlichen Aussagen, wonach Kampf und Krieg Bestandteile der natürlichen Ordnung und Gewaltlosigkeit nur mit Gewalt durchsetzbar sei, bietet die Geschichte auch eine bitterböse Anklage eines vermeintlich friedensstiftenden Interventionismus, dem die Nachhaltigkeit fehlt, denn letztlich scheitert das Wesen aus dem All nicht an den Menschen, sondern an seine eigene Dummheit: Er erzwingt einen Frieden, ohne die materiellen Ursachen des Kampfes (Wassermangel) zu beseitigen oder zumindest eine für beide Seiten tragbare Verteilung der Ressourcen zu sorgen.⁴⁰ Durch die extreme Reduzierung der handelnden Personen und durch Verlegung der Handlung in eine archaische Landschaft versucht der Autor, die Fragen, die ihn bewegen, allgemeingültig und in reiner Form zu stellen, offenbart aber damit zwei potentielle Schwächen der SF-Literatur überhaupt.

Zum einen kann die Reduzierung auf das Wesentliche, also auf die grundlegende ethisch-politische Aussage, so weit gehen, dass die narrative Ausgestaltung der Geschichte nur noch nachlässig betrieben wird. Sie bildet eigentlich nur noch den Zuckerguss für die in der Story enthaltene Grundidee. Vonnegut karikiert diese Art der SF-Geschichte dadurch, dass er von Kilgore Trouts Werken immer wieder Inhaltsangaben gibt. Diese Zusammenfassungen scheinen alles zu enthalten, was an Trouts Werk interessant und wichtig ist. Das Lesen der ausformulierten Geschichte erübrigt sich. Gleichzeitig passt aber Vonnegut peinlichst darauf auf, dass keine noch so geschickte Inhaltsangabe die Lektüre seiner eigenen Romane in deren ganzen Länge überflüssig macht.

Die zweite mögliche Schwäche der SF-Literatur besteht darin, dass sie per definitionem spekulativ ist, dass die darin enthaltenen Probleme und Lösungen in einem offensichtlich fiktiven Umfeld präsentiert werden und somit nur einen indirekten Bezug zu der tatsächlichen Welt haben. Der Leser, der von der Annahme ausgeht, es gäbe so etwas wie eine halbwegs objektiv feststellbare Wirklichkeit, die mit den Mitteln des realistischen Erzählens sich halbwegs angemessen abbilden lässt, wird sich von einem Krieg der Sterne weniger beeindruckt lassen als von dem Zweiten Weltkrieg. Er wird den (vermeintlichen) Realisten ernster nehmen als die SF-Schreiber, deren Darstellung er vielleicht nur durch die reale Existenz der Atombombe, der möglichen Weltvernichtung und durch die faktisch vorhandene Raumfahrt aufgewertet sieht. Ist die offensichtlich fiktive SF-Geschichte eines intergalaktischen Krieges spannend, läßt er sich gerne von ihr unterhalten, aber all das so richtig ernst nehmen oder gar sich direkt davon beeinflussen lassen, das dann vielleicht doch nicht. Die Möglichkeit, dass in einem Roman der Zweite Weltkrieg fast genauso fiktiv sein könnte wie eine Marsinvasion, zieht man nicht immer in Betracht, wenn man über die Ernsthaftigkeit von Literatur nachdenkt.

Tralfamadore und Dresden -- man könnte meinen, in Slaughterhouse-Five seien beide Orte gleichermaßen real oder gleichermaßen fiktiv, und dasselbe gilt auch für die Fliegenden Untertassen und die Bomber der Antihitlerallianz, zumal, wie der bereits zitierte mittlere Satz des Anfangsgedichtes es behauptet, der Roman mehr oder minder ("*somewhat*") auf tralfamadorische, also auf "*telegraphisch-schizophrene*" Art und Weise erzählt wird. Als der von den Außerirdischen entführte Protagonist unterwegs zu diesem fremden Planeten ist, bekommt er Bücher vor die Augen, die aus kurzen, durch Sternchen getrennte Symbolklumpen bestehen. Eine Stimme gibt dazu folgende Erklärung ab:

... each clump of symbols is a brief, urgent message -- describing a situation, a scene. We Tralfamadorians read them all at once, not one after the other.

⁴⁰ Die Ähnlichkeit mit dem Scheitern der westlichen Allianz in Afghanistan ist riesig und offensichtlich.

*There isn't any particular relationship between all the messages, except that the author had chosen them carefully, so that, when seen all at once, they produce an image of life, that is beautiful and surprising and deep. There is no beginning, no middle, no end, no suspense, no moral, no causes, no effects. What we love in our books are the depths of many marvelous moments seen all at once.*⁴¹

Slaughterhouse-Five löst diese Vorgabe teilweise ein, und diese Erzählweise kann man mit etwas Phantasie als "somewhat" telegraphisch bezeichnen. Der Roman hat sicherlich eine erste und auch eine letzte Seite (und somit auch einen Anfang und auch ein Ende), deren Inhalt keineswegs willkürlich, sondern wohlüberlegt ist. Wenn zum Schluss über die Ruinen des zerstörten Dresden der Frühling sich regt und die Vögel ihre Stimmen hören lassen, so ist das schon beinahe ein konventionell kitschiger Schluss, aber nichts endet hier wirklich, denn die Handlung des Romans wurde in den vorherigen Teilen, unter anderem auch im ersten Kapitel, bis in den Vietnamkrieg, also fast zur Drucklegung des Buches fortgeführt und auch das Ende der Welt, verursacht durch die Tralfamadorianern, wird dem Leser nahegebracht. Ob der Roman wirklich, wie hier angedeutet, ohne Moral ist, soll bis zur Schlussbetrachtung offen bleiben, aber dass die herkömmlichen Vorstellungen von Ursache und Wirkung bei Vonnegut kaum gelten, ist offensichtlich. Ein amerikanischer Kriegsgefangener wird zum Beispiel nach der Zerstörung Dresden als Plünderer erschossen, weil er eine Teekanne an sich genommen hat. Ursache (Teekanne) und Wirkung (Erschießung) sind zwar vorhanden, aber im Kontext der Verwüstung Dresdens wirkt das absurd. Spannung im herkömmlichen Sinne kommt nicht auf, denn dass der Soldat erschossen wird, erfährt der Leser bereits zu Beginn des Romans. Sein Tod soll zwar einen der Höhepunkte des Buches bilden, wird aber ohne jede Dramatik geschildert. Dafür wird der Leser immer wieder mit dieser Hinrichtung konfrontiert, so dass er sie nie vergessen kann, so dass diese Situation, diese Szene wie in der tralfamadorischen Kunst immer präsent ist, auch dann, wenn der Protagonist auf Tralfamadore in einem Zoo als Schauobjekt lebt – eine weitere Situation oder Szene, die selbst ein ziemlich verkalkter Leser stets im Kopf hat. Zwischen der Hinrichtung in Dresden und dem Leben im Zoo scheint es wirklich keinen anderen Zusammenhang zu geben, als dass sie zusammen zu einem Gesamtbild des Lebens beitragen. Dieses Bild ist wohl überraschend, vielleicht sogar tief, aber ist es wirklich schön? Ist die Erschießung des Amerikaners wirklich ein wunderbarer Augenblick? Die Grenzen tralfamadorischen Kunst und Lebensauffassung werden hier indirekt aufgezeichnet.

Zum Wesen der tralfamadorischen Weltansicht gehört die Meinung, dass es die Zeit, wie sie in den Köpfen der Menschen existiert, real nicht gibt. Alles ist angeblich gleichzeitig Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Tralfamadorianer wissen zum Beispiel, wie das Universum endet. Sie experimentieren mit einem neuen Treibstoff für ihre Fliegenden Unterassen, ein Pilot drückt auf einen Knopf und das All verschwindet im Nichts. Nichts und niemand kann den Piloten daran hindern, den verhängnisvollen Knopfdruck zu tun:

*"He has always pressed it, and he always will. We always let him and we always will let him. The moment is structured that way."*⁴²

Auch Dresden wurde immer bombardiert, wird immer bombardiert und wird immer bombardiert werden, jeder Krieg der Vergangenheit und der Zukunft fand statt, findet

⁴¹ Slaughterhouse, p. 76.

⁴² Slaughterhouse, p. 101.

statt und wird immer stattfinden. Ein Entkommen gibt es nicht, es sei denn mag ignoriert all die schrecklichen Ereignisse:

*"... we simply don't look at them. We ignore them. We spend eternity looking at pleasant moments -- .."*⁴³

Dies ist allerdings keine Haltung, die der Erzähler bedingungslos teilt, sonst hätte er es sich sparen können, über die Zerstörung Dresdens ein Buch zu schreiben.

Die tralfamadorische Vorstellung von Zeit ist im Dresden-Roman keineswegs neu, man findet sie bereits in The Sirens of Titan. Rumfoord erklärt dort dem anderen Protagonisten:

*When I ran my space ship into a chrono-synclastic infundibulum, it came to me in a flash that something that ever has been always will be, and everything that ever will be always has been.*⁴⁴

Die Behandlung der Zeit in der Erzählweise des früheren Roman ist indessen konventioneller als im späteren, der dieser Zeitvorstellung in größeren Umfang Rechnung trägt. Sie begeistert aber nicht unbedingt jeden. In einer frühen deutschen Würdigung von Vonneguts Leistung aus der Feder von Arnim Frank wird kritisch angemerkt:

*Trotz aller Zeit- und Raumsprünge bietet der Roman (Slaughterhouse-Five) letzten Endes nur eine Hin- und Herblendungen gestörte chronologische Erzählung, die sich von der Gefangennahme der penetrant allegorisch benannten Hauptperson Billy Pilgrim bis zu seiner Befreiung erstreckt.*⁴⁵

Frank hält im Vergleich mit Cat's Cradle recht wenig von dem damals neuen Slaughterhouse-Five und bezeichnet dann die tralfamadorischen Erzählweise als einen überzogenen Trick, der den Roman über das Anspruchsvolle ins Triviale zurückwerfe, behauptet aber dann, darin könne gerade die besondere Leistung des Autors liegen, denn der militärischen Sinnlosigkeit der Zerstörung Dresdens könne nur ein Kunstwerk beikommen, der Nonsens in seiner Struktur aufnehme. Eine künstlerische Vollendung hätte den Gegenstand nicht nur ästhetisch, sondern auch moralisch verklärt, etwas, was Vonnegut vermeiden wollte.

Ob all das nun zutrifft oder nicht, eines kann man auf jeden Fall festhalten: Eine "nonsensical" also sinnfreie oder gar sinnwidrige Art der Erzählung kann man mit einer gewissen Berechtigung als "schizophrenic" bezeichnen, ein Wort, das in der Umgangssprache durchaus auch auf alle mögliche Geistesstörungen angewandt wird. Und man sollte vielleicht auch daran denken, dass es durchaus möglich ist, dass Tralfamadore nur im Kopf des psychisch kranken Protagonisten existiert und die Erzählweise seine Krankheit nachahmt.

Wie auch immer, andere Kritiker haben eine höhere Meinung von Vonneguts tralfamadorischer Erzählweise als Arnim Frank. Allen bemüht zum Beispiel die Relativitätstheorie sowie die Ausführungen Stephen F. Hawking über die Zeit und meint, Vonnegut habe die fundamentalen Prozesse des Erzählens geändert, er habe eine neue Art der Wahrnehmung beschrieben, die eine radikale Änderung traditioneller Vorstellungen von Zeit und Moral mit sich brächte. Vonneguts Art zu erzählen sei mit der Bewusstseinsstromtechnik a'la Joyce und Faulkner vergleichbar, "which seeks to reproduce the mind's simultaneous blending of the past through memory, the pre-

⁴³ Slaughterhouse, p. 101.

⁴⁴ Titan, pp. 25 f.

⁴⁵ Arnim Paul Frank, "Kurt Vonnegut" in: Amerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen, Hrsg. von Martin Christadler (Stuttgart, 1973), pp. 408-424, hier p.422.

sent through perception, and the future through anticipation. " Die strukturell zum Roman gehörende Einführung und insbesondere die Inhaltsangabe zu Beginn des zweiten Kapitels machten aber Vonnegut im Vergleich zu Joyce oder Faulkner relativ leicht verständlich, zumal auch später traditionelle und avantgardistische Erzählmuster übereinander gelegt wurden. Die Geschichte sei in Spiralform erzählt, Vonnegut habe auf die üblichen spannungserzeugenden Tricks in der Zeitbehandlung verzichtet und sei so in Richtung einer neuer Romanform vorangekommen.⁴⁶

Dem ist wenig hinzuzufügen, auch wenn man gegen das Adjektiv "*neu*" und das Verb "*vorankommen*" gewisse Vorbehalte hat.⁴⁷ Ähnlich wie bei Richard Aldingtons Death of a Hero ist das Schicksal des Protagonisten von Slaughterhouse-Five dem Leser von Anfang an bekannt, die Frage, ob Billy Pilgrim die Bombardierung überlebt oder nicht, stellt sich erst gar nicht. Da die Geschichte im traditionellen Sinne nicht spannend ist, wird die Aufmerksamkeit des Leser wie bei Aldington auf die Erzählweise gelenkt. Das ist auch bei des bereits erwähnten wegen Plünderung hingerichteten Amerikaners der Fall. Die spannende Frage, die dieser Vorfall aufwirft, ist nicht die ob der Soldat überlebt, sondern ob sein Schicksal geeignet ist, den Höhepunkt eines Romans über die Zerstörung Dresdens zu bilden. Des Erzählers Freund O'Hare kommentiert diese Möglichkeit mit dem vielsagend nichtssagenden Wort "*Um*".⁴⁸ Die tralfamadorische Erzählweise des Romans läßt die Antwort offen und sabotiert die konventionelle Erwartung des potentiellen Lesers, der die entsprechenden Szenen in Dickens The Tale of Two Cities im Kopf hat und meint, die Argumente der Anklage und der Verteidigung würden ihm präsentiert, gefolgt von der Schilderung der Hinrichtung mit einem kräftigen Druck auf die Tränendrüse.

Im ersten und längsten Satz des Prosagedichts am Anfang des Romans stellt sich der Autor mit einem überlangen "*byline*" vor, noch bevor auf die tralfamadorische Erzählweise hingewiesen wird, :

by
Kurt Vonnegut, Jr.
A FOURTH-GENERATION GERMAN-AMERICAN
NOW LIVING IN EASY CIRCUMSTANCES
ON CAPE COD
(AND SMOKING TOO MUCH),
WHO, AS AN AMERICAN INFANTRY SCOUT
HORS DE COMBAT,
AND AS A PRISONER OF WAR:
WITNESSED THE FIRE-BOMBING
OF DRESDEN, GERMANY;
"THE FLORENCE OF THE ELBE"
AND SURVIVED TO TELL THE TALE:

Jede Phrase dieses Satzes enthält wichtige Hinweise für den Leser, wie er den Roman lesen sollte.⁴⁹ Man kann mit der Abkürzung "Jr." beginnen und sich verge-

⁴⁶ Allen (1991), pp. 81-89. Die Spirale (eine Mischung aus linearer und zyklischer Vorstellung) war übrigens auch schon eines der zentralen Symbole von The Sirens of Titan, siehe Freese (1986), insbes. p. 201.

⁴⁷ Die Vorstellung, in der erzählenden Literatur existiere es so etwas wie "*Fortschritt*", ist mir ziemlich suspekt.

⁴⁸ Slaughterhouse-Five, p. 4.

⁴⁹ Selbst das Bekenntnis, der Autor/Erzähler rauche zuviel, ist bedeutsam. Wie man von Heinrich Böll weiß, sind Zigaretten für Soldaten manchmal fast schon wichtiger als das Essen. Nikotinkonsum ist aber auch in der Wohlstandsgesellschaft weit verbreitet. Die Erwähnung des Rauchens verbindet so "*living in easy circumstances*" mit "*infantry scout*". In der Phrase "*and smoking too much*" kann

genwärtigen, dass der "*Junior*" beim Erscheinen des Buches bereits siebenundvierzig Jahre alt war und sich auf der zweiten Seite als "*an old fart*" mit erwachsenen Söhnen outet. Mit dem Zusatz zu seinem Namen definiert sich der Autor und der Erzähler als Teil einer Familie. Wenn man Vonnegut liest, lernt man seine Eltern, Großeltern, Tanten, Onkel, Geschwister und Kinder kennen, und da der Autor sich bei ihrer Vorstellung oft wiederholt, gehen sie dem Vielleser mitunter schon etwas auf die Nerven. Vonnegut macht häufig die Einsamkeit des postmodernen Menschen in der Kleinfamilie für viele seiner Probleme verantwortlich. Dieser Aspekt im Denken und Schreiben dieses Autors ist zwar in *Slaughterhouse-Five* weniger präsent als in seinen anderen Werken, ist aber im Prosagedicht andeutungsweise erkennbar, auch durch Betonung der Wurzeln des Geschlechts, durch die Erwähnung von vier Generationen, deren Schilderung später in der 1981 erschienen autobiographischen Kollage mit dem Titel *Palm Sunday* einen beträchtlichen Raum einnehmen wird. Für *Slaughterhouse-Five* ist das Zahlwort von entscheidender Bedeutung, denn in der vierten Generation ist man eigentlich ein hundertprozentiger Amerikaner und nicht irgendein Einwanderer, Ausländer, und eigentlich auch kein "*hyphenated American*" mehr. Und welcher Wohnort könnte amerikanischer sein als Cape Cod in Neu-England, wo man unter anderem das Sommerhaus Robert Kennedys finden kann, dessen Ermordung den Schlusskapitel des Romans einleitet? Der Erzähler ist im Sinne des amerikanischen Traums erfolgreich, also Teil einer Wohlstandsgesellschaft, allerdings einem gesundheitsgefährdenden Laster frönend, die reiche Bürger mit Frontschweinen und Kriegsgefangenen gemeinsam haben: das Rauchen.

Autor und Erzähler sind aber in dieser kurzen Vorstellung dennoch nicht nur Amerikaner, sondern auch Deutsche. Dem Leser wird das nicht nur durch den "*hyphen*", sondern auch durch die Vorname verdeutlicht. Was viele Leser zur Zeit der Veröffentlichung nicht wissen konnten, war die Tatsache, dass die Eltern des Autors durch die antideutsche Stimmung in Amerika im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg dermaßen eingeschüchtert wurden, dass sie ihren Sohn in Unkenntnis der deutschen Sprache, Literatur und Musik erzogen: "*They volunteered to make me ignorant and rootless as proof of their patriotism*",⁵⁰ wie er einmal ziemlich bitter vermerkt. Aber auch bei ihnen wog die Familientradition schwer und gaben ihrem Sohn den eher deutschen Vornamen des Vaters.⁵¹

Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte das Deutschtum bekanntlich auch nicht gerade den besten Ruf:

*When I took a job in Boston as an advertising copy writer, because I was broke, my account executive asked me what kind of name Vonnegut was. I said, "German." He said, "Germans killed six millions of my cousins."*⁵²

Gerade am Anfang eines Romans wie *Slaughterhouse-Five*, den amerikanische Patrioten als nestbeschmutzend hätten empfinden können, ist die Betonung der deutschen Wurzeln des Autors mutig und wohl auch richtig, allein schon um späteren polemischen Enthüllungen dieser Tatsache vorzubeugen.

Die wirksamste Art, unfaire Angriffe auf seine Person abzuwehren, bestand natürlich darin, auf seine Kriegsführung in der amerikanischen Armee zu verweisen. Vonnegut diente drei Jahre lang und geriet während der Ardennenoffensive Hitlers in deutsche Gefangenschaft. In seinen autobiographischen Schriften spielte er mitunter

man auch die antike "*captatio benevolentiae*" erkennen.

⁵⁰ *Palm Sunday*, p. 21.

⁵¹ Die beiden Geschwister des Autors hießen gut amerikanisch Bernard und Alice.

⁵² Kurt Vonnegut, *Timequake*, pp. 42. Wie man sieht, klang der Familienname des Autors in den USA zwar irgendwie fremd aber nicht unbedingt deutsch.

seine Fronterfahrung herunter und gab die Anekdote mehrfach von sich, er sei in seinem Leben nur einmal nahe daran gewesen, einen Deutschen umzubringen, seinen eigenen Onkel nämlich, als dieser ihn als Kriegsheimkehrer mit den Worten begrüßte, er (der "*Junior*") sei jetzt (also durch den Krieg) ein echter Mann geworden.⁵³ Vonnegut konnte aber seine Zugehörigkeit zur D-Day-Generation drastisch einsetzen. Als in Drake, South Dakota, Slaughterhouse-Five aus der Schulbibliothek flog und verbrannt wurde, wies er den Verantwortlichen in einem Brief so zurecht:

*I have raised six children, three of my own and three adopted. They have all turned out well. Two of them are farmers. I am a combat infantry veteran from World War II, and hold a Purple Heart. I have earned whatever I own by hard work. I have never been arrested or sued for anything.*⁵⁴

Mit anderen Worten: Ich bin ein Bilderbuchamerikaner, der für sein Land gekämpft hat; mit welchem Recht verbrennt ihr Arschlöcher meine Bücher? Vielleicht sollte man schon hier vermerken, dass, obwohl Vonnegut von sich selbst und von anderen oft als Pazifist bezeichnet worden war, er für seine Teilnahme am Zweiten Weltkrieg sich niemals entschuldigt hat.

In der Einleitung zu Slaughterhouse-Five gibt Vonnegut seine Funktion in der US-army als "*infantry scout*" an. Er war somit im Gegensatz zu dem Protagonisten des Romans Billy Pilgrim Teil der kämpfenden Truppe, während dieser als "*chaplain's assistant*" dient. Er fungiert also als ein Kammerdiener eines Geistlichen, eine Rolle, die an Haseks Schwejk erinnert. Die beiden anderen Bezeichnungen, die Vonnegut im Vorspann im Bezug auf seine Zeit im Zweiten Weltkrieg verwendet (*hors de combat* - kampfunfähig, außer Gefecht gesetzt, Kriegsgefangener), passen sowohl auf den Autor, als auch auf den Erzähler, als auch auf unheldischen Romanhelden.

Dieser Amerikaner mit deutschen Wurzeln und Fronterfahrung legt nun, wie noch vor dem Romanbeginn betont wird, Zeugnis ab über die Zerstörung einer deutschen Stadt durch die amerikanischen Streitkräfte und ihren Verbündeten. Dass diese Stadt nicht nur benannt, sondern auch ausdrücklich als "*Elbflorenz*" bezeichnet wird, lässt den Leser vermuten, dass ihre Zerstörung vielleicht eher kritisch gesehen wird. Die völlig untralfamadorische Zeitangabe "A LONG TIME AGO" deutet etwas an, was dem ursprünglichen Leser im Roman aufs Auge gedrückt wird, dass nämlich der Zweite Weltkrieg schon lange vorbei, dafür aber der Vietnamkrieg im vollem Gang ist. Der durch Abstammung und Lebenslauf besonders glaubwürdige Augenzeuge hatte Zeit, über das von ihm Erlebte zu reflektieren und im Lichte neuer Erfahrungen zu bewerten. Es geht also in seinem Roman nicht (nur) um das unmittelbare Erleben, sondern um das, was man in zeitlicher Abstand daraus macht. Die Betonung der Vergangenheit ist aber auch ein deutlicher Hinweis darauf, dass der Leser die tralfamadorische Sicht der Geschichte nicht unkritisch übernehmen sollte.

Wie wichtig das Zeugnisablegen für Vonnegut ist, macht er in einem der Schlüsselszenen gegen Ende des Romans deutlich. Dreiundzwanzig Jahre nach der Bombardierung Dresdens liegt der Augenzeuge und Protagonist Billy Pilgrim zufällig mit Professor Rumfoord im selben Krankenhauszimmer. Wie sein Namensvetter aus The Sirens of Titan, erinnert dieser Rumfoord auch an einen Roosevelt, allerdings nicht nur an Franklin Delano sondern auch an Theodore, den imperialistischsten und militaristischsten Friedensnobelpreisträger aller Zeiten, den er einmal wörtlich zitiert.⁵⁵ Rumfoord, ein Professor für Geschichte an der Eliteuniversität Harvard,

⁵³ Timequake, pp. 69 f.

⁵⁴ Palm Sunday, p. 5.

⁵⁵ Slaughterhouse-Five, p. 159.

arbeitet gerade an einer für den Durchschnittsleser verständlichen Kurzfassung der siebenundzwanzigbändigen offiziellen Geschichte der amerikanischen Luftwaffe im Zweiten Weltkrieg, die allerdings den ach so erfolgreichen Angriff auf Dresden weitgehend ausgespart hat, wohl deshalb, wie der Professor meint, weil Weicheier (sprich sentimentale Gutmenschen, sprich "*bleeding hearts*") auf den Gedanken hätten kommen können, das Ganze wäre nicht eine wundervolle Sache gewesen. Rumfoord hingegen hat zu dieser Zeit aufgrund anderer Veröffentlichungen zum Thema die Option des Verschweigens nicht mehr. Er fühlt sich verpflichtet, den Standpunkt der Luftwaffe zu vertreten. Während der Professor über Dresden redet, spricht der Schwerstverletzte Billy seine ersten für seinen Bettnachbar verständlichen Satz: "*I was there, ' he said.*"⁵⁶

Die Konfrontation, die sich hier scheinbar anbahnt, ist klassisch für die Kriegsveteranenliteratur. Hier Etappe, dort Front, hier Ideologe, dort Augenzeuge, hier Lüge, dort Wahrheit. In einem traditionellem Roman a'la Upton Sinclair müsste jetzt die Diskussion folgen, in der Billy den bösen Professor fertigmacht. Vonnegut scheint zunächst diese Erwartungshaltung zu sabotieren, indem er die Beiden folgenden Dialog führen lässt:

"It had to be done," Rumfoord told Billy, speaking of the destruction of Dresden.

"I know," said Billy

"That's war."

"I know. I'm not complaining."

"It must have been hell on the ground."

"It was," said Billy Pilgrim.

"Pity the men who had to do it."

"I do."

"You must have had mixed feelings, there on the ground."

*"It was all right," said Billy. "Everything is all right, and everybody has to do exactly what he does. I learned that in Tralfamadore."*⁵⁷

Im Kontext des Romans könnte der Leser auf den Gedanken kommen, Billy verhalte sich hier wie Eliot Rosewater, der versucht, mit allen seinen Gesprächspartnern in- nigt zu sympathisieren und mit Billys Mutter ähnlich redet wie Billy mit Rumfoord.⁵⁸ Der Leser muss auch erkennen, dass Billys Generalabsolution für die amerikanische Luftwaffe in der allgemeinen Form, wie sie erteilt wird, zumindest äußerst fragwürdig ist. Wer in diesem Roman "*everything*" meint, der bezieht auch Auschwitz und den Holocaust mit ein, mit "*everybody*" sind auch Hitler und Konsorten gemeint.

In einem viel später nach Slaughterhouse-Five erschienen Interview behauptet Vonnegut, er würde sich in keine Debatte mit Leuten einlassen, die meinen, der Massaker in Dresden sei ein korrekter und nicht übertriebener Akt der Rache für den Holocaust gewesen. Er will kein Billy Pilgrim für irgendeinen Rumfoord sein. Schweigen ist aber dennoch seine Sache nicht, denn nach dem eben paraphrasierten Dementi fährt er wie folgt fort:

I do note in passing that the death penalty was applied to absolutely anybody who happened to be in the undefended city -- babies, old people, the zoo animals, and thousands upon thousands of rabid Nazis, of course, and among

⁵⁶ Slaughterhouse-Five, p. 167.

⁵⁷ Slaughterhouse-Five, p. 171.

⁵⁸ Rosewater ist "*full of loving echoes*". Der vom Krieg gezeichnete Mann geht so weit auf seine Gesprächspartnerin ein, dass er am Krieg etwas Attraktives zu finden bereit ist. Die Aussage ist natürlich höchst ironisch. Slaughterhouse- Five, pp. 89 und 96.

*others, my best friend Bernard V. O'Hare and me. ... The raid didn't shorten the war by half a second, didn't free a single person from a death camp.*⁵⁹

Die These von der militärischen Sinnlosigkeit der Bombardierung Dresdens wurde von Vonnegut bereits vor Slaughterhouse-Five in dem Vorwort zu Mother Night kräftig angedeutet⁶⁰ und ist konstitutiv für den späteren Roman. Billy mag in tralfamadorischen Gleichmut Rumfoord beruhigen, Autor und Erzähler machen den Professor fertig, zum Teil mit einem recht primitiven Mittel, indem sie ihn als Person unsympathisch darstellen.

Vonnegut will wohl dem Vorwurf der unverantwortlichen Polemik und der Voreingenommenheit als Zeitzeuge entgehen, und baut deshalb in den Roman Elemente der Dokumentarliteratur ein. Nicht etwa in einem Vor- oder Nachwort, nein, mitten im Roman gibt er in bibliographisch korrekter Weise den wissenschaftlichen Beleg für seine Sicht der Dinge an, nämlich David Irvings Monographie The Destruction of Dresden. Rumfoord kennt diese Darstellung, und sein geplantes Buch soll wohl eine Art Widerlegung sein.

Vonnegut zitiert ausführlich und wörtlich zwei Vorwortschreiber zu Irvings Buch, je einen ranghohen, hochdekorierten Offizier der amerikanischen und der britischen Luftwaffe, die beide bei aller Anerkennung der furchtbaren Zerstörungen im modernen Bombenkrieg eine Ehrenrettung der militärischen Führung versuchen. Gleichzeitig wollen beide verhindern, dass die Zerstörung Dresdens von Pazifisten und Rüstungsgegnern für Propagandazwecke instrumentalisiert wird. Air Marshal Sir Robert Soundby, K.C.B., K.B.E., D.F.C., A.P.C. konzidiert, dass Dresden eine große Tragödie gewesen sei, die vermutlich ohne militärische Notwendigkeit sich ereignet habe, und entschuldigt die politisch-militärisch dafür Verantwortlichen unter anderem damit, dass sie vielleicht zu weit weg vom Ort des Geschehens gewesen wären, um den realen Horror des Ereignisses wirklich zu begreifen. Es irrt der Mensch solange er strebt, und das Streben war gut und edel, so das angestrebte Endurteil des Lesers. Lieutenant General, U.S.A.F. Ira C. Eaker verweist auf Buchenwald und Coventry, auf die V-1 und V-2 Raketen und auf das Verursacherprinzip. Er bedauert zwar die 135 000 Opfer in Dresden, aber die fünf Millionen alliierten Gefallenen im gerechten Krieg bedauert er erheblich mehr. Er würzt seine Argumente mit den üblichen Adjektiven, so hebt er zum Beispiel *"our gallant crews"* von dem *"cruel enemy"* ab.⁶¹

Liest man nun den gesamten von den beiden Militärs produzierten Text, so erkennt man, dass die von Vonnegut ausgewählten Passagen Meinung und Persönlichkeit der Autoren zwar korrekt andeuten und deshalb auch fair sind, ihnen aber dennoch nicht hundertprozentig gerecht werden. Die Lehre von Dresden fasst

⁵⁹ Palm Sunday, p. 94. Im selben Interview deutet Vonnegut aber im Gegensatz zu der obigen Passage an, der alliierte Bombenkrieg im Allgemeinen und die Bombardierung Dresdens könnten vielleicht *"necessary"* gewesen sein. (pp. 91 f.) Der Widerspruch erklärt sich zum Teil daraus, dass Vonnegut hier im Kontext eines Gespräches argumentiert, die er mit einem der Bomberpiloten, die Dresden zerstörten, führte. Wie Billy Pilgrim sucht Vonnegut nicht die direkte Konfrontation oder gar individuelle Schuldzuweisung. In Slaughterhouse-Five reagiert der Ich-Erzähler übrigens recht gereizt, wenn er im Kontext von Dresden auf die Naziverbrechen angesprochen wird: *"All I could say was, 'I know. I know. I know.'"* (p. 9). Die Unterstellung, er als Darsteller alliierter Massaker würde die Nazimassaker nicht ausreichend kennen und würdigen, nervt ihn. Ob absichtlich oder unabsichtlich, der Roman nennt hier konkret ein Naziverbrechen (die Herstellung von Seife und Kerzen aus dem Fett ermordeten Juden), das in dem angedeuteten Umfang wohl nicht begangen worden ist. Siehe Anmerkung 19 im Böll-Kapitel dieses Buches.

⁶⁰ Vonnegut, Kurt, Jr., *"Introduction"*, in: Vonnegut, Mother Night, Dell Edition (New York, 1966, novel first 1961), pp. v-vii, hier p. vi.

⁶¹ Slaughterhouse-Five, pp. 161 f.

Soundby dahingehend zusammen, dass es wenig bringe, einzelne Waffen (Atom-bomben, Feuerbomben) der einzelne Waffengattungen für unmoralisch zu erklären:

*What is immoral is war itself. Once a full-scale war has broken out it can never be humanized or civilized, and if one side attempted to do so, it would be more likely to be defeated. So long as we resort to war to settle differences between nations, so long will we have to endure the horrors, barbarities, and excesses that war brings with it.*⁶²

Wohlgemerkt, Soundby spricht von dem Horror, der Barbarei und den Exzessen, die beide Seiten verüben. Die eigene Unschuld wird bei ihm zum Kollateralschaden auch des gerechten Krieges. Da diese Argumentation hier in einem apologetischen Text zu finden ist, kann man ihm kaum den Vorwurf ersparen, er rechtfertige die Barbarei. Die These, ein Krieg sei nicht nach humanitären Regeln zu führen ohne dabei ins Hintertreffen zu geraten, ist übrigens auch bei zahlreichen Pazifisten nicht unbeliebt.

Während bei der Lektüre von Soundbys Ausführungen der Leser den Eindruck gewinnen kann, es gehe dem Autor tatsächlich darum, über Dresden vernünftig nachzudenken, ist das bei Eaker kaum noch der Fall. Der Text des amerikanischen Dreisterngenerals gleicht der Argumentation eines mit allen Wassern gewaschenen Winkeladvokaten, der zwar nicht lügt, aber bewusst falsche Eindrücke erweckt. In der Schlussphase des Krieges hat sich noch Eaker genötigt gefühlt, seine Vorgesetzte so zu warnen:

*We should never allow the history of this war to convict us of throwing the strategic bomber at the man in the street.*⁶³

Irving zitiert in seiner Darstellung diesen Satz, der nur dann einen Sinn gehabt hat, wenn die Gefahr einer solchen Handlungsweise gegeben war. Eaker ist das in der Rückschau peinlich und gibt im Vorwort einen Dementi, der bei genauem Hinsehen nichts dementiert: Er habe niemals die Briten anklagen wollen und für die Amerikaner gelte Folgendes:

*No American senior commander ever advocated a terror raid against civil populations in Europe.*⁶⁴

Der General wirft hier eine Nebelkerze, denn die Aussage ist einerseits wahr, andererseits irreführend. Das Verb "advocate" bedeutet bekanntlich "empfehlen, befürworten, für etwas eintreten oder plädieren". Es ist vorstellbar, dass schon aus Gründen der Propaganda kein ranghoher Vertreter der amerikanischen Streitkräfte öffentlich für das Terrorisieren der europäischen Zivilbevölkerung eingetreten ist. Man kann sehr wohl etwas tun, wofür man coram publico nicht eintritt.

Danach geht Eaker auf die zahlreichen Zivilisten, die durch alliierte Bomben getötet worden ein, und erklärt ihren Tod zum Teil mit der Schwierigkeit, die eigentlichen Ziele genau zu treffen, zum Teil mit der Tatsache, dass legitime Angriffsziele oft in dicht besiedelten Gebieten lagen. Er spürt aber, dass das als Erklärung nicht reicht, und fügt zwei weitere Argumente an:

A skilled worker in a German munitions factory was contributing to our casualties just as certainly as enemies in uniform ...

⁶² Sir Robert Soundby, "Foreword", in David Irving, The Destruction of Dresden (New York, 1965, first 1963), pp. 9/10, hier p. 10.

⁶³ Ira C. Eaker, "Introduction", in Irving (1965), pp. 5-8, hier, p.5, siehe auch Irving (1965), p. 163.

⁶⁴ Eaker (1965), p. 5.

*The enemy would be defeated when he had lost the will to fight, our bombing was directed toward that end.*⁶⁵

Im ersten Satz werden die Unterschiede zwischen Kombattanten und Nichtkombattanten verwischt, wobei die Wörter "*skilled*" und "*munitions*" nur eine polemische Funktion haben. Sie sollen dem Leser eben diese Verwischung schmackhaft machen. Schließlich ist ja auch der Hilfsarbeiter für die Produktion notwendig und schließlich haben im totalen Krieg nicht nur Munition, sondern auch Eisenbahnen, Treibstoff und schließlich auch Lebensmittel eine unmittelbare militärische Bedeutung. Da an der Produktion auch Frauen und Kinder teilnehmen können, sind auch sie wesentliche Bestandteile der Kriegsführung. Nichtkombattantenstatus hätten somit nur noch hilflose Wesen wie Tattergreise und Kleinkinder, die aber sich naturgemäß in der Umgebung von halbwegs gesunden Erwachsenen (also legitimen Bombenzielen) aufhalten müssen. Pech für sie.

Im zweiten Argument wird der eigentliche Sinn der Bombardierungen darin gesehen, den Kampfwillen des Feindes (also der Soldaten und Zivilisten) zu zerstören. Wenn man aber keine konkrete militärische Einrichtungen treffen will, sondern etwas Immaterielles wie den Durchhaltewillen der Bevölkerung, dann muss man beinahe schon zwangsläufig an Terror denken. Man muss ihn ja nicht expressis verbis befürworten, es reicht ja, wenn man ihn anwendet. Der vermeintliche Kollateralschaden bei einem Angriff auf militärisch relevante Ziele (tote Zivilisten, einschließlich Säuglinge) wird so bei genauer Betrachtung zu einem erstrebenswerten Kollateralnutzen, ja sogar zur eigentlichen Raison d'Être der Bombardierung. Die Vernichtung ganzer Städte in einem Krieg ist, so könnte man folgern, niemals ein Verbrechen, zumal in jeder auch nur halbwegs großen Siedlung man irgendetwas Kriegswichtiges vermuten kann.

Man kann die Advokatenstrategie Eakers unschwer erkennen: Mein Mandant hat die Tat gar nicht begangen bzw. er hat sie nicht absichtlich begangen, und außerdem geschah es in Notwehr und außerdem ist die Welt besser daran, seitdem er das getan hat, was er nicht getan hat.

Eine ähnliche Analyse von Eakers Argumentation hätte man in Slaughterhouse-Five durchaus unterbringen können, etwa in dem Gespräch Billys mit Rumfoord. Vonnegut schreibt aber nicht diese Art von Roman. Er polemisiert gegen Eaker indirekt mit den Mitteln der Montage. Er schafft Kontexte, die den General in den Augen des Lesers bloßstellen. Wie Erinnerunglich belegte Eaker die Angehörigen der alliierten Luftwaffe pauschal mit dem Adjektiv "*gallant*". Sechs Seiten davor gibt Vonnegut ein schönes Beispiel für diese Galanterie. Dresden raucht noch, Billy und andere Überlebende wandern durch die eben erst geschaffene Mondlandschaft:

American fighter planes came in under the smoke to see if anything was moving. They saw Billy and the rest moving down there. The planes sprayed them with machine-gun bullets, but the bullets missed. Then they saw some other people moving down by the riverside and they shot at them. They hit some of them. So it goes.

*The idea was to hasten the end of war.*⁶⁶

Die Pointe im letzten Satz macht aus dem ach so galanten Angriff einen Witz voller schwarzem Humor.

⁶⁵ Eaker (1965), pp. 6 f.

⁶⁶ Slaughterhouse-Five, p. 155.

Beim Wort "*galant*" könnten dem deutschen Leser der galante Soldat und Spion "*Dr. Müller*" aus Karl Mays *Die Liebe des Ulanen* einfallen, dem "*general reader*" eher *Die drei Musketiere* von Alexandre Dumas, deren galante Abenteuer übrigens im Jahre 1625 beginnen, als in Deutschland bereits seit sieben Jahre der ach so galante Dreißigjähriger Krieg tobte. Gerade dieses Buch hat in *Slaughterhouse-Five* der amerikanische Infanterist Weary im Kopf, in dessen Darstellung Vonnegut nicht nur die traditionellen Vorstellungen von romantischem Heldentum begräbt, sondern auch die heilige Kuh der Kriegskameradschaft schlachtet.⁶⁷ Weary ist der treue Sohn eines Klempners, der Waffen und Folterinstrumente sammelt:

*He wasn't alone. He belonged to a big club composed of people who collected things like that.*⁶⁸

Folter ist offenbar irgendwie geil und hat obendrein gewisse Ähnlichkeit mit Luftangriffen: In einer vehementen Kritik an den amerikanischen Bombardierungen in Vietnam, die zwei Jahre nach *Slaughterhouse-Five* zuerst publiziert wurde, spricht Vonnegut von der Faszination, die Folter auf Kinder ausübt und bezeichnet Bombenangriffe als "*torture from the air*."⁶⁹ Eaker entschuldigt demnach nicht nur galanten Terror, sondern auch galanten Folter.

Mit der ausführlichen Zitieren der beiden alliierten Militärs erreicht Vonnegut zweierlei. Einerseits erfüllt er zumindest scheinbar die klassische Forderung, wonach auch die "*altera pars*" gehört werden sollte, gleichzeitig macht er aber aus den Offizieren Pappkameraden, die er mit den Waffen der Montage durchlöchert. Es ist aber auch noch ein weiteres Motiv zu entdecken: In beiden Zitaten werden die Opfer des Bombenangriffs auf Dresden expressis verbis mit 135 000 angegeben und so die entsprechenden Angaben aus Irvings Monographie nicht in Frage gestellt. Dieser Zahl wird damit im Roman die größtmögliche historische Korrektheit verliehen: Der Protagonist (Augenzeuge und Betroffener) glaubt an sie, die Historiker hegen keinen Zweifel und selbst die Apologeten der Verursacher können sie nicht in Frage stellen.

Es scheint zweifellos festzustehen, dass Vonnegut an die Richtigkeit dieser Zahl geglaubt hat, und es ist ihm deshalb auch kein Vorwurf zu machen, denn erstens gibt er das Werk an, aus dem er sie abgeschrieben hat und zweitens war das von ihm benutzte Irving'sche Buch damals in der Tat so etwas wie das Standardwerk über Dresden. Vonneguts Angaben und Perspektive werden zum auch von dem erheblich später verfassten Sekundärliteratur schon mal unkritisch übernommen. Allen zum Beispiel fasst die Ereignisse so zusammen: "

On February 13, 1945, American and British bombers destroyed Dresden, a city on the Elbe River in what is now East Germany, by dropping high explosives followed by incendiary bombs, which turned the non-militarized city into an inferno that killed at least 130,000 people.

Er übernimmt später Vonneguts Darstellung, der Angriff hätte den Sinn gehabt, so viele deutsche Zivilisten zu töten wie möglich und dass die Zahl der Opfer "*by the*

⁶⁷ Anderswo aber, zum Beispiel in der Freundschaft des Erzählers mit O'Hare, gibt es sie dann doch.

⁶⁸ *Slaughterhouse-Five*, p. 31.

⁶⁹ Kurt Vonnegut, Jr. "*Torture and Blubber*" in: Kurt Vonnegut, Jr. *Wampeters, Foma & Granfaloon* (New York, 1976), pp.169-171. Das Copyright zum Artikel liegt bei dem *New York Times Company* und stammt aus dem Jahr 1971. Die derzeit gültige Haltung der angeblichen transatlantischen Wertegemeinschaft (zu der bekanntlich auch die Türkei unter Erdogan gehört) zu Folter und zu Bombenterror ist in der Tat ähnlich. Beides wird empört abgelehnt und von beidem geht eine gewisse Faszination aus. Man denke an Krimis, in denen auch der gute Detektiv foltert und man vergesse nicht die Handlungen der NATO bzw. deren Handlanger im Krieg gegen den Terrorismus.

most conservative estimate" 135 000 betragen hätte.⁷⁰ Wenn der heutige Leser das weiß, was Allen 1991 hätte wissen sollen, dass die Zahl der Opfer höchst umstritten und somit die letzte Behauptung schlichtweg unsinnig ist, so macht das den Roman nicht schlecht in seinen Augen, denn die Vorstellung, es gäbe überhaupt eine objektive, mit den Mitteln der Wissenschaft erfassbare historische Wahrheit stößt in der postmodernen Zeit ohnehin auf Widerspruch. Ein Roman wie Slaughterhouse-Five gewinnt gerade aus dieser Sicht der Dinge seine Existenzberechtigung. Gerade das, was im Roman eine verbürgte Tatsache zu sein scheint, erweist sich heute als Fiktion.

Die Zahl 135 000 war aber schon in der Zeit, als Vonnegut seinen Roman schrieb, höchst umstritten. In einem weit verbreiteten, zuerst 1965 veröffentlichten Werk über die englische Geschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gibt der prominente Historiker A. J. P. Taylor an, ein Kollege von ihm hätte die von den Deutschen verbreitete Legende von bis zu 250 000 Toten widerlegt und mit 25 000 eine korrekte Zahl errechnet. Anderswo ist zu lesen, dass diese Zahl auch in einem Polizeibericht vom "*Höheren SS- und Polizeiführer Elbe*" genannt worden sei. Auch David Irving soll sie in einem Leserbrief an die London Times vom 7. Juli 1966 als richtig anerkannt haben. Irvings ursprüngliche (also die von Vonnegut verwendete) Zahlenangabe erscheint aber immer wieder in Druckschriften und wird bei Neonazis auch mal verdoppelt. Für meine Schüler der neunten Jahrgangsstufe war lange Zeit die zu lernende Zahl 100 000, die Stadt Dresden geht gelegentlich von 35 000 Opfern aus, die von Wolfgang Benz errechnet worden sind.⁷¹ Wenn man einen pauschalen Ideologieverdacht äußern will, so neigen wohl Neonazis und Pazifisten dazu, möglichst hohe Zahlen zu nennen, während die alliierten Gerechte Krieger sie möglichst niedrig halten, wobei aber Apologeten des Bombenterrors wie Eaker durchaus auch mit 130 000 Opfern gut leben können.

Vonnegut wählte die Stellen, die er aus den Vorworten der beiden Offiziere zu Irvings Buch zitiert, bewusst so aus, dass sie mit der Erwähnung von Toten enden. Dies ermöglicht ihm, sofort nach den Zitaten die Phrase "*So it goes*" anzubringen. Dieser kurze Satz taucht im Roman über zweihundertmal auf, und zwar jedes Mal, wenn der Tod in welchem Sinne auch immer erwähnt wird, egal ob vom toten Champagner (also ohne Kohlensäure) oder von Opfern von Massakern die Rede ist.⁷² Dies führt uns zu dem letzten der drei Titeln des Romans, der nur auf der schon so oft erwähnten Seite mit dem Prosagedicht zu finden ist: "A DUTY-DANCE WITH DEATH". Die zuvor zitierte Phrase markiert die Tanzschritte des Todes im Roman: "*eins, zwei, cha, cha, cha*" wird zu "*dead, dead, so it goes*" bei Vonnegut. Der Leser wird permanent daran erinnert, dass neben Billy Pilgrim auch der Tod ein Protago-

⁷⁰ Allen (1991), pp. 3 und 78.

⁷¹ Angaben aus: A.J.P. Taylor, English History 1914-1945, aus der Reihe The Oxford History of England (OUP, 1970, zuerst 1965), pp. 591 f. UND Bernhard Heinloth (Hrsg.), Oldenbourg Geschichte für Gymnasien 9 (München, 1994.), p. 194 UND www.h-ref.de (4.12.2002), ein Hometown, auf dem die Autoren mit den Argumenten der Holocaustleugner offensiv auseinandersetzen. In der Tagesschau vom 13. Februar 2021 gibt der gelegentlich als "Staatsfunk" verunglimpfte Sender die Zahl der Getöteten mit "bis zu 25 000" an. Bis zu bedeutet hier wohl höchstens 25 000, eher aber weniger. 1985 konnte man aber noch in der sicherlich nicht rechtslastigen Guardian Weekly (Vol 132, No 7 Week ending February 17, 1985, p. 6) lesen, die westliche Schätzung von 130 000 sei höchstwahrscheinlich näher an der Wahrheit als die in der DDR verbreitete Zahl von 35 000.

⁷² Vonnegut berichtet, die Wiederholung des Satzes hätte einige Rezensenten verärgert und findet sie selbst in falscher und gespielter Bescheidenheit als "*tiresome*". Palm Sunday, p. 296. Sie war so wirkungsvoll und wurde von den Lesern so begeistert aufgenommen, dass Vonnegut sich veranlasst sah, ähnliche Stilmittel auch später einzusetzen, zuletzt in Timequake, wo ein Teil der Pointe eines idiotischen, obszönen Witzes (Tinng-a-ling) in der Tat ermüdend oft, wenn auch -- Gott sei's gedankt -- nicht andauernd wiederholt wird. Tiresome, indeed.

nist des Romans ist, und mit ihm auch die Zeit, die es bekanntlich nach den Tralfamadorianern so gar nicht gibt. Das Wort "*duty*" scheint zwar auf den soldatischen Charakter dieses Tanzes zu verweisen, aber auch in Friedenszeiten können sich die Menschen dieser Pflicht nicht entziehen, denn, wie der Erzähler es auf einer der ersten Seiten des Romans ausführt, selbst wenn es gelänge, den Krieg abzuschaffen, "*there would still be plain old death.*"⁷³ Die tralfamadorische Ideologie ermöglicht es Billy und dem Leser nicht nur, mit Dresden zu leben, sondern auch dem eigenen Tod gelassen entgegenzutreten, mit ihm einen Pflichttanz ohne vergeblichen und danut auch unwürigen Widerstand hinzulegen.

Das Motiv des Todestanzes ist sehr alt und spielte bereits in den geistigen Schauspielen im Frankreich des 13. Jahrhunderts eine Rolle. In Reigentänzen zwischen Toten und Lebenden führte der Tod die einzelnen Vertreter der Stände davon, die ihm oft widerstandslos (wie Billy Pilgrim) folgten. Bildliche Darstellungen gab es auch. Die Botschaft "*memento mori*" war klar: Mensch bereue deine Sünden, denn du wirst mit Sicherheit sterben. Der Gedanke, dass der Tod Reiche wie Arme, Laien wie Geistliche, Adlige wie Bauern holt, mag trostreich gewesen sein. Die Tradition der Totentanzdarstellung konnte durchaus auch sozialkritisch genutzt werden. Man braucht nur die 41 Holzschnitte in Hans Holbeins d. J. *Bilder der Todes* anschauen und dabei die unterschiedliche Behandlung des Grafen (brutal) und des alten, armen Mannes (sanft) durch den Tod sich vergegenwärtigen.⁷⁴ Widerstand ist auf jeden Fall zwecklos. Im Vonneguts Pflichttanz mit dem Sensenmann findet man beide Aspekte des Motivs wieder: Die Erinnerung an die eigene Sterblichkeit (mit dem pseudoreligiösen Trost der tralfamadorischen Zeitvorstellung) und die Empörung über eine Welt, in der Dresden und die Shoah möglich sind.

Wie aus dem Roman ersichtlich ist, hat Vonnegut das Bild des Todestanzes von dem französischen Schriftsteller Louis-Ferdinand Céline übernommen, den er dahingehend zitiert, dass ein (moderner, postmoderner?) Künstler notwendiger Weise mit dem Tod tanzen müsse. Céline, so fährt Vonnegut dann fort, habe eine bemerkenswerte Szene entworfen, in der er einer vitalen Menschenmenge auf der Straße Folgendes zurufen wollte:

*Make them stop ... don't let them move anymore at all ... There, make them freeze ... once and for all! ... So that they won't disappear anymore!*⁷⁵

In Billy Pilgrims tralfamadorischer Vorstellung von der Zeit geht Célines Wunsch in Erfüllung, obwohl das Leben weitergeht. Der Augenblick der wogenden Menge auf der Straße ist ewig. Niemand verschwindet.

Vonnegut stellt Céline als einen braven französischen Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg vor, der eine Schädelverletzung erlitten und seitdem unter Schlaflosigkeit gelitten hat. Er soll auch seltsame Geräusche im Kopf gehabt haben. Wie Allen es betont, ist damit Céline Vonneguts Protagonisten Billy Pilgrim nicht unähnlich, zumal sie beide sich obsessiv mit der Zeit beschäftigen. Allen könnte recht haben, wenn er Folgendes behauptet

*Billy's Tralfamadore experience may be seen as the equivalent of Céline's -- and Vonnegut's -- attempts to deal with the problem of mortality through writing fiction.*⁷⁶

⁷³ *Slaughterhouse-Five*, p. 3.

⁷⁴ Hans Holbein d. J., *Bilder des Todes*, Insel-Bücherei Nr. 221 (Leipzig, 1977), mit einem Geleitwort von Kurt Liebmann, pp. 47-59, vor allem p. 52.

⁷⁵ *Slaughterhouse-Five*, pp. 18/19.

⁷⁶ Allen (1991), p. 94.

Fast wichtiger indessen als das, was in der zitierten Passage über Céline steht, ist das, was dort, aber eben nur dort, unberücksichtigt bleibt, nämlich dessen Verhältnis zum Nationalsozialismus. Céline ist mir wie auch vielen anderen in erster Linie als wütender Antisemit und Kollaborateur bekannt, ferner als ein Musterbeispiel dafür, dass die jede Rechtsstaatlichkeit spottende Säuberung ("*épuration*") unmittelbar nach der Befreiung Frankreichs ihre Opfer eher unter den sogenannten kleinen Leuten fand als unter den Höhergestellten, die untertauchen und damit Zeit gewinnen konnten, bis die brutalste Welle der Vergeltung sich ausgetobt hatte. Céline zum Beispiel gelang es sich 1945 zunächst nach Deutschland, dann nach Dänemark absetzen, wo er nach etwa einem Jahr Gefängnisarrest freigelassen wurde. In Frankreich wurde er 1950 in Abwesenheit zu einer milden Gefängnis- und einer höheren Geldstrafe verurteilt und kam bald in den Genuss einer Amnestie. 1944/45 wäre die Todesstrafe gegen ihn im Bereich des Möglichen gewesen.⁷⁷

Diese Tatsachen dürften Vonnegut wohl bereits beim Verfassen von Slaughterhouse-Five bekannt gewesen sein und wurden von ihm später des öfteren thematisiert, so zum Beispiel in einer Rede aus dem Jahre 1973, in der Céline ihm als Beispiel und Beweis für die These gilt, dass von Autoren, die in ihrem Leben in dieser oder jener Beziehung verachtungswürdig waren, mitunter großartige Bücher geschrieben werden. Célines frühe Werke seien frei von Antisemitismus, so Vonnegut, und Céline sei einer der Großen gewesen.⁷⁸ Vonnegut schrieb auch das Vorwort zu der Penguin-Ausgabe von Célines letzten drei Romanen, wo er meint, der Franzose habe uns "*the finest history we have of the total collapse of Western civilisation in two world wars, as witnessed by hideously vulnerable common women and men*" gegeben. Ebenda geht Vonnegut auch auf Célines Einfluss auf Slaughterhouse-Five ein. Mit der Wiederholung der Phrase "*So it goes*" wollte er angeblich dasselbe zum Ausdruck bringen, was Céline in allem, was er schrieb, implizierte:

*Death and suffering can't matter nearly as much as I think they do. Since they are so common, my taking them so seriously must mean that I am insane. I must try to be saner.*⁷⁹

Vonneguts Roman ist indessen besser, als der Autor es hier (ironisch?) andeutet, denn die Vorstellung, Tod und Leid seien so wichtig nicht, ist nur ein Aspekt in der Moralstruktur von Slaughterhouse-Five und ist darin genau so wahr, wie ihr Gegenteil.

Vonnegut ist mit der versuchten Rehabilitation von Célines schriftstellerischer Leistung keinesfalls allein. In einer 1976 erschienen deutschsprachigen Buch über die französische Literatur des 20. Jahrhunderts wird eine Ansicht zitiert, in der Céline in der Entwicklung der französischen Prosa eine epochale Bedeutung zugewiesen wird. Im selben Werk wird auch die Ansicht jüngerer progressiver französischen Autoren zusammengefasst, wonach Céline das Ende des Zweiten Weltkrieges treffend dokumentiert habe.⁸⁰ Dies alles mag richtig sein, der pazifistische Vonnegut-Leser wird es aber dennoch seltsam finden, dass der dritte Titel eines von ihm sehr

⁷⁷ Angaben nach Peter Schunck, Charles de Gaulle, Ein Leben für Frankreichs Größe (Berlin, 1998), p. 347.

⁷⁸ Wampeters, p. 218.

⁷⁹ Palm Sunday, pp. 293 und 296. Im Internet kann man eine Sammlung von Vonneguts Aussagen über Céline finden: <https://beingsakin.wordpress.com/2011/05/27/kurt-vonnegut-on-louis-ferdinand-celine>, eingesehen am 6.10.2021.

⁸⁰ Josef Theisen, Geschichte der französischen Literatur im 20. Jahrhundert (Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1976), Band 96 der Reihe Sprache und Literatur, pp. 106/107.

geschätzten Romans ausgerechnet von einem antisemitischen Nazikollaborateur inspiriert wurde, der im Roman nur positiv in Erscheinung tritt.⁸¹

Der zweite Titel von Vonneguts Dresden-Roman lautet The Children's Crusade und wiederum ist die Erklärung dafür im Buch selbst zu finden. Der Erzähler spricht mit seinem Freund und Kriegskameraden (es gibt sie also doch, die Kameradschaft) in Vorbereitung des Romans über die gemeinsamen Erlebnisse in deutscher Gefangenschaft. Mary, die Frau seines Gesprächspartners, ist über das Vorhaben, ein Buch über den Krieg, also ein Kriegsbuch, zu schreiben, keinesfalls begeistert:

*"You'll pretend you were men instead of babies, and you'll be played in the movies by Frank Sinatra and John Wayne or some of those other glamorous, war-loving, dirty old men. And war will look just wonderful, so we'll have a lot more of them. And they'll be fought by babies ..."*⁸²

Der Erzähler verspricht hoch und heilig, gerade diese Sorte von Kriegsbuch nicht zu schreiben und beschließt spontan, das geplante Werk "*Kinderkreuzzug*" zu nennen. Erst danach will er in der Bibliothek seines Freundes nachgesehen haben, wie dieser Kreuzzug genau stattgefunden hat.

Als Dokumentarliterat, der er unter anderem ja auch ist, zitiert und paraphrasiert Vonnegut die von ihm benutzte Beschreibung dieser Wallfahrt nach Jerusalem, er wäre aber nicht er selbst, wenn er seine Quelle nicht selbst in Frage stellen würde. Die Verwendung gerade dieses Buches wird als Zufall hingestellt, und der Erzähler gibt bibliographisch korrekt an, dass die Darstellung aus dem Jahre 1841 stammt. Der Leser weiß also, dass sie in den 60er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts wissenschaftlich nicht up-to-date sein kann:

*Mackay told us that the Children's Crusade started in 1213, when two monks got the idea of raising armies of children in Germany and France, and selling them in North Africa as slaves.*⁸³

Diese einer konspirativen Theorie der Geschichte verpflichtete Erklärung des Kinderkreuzzugs ist ihrer Natur gemäß romanhaft und fiktiv, denn die Vorstellung, das Ganze sei von nur zwei Mönchen gestartet worden, die schon ursprünglich die Absicht gehabt hätten, sich am Sklavenhandel zu bereichern, ist recht absurd und ließe sich, selbst wenn sie zufällig wahr wäre, bei der vorhandenen Quellenlage nicht beweisen. Vonnegut betont den Betrug der Führer an den Kindersoldaten Christi nicht deshalb,

⁸¹ Gerade weil der Pazifist dazu neigt, die Verantwortlichen für den Bombenterror der Alliierten für Kriegsverbrecher zu halten, muss er danach trachten, sich von Nazis und Neonazis radikal zu abzugrenzen. Was Vonnegut anno 1969 wohl nicht ahnen konnte, ist die Tatsache, dass der Autor des von ihm favorisierten historiographischen Darstellung der Zerstörung Dresdens wegen seiner Thesen zur Geschichte des Dritten Reiches heute von vielen Kennern der Szene zu den Holocaustleugnern gezählt wird. Da zu Céline sich also auch noch Irving gesellt, könnte man eine gewisse Rechtslastigkeit bei Slaughterhouse-Five vermuten. Nichts könnte indessen verkehrter sein. Da Vonneguts Status als Veteran und undogmatischer Gutmensch gesichert war, konnte er sich die Bewunderung für Céline leisten und so auf die in Antifakreisen mitunter ignorierte Tatsache hinweisen, dass auch gute Autoren und in einigen Beziehungen durchaus positiv zu beurteilenden Menschen politische Vollidioten sein können. Man könnte fast meinen, Vonnegut kokettierte gerne mit Tabubrüchen, die vor allem für Deutsche gelten. Hierzulande wäre zum Beispiel der folgende Satz, mit dem er seinen Bericht über einen Besuch in dem todgeweihten Staat Biafra in historische Perspektive setzt, politisch unkorrekt, weil sie die Einmaligkeit des Holocaust verwischt: *"It was like a free trip to Auschwitz when the ovens were still going full blast."* Später zitiert er den Vergleich eines englischen Journalisten für das linksliberale Blatt Guardian, der die Ibos mit den Juden des Warschauer Ghettos in Verbindung bringt. Wampeters, p. 142 und p. 150.

⁸² Slaughterhouse-Five, p. 13.

⁸³ Slaughterhouse-Five, p. 14.

weil er wissenschaftlich erwiesen wäre, sondern weil er besonders gut in seine Romanwelt und in das politische Umfeld zur Zeit der Verfassung von Slaughterhouse-Five passt. Die Mönche, welche die Kinder manipulieren, entsprechen Rumfoord -- F. D. Roosevelt in The Sirens of Titan mit seiner Marsarmee, die er in Tod und Verderben schickt, sie entsprechen aber noch besser den amerikanischen Präsidenten Johnson und Nixon, die, so eine nicht selten geäußerte Ansicht, hinsichtlich des Vietnamkrieges das amerikanische Volk und die Weltöffentlichkeit schamlos belogen haben.

Betrachtet man das, was heutzutage als historische Tatsachen gelten, so würde die Bezeichnung "Kinderkreuzzug" aus amerikanischer Sicht wesentlich besser auf den Vietnamkrieg passen als auf den Zweiten Weltkrieg. In Vietnam betrug der Durchschnittsalter der amerikanischen Soldaten neunzehn, im Weltkrieg und im Koreakrieg hingegen siebenundzwanzig Jahre.⁸⁴ Der zweite Titel für Slaughterhouse-Five ist aber gerade deshalb so gewählt, weil das Buch unter dem Eindruck des Vietnamkrieges geschrieben wurde und es diesen Konflikt auch direkt thematisiert.⁸⁵

Die Teilnehmer des Kinderkreuzzugs werden von Mackay, wie Vonnegut ihn zitiert, wie folgt beschrieben:

*They were no doubt idle and deserted children who generally swarm in great cities, nurtured on vice and daring ... and ready for anything.*⁸⁶

Dies ist eine recht gute Charakterisierung von Billy Pilgrims Sohn, wenn man vom Wort "*deserted*" vielleicht absieht:

*This was a boy who had flunked out of high-school, who had been an alcoholic at sixteen, who had run with a rotten bunch of kids, who had been arrested for tipping over hundreds of tombstones in a Catholic cemetery one time.*⁸⁷

Dieses zu allem bereite Kind schließt sich dem Kinderkreuzzug in Vietnam an, gehört zu den legendären Green Berets,⁸⁸ hat kurze Haare, glänzende Schuhe, korrekte Bügelfalten an seiner Hose. Er mutiert zu einem Führer und entspricht dabei in übertriebener Form einem stereotypen Gestalt der Vietnamliteratur: *bad boy at home, good soldier abroad*. In der Sicht Vonneguts wird er wie die Kinder des dreizehnten Jahrhunderts zum Sklaven, allerdings nicht der Araber, sondern des militä-

⁸⁴ Marc Frey, Geschichte des Vietnamkriegs. Die Tragödie in Asien und das Ende des amerikanischen Traums (München, 1999), p. 134. Wie alt die Kinder des mittelalterlichen Kinderkreuzzugs waren, weiß niemand. Es gibt Historiker, die eher der Meinung sind, sie seien gar keine Kinder gewesen, sondern sozial niedriggestellte Erwachsene, eine Ansicht, der der deutsche Fachmann mit dem Ehrennamen "*der Kreuzzugsmayer*" so nicht zustimmen möchte. Hans Eberhard Mayer, Geschichte der Kreuzzüge, 6. Auflage (Stuttgart, 1985), p. 274, siehe auch pp. 189 ff.

⁸⁵ Dass der Angriff auf die amerikanische Kriegsführung in Indochina auch auf dem Umweg über den Zweiten Weltkrieg erfolgt, ist bedeutsam, denn der "gute" Krieg gegen Hitler wird traditionell als Paradigma und damit als Rechtfertigung für die späteren Kriege der USA benutzt. Das Beispiel der heldenhaften D-Day-Generation verpflichtet. Wir gehen niemals nach München. Die Bedeutung von Slaughterhouse-Five und Vonneguts Zeugnis liegt gerade auch darin, dass er diese propagandistische Nutzung der Veteranen des Zweiten Weltkriegs erschwert.

⁸⁶ Slaughterhouse-Five, p. 14.

⁸⁷ Slaughterhouse-Five, p. 163.

⁸⁸ Etwa ein Jahr vor Slaughterhouse-Five kam der Kriegsfilm The Green Berets in die Kinos. Regisseur und Hauptdarsteller war John Wayne -- wir erinnern uns, einer jener "*glamorous, war-loving, dirty old men*", von denen schon die Rede war. Es gibt in dem Streifen kaum etwas, was dieser Einschätzung widerprüche. Für John Wayne und Vietnam siehe das James Webb Kapitel in dieser Abhandlung.

risch-industriellen Komplexes. Da er ein guter Sklave ist, darf er andere Sklaven führen. Sein Vater kann da nur noch die Augen zumachen.

Der von Vonnegut zitierte Mackay hält auch von den offiziellen, "ritterlichen" Kreuzzügen wenig, reiht sie ein in die Geschichte von "*Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crowds*", charakterisiert die Teilnehmer als ignorante, bigotte Barbaren, die europäisches Blut und Reichtum verschwendet hätten.⁸⁹ Im Roman ist diese Sichtweise deshalb von Bedeutung, weil amerikanische Falken oft die Neigung haben, den gerade von ihnen propagierten Krieg als Kreuzzug zu erklären, "*crusade for democracy, crusade against Nazism, crusade against communism, crusade against terror*", ach nein, Letzteres dann bitte doch nicht, denn das könnte mohammedansiche Verbündete dann doch etwas zu sehr ärgern. Mit der negativen Wertung der Kreuzzüge und der Kreuzzugmentalität überhaupt schlägt sich Vonnegut deutlich auf die Seite der Tauben.⁹⁰

Unter den amerikanischen Schriftsteller war wohl Upton Sinclair einer der engagiertesten Kreuzfahrer, und er hätte sich durch diese Einschätzung geschmeichelt gefühlt. Sinclair hat auch den wohl bekanntesten Schlachthausroman der Weltliteratur geschrieben, der mir unwillkürlich bei dem ersten und eigentlichen Titel von Vonneguts Dresden-Roman in den Sinn kommt: Slaughterhouse-Five. Dieser Titel hat allerdings nichts mit Sinclairs The Jungle zu tun. Vonnegut selbst, sein Erzähler und sein Protagonist wurden als Kriegsgefangene im Dresdner Schlachthof Numero 5 untergebracht und überlebten den Bombenangriff in dessen Kühlraum tief unter der Erde. Dass dies gerade einem Menschen passieren musste, der auch ob seines schwarzen Humors berühmt werden sollte, könnte bei Anhängern der Theorie von der göttlichen Vorsehung den Eindruck erwecken, Gott sei ein Geistesverwandter Vonneguts: Während ganz Dresden in ein gigantisches Schlachthaus verwandelt wird, überlebt der Humorist, den irgendetwas da oben offenbar gern hat, ausgerechnet in einem Schlachthaus im eigentlichen Sinne des Wortes. Die Nummer "fünf" scheint keine tiefere Bedeutung zu haben und nur dem biographischen Zufall entsprungen zu sein. Dass aber eine Zahl in dem Titel überhaupt aufgenommen wurde, ist wichtig: Die Wandlung einer Stadt in ein Schlachthaus ist kein Einzelfall. Man könnte etwa die Reihe zugegebenermaßen willkürlich so aufstellen: Slaughterhouse-One: Guernica, Two: Coventry, Three: Hamburg, Four: Darmstadt, Five: Dresden, Six: Hiroshima, Seven: Nagasaki.⁹¹ Auch Weltkriege werden wie Schlachthöfe nummeriert.

⁸⁹ Wenn der deutsche Leser Lust verspürt eine Darstellung der Kreuzzüge im Geiste Mackays zu lesen, so greife er zu Hans Wollschlägers Die bewaffneten Wallfahrten gen Jerusalem (Zürich, 1973), in dem die Kreuzfahrer und die katholische Kirche mit allen Mitteln der Rhetorik zur Sau gemacht werden. Für Wollschläger liegt die tiefere Bedeutung des Kinderkreuzzugs darin, dass er die Tatsache dokumentiert, tausend Jahre Christentum hätten den Wirklichkeitssinn und die humane Empfindsamkeit negativ beeinflusst (pp. 193 f.).

⁹⁰ Der Prototyp der christlichen Ritter und damit auch der Kreuzritter ist bekanntlich der Heilige Georg, der gegen den Drachen, also dem absolut Bösen, siegreich kämpft. Vonnegut hält auch von diesem Gentleman in seiner postmodernen Inkarnation sehr wenig. In Mother Night versucht dieser, den Drachen in der Gestalt von Howard Campbell, Jr., der auch in Slaughterhouse-Five auftritt, zu erlegen, und begeht dabei denselben Fehler, wie die Teilnehmer der Kinderkreuzzugs im dreizehnten Jahrhundert: Er meint, die vermeintlich gerechte Sache würde automatisch siegen. Er versäumt es, sich ausreichend zu rüsten und wundert sich, als der Drache sich wehrt. Sein moralisches Versagen hat er mit allen verblendeten "Kreuzfahrern" gemeinsam: Er glaubt, er kämpfe mit Gott gegen das absolute Böse. Mother Night, pp. 180 f.

⁹¹ Wenn A. J. P. Taylor recht hat, dann war Dresden ja innerhalb des alliierten Bombenkrieges eher typisch als einmalig: "*The attack on Dresden was no different in character from previous attacks on other towns, though greater in effect ...*", Taylor (1965/70), pp. 591 f.

Der Vergleich des Tötens von Menschen im Krieg und das Töten von Tieren ist bei Vonnegut natürlich alles andere als neu. Romantisch veranlagte Geister könnten die Kriege des vorindustriellen Zeitalters mit der Jagd vergleichen, für die Weltkriege bleibt dann nur noch das Schlachthof a'la Chicago übrig, mit dem kleinen Unterschied, wie Hemingway einst bemerkte, dass man das Fleisch begräbt und nicht aufisst. Upton Sinclair blieb es dann vorbehalten, dieses Bild mit einer im Sinne des gerechten Krieges eher positiven Wertung zu versehen.⁹²

Obwohl mir keine direkten Äußerungen Vonneguts zu Sinclairs Leben und Werk bekannt sind,⁹³ scheint mir ein Vergleich der beiden Autoren durchaus lohnend zu sein. Wenn man Vonneguts Idealbild von der Großfamilie mal kurz missbrauchen kann, so könnte man in Bertha von Suttner seine Urgroßmutter, in Sinclair seinen Großvater und in Hemingway seinen Vater sehen. Uroma Bertha sah in Uppie den Sozialisten und den Pazifisten, und seinen sozialistischen, Pardon, sozialdemokratischen, Pardon linksliberalen Idealen im Bereich der Innenpolitik blieb der Amerikaner während seines langen Lebens weitgehend treu, wie sehr er auch den gerade aktuellen größeren Krieg der Vereinigten Staaten gegen wen auch immer unterstützte. Während den roten 30er Jahren, als Sinclair sich den Demokraten anschloss und langsam zum Anhänger der New Deal Regierung mutierte, als früher unakzeptable linke Gedanken gesellschaftsfähig wurden, empfing Vonnegut von seinen liberalen Lehrern und sozialdemokratisch angehauchten (deutschstämmigen) Verwandten jene Vorstellungen von einer gerechten Gesellschaft, an die er, konservativ wie er nun einmal war, bis zu seinem Tode festhielt. In einer im Jahre 1970 vor Collegeabgängern gehaltenen Rede verwies er auf das positive Beispiel Schwedens, polemisierte gegen das System des freien Unternehmertums, weil sie mit den Alten und Schwachen, den Kranken und Schüchternen, mit den Dummen und Ungeliebten zu hart umspringt, und schlug den Zuhörern vor, auf "*a socialist form of government*" hinzuarbeiten.⁹⁴ In seinem letztem Roman gibt Vonnegut an, er habe 1996 in mehreren Reden folgende zwei Zusätze für die amerikanische Verfassung vorgeschlagen:

Article XXVIII: Every newborn shall be sincerely welcomed and cared for until maturity.

*Article XXIX: Every adult who needs it shall be given meaningful work to do, at a living wage.*⁹⁵

Sinclair hätte sofort für diese Artikel gestimmt und er hätte auch einigen Passagen von Vonneguts 1979 veröffentlichten Roman *Jailbird* große Freude gehabt, die zwei der auch von Sinclair behandelten Themen aufgreifen und dabei zu einer ähnlichen Wertung wie er kommen: zunächst die brutalen Formen des Arbeitskampfes Ende des 19., Anfang 20. Jahrhunderts, sodann die Hinrichtung der beiden italienischen Anarchisten Sacco und Vanzetti.⁹⁶

⁹² Siehe Fußnote 91 im Sinclair-Kapitel dieser Abhandlung.

⁹³ In *Mother Night* (p. 150) heißt ein Kapitel allerdings "*Everything But the Squeals ...*" und es handelt sich dabei um eine unter anderem auch in *The Jungle* immer wieder mehr oder minder scherzhaft vorgebrachte Behauptung, in den Schlachthäusern von Chicago werden die Schweine vollständig verarbeitet, mit Ausnahme ihres Quiekens. Bei Vonneguts Protagonisten wird auch das Quieken (seiner literarischen Werke) einer Nutzung zugeführt. Ein direkter Einfluss Sinclairs muss allerdings nicht vorliegen.

⁹⁴ Wampeters, p. 168 (Aufruf), pp. 273 ff. (Bedeutung der Schule)

⁹⁵ *Timequake*, p. 152.

⁹⁶ Vonnegut, Kurt, *Jailbird* (New York, 1992, first 1979), pp. xxi ff. (Schilderung eines blutigen Arbeitskampfes) und pp. x und xxxix. Im teils fiktiven teils autobiographischen Prolog tritt Powers Hapgood auf, der seinerseits wiederum in Sinclairs Roman *Boston* (London, 1929, p. 631) ähnlich vorgestellt wird wie bei Vonnegut.

In Slaughterhouse-Five gibt es eine Szene, die nach Inhalt und Figurenkonstellation an Upton Sinclair erinnert. Dass es sich dabei allerdings um eine Ausnahme handelt, macht der Erzähler gleich am Anfang deutlich. Er führt aus, im Roman gäbe es so gut wie keine dramatische Konfrontationen und keine Beispiele für Charakterstärke, denn eine der Kriegsfolgen sei, *"that people are discouraged from being characters"*. Und dann kommt die Ausnahme: Konfrontation und Charakter. Howard W. Campbell, Jr., besucht im Auftrag der Nazis die amerikanischen Kriegsgefangenen in Dresden und versucht sie dazu zu bewegen, sich dem Free American Corps anzuschließen und zusammen mit der Wehrmacht gegen die Russen zu kämpfen. Campbells Agitation bleibt nicht unbeantwortet. Einer der Gefangenen beschimpft den Verräter und führt dabei aus:

*Derby spoke movingly of the American form of government with freedom and justice and opportunities and fair play for all. He said there wasn't a man there who wouldn't gladly die for those ideals.
He spoke of the brotherhood between the American and the Russian people, and how those two nations were going to crush the disease of Nazism, which wanted to infect the whole world.*⁹⁷

Das Adverb *"movingly"* ist hier keinesfalls ironisch gemeint und wenn der Erzähler eine Seite vorher von dieser Konfrontation als vermutlich dem besten Moment in Derbys Leben bezeichnet, so macht er sich keinesfalls über ihn lustig. Derby mag unsoldatisch sein, aber er gehört einer Sorte von Menschen an, die Vonnegut oft mit Wohlwollen betrachtet: Er ist ein Lehrer an einer *"high-school"* in Indianapolis.⁹⁸ Obwohl er an der Kinderkreuzzug teilnimmt, ist er kein Kind, aber auch kein Verführer, kein Kantorek aus Im Westen nichts Neues, sondern ein Kriegsfreiwilliger, der wegen seines vorgerückten Alters nur durch seine politischen Verbindungen der kämpfenden Truppe angehört, kein Heuchler also, denn er glaubt wirklich, was er so daherredet. Er ist auch der demokratisch legitimierte Sprecher der amerikanischen Kriegsgefangenen.⁹⁹ Und man sollte auch daran denken, dass der als Pazifist bekannter Autor durchaus geneigt war, den Zweiten Weltkrieg als einen gerechten Krieg zu bezeichnen.¹⁰⁰

"Poor old Derby" ist indessen kein Sprachrohr des Autors wie viele der Figuren Sinclairs. Der Roman bietet zahlreiche Einzelheiten, welche die patriotische Rhetorik Derbys ad absurdum führen. 1967 fährt Billy Pilgrim durch das schwarze Ghetto

⁹⁷ Slaughterhouse-Five, p. 141.

⁹⁸ DER GUTE LEHRER ist der Held einer der sentimentaleren Kurzgeschichten Vonneguts in der Saturday Evening Post mit dem Titel *"The Kid Nobody Could Handle"* aus dem Jahr 1955, der natürlich mit dem schwierigen Jungen umgehen kann.

⁹⁹ Dass die Derbys Wahl unter etwas seltsamen Umständen stattgefunden hat, ist dabei irrelevant. Vonnegut macht sich dabei über die notorisch niedrige Wahlbeteiligung in den Vereinigten Staaten lustig.

¹⁰⁰ Am deutlichsten vielleicht in einer Rede aus dem Jahre 1973, als er den *"just war"* des Zweiten Weltkrieges von den üblichen Kriegen deutlich abgrenzt, wobei allerdings die Vorstellung der eigenen Reinheit (*"purity"*) als Illusion entlarvt wird, auch wenn sie irgendwie doch berechtigt war. Wampeters, pp. 212 f. In seinem 1990 erschienen Roman Hocus Pocus, or What's the Hurry, Son? hat der Ich-Erzähler, ein Veteran des Vietnamkrieges, für die amerikanische Rolle in diesem Kampf kein gutes Wort übrig, während er den Zweiten Weltkrieg anders sieht und meint, dieser sei der einzige militärische Konflikt, in dem er gerne mitgekämpft hätte. Das hindert ihn aber nicht daran festzustellen, dass die soldatische Ausbildung auch damals dazu gedient habe, innerhalb kurzer Zeit einen Menschen *"zu einem mörderisch-selbstmörderischen Trottel"* zu machen. Vonnegut, Kurt, Hokus Pokus oder Wohin so eilig? (München, 1992), pp. 49 und 11. Siehe auch p. 62: *"Ich hätte alles gegeben, um in einem so bedeutungsvollen Krieg (wie der Zweite Weltkrieg) sterben zu dürfen"*. Man sollte allerdings den Ich-Erzähler nicht mit Vonnegut gleichsetzen, auch wenn er oft wie dieser sich äußert.

einer amerikanischen Stadt, den die Einwohner so sehr hassten, dass sie ihn zerstörten: *"The neighborhood reminded Billy of some of the towns he had seen in the war."*¹⁰¹ Soviel zum Thema Freiheit, Gerechtigkeit und Fairplay für alle, die zu der Zeit, als Derby seine Sprüche klopft, nicht nur für die Vergangenheit und die Gegenwart, sondern auch für die Zukunft unzutreffend ist.

Dem Vonnegutstammleser ist auch die Tatsache bekannt, dass der von Derby im Vergleich zu Schlangen oder Ratten oder Zecken als minderwertig eingestufte Campbell, Protagonist und Ich-Erzähler von Vonneguts Roman *Mother Night*, ein amerikanischer Agent ist, der allerdings seine Rolle als Verräter ausgezeichnet spielt. In der Tat gibt ihm Vonnegut bei dem (echten oder nur gespielten?) Versuch, Mitglieder für die Free American Corps zu werben, patriotische Worte in den Mund, die an Derbys Rhetorik erinnern. Die Nationalfarben der USA und des Nazicorps charakterisiert der Agent so:

*"Blue for the American sky ... White is for the race that pioneered the continent, drained the swamps and cleared the forests and built the roads and bridges. Red is for the blood of American patriots which was shed so gladly in years gone by."*¹⁰²

Man merke, dass amerikanische Helden sowohl bei Campbell als auch bei Derby *"gladly"* sterben. Und bald darauf kommt des (Schein-)Nazis bestes Argument:

*"You're going to have to fight the Communists sooner or later ... Why not get over with it now?"*¹⁰³

Dem Leser ist der Übergang von den Kämpfen gegen Hitler zu dem Kalten Krieg, zu dem Koreakrieg und zu dem Vietnamkrieg genau so bekannt, wie die Remilitarisierung der Bundesrepublik, die mangels Alternative auch mit Hitlers Soldaten geschah. Als der Weltkrieg bereits zu Ende war und deutsche Soldaten noch bewaffnet auf ihre Gefangennahme warteten, argumentierten sie im Gespräch mit Vonnegut und seinem Kriegskamerad O'Hare ähnlich wie Campbell:

*... we could both hear the Germans saying that America would now have to do what they had been doing, which was to fight the godless Communists. We replied that we didn't think so. We expected the USSR to try to become more like the USA, with freedom of speech and religion, and fair trials (ob Vonnegut Sacco und Vanzetti damals schon bekannt waren?) and honestly elected officials, and so on. We, in turn, would try to do what they claimed to be doing, which was to distribute goods and services and opportunities more fairly: "From each according to his abilities, to each according to his needs."*¹⁰⁴

Auch das ist ein Kontext: Im Vergleich mit dem jungen Vonnegut in der Darstellung von *Timequake* ist Derby in *Slaughterhouse-Five* fast schon ein Realist, denn den Nationalsozialismus haben schließlich Russen und Amerikaner ja tatsächlich besiegt und weitgehend vernichtet. Und was auch gegen die Sieger zu sagen ist, man vermisst Hitler und Konsorten nicht. Auch nicht uninteressant: Sinclair unterschätzte lange Zeit den stalinistischen Terror und wollte an der Zusammenarbeit der Siegermächte glauben, hatte also die gleichen Illusionen wie der junge Vonnegut und seine

¹⁰¹ *Slaughterhouse-Five*, p. 51.

¹⁰² *Slaughterhouse-Five*, p. 140. Die Verherrlichung der weißen Rasse dürfte die Zuhörer kaum gestört haben. Sie waren Mitglieder einer rassistischen Armee mit Rassentrennung. Die Schwarzen in den Südstaaten hatten damals de facto ungefähr die gleichen Rechte wie die Juden gemäß den Nürnberger Gesetzen. Der Trend in der Diskriminierung war allerdings grundverschieden.

¹⁰³ *Slaughterhouse-Five*, p. 140.

¹⁰⁴ *Timequake*, p. 120.

Kameraden, stellte sich aber dann sehr eindeutig auf die Seite der Kalter Krieger. Seine Abneigung gegen die Kommunisten war aber nie so ausgeprägt gewesen, dass er sich mit echten Nazianalsozialisten hätte verbinden wollen.

Die Unterschiede zwischen den politischen Kreuzfahrern Bertha von Suttner und Upton Sinclair zu Vonnegut sollen hier natürlich nicht verwischt werden. Urgroßmutter und Großvater haben zwar enorme politische Enttäuschungen erleben müssen und gerieten wohl manchmal an den Rand der Verzweiflung, aber beide haben letztlich ihren Glauben an den wissenschaftlichen und sozialen Fortschritt bewahrt und beide wollten der von ihnen postulierten Aufwärtsentwicklung damit dienen, dass sie ihre fiktiven Werke eindeutig in ihrem Dienst stellten und für sie Propaganda machten. Obwohl einige Vonnegut-Romane auf aktuelle politische Themen eingehen und dabei drastische Wertungen abgeben (in Deadeye Dick geht es zum Beispiel um die von Willy Brand so titulierte Perversion des menschlichen Denkens, also um die Neutronenbombe, und um den Dauerbrenner der amerikanischen Innenpolitik, nämlich in welchem Umfang das Recht des Bürgers, sich zu bewaffnen, eingeschränkt werden sollte), unterscheidet er zumindest in der Theorie deutlich zwischen politischer Rede und kreativer schriftstellerischer Tätigkeit:

*I do think ... that public speaking is almost the only way a poet or a novelist or playwright can have any political effectiveness in his creative prime. If he tries to put his politics into a work of the imagination, he will foul up his work beyond all recognition.*¹⁰⁵

Im Gegensatz dazu hielt Sinclair selbst die Werke von Shakespeare für Propaganda.¹⁰⁶

Ein fast noch wichtigere Unterschied: Vonneguts kritische Haltung zur in The Sirens of Titan zu "progerse"¹⁰⁷ verballhornten "progress" ist offensichtlich und man kann sie am besten im Vergleich mit Sinclairs am ehesten an Vonnegut erinnernden Werk, dem 1950 veröffentlichten komischen Science-Fiction-Schauspiel The Enemy Had it Too verdeutlichen. Nach der Vernichtung des Größtenteils der Menschheit durch einen Kampfstoff namens "Bio" gibt es bei Sinclair ein Happyend, das gerade durch Hochtechnologie und Fortschritt ermöglicht wird: Eine Marsexpedition kehrt zurück, bringt recht hochentwickelte Wesen vom Roten Planeten mit und setzt sie auf dem Blauen aus, wo sie aufgrund ihrer Lebensweise vermutlich wachsen und gedeihen und sich evolutionär noch höher entwickeln werden. Eine Gruppe von guten Menschen fliegt hingegen zum Mars und wird diesen Planeten aller Wahrscheinlichkeit nach erfolgreich kolonisieren -- eine sehr amerikanische Lösung des Problems: Aufbruch in weite Fremde, ein "new frontier".¹⁰⁸ Solche Vorstellungen werden von Vonnegut bereits in The Sirens of Titan lächerlich gemacht, wo der Präsident der USA sich durch folgende Erklärung blamiert: "And there is one frontier we can make particular progerse on and that is the great frontier of space."¹⁰⁹

In Vonneguts Werken, in denen wie in The Enemy Had it Too die Menschheit wie wir sie kennen ganz und gar oder weitgehend untergeht, bringt die Wissenschaft keine Rettung. Cat's Cradle endet mit dem Bild des vielleicht letzten Menschen auf

¹⁰⁵ Wampeters, p. xvi.

¹⁰⁶ "Hingegen ist es für uns an der Zeit, zu erkennen, daß Shakespeare der Dichter und Propagandist des Feindes (im Klassenkampf) und augenblicklich noch eine Belastung des Menscheingeistes ist." Upton Sinclair, Die goldene Kette oder Die Sage von der Freiheit der Kunst (Berlin, 1928, first English Mammonart, 1925), p.133.

¹⁰⁷ Die wörtliche Übersetzung des Wortes könnte "Pro-Arsch" lauten.

¹⁰⁸ Upton Sinclair, The Enemy Had it Too (Viking, New York, 1950).

¹⁰⁹ Sirens of Titan, p. 59.

Erden, der sich selbst tötet und dabei in eine Eisstatue mit einem fürchterlichen Grinsen verwandelt wird, die wem auch immer (in Frage kommen Gott, Menschheit oder der Leser) eine lange Nase zeigt. Das Menschengeschlecht pfeift aus dem letzten Loch, übrig bleibt lediglich der schwärzeste Galgenhumor. In Galapagos entkommt eine kleine Gruppe von Menschen der Vernichtung und kann sich auf den im Titel genannten isolierten Inseln erfolgreich vermehren. Über die Jahrhunderttausende passen sie sich ihrer Umwelt an, bauen ihre übermäßig großen Hirne auf das fürs Überleben notwendige Maß ab und verlieren alles Humane. Diese aus Menschen sich entwickelte Tiere sind zwar glücklich, wie Tiere eben glücklich sind, auch eine Art Happyend, auch eine Art Fortschritt, aber nicht im Sinne Sinclairs oder Suttners.

The Enemy Had It Too erschien 1950, so ziemlich genau gleichzeitig mit der ersten Vonnegut-Kurzgeschichte. 1953 schloss Sinclair seine elfbändige Lanny-Budd-Romanzyklus ab, der thematisch auf Hitler und auf den Nationalsozialismus, auf Einstein und auf die Atombombe größten Wert legt und dann mit damals politisch korrekter Kalterkriegsideologie endet. Im selben Jahr wurde auch Vonneguts Kalterkriegszählung "*All the King's Horses*" veröffentlicht. Auch wenn die beiden vielleicht nie etwas voneinander gelesen haben, kann man sich Folgendes vorstellen: der Großvater übergibt dem Enkel den Stab, bestehend aus den Themen Hitler-Auschwitz, Einstein-Hiroshima und aus den sozialdemokratischen Idealen -- ein Erbe, mit dem sich Vonnegut dann zeitlebens herumschlägt. Noch in seinem letzten Roman lässt er zum Beispiel Hitler und Eva Braun auftreten.¹¹⁰

Wenn der Enkel das Erbe des Großvaters antritt, dann stellt sich die Frage, was der Vater während dieses Familienfestes so treibt. Nun, er schießt sich einen Kugel in den Kopf und wird danach von seinem Sohn nicht immer bedauert. Kurt Ödipus Vonnegut hat zwar Ernest Laio Hemingway nicht erschlagen (versuchter Ruftotschlag zählt nicht), aber er tritt dem väterlichen Geist bei jeder sich bietenden Gelegenheit in seine ach so berühmten "*cojones*". Weniger vulgär ausgedrückt: Vonnegut hat einen deutlich erkennbaren Hemingway-Komplex und bemüht sich als postmoderner Autor von der klassischen Moderne, wie ihn "*Papa*" verkörpert, abzusetzen.

In seinem letzten Roman berichtet Vonnegut, dass er im Erscheinungsjahr von The Old Man and the Sea (1952) einen Berufsfischer gefragt habe, was dieser von dem Buch halte. Der Profi meinte, der Alte Mann sei ein Idiot gewesen. Er hätte einfach die besten Stücke des großen Fisches ausschneiden und ins Boot legen sollen, den Rest hätte er ruhig an die Haie verfüttern können. Vonnegut betont, der Rat des Berufsfischer sei ihm wertvoller als das Vorbild des Hemingway'schen Helden.¹¹¹ Nur wenn man bedenkt, wie eingebildet Hemingway auf seine Kompetenz als Fischer war, kann man diesen posthumen Tritt richtig würdigen. Im selben Buch beschreibt Vonnegut, wie einer seiner Stiefsöhne als Student von Hemingways A Farewell to Arms fast zu Tränen gerührt gewesen sei. Vonnegut erwähnt so nebenbei, dass der junge Mann den Roman nie gelesen hätte, wenn ihn irgendein Professor nicht dazu gezwungen hätte. Er selbst nimmt diese Reaktion zum Anlass, Hemingways Roman erneut zu lesen. Er gibt eine kurze Inhaltsangabe, in dem er unter anderem darauf eingeht, dass die Liebenden a'la Papa fern des Schlachtfelds bestens speisen und trinken. Die Protagonistin werde schwanger "*proving, as if it could be doubted, that he (Protagonist) is indeed all man.*" Hemingways Roman habe ein

¹¹⁰ Timequake, pp. 70 f. Übrigens akzeptierte Vonnegut als junger Mann dieselbe Auffassung vom Zweiten Weltkrieg wie Sinclair, wonach Hitlerdeutschland um jeden Preis besiegt werden musste. Seine differenziertere Haltung entwickelte sich erst später. Allen (1991), p. 79.

¹¹¹ Timequake, pp. vi f.

Happyend: Frederic Henry müsse hinfort keiner regelmäßigen bezahlter Beschäftigung nachgehen um für Weib und Kind zu sorgen. Er habe obendrein schöne Erinnerungen an seine Liebe. Man könne darüber nur Tränen der Erleichterung vergießen: Der Protagonist sei knapp dem schrecklichsten der Schrecken, der Ehe, entronnen.¹¹² Aus Hemingways Tragödie wird bei Vonnegut ein schlechter Witz.¹¹³

Wenn Vonnegut einen Schriftsteller zärtlich erwähnt, weil dieser "*a self-educated midwesterner*" gewesen sei, so meint er damit nicht Papa sondern James Jones. Er betont, dass dieser wie er selbst als "*enlisted man*" im Zweiten Weltkrieg gekämpft habe und betont dann das Gemeinsame:

*And let it be noted that the best-known members of my literary generation, if they wrote about war, almost unanimously despised officers and made heroes of sketchily educated, aggressively unaristocratic enlisted men.*¹¹⁴

Vonnegut kann sich nicht darauf verlassen, dass die Pointe dieser Bemerkungen vom Leser ohne Hilfe verstanden wird. Wer weiß es noch anno 1981, dass Hemingway den Autor von *From Here to Eternity* als Heulsuse, als "*battle fatigue type*" bezeichnet und sich über seinen Leibesumfang lustig gemacht hat? Die Darstellung der amerikanischen Armee durch Jones geschah nach Papa "*in so krankhafter Weise ..., daß es fast zum Weinen ist.*"¹¹⁵ Und wer weiß anno 1981 noch, dass der Held von Hemingways Roman über den Zweiten Weltkrieg ein hoher Offizier mit aristokratischen Verbindungen ist? Vonnegut übergeht das, liefert aber für die Leser die Information, Jones habe es abgelehnt, sich mit Hemingway zu treffen und sich über den Krieg zu unterhalten, weil er in ihm nicht den Kameraden entdecken konnte. Hemingway sei kein echter Soldat gewesen:

*He (Jones) said Hemingway in wartime was free to come and go from fighting as he pleased, and to take time off for a fine meal or a woman or whatever. Real soldiers, according to Jones, damn well had to stay where they were told, or go where they were told, and eat swill, and take the worst the enemy had to throw at them day after day, week after week.*¹¹⁶

Für Jones könnte man Vonnegut einsetzen, was die Intensität der Veteranengefühle angeht.

Auch in der Bewertung seiner Kriegserfahrung setzt sich Vonnegut deutlich von Hemingway ab, wie Allen es zu recht betont:

Yet as crucial as Vonnegut's experience at Dresden was to his life and his fictional career, he has resisted the temptation to overdramatize it, to raise to an apotheosis of the sort Hemingway did of his wounding in World War I at the Italian front. When asked if the events at Dresden changed him, Vonnegut replied, "No, I suppose you would think so, because that's the cliché. The importance of Dresden in my life has been considerably exaggerated because

¹¹² *Timequake*, p. 81.

¹¹³ Die Vorstellung, Mann und Frau könnten sich von der Welt isolieren und in der Liebe zueinander glücklich werden, wird von Vonnegut auch in *Mother Night* ad absurdum geführt, denn eine Nation, die nur aus zwei Personen besteht, wie der Protagonist und seine Frau ausgerechnet in Nazi-deutschland verwirklichen wollen, kann nicht gut gehen. Vonnegut stellt dieses Scheitern bei allem realen Leid so dar, dass tragische Erschütterung oder Lesertränen ausgeschlossen sind.

¹¹⁴ *Palm Sunday*, pp. 2 f.

¹¹⁵ Nach Carlos Baker, *Ernest Hemingway, A Life Story* (New York, 1980, first 1968), p. 628 und A. E. Hotchner, *Papa Hemingway* (Frankfurt a. M., ?, first 1965), p. 104.

¹¹⁶ *Palm Sunday*, p. 3.

*my book about it became a best seller. If the book hadn't been a best seller, it would seem like a very minor experience in my life."*¹¹⁷

Nur ja nicht so sein wie Papa, von dem an anderer Stelle Vonnegut wohl mit beißender Ironie sagt, er sei nach Amerika zurückgekehrt "*as a quiet, wounded, authentic hero of World War One*".¹¹⁸

Dass Vonneguts Verhältnis zu Hemingway einer Erörterung wert ist, erkannte Clinton Burhans bereits im Jahre 1975, als er in einem Aufsatz die Ähnlichkeiten und Unterschiede der beiden Autoren herausarbeitete: Beide Schriftsteller seien Erben einer Entwicklung, die bereits im 12./13. Jahrhundert begonnen und zwischen 1850 und 1900 ihren Höhepunkt erreicht habe, nämlich der "*the secularization and internalization of reality*".¹¹⁹ Die Folgerungen, welche die Menschen aus dieser Entwicklung gezogen hätten, seien durch die Erfahrungen der Weltkriege modifiziert worden. Hemingway und Vonnegut hätten zwar grundsätzlich ähnliche Ansichten über die Realität und die menschliche Befindlichkeit, ihre Reaktion darauf sei aber völlig unterschiedlich gewesen:

*'The high seriousness of Hemingway's writing evokes an essentially tragic vision of man. His characters can and do transcend the conditions which hurt and destroy them: in an empty and indifferently maleficent universe, they confront the human condition directly and by living fully within it find or create meaning, order, and beauty'*¹²⁰

Hemingways Modernität habe starke Wurzeln im klassischen Stoizismus, in dem romantischen Naturverständnis, in der positivistischen Epistemologie, in dem Realismus und in dem Naturalismus des 19. Jahrhunderts (also unter anderem in Upton Sinclair). Im Gegensatz zu Hemingway evoziere Vonneguts schwarzer Humor ein "*essentially comic vision of man*". Die Welt sei für ihn absurder und erschreckender als für Papa, denn der Mensch sei in ihr das absurdeste und erschreckendste Wesen. Jedermann befinde sich eingesperrt in einem Zustand, der für ihn weder tolerierbar noch änderbar sei, in dem er im Gegensatz zum Hemingway'schen Held nicht nur vernichtet werden, sondern auch besiegt werden könne. Nur mit Ironie, Humor und Distanziertheit einer komischen Weltsicht sowie mit dem Entkommen in neue Märchen könne der Mensch sich und Welt ertragen. Diese Vorstellung gehöre eindeutig in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts.¹²¹ In anderer Terminologie könnte man die Grundthese Burhans' so zusammenfassen: Hemingway verkörpere die Moderne, Vonnegut die Postmoderne. Man könnte ergänzend hinzufügen, dass diese Tatsache, wenn sie denn eine ist, auch deshalb gesellschaftliche Relevanz besitzt, weil beide Autoren gelegentlich Bestseller schrieben und ihre jeweiligen Darstellungen der menschlichen Befindlichkeit auf großes Echo beim Lesepublikum stieß.

All das blieb natürlich nicht unwidersprochen. Robert Merrill meint zum Beispiel, Burhans habe methodisch unzulässig Vonneguts Charaktere als Sprachrohre des

¹¹⁷ Allen (1991), p. 79

¹¹⁸ *Wampeters*, p. 119.

¹¹⁹ Eine andere Gemeinsamkeit zwischen Vonnegut und Hemingway sieht Wilson Taylor darin, dass beide Autoren im Gegensatz zu der in Amerika nicht unüblichen Ausblendung der schmerzlichen Aspekte der historischen Erfahrung auf die Unmöglichkeit einer solcher Repression hinweisen. Wilson Taylor, "*Oscillating to Eternity: Apocalypse and Eden in Vonnegut's Telegraphic Schizophrenic Novel*" <http://www.vonnegutreview.com/2013/07/slaughterhouse-five.html>, eingesehen am 17.10.2021.

¹²⁰ Clinton S. Burhans, Jr., "*Hemingway and Vonnegut: Diminishing Vision in a Dying Age*", in: *Modern Fiction Studies* 21 (1975), pp. 173-191, hier, p. 191, siehe auch p. 176.

¹²¹ Burhans (1975), p. 191.

Autors zitiert und ihn zu sehr in die Nähe von Absurdisten a'la Beckett und Ionesco gerückt, der für nichts anderes ein Auge habe als für die Dummheit der Menschheit. Burhans liege falsch, wenn er meine, Vonnegut sei pessimistischer als Hemingway. Das Gegenteil sei richtig.¹²²

Die letzte These Merrills dürfte Vonneguts Zustimmung finden. Er kontrastiert Hemingway auf jeden Fall mit Céline. Bei der Lektüre des Franzosen glaubte er in der Gegenwart eines großen Mannes zu sein:

*So be it. He is dead now. I love the good part of him. He died of natural causes. He died on July 1, 1961. Curiously -- Ernest Hemingway shot himself on the very same day.*¹²³

Jahre später geht Vonnegut wieder auf diesen seltsamen Zufall ein und äußert sich dabei relativ positiv über Hemingway, wenn man annimmt, dass das Wort "hero" hier nicht ironisch benutzt wird:

*He (Céline) and Ernest Hemingway died on the same day, incidentally, on July 1, 1961. Both were heroes from World War I. Both deserved Nobel prizes -- Céline for his first book alone. Céline didn't get one, and Hemingway did. Hemingway killed himself, and Céline died of natural causes.*¹²⁴

Man kann sich nun fragen, warum Vonnegut den Kontrast zwischen Selbstmord und Tod aus natürlichen Ursachen dermaßen betont. Ich glaube, er deutet damit Folgendes an: Wir drei Autoren sind oder waren vom Tod fasziniert, vom Reigen mit dem Tod am Krankenhausbett oder in der Arena, in Verdun, am Isonzo, in Dresden. Wir drei Schriftsteller stellen uns dieser grausamer Wahrheit, aber die Reaktion Hemingways ist selbstmörderisch, die Célines und meiner Wenigkeit aber letztlich, wenn alles gesagt ist, irgendwie lebensbejahend. Das ist Hemingway gegenüber nicht unbedingt fair, aber Fairness dem Vater gegenüber ist bekanntlich des Ödipus Sache nicht. Genaue Kenntnis des Herrn Papa auch nicht.

Wie schwierig diese Lebensbejahung in der postmodernen Welt ist, kann man mit der Analyse des für mich subjektiv besten Witzes in Slaughterhouse-Five verdeutlichen. Ich las ihn zum ersten Mal als Zivildienstleistender in Heidelberg und bekam buchstäblich einen Lachkrampf. Diese Erstlektüre fiel in die aktivste Zeit der deutschen Friedensbewegung. Mit einigen Freunden fuhr ich in das Jugendzentrum von Bad Dürkheim, wo ein Podiumsdiskussion zwischen einem Jugendoffizier der Bundeswehr und einem evangelischen Pfarrer stattfand. Wir wollten für die akustische Unterstützung des friedensbewegten Theologen sorgen, der zwar schon recht alt dafür aber um so aggressiver war. Er erklärte unter anderem die Bundeswehr für verfassungswidrig, weil bei der Wiederbewaffnung Westdeutschland keine Volksabstimmung stattgefunden habe. Im Gegensatz zu seiner lauten Hektik war der Jugendoffizier die Friedfertigkeit in Person, ließ sich nie provozieren und duldete alles in christlicher Demut. In seinem Schlusswort hob er die Augen zum Himmel und sprach ein Gebet: Gott gebe uns allen die Gelassenheit zu akzeptieren, was wir nicht ändern könnten, sowie den Mut, das zu ändern, was wir zu ändern vermöchten, sowie die Weisheit, den Unterschied immer klar zu erkennen. Der an die Friedensbewegung gerichteter Vorwurf war zwar nur impliziert aber dennoch deutlich: Uns Offizieren bei der Bundeswehr hat Gott die Weisheit gegeben, realistisch zu sein, euch Pazifisten (noch) nicht. An der Reaktion des Publikums konnte man erkennen,

¹²² Robert Merrill, "Introduction" in: R. Merrill (ed.), Critical Essays on Kurt Vonnegut (Boston, 1990), pp. 1-27, hier p. 9.

¹²³ Wampeters, pp. 218 f.

¹²⁴ Palm Sunday, p. 294.

dass er mit diesem Gebet verlorenes Terrain wiedererobern konnte, zumal er das letzte Wort hatte und unser Held (so hieß der Pfarrer, wenn ich mich nicht täusche) ihm nicht mehr widersprechen konnte. Mir fiel auch kein Zwischenruf ein, um die Stimmung wieder in die gewünschte Richtung zu lenken.

Ein paar Tage später fand ich des Offiziers Gebet in Slaughterhouse-Five wieder. Sie hängt dort eingerahmt im Büro des Protagonisten. Es hilft ihm und seinen kurz-sichtigen Kunden nicht zu verzagen, auch wenn sie das Leben nicht gerade begeistert finden. Nach dieser Einleitung und dem zentriert gedruckten Gebet ist die Mausefalle gespannt, die Pointe des Witzes kann kommen:

*Among the things Billy Pilgrim could not change were the past, the present, and the future.*¹²⁵

Ich lachte und lachte und lachte und stellte mir die Visage des Offiziers vor, wenn ich ihm das ins Gesicht gesagt hätte. Dann hörte ich auf zu lachen, weil in mir das ungu-te Gefühl aufkam, ich hätte mit diesem Zwischenruf eher den Gegenspieler des Offi-ziers fertig gemacht, denn die Ideale der Friedensbewegung lassen sich mit diesem Fatalismus nicht gut in Einklang bringen.

Wie zentral dieses Gebet für das Roman ist, kann man unter anderem auch daran erkennen, dass sie am Ende des vorletzten Kapitels noch einmal abgedruckt wird, und zwar auf einem herzförmigen Medaillon, das zwischen den im Bild angedeuteten Brüsten von Billy Pilgrims Freundin im Zoo von Tralfamadore hängt. Nach der Welt-sicht der dortigen Bewohner ist diese Bitte an Gott waschechter Blödsinn, aber eine direkte Kritik daran erfolgt diesmal nicht. Vielleicht ist der Hinweis bei der Interpre-tation dieser Stelle hilfreich, dass Vonnegut in einem Playboy-Interview tralfamado-rische Vorstellungen als "*useful, comforting sort of horseshit*" bezeichnet hat.¹²⁶

Dabei ist es völlig irrelevant, ob im Kontext des Romans diese außerirdische Welt nur im kranken Kopf Billy Pilgrims vorhanden ist oder ob er als Vonneguts Erfindung in der Wirklichkeit von Slaughterhouse-Five als real existent angesehen werden kann.¹²⁷ Tralfamadore und alles, wofür dieser Planet steht, ist so oder so eine Fiktion, eine schöne Lüge, die es Billy, Vonnegut und dem antinationalsozialistischen Leser möglich macht, mit einem Massaker wie Dresden, der ja zum allen Übel auch noch von der eigenen, also von der relativ guten Seite verübt wird, irgendwie zu leben, ohne wie Lots Weib in der rückschauenden Erinnerung zu einer Salzsäule zu erstarren. Der Erzähler von Slaughterhouse-Five bewundert Frau Lot und meint, das Buch von einer Salzsäule geschrieben worden.¹²⁸ Billy glaubt an Tralfamadore, der Autor spielt mit der Möglichkeit seiner Existenz, der Leser ergötzt sich an diesem Spiel, aber er merkt auch, dass er die außerirdischen (also unmenschlichen) Tröstungen nicht total verinnerlichen kann, wenn er etwas dazu beitragen will, Ereignisse wie Dresden etwas unwahrscheinlicher zu machen. Er erkennt aber auch die Ohnmacht des postmodernen Massenmenschen, dessen Freiräume selbst in einer pluralisti-schen, multikulturellen und toleranten Demokratie eng begrenzt sind, der im Grunde

¹²⁵ Slaughterhouse-Five, p. 52. Vonneguts Bücher bestehen nicht selten zu einem bedeutenden Teil aus Witzen: "And so the action of a Vonnegut novel pops along, like the progress of a ping-pong ball set loose in a roomful of mousetraps." Klinkowitz (1982)p. 48. Dies ist eine der Gründe, dass die besten Romane Vonneguts nicht allzu lang sind. Witzsammlungen werde irgendwann lang-weilig.

¹²⁶ Wampeters, p. 239.

¹²⁷ Als der Erzähler Pilgrims Zeitsprünge und Zeitgefühl vorstellt, verwendet er dreimal die Phrase "*he says*" und widmet ihr einmal einen ganzen Paragraphen -- eine recht eindeutige Distanzierung. Slaughterhouse-Five, p. 20.

¹²⁸ Slaughterhouse-Five, p. 19.

weder seine Gegenwart noch seine Zukunft selbst in der Hand hat, die Vergangenheit sowieso nicht, denn was geschehen ist, ist geschehen. Gleichzeitig ist der relativ freie Mensch seines Unglückes Schmied, wenn er sich nur treiben lässt. Und die Vergangenheit, genau genommen das für die Gegenwart relevante Bild von der Vergangenheit, lässt sich ändern, indem man zum Beispiel einen Roman über Dresden schreibt oder liest, wodurch sich wiederum die Zukunft ändern könnte.

Dieser Widerspruch wird im Roman immer wieder thematisiert. Bereits im Einleitungskapitel wird die Ohnmacht der Literatur, insbesondere der Antikriegsliteratur, dem Leser eingehämmert, als der Ich-Erzähler über seinen Plan, eine Art Antikriegsbuch zu schreiben, einem Filmemacher berichtet, worauf dieser ihn und alle pazifistische Literaten fragt: *"Why don't you write an anti-glacier book instead?"* Und falls dem Leser die Botschaft dieser rhetorischen Frage entgangen sein sollte, wird sie vom Erzähler mit auktorialer Zustimmung nachgeliefert:

*What he meant, of course, was that there would always be wars, that they were as easy to stop as glaciers. I believe that, too.*¹²⁹

Der Erzähler aber schreibt den Friedensroman trotzdem, und verspricht hoch und heilig der Frau seines Kriegskameraden, kein Kriegsbuch zu schreiben, das zur Kanonenfuttermotivation und Rechtfertigung kommender Kriege dienen könnte. Und er fasst den Moral seiner Kriegserfahrung und damit auch des Romans für seine Kinder (also auch für den Leser) in zwei Sätzen zusammen:

I have told my sons that they are not under any circumstances to take part in massacres, and that the news of massacres of enemies is not to fill them with satisfaction or glee.

*I have also told them not to work for companies which make massacre machinery, and to express contempt for people who think we need machinery like that.*¹³⁰

Der erste Satz klingt wie eine politisch korrekte Banalität, aber nur dann, wenn man vergisst, dass mit "massacre" nicht nur Episoden wie My Lai oder die Bombardierung Nordvietnams gemeint sind, sondern die Zerstörung deutscher Städte im Zweiten Weltkrieg, symbolisiert in Dresden.¹³¹ Der zweite Satz legt durch die ungewöhnliche Wortverbindung "*massacre machinery*" nahe, dass mit Blutbad-Gemetzel-Metzelei-Abschlachtung der Krieg an sich gemeint sein könnte. Er artikuliert wegen

¹²⁹ *Slaughterhouse-Five*, p. 3. Heute erscheint der Vergleich in einem anderen Licht als damals: Gletscher lassen sich ja von Menschen stoppen und zurückdrängen, siehe Erderwärmung und Klimawandel.

¹³⁰ *Slaughterhouse-Five*, p. 17.

¹³¹ Womit wir wieder bei der alten Frage sind, ob der alliierte Bombenkrieg gegen Japan und Deutschland zu Recht unter "Massaker" im Ordner mit der Überschrift "*Kriegsverbrechen*" abgespeichert werden kann. Wenn man etwa Christian Graf von Krockows (also eines erfolgreichen und angesehenen bundesdeutschen Akademikers) an sich bewundernde Churchill-Biographie liest, wird man die Frage eher bejahen: Das Bewusstsein, dass die Abschlachtung von Frauen und Kindern ein Verbrechen ist, sei vorhanden gewesen, die Zahl der Toten so hoch, dass man von Kollateralschäden nicht sprechen könne, das für die Alliierten erzielten Gewinne stünden in keinem Verhältnis zu den erbrachten Opfern: *"Eine gewaltige Rüstungsleistung wurde für nichts erbracht, und die jungen Bomberpiloten und Bomberbesatzungen (gemeint sind Briten und Amerikaner), die abgeschossen wurden, haben sich sinnlos geopfert."* Krockow erklärt das mit Ratlosigkeit, womöglich auch mit Verzweiflung auf britischer Seite. Christian Graf von Krockow, *Churchill* (Komet, 2000, zuerst 1999), pp. 163 f. Also Massaker ist das richtige Wort, wenn man Krockow folgt. Ob es sich dabei bei Churchill subjektiv um Mord oder Totschlag oder fahrlässige Tötung handelt, ist gleichgültig, denn bei allen drei Tatbeständen handelt es sich um Verbrechen. Dass diese Vorstellung von der politischen Verantwortung der alliierten Führer keine einzige Untat der Nazis entschuldigt, versteht sich von selbst.

der Allgegenwart der Rüstungsindustrie eine nur schwer erfüllbare Forderung, zumal jede Art von Forschungsergebnis militärisch genutzt werden kann und obendrein der militärisch-industrielle Komplex, um ein damals gängiges Schlagwort zu gebrauchen, auch Firmen und Institutionen kontrolliert und beeinflusst, die direkt keine Vernichtungswaffen herstellen.

Man könnte den deutlich zu Tage tretenden Widerspruch zwischen fatalistischer Resignation und pazifistischen Aufruf damit erklären, dass der Erzähler nach eigenen Angaben sein Hirn während des Zweiten Weltkrieges aus seinem Körper geschissen hat. Man könnte auch darauf verweisen, dass seiner Meinung nach man ohnehin nicht über ein Massaker nichts Intelligentes sagen könne.¹³² Die Vorstellung ist keinesfalls abwegig, dass *Slaughterhouse-Five* ein Konzept aus *The Sirens of Titan* zugrunde liegt. In diesem Roman gibt es die "*CHRONO-SYNCLASTIC INFUNDIBULA*", also Orte, an denen absolute Wahrheiten, die einander widersprechen, sich harmonisch wie ein Uhrwerk zusammenfügen.¹³³ Die Wahrheit von Auschwitz (Unmoral des fundamentalistischen Pazifismus) und die Wahrheit von Dresden-Hiroshima (Notwendigkeit des Pazifismus) können sich wohl nur dort zusammenfinden. Der Leser von *Slaughterhouse-Five* ist herzlich eingeladen, sich in eine chronosynclastisches Infundibulum zu begeben, um dort die Quadratur des Kreises zu vollbringen, aus Holz Eisenringe zu machen oder sich in dem Orwell'schen "*double-think*" zu üben, also zwei widersprüchliche, sich gegenseitig ausschließende Überzeugungen aufrechtzuerhalten und beide zu akzeptieren.

Ist es dem so, dann wird der Leser, insbesondere der friedfertige Leser mit einem sozialen Gewissen, zum eigentlichen Helden des Romans, der mit der Absurdität seiner Kriegsfeindlichkeit leben muss, der Friedensaktivist, der in Anlehnung an Camus die Rolle des Sisyphos übertragen bekommt. Der Leser schiebt als Gut-mensch den Stein auf den Berg hinauf, und Vonnegut macht ihm keine Illusion darüber, dass dieser wieder herabrollen wird. Der Leser wird sich bemühen, seiner Existenz einen Sinn zu geben, aber er wird damit genau so scheitern wie mit seinem Streben nach sozialer Gerechtigkeit oder dem ewigen Weltfrieden.¹³⁴ Vonnegut verweigert seinem Sisyphos das billige Opium der tradierten Religionen, das ihm das Erkenntnis seines Schicksals vernebeln würde und obendrein gefährliche Nebenwirkungen (Inquisition, Kreuzzüge, Dschihad) zeitigt. Wenn Sisyphos unbedingt Rauschgift braucht, dann sollte er so etwas nehmen wie Aldous Huxleys "*soma*", deren immaterielle Form bei Vonnegut "*foma*" heißt, also etwa die eher harmlose tralfamadorische Lehre des Pilgers Billy Pilgrim. Im Idealfall hat Sisyphos das aber nicht nötig. Schwarzer Humor, wie Vonnegut sie ihm bietet, reicht ihm. Dieser Humor macht ihn nicht frei oder zu einem besseren Menschen, aber es hilft ihm, sich als eine lächerliche, komische Figur zu begreifen und so ohne inquisitorischen Ehrgeiz sein absurdes Schicksal etwas leichter zu tragen, den Stein immer weiter, immer weiter den Berg hinauf zu rollen, und dann wieder von vorne.

*My name is Yon Yonson,
I work in Wisconsin,
I work in a lumbermill there
The people I meet when I walk down the street,
They say, "What's your name?"*

¹³² *Slaughterhouse-Five*, p. 109 und p. 17.

¹³³ *The Sirens of Titan*, pp. 14 f.

¹³⁴ Deshalb wirkt das Gebet zwischen den Busen der Freundin der Protagonisten im Kontext des Romans nicht als der Weisheit letzter Schluss, denn es impliziert, Sisyphos könne zwischen Steinen, die er endgültig auf dem Berg platzieren kann und Steinen, die wieder runter rollen, mit Gottes Hilfe unterscheiden.

*And I say,
"My name is Yon Yonson,
I work in Wisconsin ..."*¹³⁵

Vielleicht sollte man nicht vom Mythos von Sisypchos, sondern vom Mythos von Yon Yonson sprechen.

¹³⁵ Slaughterhouse-Five, pp. 2 f. Unendliche Gedichtlein, deren Inhalt sich stets wiederholt, faszinierten Vonnegut so sehr, dass er in Galapagos (p. 95) wieder eines davon verwendet: Man macht Kinder, die dann ihrerseits Kinder machen, die Kinder machen, usw. usw.