

**Die Motive „Grab“ und „Friedhof“
in der deutschbaltischen Literatur
des 20. Jahrhunderts**

Digitale Hochschulschriften zum Baltikum
Herausgegeben von der
Carl-Schirren-Gesellschaft
Band 03

Lena-Marie Franke

**Die Motive „Grab“ und „Friedhof“
in der deutschbaltischen Literatur
des 20. Jahrhunderts**

am Beispiel von

**Werner Bergengruens *Der Tod von Reval*,
Siegfried von Vegesacks *Baltischer Tragödie*
sowie Gedichten von Gertrud von den Brincken**

Beitrag zum Dietrich A. Loeber-Preis 2019
Vierter Platz

© 2019 Carl-Schirren-Gesellschaft
Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages ist unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherungen und Verarbeitungen in elektronischen Systemen.

Einleitung

Die deutschbaltische Literatur des 20. Jahrhunderts wird oftmals als der rückwärtsgerichtete Blick auf eine verlorene Heimat, eine „längst verklungene Zeit“, gebündelt in dem Begriff *temps perdu* (z.B. Wilpert 2005:12), bezeichnet. Mit dem Begriff *temps perdu* wird den Autoren eine literarische Verzeitlichung des von ihnen durch eigene Umsiedlung erfahrenen Raumverlustes zugeschrieben. Gleichzeitig wird dadurch eine konservative bis reaktionäre Einstellung impliziert: Die Zeit sei für den Verfasser des Textes nicht einfach vergangen oder weitergeschritten, sondern „perdu“ – „verloren“. Somit könnten die Texte als Ausdruck eines Jahrzehnte andauernden Nachtrauerns einer unwiederbringlichen idealisierten Kindheit verstanden werden.

Für die Memoirenliteratur, die insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg in größerem Umfang entstand, mag diese Verzeitlichung des Heimatbegriffs und die darin ausgedrückte oder damit einhergehende Vergangenheitsorientierung als Tendenz zutreffen. Jedoch sollte dies nicht auf die deutschbaltische Literatur insgesamt bezogen werden.

Im Folgenden soll daher der Fokus mehr auf die räumliche als auf die zeitliche Dimension ausgewählter Texte der deutschbaltischen Literatur des 20. Jahrhunderts gesetzt werden. Angesichts der notwendigen Knappheit der vorliegenden Arbeit soll diese raumorientierte Analyse begrenzt werden auf die Analyse der Topoi „Friedhof/Kirchhof“ und „Grab“/ „Begrabenwerden“.

Anhand der, auch gattungsmäßig sehr verschiedenen Texte, Werner Bergengruens Erzählungssammlung *Der Tod von Reval*, Siegfried von Vegesacks monumentalem Familienroman *Die baltische Tragödie* und mehrerer Gedichte von Gertrud von den Brincken, in welchen der Heimatverlust thematisiert wird, soll das in allen diesen Texten vorkommende Motiv des Friedhofs eines genaueren Blickes gewürdigt werden. Inspiriert durch Michel Foucaults Modell von Friedhöfen als „anderen Räumen“ soll untersucht werden, inwiefern der Friedhof in den vorliegenden Texten räumlicher und zeitlicher Teil des Alltagslebens ist oder als „Heterotopie“ außerhalb dessen steht (vgl. Foucault 1992). Des Weiteren wird gezeitigt, wie „Orte der Toten“ in Form von Friedhof und

Grab in den verschiedenen Texten realisiert sind und inwiefern sie als Gedenk-, Erinnerungsort oder Speicher fungieren und funktionieren.

Eine Gemeinsamkeit der sich in ihrer Herkunft, ihrer politischen Einstellung und ihrem literarischen Schaffen mitunter stark voneinander unterscheidenden Autoren Werner Bergengruen (1892–1964), Siegfried von Vegesack (1888–1974) und Gertrud von den Brincken (1892–1982) ist in ihrer Biographie zu finden: Alle drei verließen die baltische Heimat lange vor der erzwungenen Hauptumsiedlungswelle 1939, wenn auch nicht unbedingt freiwillig, sondern auf politischen Druck oder aufgrund familiärer Verpflichtungen. Werner Bergengruen siedelte 1904 nach Lübeck um, wo er das Gymnasium besuchte. Siegfried von Vegesack verließ seine livländische Heimat nach Gymnasialzeit in Riga und Studium in Dorpat 1909 für ein Studium in Heidelberg, nach kurzzeitiger Rückkehr 1914 folgte er schon 1915 seiner Verlobten nach Schweden (Gottzmann 2007b:1358). Gertrud von den Brincken zog 1927 mit ihrem Mann nach Frankfurt, später nach Hessen, Wien und schließlich Regensburg um (Garleff 1991:306).

Trotz eines fortwährenden Bezugs zum Baltikum erlebten die Migranten „die letzte Phase deutschbaltischer Geschichte“ (Garleff 1991:301) aus einer Außenperspektive. Wenn Brincken, Vegesack und Bergengruen Heimatverlust der Deutschbalten literarisch verarbeiten, überlagert sich die persönliche, frühere Migrationserfahrung mit den aktuellen politischen Tendenzen. Garleff sieht Brincken und Vegesack gerade durch das frühe Verlassen der Heimat „vor dem allgemeinen Aufbruch ihrer Volksgruppe“ „stärker als andere für das Problem deutschbaltischer Identität sensibilisiert“ (Garleff 1991:302). Dies führe dazu, dass sie sich mit „den Grundfragen deutschbaltischer Existenz“ und dem Einfluss der politischen Umbrüche auf eben diese beschäftigen (Garleff 1991:302). Bergengruens Auseinandersetzung mit Gegenwart und Vergangenheit der Deutschbalten scheint weit weniger von Vollständigkeitsanspruch geprägt. Die Frage nach Berechtigung und Zukunft deutschbaltischen Raums ist aber auch in Bergengruens Werk, gerade im *Tod von Reval*, vorhanden.

Im Falle von Bergengruen und Vegesack gilt zu beachten, dass die im Folgenden untersuchten Werke *Der Tod von Reval* und *Die baltische Tragödie* noch vor 1939 verfasst wurden, zu einem Zeitpunkt, als das Ende der Deutschen im Baltikum vielleicht vorhersehbar, aber noch nicht besiegelt war. Auch vor diesem Hintergrund interessiert, wie die Autoren anhand des Friedhofs in Vergangenheit und Zukunft der Deutschen im Baltikum blicken lassen.

2. Analyse

2.1 Werner Bergengruen (1892-1964): Der Tod von Reval. Kuriose Geschichten aus einer alten Stadt (1939)

Angesichts der Tatsache, dass Werner Bergengruen, der bereits mit zwölf Jahren 1904 „ins Reich“ übersiedelte, im Nachkriegsdeutschland mehr als Vertreter der „Inneren Emigration“ während des Nationalsozialismus denn als tatsächlich nach Deutschland migrierter Balte betrachtet wird, gilt seinem Schaffen in den 1930er Jahren und bis 1945, insbesondere den als antitotalitär interpretierbaren Werken¹ (vgl. Bänziger 1992: 835), weit mehr wissenschaftliche Aufmerksamkeit als seinen früheren und späteren sowie den vermeintlich unpolitischen Werken.² Von daher scheint es interessant, eines der Werke Bergengruens mit Baltikumsbezug, die Erzählungssammlung „Der Tod von Reval“ genauer zu betrachten.

Den aus acht „kuriosen Geschichten“ nebst einer Art Prolog (*Die Stadt der Toten*) und Epilog (*Abschied*) bestehenden Zyklus verfasste Bergengruen zwischen 1931 und 1935, der Band erschien erstmals 1939 (vgl. Gottzmann 2007a:191). Die Erzählungen – *Bericht vom Lebens- und Todeslauf eines merkwürdigen Mannes*, *Der Seeteufel*, *Jakubsons Zuflucht*,

¹ Das prominenteste Beispiel hierfür bildet der Roman *Der Großtyrann und das Gericht* (1935), „eine Parabel über den Mißbrauch der Macht in der Diktatur“ (Kroll 2005:7).

² z.B. von F. Kroll, L. Hackelberger, S. Taschka (Hg.) 2005: *Werner Bergengruen. Schriftstellerexistenz in der Diktatur*. München. Der Band beinhaltet Tagebuchaufzeichnungen und Briefe Bergengruens zur Zeit des Nationalsozialismus.

Die wunderliche Herberge, Kaddri in der Wake, Schneider und sein Obelisk, Der Kopf, Die gelbe Totenvorreitsche – werden, eingeklammert durch den verortenden Prolog und Epilog, „zusammengehalten durch Raum, Zeit und Thema und mehr durch Scherz und schwarzen Humor als durch Schwermut oder Grauen“ (Wilpert 2005:248f). Der Bezug zur Stadt Reval ist dabei stets vorhanden, aber unterschiedlich stark ausgeprägt.

Im Prolog *Die Stadt der Toten* nimmt Bergengruen zunächst eine dreifache Verortung vor:

Er verortet zunächst das Geschehen geographisch, („Ich möchte dir ein paar Geschichten erzählen: Geschichten aus einer alten Stadt hoch droben im Norden, hoch droben im Osten, einer Stadt am Meer“, *Die Stadt der Toten*:7), anschließend schreibt er der Stadt Reval eine besondere Verbindung zum Tod zu:

Vielleicht, so meinst du, eigne der alten Stadt Reval eine graue und nordische Düsternis, und von dieser habe ich mich verführen lassen, Reval in eine auszeichnende Verbindung zum Tode zu setzen und in diesem Betracht allerlei Vorfällen ein Augenmerk und ein Gedenken zuzukehren. (*Die Stadt der Toten* 9)

Zudem weist er dem Tod innerhalb der Stadt Reval und im Leben der Bewohner Revals einen Ort, genauer einen *Wohnort*, zu:

Eine alte Stadt mag Menschen haben, so viel sie will; was ist die Menge derer, die sie bewohnen, vor der Menge derer, die sie bewohnt haben? Die in Häusern leben und über Straßen gehen, das sind ja die Wenigen; die Vielen aber wohnen in den grauen Kirchen und Gruftkapellen der Stadt unter den schweren, gemeißelten Grabplatten, unter den Rasen der Friedhöfe vor ihren Toren, unter dem Steinpflaster der Kirchenplätze. (*Die Stadt der Toten* 7)

Beide genannten Orte der Toten beschreiben eine doppelte Abgrenzung vom Alltagsleben: sowohl „unter den schweren, gemeißelten Grabplatten“ als auch „unter dem Rasen“ sind die Toten aus dem Alltag ins Unterirdische verdrängt worden, im ersten Fall zusätzlich abgeschirmt durch die „grauen Kirchen und Gruftkapellen“, im zweiten Fall abgeschlossen aus der Stadt durch die Lage des Friedhofs „vor ihren Toren“. Hier drängt sich, bestärkt durch die Betonung der stadtbildprägenden deutschbaltischen Bauten („Kirchen“, „Gruftkapellen“) eine Assoziation

mit der vergangenen Lebenswelt der Deutschen in Reval und anderen Städten des Baltikums auf. „Das Volk ihrer Toten“ wird den Lebenden als überlegen gegenübergestellt (*Die Stadt der Toten* 7). Die Deutschen sind aus der Stadtrealität verschwunden, wirken aber in den von ihnen geschaffenen Bauten fort. Die Gebäude in den Erzählungen und auf der Metaebene deren Räumlichkeit könnte als Versuch verstanden werden, das, „was hätte sein können und von der Zeit vernichtet worden war“ (Birznieks 1970:201) in „Zeitlose“ zu transformieren.

Bei einer, wenn auch naheliegenden Interpretation des *Todes von Reval* als „Versuch, die Geschichte des Baltikums mit dem Todesmotiv in plakative Verbindung zu setzen“ (Schmidt 2007:315) darf jedoch nicht vergessen werden, dass, wie bereits 1965 in einer Masterarbeit von Margarete Mian ausführlich dargestellt, das Todesmotiv sich fast durch Bergengruens gesamtes Werk zieht und keinesfalls nur die Thematik der im Vergleich zum Gesamtwerk wenigen im Baltikum verorteten Erzählungen bestimmt (vgl. Mian 1965).

Die Überbetonung von stabilen und großen Gebäuden sollte auch im Kontext einer zum Verfassenzeitpunkt nicht nur in Bezug auf den baltischen Raum von Unsicherheit und Instabilität geprägten politischen Situation betrachtet werden, welche eine Wertsteigerung von Nicht- oder Schwer-Zerstörbarem erklären kann. Das individuelle Leben verliert an Wert, gleichzeitig steigt das Bestreben, der Nachwelt ein Vermächtnis zu hinterlassen.

„Seine [Bergengruens] wichtigste Menschen sind Erben, und sie wissen um ihre Verpflichtung der Vorfahren gegenüber“, schreibt Bänziger (1996:44) auf das „Menschenbild“ in Bergengruens Werk bezogen. Das „Erbe“ ist im Tod von Reval auf die Spitze getrieben und gleichzeitig banalisiert: Die Nachfahren „erben“ zunächst eine Leiche, der Umgang mit diesem Erbe ist es, was die Begebenheiten und Geschichten „kurios“ werden lässt.

In dem leitmotivischen Satz „Jeder Tod hat ja sein Gelächter“ (*Die Stadt der Toten* 9) (vgl. Bänziger 1996:42), sieht Bänziger die „Lebens- und Sterbensweisheit“ der Protagonisten ausgedrückt (vgl. Bänziger 1992:840). Auch wenn Bergengruen zweifelsohne durch die Kombination von Tod mit Ironie und Witz besticht, sollte beachtet werden, dass

weniger das Sterben als das Begraben den eigentlichen Mittelpunkt der Erzählungen bildet.³ Das Gelächter, die vermeintliche Leichtigkeit des Todes, entsteht vor allem dadurch, dass Bergengruen nicht das Sterben erzählt, sondern dieses lediglich beiläufig erwähnt oder überhaupt erst nach dem Tod mit der Handlung ansetzt, die wiederum hauptsächlich den (räumlichen und zeitlichen) Weg der Toten zum Begraben-Werden erzählt. Im Gegensatz zu Bergengruens Novellen (vgl. Killy 2008:460) enthält *Der Tod von Reval* kaum Mystisches oder Unheimliches. Zunächst übernatürlich Erscheinendes, wie der spukende Herzog in *Bericht vom Lebens- und Todeslauf eines merkwürdigen Mannes* oder der vermeintlich Scheintote in *Die wunderliche Herberge* wird sogleich wieder durch rationale Erklärungen aufgelöst. Bergengruen nimmt keine Wiederbelebung der Toten vor, dennoch löst er den klaren Gegensatz zwischen Lebenden und Toten auf, indem er eine dritte Kategorie hinzufügt, nämlich die der *Unbegrabenen*. Er verlängert auf diese Weise den Lebensweg der Verstorbenen, indem er diesen nicht mit dem Tod, sondern erst mit dem Begräbnis enden lässt. Dies gilt für fast alle Erzählungen des Bandes, bemerkenswerterweise einschließlich der einzigen Erzählung, in der die Protagonisten Esten sind (*Kaddri in der Wake*). Die einzige Ausnahme bildet hingegen die Erzählung *Der Kopf*, zugleich die einzige, die nicht im Baltikum spielt.

Der Weg der Toten zu ihrem Begräbnis ist stets von allerlei Hindernissen geprägt. Insbesondere ist es immer wieder das Bestreben der Lebenden, einen Nutzen aus den „geerbten“ Toten zu ziehen, das deren Weg zum Begrabenwerden verlängert, so in den Erzählungen um den Herzog Croy (*Bericht vom Lebens- und Todeslauf eines merkwürdigen Mannes*), um die Fischersfrau Kaddri (*Kaddri in der Wake*) und, etwas abgeschwächt, bei „Frau Ältester Heydenacker“, bei der der „Stadtstreicher“ Jakobson „Zuflucht“ findet (*Jakubsons Zuflucht*). In allen diesen drei Erzählungen spielt der Zufall eine große Rolle. Die Hinterbliebenen, welche alle kein enges emotionales Verhältnis zu den Verstorbenen haben, entdecken nach deren Tod zufällig einen unerwarteten Nutzen, den sie aus dem „Erbe“ des Leichnam ziehen können. Am direktesten

³ Insofern ist nicht ganz nachvollziehbar, wie Bänziger zu dem Schluss kommt, „das ganze Buch wirke für Mitteleuropäer schockierend“ (Bänziger 1996:42).

und somit zugleich der Vorstellung von „Leichenschändung“ am nächsten kommend, ist dieser Nutzen in der Erzählung *Kaddri in der Wake*. Zwar verbindet den Fischer Tönno und seine Frau Kaddri kein nahes emotionales, wohl aber ein buchstäblich enges Verhältnis, da sie verheiratet sind und in engsten räumlichen Verhältnissen zusammenleben. Kaddris Leichnam wird, zunächst von Tönno unbemerkt, nach ihrem Sturz in die Wake zum Köder für die Aale, was Tönno wiederum einen gewaltigen Fang beschert. Wenngleich es unter Berücksichtigung der handelnden Personen unterschiedlichster sozialer Schichten und ihres jeweiligen – größtenteils kaum löblichen – Umgangs mit den Verstorbenen und deren Grabstätten in den übrigen Erzählungen des Bandes (z.B. in *Der Seetenfel* und *Schneider und sein Obelisk*) auch überzogen scheint, wie Schmidt in der Geschichte vom estnischen Fischer Tönno eine Abwertung der Esten (vgl. Schmidt 1998:316) und Belege für Bergengruens „nationalistisches Denken“ (Schmidt 1998:324) sehen zu wollen, so sind dennoch einige Unterschiede in der Beschreibung des estnischen Fischermilieus im Vergleich zum deutschbaltischen städtischen Raum zu beobachten. Am auffälligsten ist das Fehlen von Raum, insbesondere von bebautem und gebautem Raum: Tönnos Wohnraum ist, und mit dieser Feststellung wird die Erzählung gleich im ersten Satz eingeleitet, eine „Fischerhütte“ (*Kaddri in der Wake* 100), also ein in seiner Bezeichnung schon als klein und instabil charakterisiertes Konstrukt. Die Enge und Raumlosigkeit wird fortgeführt: Tönno hat mit Kaddri „in einer Nähe gelebt [...], wie sie sich enger nicht ausdenken lassen will, Leib an Leibe“ (*Kaddri in der Wake* 105). Außer der Hütte kommen keine Bauten vor, die Tätigkeit der Fischer ist nicht nach oben ins Sichtbare, sondern in die Tiefe gerichtet und statt etwas zu errichten, schlagen sie Löcher und graben Gruben. Die Eislöcher sind nicht-materiell, außerdem vergänglich und naturabhängig.

Tönno räuchert selber, und er hat viel Geschick dabei, er hebt seine Gruben aus, macht Feuer von harzigem Holz, von Kiefern- und Fichtenzapfen und von Kaddikzweigen und setzt die Aale im Rahmen darüber. (*Kaddri in der Wake* 100f) Außer der genannten sich nur im unterirdischen Raum erstreckenden Tätigkeit geht aus dieser Episode die den Esten zugeschriebene Naturnähe hervor. Die verschiedenen Baum-

und Fischarten werden genau bezeichnet, während die Erzählung ansonsten in einer primitiveren Sprache gehalten ist. Die Natur- und insbesondere Tiernähe, die wohl als charakteristisch für eine deutschbaltische Sicht der Letten und Esten betrachtet werden muss, wird zudem über Tönno's Bekleidung in Form eines „zerlumpte Schafspelz“ (102) und sein Verhältnis zu den Aalen ausgedrückt.

Tönno meint, es geben zwei Arten von Aalen: die einen, die im Winter die Wache halten müssen, die fängt er mit Schnüren; und die anderen, die ihren Winterschlaf halten dürfen, auf dem Meeresboden, im Schlamm, die wollen gestochen sein. (102) Die Aale lieben ihn, die Kopeken lieben ihn nicht. (101)

Es ist insofern schon durch die in der Erzählung kreierte Raumstruktur bestimmt, dass Tönno in der Stadt, insbesondere in „Einkehrhäusern“ (*Kaddri in der Wake* 102) seine Frau nicht finden kann, da sich diese außerhalb seiner räumlichen Lebenswelt befinden.

Während Tönno sich auch nach Entdecken von Kaddri's Leichnam zunächst über den dadurch erzielten reichen Fang freut, stellt der Erzähler sofort eine Assoziation der gefangenen Aale zur Leiche her:

Da ist seine Frau Kaddri, und sie ist über und über bedeckt mit Aalen, fetten, glänzenden Aalen, so dick sind sie wie Kinderarme. (104)

Schließlich ordnet sich Tönno, der Kaddri eigentlich nicht beerdigen, sondern in eine Wake werfen wollte, motiviert durch den Gemeindegältesten Maddis den Regeln und Moralvorstellungen der Deutschen und Russen unter. Er wird durch die ihm zunächst aufgezwungenen Gesetze sogar „bekehrt“ und verspürt auf einmal den Wunsch nach einem angemessenen und ordnungsgemäßen „Begräbnis“ mit „Pastor“, „Predigt“ und „Glockengeläut“ für Kaddri. Die Toten erfahren ihre Gerechtigkeit nach deutschbaltischem Verständnis also durch Anpassung der Esten an die deutschen Regeln und Sitten.

Einen Gegenpol zu Kaddri in der Wake bildet in mehrfacher Hinsicht die Erzählung Schneider und sein Obelisk. Hier spielt die Handlung im Milieu der Oberschicht, das Verhältnis von Verstorbener und Hinterbliebenem ist von äußerster emotionaler Nähe geprägt. Zu Lebzeiten erfreute sich die jung verstorbene Advokatstochter Ebba Risius an der

„zärtlichen Stimme“ und den „sanften, traurigen Augen“ des Geliebten sowie seiner „langen Briefe, aus denen ein Überfluß der Empfindung ihr entgegenströmte“ (*Schneider und sei Obelisk* 116). Nicht nur die Intensität, sondern auch die Form der Zuneigung unterscheidet sich von der zwischen Tönno und Kaddri, denn Schneider und Ebba sind zwar durch Zärtlichkeit, aber auch durch platonische Liebe, welche sie durch gemeinsame intellektuelle Tätigkeit wie Lesen und Musizieren ausüben, geprägt, während Tönnos positive Wahrnehmung von Kaddri sich auf räumliche Nähe und körperliche Liebe beschränkt:

Er legte sie sorgsam auf die Schlafbank und deckte sie zu, denn es sollte kein Auge mehr auf den verwüsteten und zerfressenen Körper fallen, der einmal seine Freude gewesen war. (*Kaddri in der Wake* 115)

Während das Eisloch eine kaum steigerbare Form der Raum- und Materiallosigkeit verkörpert, ist in Schneiders Grab-Haus, welches er nach und nach mit Gegenständen und Mobiliar füllt, das andere Extrem symbolisiert. Schneider versucht, die Tote durch Materialisierung des Gedenkens am Leben zu erhalten, worin er zwangsläufig scheitert.

Die auf den ersten Blick so gegensätzlichen Erzählungen von Tönno und vom Schneider ähneln sich frappierend in ihrem Aufbau und ihrer Aussage. Beide Protagonisten müssen sich mit dem Vorwurf der Leichenschändung konfrontiert sehen, beiden gegenüber scheint der Erzähler letztlich gnädig.

Die Realisierung des Weges zum Begräbnis steht in den Erzählungen der Seeteufel, Die Wunderliche Herberge und Die gelbe Totenvorreitersche im Mittelpunkt. Die, wie sich in der Schlusspointe herausstellt, nur in der Phantasie des bereits verstorbenen Doktor Barg existierenden Scheintoten erhalten mit der „wunderlichen Herberge“ einen speziell ihnen zugewiesenen Raum, welcher auch geographisch einen Zwischenraum zwischen Stadt und Friedhof bildet. Dass dieser Raum aufgrund des Mangels an Scheintoten schlussendlich zu einem sehr weltlichen Vergnügungsort umfunktioniert wird, lässt Leben und Tod nochmals näher zusammenrücken.

Die Schlusserzählung um die „gelbe Totenvorreitersche“ kann gewissermaßen als Zusammenfassung der übrigen Erzählungen betrachtet werden: Die Totenvorreitersche ging das letzte Stück des

Weges zum Begrabenwerden, den Weg von der Stadt zum Friedhof, meist Ziegelskoppel, stets mit. Die Figur wird somit selbst zu einem Teil des Weges, sie ist die Anführerin des Zuges und bereitet den Weg für die ihr Folgenden. Sie ist ihren Weg somit schon in den vorhergehenden Erzählungen gegangen und kann, wiederum begleitet von allen, ohne Hindernisse zum Grab gebracht werden. Ihr Begräbnis (wohlgerne nicht ihr Tod) vereint nicht nur alle Charaktere der vorausgegangenen Erzählungen, sondern „Menschen aller Lebensalter und Stände und Nationalitäten, Städter, Bauern, Hafenarbeiter und Fischer“ (*Totenvorreitersche* 150). Soziale Unterschiede sind auf einmal nicht erkennbar, die Menschen erkennen sich gegenseitig nicht mehr am Äußeren: Der Friedhof erzeugt eine kurze Illusion der Gleichheit aller Lebenden.

2.2 Siegfried von Vegesack: *Die baltische Tragödie*

In Siegfried von Vegesacks „Baltische Tragödie“ (und in der lettischen Übersetzung in Anlehnung an Richard Wagner „Baltiešu gredzens“ – „Baltischer Ring“⁴) genannter Trilogie aus den Romanen *Blumbergshof* (1933),⁵ *Herren ohne Heer* (1934) und *Totentanz in Livland* (1934)⁶ wird aus der Sicht des heranwachsenden Aurel von Heidenkamp das Alltagsleben einer deutschbaltischen Familie vor dem stets präsenten historischen Hintergrund der Zeit zwischen Russischer Revolution 1905 und Umsiedlung der Deutschbalten 1939 erzählt.⁷ Vegesack lässt dabei die

⁴ *Baltiešu Gredzens*. Rīga 2012. Aus dem Deutschen von Pēteris Bolšaitis. Der lettischen Übersetzung wurde neben den drei Romanen der Trilogie der Fortsetzungsband *Der letzte Akt* hinzugefügt.

⁵ Eine Neuauflage von *Blumbergshof* von 1949 greift bereits im Titel das Motiv des „Untergangs“ der deutschbaltischen Welt vor: *Versunkene Welt. Geschichte einer Kindheit* (Baden-Baden 1949). Eine weitere Auflage erschien ebenfalls 1949 als *Verlorene Kindheit* (vgl. Gottzmann 2007b:1360). In der Ausgabe der *Baltischen Tragödie* von 1957 ist der erste Trilogie-Teil jedoch wieder als *Blumbergshof* aufgeführt, sodass fraglich bleibt, ob die zwischenzeitlichen Titelumbenennungen von Vegesack selbst veranlasst waren, oder ob es sich um eine Marketingstrategie des Verlags handelte.

⁶ In dem 1940 abgeschlossenen, aber erst 1957 erschienenen Roman *Der letzte Akt* wird das Schicksal der jüngsten Generation aus der *Baltischen Tragödie* weitererzählt (vgl. Gottzmann 2007b:1364).

⁷ Die Übersetzung eines so umfangreichen Werks ins Lettische – die lettische Ausgabe von 2012 umfasst insgesamt 800 Seiten – könnte von einem gesteigerten Interesse an

Grenze zwischen Erinnerung und Imagination verschwimmen (vgl. Schenk 2010:189f). Eine Betrachtung der Struktur und des thematischen Aufbaus sowie des räumlichen Aufbaus der erzählten Welt lässt diese nicht erinnern, sondern erschaffen wirken. Der von Schenk festgestellten „imaginären Dimension von Erinnerung“ (Schenk 2010:189) könnte daher eine *konstruktive Dimension von Erinnerung* hinzugefügt werden. Diese besteht in räumlichem Erleben und Erzählen.

In Kapiteln, die mit einem Ortswechsel des Protagonisten Aurel eingeleitet werden, wird zunächst der neue Ort räumlich erkundet, ausgehend von der Inneneinrichtung des Wohnhauses über die „Unterwelt“ der Diensthofen, bis zum Garten und schließlich dem Friedhof. Dieser Aufbau ist mehrfach, zunächst für das Gut „Blumberghof“ und wenige Kapitel später für „Altschwanensee“ zu beobachten. Der Friedhof ist in beiden Fällen selbstverständlicher Bestandteil der heimatlichen Welt, die es für Aurel und durch Aurels Blick für den Leser zu erkunden gilt. Dennoch ist der Friedhof abgegrenzt, er wird bewusst, und nicht zufällig oder beiläufig betreten.

bzw. zunehmender Offenheit gegenüber deutschbaltischer Literatur in Lettland in den letzten Jahren zeugen. Dafür spricht auch die aktuell viel beworbene Inszenierung von *Baltiešu Gredzens* in der Jubiläumssaison 2018/19 am Lettischen Nationaltheater. In der Vorankündigung heißt es: „Mēs neesam tikai mēs, mēs dzīvojam un topam citiem līdzās. Vairāku gadsimtu garumā – līdzās baltvāciešiem, aizgūstot viņu dziesmas un daudz ko citu. Retrospekcija no Aurela bērnības līdz 1939. gadam dos iespēju iepazīt vairāku muižu ļaudis un viņu likteņus, bet pirmām kārtām ļaus ieraudzīt Latvijū un tās lauku ainavu no baltvācu skatu punkta. No nogrimušas un izzudušas Atlantīdas skatu punkta.“ [„Wir sind nicht nur wir, wir leben und bestehen neben und mit anderen. Über mehrere Jahrhunderte hinweg lebten wir an der Seite der Baltendeutschen, entlehnten ihre Lieder und vieles andere. Die Retrospektive von Aurels Kindheit bis zum Jahr 1939 gibt die Möglichkeit, die Einwohner mehrerer Gutshäuser und deren Schicksal kennenzulernen, aber vor allem wird es dadurch möglich, Lettland und das lettische Landleben aus einem baltendeutschen Blickwinkel wahrzunehmen. Aus dem Blickwinkel eines versunkenen und verschwundenen Atlantis.“ <https://teatris.lv/izrade/baltiesu-gredzens>, Übers. L.F.] Welches politische und gesellschaftliche Bild vom deutsch-lettischen Zusammen- oder Nebeneinanderleben die Bühnenfassung der *Baltischen Tragödie* von Inga Ābele und die Inszenierung von Viesturs Kairiņš transportieren wird und wie dieses von Rīgaer Publikum und Presse aufgenommen wird, bleibt bis zur Premiere am 7. Februar 2019 im Großen Haus des Nationaltheaters abzuwarten.

Langsam stiegen sie den steilen Hang zum Kirchhof hinauf. Aber auch hinter der dichten Tannenhecke, unter den hohen Birken und Kiefern war es drückend heiß. [...] Etwas abseits, hinter einer Reihe solcher Steinplatten, stand ein weißes Marmorkreuz mit verblaßter Goldschrift neben einem kleinen Hügel. Sonst war der Kirchhof eine Wildnis, in der Fichten, Kiefern, Birken, stämmige Eichen, stachlige Wacholderbüsche, ja sogar weichnadrige Lärchen durcheinanderwuchsen. (BT 28).

Der Ausflug auf den von Natur umrahmten und bewachsenen Kirchhof stellt für den noch jungen Aurel eine Lehrstunde dar, die sich noch zwischen Ernst und Spiel bewegt, ihn aber fortan in seinen Vorstellungen beeinflusst.

Im Friedhof ist die von Aurel permanent empfundene „gläserne Wand“ räumlich realisiert. Die Toten werden getrennt begraben, wobei nur die „eigene“ Welt, der „Kirchhof“, für Aurel sichtbar und begehbar ist. Der „Gemeindefriedhof“ wird nur von Mila erwähnt und durch Platzmangel, gleichzeitig aber auch mehr Freiheit, und „Blumen“, die man vielleicht als Zeichen für Fröhlichkeit und Naturverbundenheit deuten könnte, charakterisiert. Die zwei Friedhofswelten decken sich mit der Teilung des Wohnhauses. Ebenso wie Aurel sich in die „Gesindestube“, zu „süßen klebrigen Bonbons“ und „derbem, ursprünglichen Leben“ (BT:14) hingezogen fühlt, verkündet er Mila, dass er bei ihr „unter den Blumen liegen“ wolle (BT:29).

Nach Aurels Rückkehr vom Kirchhof ist ihm der Vater auf einmal noch fremder und rätselhafter als vorher (BT:31). Der Friedhofsbesuch hat also seine Wahrnehmung verändert. Im selben Kapitel verlässt Mila unerwartet das Gut. Die im Besuch des Kirchhofs vorwegempfundene Verlusterfahrung wird realisiert. Die zentralen Funktionen des Kirchhofs sind Lernerfahrung, Spiegel der Alltagswelt und ereignisstimulierende/vorankündigende Funktion. Damit ist der Friedhof mehr auf die Zukunft als auf die Vergangenheit ausgerichtet.

Der Friedhof befindet sich auf (oder besteht vielmehr aus) einem Hügel, ist also räumlich über dem Alltag, dem gewöhnlichen Raum gelegen. Die Toten werden also räumlich nicht in die Erde hinabgesenkt, sondern bilden mit ihren Grabhügeln eine räumliche Erhebung.

Schon dadurch sind sie stets sichtbar. In Hügelform bildet der Friedhof einen konstruierten Raum, er hat eine materielle, sichtbare und Platz einnehmende Komponente. Dem gegenüber steht die Raumlosigkeit des Begrabungsortes der Letten.

In „Altschwanensee“ wird ein ganzer See zum Grab. Für Aurels früh verstorbene „Großmama“ erschuf der verwitwete Gatte einen See, in welchem er aus dem ausgebuddelten Schlamm Inseln aufschütten ließ, die den Namen der Verstorbenen formen. Der Witwer schafft damit nicht nur gottgleich neue Landschaften und räumliche Ordnung, er setzt der Verstorbenen Gattin mit den Inseln einen überdimensionalen Grabstein, welcher den ganzen See zum Grab werden lässt.

Und auch vom Großvater erzählte sie, wie verzweifelt er gewesen war, wie er diesen Schmerz nie überwinden konnte. Er lebte nur noch in Erinnerungen, in Gedanken an seine tote Frau. Damals legte er den großen Park um den Kapellenberg an, ließ den ganzen See ausgraben – früher war das alles ein Moor gewesen – und mit der ausgegrabenen Erde die drei Inseln aufschütten, jede in der Form eines Buchstaben: I S A, so daß der Name der Toten für alle Zeiten in den See geschrieben steht. (BT:102)⁸

Mit dem See greift Vegesack ein für die deutschbaltische Literatur bereits seit dem 19. Jahrhundert typisches Motiv auf (vgl. Grudule 2010:203), welcher, ebenso wie weitere Ausprägungen von Gewässer (Meer, Fluss) in der Moderne zu Symbolen für Tod, aber auch für neues Leben wurde (Grudule 2010:204), und sich im 20. Jahrhundert schließlich zur Projektionsfläche für den Untergang der deutschbaltischen Welt entwickelte.

Anhand des Sees, auf dessen Eisfläche die Bewohner von Altschwanensee im Winter Schlittschuhlaufen, werden bereits im ersten Teil von Vegesacks Trilogie die bevorstehenden politischen Veränderungen und deren Auswirkungen auf die Bewohner von Blumberghof und Altschwanensee als drohender „Untergang“ inszeniert. Noch hält das Eis, und die Familie kann unbeschwert, „immer in der Runde“

⁸ Hier und im Folgenden wird Vegesacks *Baltische Tragödie* der Übersichtlichkeit halber mit BT und der jeweiligen Seitenzahl abgekürzt. Zitiert wird die Ausgabe von 1957.

Schlittschuhlaufen, lediglich der russische Hauslehrer Herr Bjelinski geht nicht „auf das Glatteis“ (BT:104).⁹ Die Abwehrhaltung des Herrn Bjelinski, der zudem aussieht „wie ein Gespenst“ (BT:104), kehrt das unbeschwerte Wintervergnügen in einen verzweiferten Versuch, das alte Leben aufrechtzuerhalten, um, der nicht gelingen kann, da die Akteure sich nur noch im Kreis bewegen und nicht mehr „vorwärts kommen“ (BT:104).

Einen ebenso aussichtslosen Versuch, sich dem unausweichlichen „Untergang“ zu entziehen, stellt das künstliche Aufschütten der Inseln dar. Diese können nur noch als Grabinschrift und der See als Grabstein einer gesamten Familie dienen.

Bezeichnender Weise sehen die Charaktere auch vor dem erzählten Untergang die alte, vermeintlich noch gegenwärtige heile Welt, nur noch durch ein Fenster.

Dann legte sich eine dünne Eisdecke auf den See, und das Boot wanderte ins Bootshaus. Mit dem Indianerkrieg war es aus. Stattdessen zimmerten die Jungen unter Herrn Bjelinskis Anleitung mächtige bunte Drachen und ließen sie im Oktobersturm hoch in den Himmel steigen.

Die gelbroten Ahornblätter liegen dürr wie Papier in der kahlen Allee, an manchen Stellen hat der Wind sie zu hohen Hausen zusammengefeht. Auch die Bäume im Park stehen nackt wie Skelette, so daß man vom Schulzimmerfenster bis zum Kapellenberg am See und unten am Bach bis zum Alten Haus durchblicken kann. (BT:100)

Die Jahreszeiten, zunächst Herbst und schließlich Winter, (hier im „Oktobersturm“ evtl. zudem eine Anspielung auf die Oktoberrevolution) und das Wetter („Wind“, „Sturm“) drücken politische Unruhen und Veränderungen aus. Die Blätter sind „gelbrot“ und bereits zu Boden gefallen, hierin deutet sich das bevorstehende Ende nicht nur des Jahres, sondern der derzeitigen Lebenswelt an. Nur noch durch das „Schulzimmerfenster“ kann man auf den „Kapellenberg“ und den „See“, also Friedhof und Grabstein des alten Lebens, dem „Alten Haus“ „durchblicken“ (BT:100). Dort, im „Alten Haus“, ist das Vergangene teilweise

⁹ Zum Motiv der (nicht mehr tragenden) Eisfläche in weiteren deutschbaltischen Texten siehe Grudule 2010:208-213.

noch gegenwärtig, wie in Form der Einrichtung des Hauses und der dortigen Traditionen sowie in der Person der „Großtante Ernestine“ und ihrer Erzählungen. Jedoch ist das „Alte Haus“ mehr ein schon anachronistisches Überbleibsel aus einer vergangenen Zeit ohne Fortbestehenspotenzial, denn „Großtante Ernestine“ ist „schon über neunzig, bald hundert Jahre alt“ und „sitzt immer im Rollstuhl am Fenster“ (BT 101). Der Blick durch die Fensterscheibe wird zu einem Guckloch in die Erinnerung.

Dieser gewinnt an enormer Wichtigkeit und zugleich Beständigkeit. Während die Vergangenheit stückweise entschwindet, kann der Blick weder durch die fortschreitende Zeit – „Frostblumen“ „an den Fensterscheiben“ (BT:104) – , noch durch Eingriff von außen – Zuziehen der Vorhänge durch den fremden Hauslehrer – gestört werden.

Wenn aber die Augen erst bis zum Fenster gewandert sind, dann kehren sie nicht so bald zurück, und auch wenn Herr Bjelinski die Vorhänge schließt und die Petroleumleuchte anzündet, treiben sich die Augen noch lange draußen hinter den Fensterscheiben herum: am See, auf der Insel, auf dem Kapellenberg, im Alten Haus bei Großtante Ernestine. (BT:100f)

Die Erinnerung und die Nachkommen der Familie als deren Träger bleiben in *Blumbergshof* vom materiellen Untergang noch unbeschadet. In den Menschen besteht die Tradition ungebrochen fort, so trägt Aurels Cousine den Namen der jung verstorbenen Großmutter „Isabel“ und die Großtante Ernestine erkennt in Aurel „Isabels Augen“ (BT:101), worin sie ihren Glauben an die Unsterblichkeit bestätigt sieht.

„Isabels Augen, wieder Isabels Augen“, sagte die Großtante Ernestine leise und sank in ihr Kissen zurück. Und als spräche sie zu sich selbst, fuhr sie nach einer Weile fort: „Wie ist das wunderbar – dieselben Augen, die sich so jung für immer schlossen, kehren wieder auf die Erde zurück, als hätten sie nie genug vom Leben! Und da soll man nicht an Gott, an die Unsterblichkeit unserer Seele glauben – wenn schon die Augen unsterblich sind!“ (BT:101).

Das Fortbestehen der Familie und ihrer Lebenswelt wird in die Erinnerung und Sicht auf das Vergangene, symbolisiert durch „Augen“ und „Blick“ verlagert. Konsequenterweise sind auch die letzten materiellen

Zeugnisse der Vergangenheit, das verräumlichte Gedenken an die Toten in Form von „Kapellenberg“, „Grabhügeln“ und zur Grabinschrift *aufgeschütteten Inseln* Zeichen von Visualisierung des Gedächtnisses im Raum.

2.3 Gertrud von den Brincken: Neuwacken – Aus dem Zuge, Wir suchen Menschen, Abschiede

Die aus einer Adelsfamilie stammende Kurländerin Gertrud von den Brincken war mit ihrer Lyrik und Prosa zur „wohl bekanntesten deutschbaltischen Schriftstellerin“ (Garleff 1991:305) geworden. Ihre Lyrik ist durch Heimattreue und ein konservatives Weltbild geprägt, thematisiert aber auch persönlichere Sehnsüchte und Gedanken wie Liebesverlangen, Trauer, Glaube (Wilpert 2005:217). „Bei allem Konservatismus ist die Dichterin der Zukunft aufgeschlossen“, schreibt Wilpert (2005:216)

Neuwacken – Aus dem Zuge

Manchmal – die Jahre wandern –
ziehst du vorüber flugs,
Heimat, – nun Heimat von andern –
hinter den Fenstern des Zugs.

Dort nach des Waldes Schneise
jäh wird der Ausblick frei;
steigt aus dem Tal der weiße
Schornstein der Brennerei.

Neben der grauen Scheune grün
sich die Koppel senkt,
wartend dort oft an die Zäune
standen die Fohlen gedrängt.

Über den Hofgebäuden
ringelt der Mittagsrauch,
hebt sich erloschener Freuden
wehes Erinnern auch.

Wo sich die Friedhoffichten –
wurzeln um totes Glück –,
einmal noch waldseits lichten,
das ist der letzte Blick.

Rot aus des Parkes Herzen
leuchtet das schlafende Dach ...
Zitternd aus tausend Schmerzen
wird meine Kindheit wach ...

Schritte ... Neue Lieder und Balladen, Berlin und Leipzig 1924

Im Gedicht *Neuwacken – Aus dem Zuge* lässt Brincken die heimatliche Landschaft an einem Zugfenster vorbeiziehen. Ebenso wie in Vegeesacks *Baltischer Tragödie* bedarf der Blick in die Vergangenheit folglich eines Hilfsmittels, eines Gucklochs. Stückweise wird so der Raum der vergangenen Lebenswelt konstruiert, ausgehend von der umgebenden Landschaft („Wald“), über Zeichen von menschlichem Leben/Zivilisation („der weiße Schornstein der Brennerei“) über die Begrenzungen, zugehörigen Gebäuden und Tiere des Gutshof („Scheune“ – „Zäune“ – „Fohlen“) bis schließlich zu den „Hofgebäuden“ selbst. Im räumlichen („Hofgebäude“) und zeitlichen („Mittags-“) Kern angekommen, bricht der Erinnerungsstrang jäh ab, in dem die Beobachtung in einen zeitlichen Kontext gesetzt, nämlich als vergangen („erloschen“) gekennzeichnet wird. Es folgt nur ein „Blick“ in eine begrabene Vergangenheit, eröffnet durch sich lichtende „Friedhoffichten“. Der Friedhof wird durch Nennung seiner Umrahmung, der „Friedhoffichten“, eingeführt und bildet somit keinen eigenen Ort, sondern erscheint als ein Synonym für den zuvor beschriebenen Raum aus Wald, Gebäuden und Gutshof, der durch eine Umrahmung mit „Friedhoffichten“ selbst zum Friedhof zu werden scheint.

Mit den „Fichten“ werden Bäume zu Wächtern menschlichen (oder doch nur deutschbaltischen?) Lebens erhoben. Auch hier scheinen die „Fichten“ mehr Wächter der Lebenden als der Toten zu sein, sie wurzeln „um totes Glück“. Mit der Zuschreibung von emotionaler Empfindung („Glück“) werden die Begrabenen gewissermaßen aus ihrem Status als

begrabene Körper herausgehoben, indem ihnen, wenn auch „totes“ Glück zuerkannt wird.

Der Friedhof wird durch seine durchlässige Baumumrahmung zum Symbol der MenschNatur-Verbindung, Bäume zu Wächter von Heimat und Vergangenheit, zu Rahmenlinien eines Speichers von Raum und Zeit. Der Friedhof beherbergt nicht nur die Toten, sondern vielmehr das gesamte vergangene Leben in der baltischen Heimat, somit kann ein Friedhof, auch fernab der Heimat die Erinnerung an das Vergangene wieder hervorrufen.

Wir suchen Menschen

Ich suchte Menschen in der Mietskaserne,
in Saal und Kate, Markt und Arbeitsstatt,
gleich dem, der einst bei Tag mit der Laterne
Antlitz um Antlitz abgetastet hat.

Und immer wieder, einsam wie ich heute,
wird einer ausziehn durch das Häusermeer.
Wir suchen Menschen, und wir finden – Leute.
Und mancher meint, daß es das gleiche wär.

Wir suchen Land und finden Sand,
darin der Gezeiten Bernstein unbedankt verrinnt.
Mir soll nun Freundschaft mit gebeugten Bäumen
genug sein, die um Pfad und Friedhof sind.

Gezeiten und Ausklang, Köln 1992

Auch hier ist der Friedhof ein nur durch seine Umrahmung angedeuteter Ort. Die diese verkörpernden Bäume werden zu Freunden des lyrischen Ichs. Gleichsam wird der „Pfad“ zu dem Friedhof in die Umrahmung der Bäume gesetzt. Somit wird ein Weg erschaffen, der zum Gedenkort Friedhof führt. Dieser Weg ist ebenfalls von Bäumen geschützt (oder wird erst durch die Umrahmung von Bäumen geschaffen) und könnte somit als der Vergangenheit bzw. der Welt des Erinnerns und der Imagination zugehörig verstanden werden.

Abschiede

Das sind die Abschiede, die ohne Ende
und Andacht sind, vom Alltag überspült,
wo junge Liebe sich der ewigen Wende
entgegenwirft, die sie als Wahnsinn fühlt.

Wo Sehnsucht ohne Zukunft um ein Zeichen,
ein letztes, das nicht welken möge, fleht;
derweil das Schicksal, das wir nicht erweichen,
am Ausgang, der nie Eingang sein wird, steht.

Das sind die Abschiede, die nach Jahrzehnten
wie gestern nah sind, wenn Erinnerung streift
das Friedhofstor, davor wir damals lehnten –
das Wort 'Verzeih ... ' das man erst jetzt begreift ...

Das sind die Abschiede, in Flußbettiefen
spurlos versunken auf Niewiedersehn –
die nichts verklärten, weil sie nie entschliefen –
die, wenn wir sterben, sternklar auferstehn!

Gezeiten und Ausklang, Köln 1992

Noch stärker wird die Schwelle zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen imaginärer Welt/Erinnerung und Realität/Alltag im Wort „Friedhofstor“ ausgedrückt. Das Tor bildet die bruchlässige Stelle zwischen den Welten. Der Friedhof existiert in der

Erinnerung, „Erinnerung streift das Friedhofstor“, der Friedhof wird also durch die Erinnerung erst erweckt.

Die Konstruktion des Friedhofs auf Basis seiner Begrenzung und deren Durchlässigkeit betont einerseits die Abgrenzung vom Alltag, lenkt aber gerade durch den Fokus auf die Grenze die Aufmerksamkeit auf die Grenzüberschreitung. „Fichten“ als Grenzbäume scheinen beiden Welten zugehörig. Sie erzeugen die Erinnerung an die geschützte und verborgene Welt dahinter.

3. Fazit

In den analysierten Texten aller drei Autoren liegen Tod und Leben räumlich voneinander getrennt, existieren aber zeitlich nebeneinander. Die Toten erhalten einen bestimmten, abgegrenzten und in geographische Beziehung zum restlichen Raum gesetzten Raum, realisiert durch den Ort „Friedhof“/„Kirchhof“ sowie durch Gruften, Gräber und Grabkapellen. Als charakteristisch kann die Abgrenzung dieses Raums durch natürliche (Bäume), pseudonaturliche (von Menschen gepflanzte Bäume) oder künstliche (errichtete Mauern) vom Alltagsraum betrachtet werden. Zudem ist der Raum der Toten durch visuelles Erleben, Sichtbarkeit, Beständigkeit, Größe/räumliche Ausdehnung, Ausrichtung in die Höhe und Bebauung gekennzeichnet. Durch die verschiedenen, oft doppelten (Friedhofsmauer und Grab; Kapelle und Gruft unter einer Grabplatte) Ausprägungen der Umrahmung ergibt sich außerdem eine *Privatheit der Toten*. Bestärkt wird diese durch die entweder explizit genannte (wie bei Vegesack) oder implizite (wie bei Brincken) Exklusivität des Friedhofs. Dieser ist nur für eine bestimmte Bevölkerungsgruppe, nämlich die, zu der auch der Erzähler zugehörig ist, vorgesehen. Deshalb sollte es nicht als deutschbaltische Überheblichkeit oder Rückwärts-gewandtheit missverstanden werden, wenn der Friedhof literarisch zu einem Erinnerungsort wird, dessen Umrahmung nicht nur die Toten, sondern eine deutschbaltische Welt umschließt und erinnert.

Das Motiv einer untergegangenen Welt lässt sich vor allem bei Vegesack, andeutungsweise aber auch bei Bergengruen wiederfinden. Die von Vegesack beschriebene Tradition des „Senkens“ (Bericht vom Lebens- und Todeslauf eines merkwürdigen Mannes), könnte als Form des „Versinkens“ betrachtet werden.¹⁰

¹⁰ In anderen Texten äußert Bergengruen die Vorstellung der versunkenen Welt ausgeprägter, so in einem Dialog zwischen Matrönchen und Werner Pawlowitsch im Roman *Der dritte Kranz* (Zürich 1962, S. 399, zitiert nach Birznieks 1970: 198), in dem er den Balten Werner Pawlowitsch sagen lässt: „Es gibt keine räumlichen Entfernungen mehr, aber unser Land ist unerreichbar geworden. Es liegt abgesunken in den Tiefen der Jahre, die so geschwind zu Jahrzehnten werden und endlich zu Jahrhunderten. nur in diesen Tiefen könnte es aufgefunden werden wie Atlantis oder Vineta. Dieses Land ist heute schon ein mythisches Land geworden [...]“.

In allen drei Texten wird der in sich geschlossene Kommunikationsraum einer glücklichen Kindheit in der baltischen Heimat gestört und aufgebrochen. Am deutlichsten ist dies, auch schon durch die Textgattung bedingt, bei Vegesack. Der allmählich konstruierte Raum der Alltagswelt von Aurel wird immer wieder von außen durch Eindringlinge gestört. Die lettischen Dienstboten sind zwar, wie immer wieder betont, durch eine aus Aurels Perspektive unüberwindbare Glaswand von ihm getrennt, dennoch teilen die Personen sich einen gemeinsamen Raum. Nur Eindringlinge in die Welt von außerhalb werden als fremd empfunden.

Der drohende Zusammenfall der abgeschlossenen Räume wird durch eine Betonung von inneren Kommunikationswegen und von Einrahmungen kompensiert. Dies sind bei Vegesack detaillierte Beschreibungen von Häusern und Einrichtung sowie Verwandtschaftsbesuche, bei Brincken Bäume und Zäune als pseudo-natürliche Grenzen, bei Bergengruen Mauern und Gräber sowie der Friedhof Ziegelskoppel.

Auf diese Weise wird, mithilfe räumlicher Konstrukte die zeitliche Dimension und damit den Zerfall des spezifischen Raumes zu überwinden.

Abschließend lässt sich zusammenfassen, dass das Motiv des Friedhofs in der deutschbaltischen Literatur des 20. Jahrhunderts sehr präsent ist, die Ausprägungen sich aber stark unterscheiden. In der Lyrik von den Brinckens erscheint der Friedhof als rückwärtsgewandter Erinnerungsort, der die abgeschlossene Vergangenheit in die Gegenwart projiziert. Sowohl bei Vegesack als auch bei Bergengruen ist der Friedhof ein stärker zukunftsorientierter Ort. Bei Vegesack spiegelt der Friedhof das Leben der Familie und kündigt bevorstehende Veränderungen an. Bei Bergengruen steht der Friedhof gewöhnlich am Ende einer Erzählung. Als Rahmen des Begräbnisses der Hauptperson, mit deren Tod die Handlung eingesetzt hat, wird hier der „Todeslauf“ der Charaktere zu Ende geführt. Die Toten werden begraben und finden ihre Ruhe, die Hinterbliebenen und die Leser können wieder nach vorn blicken.

Bibliographie:

Primärliteratur:

Bergengruen, Werner 2017. Der Tod von Reval. Kuriose Geschichten aus einer alten Stadt. München.

Brincken, Gertrud von den/ Ģertrūde fon den Brinkena 2012. Kad mājās nāc... Wenn du nach Hause kommst... Nachdichtungen von Valdis Bisenieks, Hg. von Inta Dišlere. Tukums 2012.

Fēgezaks, Zigfrīds fon 2013. Baltiešu Gredzens. Rīga 2012. Tulkotājs: Pēteris Bolšaitis. Vegesack, Siegfried von 1957. Die Baltische Tragödie. Romantrilogie. Heilbronn.

Quellen:

Bänziger, Hans 1992. „Bergengruen heute“. *Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur* 72 Heft 10 (1992), 834–841.

Bänziger, Hans 1996. „Das Menschenbild bei Werner Bergengruen“. In: Kroll, FrankLothar (Hg.), *Wort und Dichtung als Zufluchtsstätte in schweizer Zeit*, Berlin, S. 37–44.

Birznieks, Ilmars 1970. „Die Bedeutung des baltischen Hintergrunds in Werner Bergengruens Erzählungen“. *Acta Baltica* 10 (1970), S. 157–209.

Foucault, Michel 1992. „Andere Räume“ In: Barck, Karlheinz (Hg.), *Aesthesis*.

Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig, S. 34–64.

Garleff, Michael 1991. „Verlorene Welt und geistiges Erbe. Geschichtsdeutung deutschbaltischer Schriftsteller. Siegfried von Vegesack und Gertrud von den Brincken“. In: Gottzmann, Carola (Hg.), *Unerkannt*

und (un)bekannt. *Deutsche Literatur in mittel- und Osteuropa*. Tübingen 1991, S. 299–322.

Gottzmann, Carola 2007a. *Lexikon der deutschsprachigen Literatur des Baltikums und St. Petersburgs: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Bd. 1. A-G. Berlin 2007.

Gottzmann, Carola 2007b. *Lexikon der deutschsprachigen Literatur des Baltikums und St. Petersburgs: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Bd. 3. N-Z. Berlin 2007.

Grudule, Māra 2010. „Upe, ezers un jūra kā vācbaltiešu likteņa simbols“. In: Ausma

Cimdiņa, Deniss Hanovs (Hg.), *Latvija un Latviskais. Nācija un valsts idejās, tēlos un simbolos*. Rīga 2010, S. 201–216.

Killy 2008: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. 2., vollständig überarbeitete Auflage, Band 1, A–Blu, Hg. v. W. Kühlmann, A. Aurnhammer, Berlin. S. 460–463.

Kroll, Frank-Lothar 2005. „Werner Bergengruens Tagebuchaufzeichnungen zum Dritten Reich“, In: Kroll, Frank-Lothar, Hackelsberger, N. Luise, Taschka, Sylvia (Hg.), *Werner Bergengruen. Schriftstellerexistenz in der Diktatur. Aufzeichnungen und*

Reflexionen zu Politik, Geschichte und Kultur 1940–1963. München 2005, S. 7–20. Mian, Margarete 1965. *Der Tod in der Prosa Werner Bergengruens*. Montreal.

Schmidt, Christoph 1998. „Bergengruens *Tod von Reval* aus historischer Sicht“. *Journal of Baltic Studies* 29 Heft 4 (1998), 315–325.

Schenk, Klaus 2010. „Riga in der deutschbaltischen Erinnerungsliteratur zwischen Fakten und Fiktion“. In: Jaumann, Michael, Schenk, Klaus (Hg.): *Erinnerungsmetropole Riga. Deutschsprachige Literatur- und Kulturvielfalt im Vergleich*. Würzburg 2010, S. 189–207.

Wilpert, Gero von 2005. *Deutschbaltische Literaturgeschichte*. München.

Internetquellen:

<https://teatris.lv/izrade/baltiesu-gredzens>, letzter Aufruf: 25.01.2019