

Benedikt Krüger

Der Söldner als Verräter seiner Klasse. Zur Repräsentation frühneuzeitlichen Söldnertums in der DDR-Fernsehproduktion *Rächer, Retter und Rapiere*

Mit der Veränderung des Heer- und Kriegswesens im Spätmittelalter rückten Söldner als eine von Herkunft und Stand unabhängige Gruppe *vom Rand immer mehr ins Zentrum des Geschehens*.¹ Durch diesen Prozess wurde unter anderem die Frage nach der Legitimation und der Verortung der Söldner in der frühneuzeitlichen Gesellschaft neu verhandelt. Eine Folge dieser Diskussionsprozesse war, wie Jan Willem Huntebrinker zuletzt gezeigt hat, eine intensive mediale und künstlerische Verarbeitung dieser Frage und eine weithin prägende Inszenierung der Gruppe der Söldner in der Außensicht, die durchaus positive Züge tragen konnte.²

Unzählige Söldnerdarstellungen auf Flugblättern der Frühen Neuzeit lassen erkennen, dass von den Landsknechten und Söldnern eine hohe, obschon recht unterschiedlich geartete Faszinationskraft ausging. Mögen sie für die Einen aufgrund des auffälligen Kleidungsstils, den mithin ungewohnten Sprachen und Dialekten und einem frei und heroisch anmutenden Lebenswandel exotische und verwegene Abenteurer gewesen sein, waren sie doch, auch weil vom frühneuzeitlichen Kriegswesen zunehmend mehr Menschen betroffen waren, für viele Menschen das, was Schiller in seiner Ge-

¹ Jan Willem Huntebrinker: ‚Fromme Knechte‘ und ‚Garteteufel‘. Söldner als soziale Gruppe im 16. und 17. Jahrhundert, Konstanz 2010, S. 51. Zum Forschungsstand siehe jetzt auch Martin Rink, [Art.] Söldner, in: Friedrich Jäger (Hrsg.), Enzyklopädie der Neuzeit Bd. 12, Stuttgart 2010, Sp. 174-184, dort auch Ausführungen zu den Ideologisierung des Söldners im Verlauf der (Frühen) Neuzeit. Ferner auch Stefan Kroll, [Art.] Soldat, in: Ebenda, Sp. 158-167, sowie den Beitrag von Heinrich Lang zur filmischen Darstellung italienischer Condottieri in diesem Heft.

² Dem stellt Huntebrinker Innensichten und Selbstinszenierungen einzelner Akteure und der Gruppe entgegen, die hier nicht weiter vertieft werden sollen; Huntebrinker, Söldner (wie Anm. 1). Vgl. auch ders., Geordneter Sozialverband oder Gegenordnung? Zwei Perspektiven auf das Militär im 16. und 17. Jahrhundert, in: MGFN 10, 2 (2006), S. 181-199.

schichte des Dreißigjährigen Krieges folgendermaßen beschreibt: *Der Soldat (um das Elend jener Zeit in ein einziges Wort zu pressen), der Soldat herrschte, und dieser brutalste der Despoten ließ seine eigenen Führer nicht selten seine Obermacht fühlen. [...] Ganz Deutschland wimmelte von solchen kleinen Tyrannen, und die Länder litten gleich hart von dem Feinde und von ihren Verteidigern.*³ Offensichtlich war und ist die Figur des Söldners in hohem Maße mit affektiven Konnotationen beladen, die sie wiederum für eine Reihe von Stereotypisierungen anfällig macht. Daher hat man guten Grund zu der Annahme, dass der Söldner *gesellschaftlich zur Diskussion stand*⁴ und somit zugleich als Folie für eine Reihe von gesellschaftlichen Diskursen diente.

Allerdings soll im Folgenden die zeitgenössische diskursive Wahrnehmung des Söldnertums weniger eine Rolle spielen. Das Augenmerk wird vielmehr auf die Frage gerichtet, mit welchen weltanschaulichen Gehalten eine DDR-Fernsehproduktion das Bild der frühneuzeitlichen Söldner versehen hat. Überdies ist zu fragen ob und wie dieses produzierte filmische Bild ideologisch instrumentalisiert werden konnte. Welche Ideologeme werden mittels der Figur des Söldners hinsichtlich des Geschlechterverhältnisses transportiert. Wie werden legitimatorische und motivationale Aspekte des Kriegsdienstes filmisch verhandelt. Diese Fragen werden exemplarisch anhand der DDR-Fernsehserie *Rächer, Retter und Rapiere* beantwortet.

1. Rächer, Retter und Rapiere – Entstehungskontext und Inhalt

Am 8. Januar 1982 zeigte der Fernsehsender DDR1 die Erstausstrahlung der Serie *Rächer, Retter und Rapiere*. Die staatliche Fernsehanstalt der DDR hatte die Serie in Auftrag gegeben. Ein halbes Jahr später präsentierte der Sender ZDF diese im Fernsehen der BRD. Der für die Umsetzung engagierte Regisseur Andrzej Konic

³ Friedrich Schiller, *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs*. Kleinere prosaische Schriften, Gesammelte Werke Bd.7, Berlin 1955, S. 336.

⁴ Rainer Wohlfeil, Trudl Wohlfeil, *Landsknechte im Bild. Überlegungen zur ‚Historischen Bildkunde‘*, in: Peter Blickle (Hrsg.), *Bauer, Reich und Reformation*. Festschrift für Günther Franz, Stuttgart 1982, S. 115.

adaptierte die gleichnamige Romanvorlage von Herbert Schauer und Otto Bonhoff. Für die Rollenbesetzung griff man auf einen bewährten Stamm von Schauspielern des DDR-Fernsehens zurück. Unter ihnen sind Walther Plate und Rolf Hoppe die bis heute bekanntesten.⁵

Bonhoff und Schauer fungierten nicht nur als Drehbuchautoren. Sie standen während der Dreharbeiten auch als szenische Berater zur Verfügung, um die durch ihre Recherchen erworbene Sachkenntnis einzubringen. Da sich die Quellenlage für die Produktionsbedingungen des Films bescheiden ausnimmt, stellt das sehr umfangreiche Nachwort des Romans für diese Untersuchung einen wertvollen Anhaltspunkt dar. Immerhin erfahren wir in dieser ‚Eigengeschichte‘ viel über Art und Weise sowie die ideologische Grundierung der historischen Recherchen, die Bonhoff und Schauer in Vorbereitung auf die Filmproduktion angestellt haben. Wir können zudem davon ausgehen, dass diese Hintergrundarbeit nicht nur zu großen Teilen in die Gestaltung des Romans, sondern aufgrund der Anwesenheit beider bei den Dreharbeiten auch in die Konzeption und Umsetzung der Fernsehserie eingeflossen ist. Der Blick ins Nachwort verrät, dass beide Autoren eine hohe Affinität zu historischen Stoffen hegten, die sie mit großer Akribie und unter Konsultierung sämtlicher zur Verfügung stehender Archive recherchierten. Das Bemühen, die künstlerische und forschende Arbeit ganz in den Dienst der DDR-Kultur-Produktion zu stellen, wird zumindest (wenig überraschend) rhetorisch sichtbar.⁶

⁵ Die wichtigsten Rollen waren besetzt durch: Walter Plathe: *Georg Kresse*; Michael Narloch: *Thomas*; Eberhard Kirchberg: *Veit*; Wilhelm Koch-Hooge: *Hans Kresse*; Rolf Hoppe: *Heinrich von Müffling*; Barbara Brylska: *Sybilla von Müffling*; Katrin Klein: *Anne*; Jürgen Reuter: *Daniel Fuchs*; Gunter Schoß: *Birnbaum*. Vgl. den entsprechenden Eintrag im Deutschen Rundfunkarchiv (online); URL: <http://www.dra.de/online/datenbanken/fernsehspiele/vollinfo.php?pk=194314&back=1> (zuletzt am 04.07.2011).

⁶ Hierzu folgendes Zitat aus dem Nachwort der Romanvorlage, in dem seinerseits zunächst auf eine Forderung Walter Ulbrichts rekurriert wird: *„Nachdem unter der Herrschaft des Kapitals in der Geschichtsforschung [...] die bürgerliche Geschichtsbetrachtung herrschte, ist es notwendig, die Geschichte des deutschen Volkes unter Hervorhebung seiner hervorragenden Leistungen und revolutionären Taten vom Standpunkt*

Nach Walter Ulbricht hatte auch Erich Honecker auf dem VIII. Parteitag der SED 1972 die Rolle des staatlichen Fernsehens in den Fokus der politischen Agitation gerückt. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger forderte er jedoch, mehr Unterhaltungssendungen zu produzieren, um die Zuschauerinteressen stärker zu berücksichtigen. Die Hauptabteilung *Dramatische Kunst* hatte diesbezüglich festgestellt, dass seit den 1950er Jahren eine Versorgungslücke für Sendungen existierte, die Stoffe aus der frühesten Zeit der Arbeiterbewegung thematisierten – in der Diktion der marxistisch-leninistischen Historiografie entsprach dies zunächst einmal den Bauernaufständen des 16. Jahrhunderts.⁷ Infolge dessen erschien ein ganzes Korpus von mitunter mehrteiligen Unterhaltungsserien, die die Absicht verfolgten, den Zuschauern ein Grundgerüst an Eckdaten der ‚revolutionär-demokratischen Tradition‘ vergangener Jahrhunderte zu vermitteln.⁸ Kennzeichen dieser Sendungen waren zumeist eine ‚dichotome Hervorhebung der Klassengegensätze‘, die Darstellung der Handlung aus der Warte der Unterdrückten und die Konzeption nach kinder- und jugendpolitischen Aspekten, indem man Identifikationsfiguren schuf und sogenanntes ‚Klassenwissen‘ in Verbindung mit nachzuahmenden Aktionsschemata auf-

des historischen Materialismus aus zu erforschen und auszuwerten‘[...] Diese Forderung Walter Ulbrichts auf der Sondersitzung der Deutschen Akademie der Wissenschaften am 22. Januar 1953 ermutigte uns und war uns Anlaß, bei unseren Recherchen über die bloßen Nachforschungen zur Person Georg Kresses hinauszugehen, auf die sich frühere Autoren konzentrierten. Herbert Schauer, Otto Bonhoff, Rächer, Retter und Rapierre, Berlin 19696, S. 310f.

⁷ Hierzu exemplarisch ein Zitat der sowjetischen Historikerin S. Gutnova: *Die kollektiven Aktionen der Bauern jedoch, auch wenn sie lokalen Charakter trugen, [...] die offenen Verschwörungen unter Anwendung von Gewalt wie auch die Erscheinungen des ‚Massenbanditentums‘ der Bauern, kann man bereits als eine Keimform des Klassenkampfes der Bauernschaft im Mittelalter bezeichnen. Denn die Aktionen dieses Typs enthielten bereits Ansätze einer Klassensolidarität,* zitiert nach: Günter Vogler, *Bäuerlicher Klassenkampf als Konzept der Forschung*, in: Winfried Schulze (Hrsg.), *Aufstände, Revolten, Prozesse. Beiträge zu bäuerlichen Widerstandsbewegungen im frühneuzeitlichen Europa*, Stuttgart 1983. S. 27.

⁸ Bspw.: *Ein Tag wie viele andere* (1971); *Die Pulverprobe* (1971); *Die Stülpner-Legende* (1972); *Die Nacht der Barrikaden* (1973); *Fürstenkind und Bauernjunge* (1972).

bereitete.⁹ *Rächer, Retter und Rapiere* kam in vielerlei Hinsicht diesen kulturpolitischen Erwartungen nach.

Die Fernsehreihe dreht sich um den vogtländischen Volkshelden Georg Kresse, der in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges zu einiger Berühmtheit gelangte, weil er sich gegen umherziehende Soldaten zur Wehr setzte.¹⁰ Nachdem Kresse 1641 erschossen worden war, bildete sich in den folgenden Jahre eine Reihe von Legenden heraus, in denen der ‚Held‘ Kresse nicht nur glorifiziert, sondern auch mit übernatürlichen Kräften ausgestattet dargestellt wurde. So soll er Freikugeln gegossen haben, die ihn selbst hieb- und schussfest machten und an mehreren Orten gleichzeitig erschienen sein.¹¹

⁹ Ende der siebziger Jahre forderten Historiker, Lehrer und Filmschaffende unter Berufung auf den IX. Parteitag der SED eine weitere Vertiefung des Geschichtsbewusstseins. Dabei sollten die neueren Bewertungen der DDR-Historiker bezüglich etwa der Anpassungsleistungen des preußischen Adels in Verwaltungszentralisation und Wissenschaftsförderung integriert werden. Zugleich sollte auch die Widersprüchlichkeit der herrschenden Klasse herausgearbeitet werden. Zu dieser Sorte von Filmen gehörten *Scharnhorst* (1978); *Die Emser Depesche* (1975) und *Clausewitz – ein Lebensbild* (1980). Vgl. Rüdiger Steinmetz, Reinhold Viehoff (Hrsg.): *Deutsches Fernsehen Ost. Eine Programmggeschichte des DDR-Fernsehens*, Berlin 2008, S. 378-390.

¹⁰ Das wenige, was man über Kresse verlässlich weiß, lässt sich wie folgt zusammenfassen: Kresse wurde 1604 als Sohn des Dörtendorfer Bauern und Dorfrichters gleichen Namens und dessen Ehefrau Katharina geboren. Der Vorname Georg lässt vermuten, dass er am Gedenktag des hl. Georg, am 23. April, geboren wurde. Vermutlich seit Ende der zwanziger Jahre versuchte dieser Kresse zusammen mit einigen Gefährten, die Bevölkerung vor Übergriffen des kaiserlichen bzw. schwedischen Heeres zu schützen. Urkundlich nachgewiesen ist der Überfall auf die Söldnergruppe des Kornetts Georg Bohle am 3. Februar 1630. Aus dem Zeitraum der folgenden Jahre sind eine Reihe weiterer Überfälle auf Söldner sowie Widerstandsaktionen aus der Bevölkerung überliefert und urkundlich belegt, jedoch ohne dass der Name Kresses erwähnt wird. Am 20. November 1638 heiratet Kresse in Piesigitz Anna Pissel, Tochter des Müllers Philipp Pissel. Aus der Ehe geht die Tochter Magdalene hervor, die aber 1644 bereits verstirbt. Am 1. November 1641 wird der ‚Erzschnapphahn‘ wie es in den Chroniken von Schleiz, Neustadt und Auma heißt, von hatzfeldischen Söldnern gefangen genommen und erschossen.

¹¹ Vgl. Otto Behr, *Georg Kresse. der Bauerngeneral. Eine Geschichte aus dem Dreißigjährigen Kriege*. Nachw. von Friedrich Wilhelm Trebge, Hohenleuben 1996. Friedrich Wilhelm Trebge, der viel über Kresse geforscht hat, betont demgegenüber, dass das Bild Kresses, aufgrund seines gewalttätigen und verwegenen Charakters, nicht nur positiv ausfällt. Vgl. zu Unverwundbarkeits-

Die Serie nimmt die überlieferten Begebenheiten in teils fiktionaler Ausschmückung der diversen Legenden auf und berichtet in sieben Episoden *von den Taten der verwegenen Schar des Georg Kresse, genannt der Bauerngeneral*, wie es im Einspann der Episoden heißt. Der Inhalt der sieben Folgen ist im Anhang dieses Beitrags kurz dargestellt.

Ganz eindeutig gehören in der Serie die Söldner zu den Antipoden des Helden Kresse. Gleichwohl erfährt man nicht allzu viel über sie, da sie im Wesentlichen nur die Funktion von sogenannten *Statusrollen*, bzw. *soziale[n] Handlungsrollen*¹² einnehmen, die kaum oder nur sehr begrenzt differenzierte und individuelle Charakter- und Handlungsmerkmale aufweisen. Trotz aller Schematisierung und Funktionalisierung sind sie Teil der narrativen Struktur des Films. Damit erscheinen sie als Träger einer Handlung, die sie durch ihre Interaktion mit den anderen Handlungsträgern vorantreiben und innerhalb derer sie gewisse kulturell geprägte Rollenanforderungen und -klischees erfüllen oder nicht. Daher muss selbstverständlich der Handlungskontext für die Charakterisierung der Söldnerrolle ebenso einbezogen werden wie das Verhalten anderer Charaktere in ähnlichen Situationen. So erhalten wir nicht nur zusätzliche Informationen, in welches Bild die Söldner gerückt werden sondern auch darüber, welche normativen Positionen besonders zur Geltung gebracht werden sollen, indem man die Söldner in bewusstem Kontrast zu anderen Handelnden erscheinen lässt. Bevor es an die Detailanalyse geht, soll vorab dem möglichen Einwand begegnet werden, dass bestimmte Rollen *genrebedingt*¹³, nicht zuletzt in Unterhaltungsfilmen, so sehr über- und verzeichnet wer-

praktiken Nikolas Funke, [Art.] Soldatenmagie, in: Friedrich Jäger (Hrsg.), Enzyklopädie der Neuzeit Bd. 12, Stuttgart 2010, Sp. 172-174, sowie ausführlicher ders., ‚Naturali legitimâque Magica‘ oder ‚Teufflische Zauberey?‘ Das ‚Festnmachen‘ im Militär des 16. und 17. Jahrhunderts, in: MGFN 13 (2009), S. 16-32.

¹² Vgl. Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 2003, S. 155-165.

¹³ Unter Genre verstehe ich mit Borstnar Strukturkonventionen, die kulturell-gesellschaftliche Vereinbarungen beinhalten, was bestimmte motivische, ikonografische, strukturell-inhaltliche und formale Position eines Films angeht. Vgl. Nils Borstnar u. a., Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, 2. Aufl., Konstanz 2008, S. 67.

den, dass sie kaum noch etwas mit dem historischen Vorbild zu tun haben. Dem kann zweierlei entgegnet werden: Zum einen geht es hier nicht so sehr um die möglichst authentische Abbildung einer bestimmten dargestellten Gruppe, sondern darum, wie diese Gruppe für einen bestimmten gesellschaftlichen Diskurs instrumentalisiert wird. Insofern ist gerade die Art und Weise einer möglichen ‚Über- und Verzeichnung‘ aufschlussreich. Zum anderen bedingte gerade das von den DDR-Kulturinstanzen als Richtlinie vorgegebene Paradigma des Geschichtsbewusstseins, dass auch in Unterhaltungsfilmern eine *dokumentarisch-realistische, der sozialistischen Ideologie verpflichtete Gestaltungsweise* nach Möglichkeit zur Anwendung kam.¹⁴ Gehen wir mit Borstnar, Pabst und Wulff von der konstruktivistischen Annahme aus, dass letztlich auch hinter dem Bemühen, historisch-realistisch darstellen zu wollen, eine ästhetische Strategie steckt, die sehr *stark vom historischen und kulturellen Umfeld abhängig* ist¹⁵, dann verrät dieser Versuch, historische Wirklichkeit zu imitieren, zugleich viel über die ideologische Aufladung des zu gestaltenden Sujets. Die Handlungen, die in *Rächer, Retter und Rapiere* dem Helden Kresse zugeschrieben werden, verraten in besonderer und durchaus als eindimensional zu bezeichnender Weise, wie sehr diese Figur mit der vorherrschenden sozialistischen Realismuskonzeption in Einklang gebracht wurde. Walter Plathe alias Georg Kresse erfüllte in geradezu vorbildlicher Weise die Aktionsschemata, die man von einem Individuum der klassenkämpferisch-frührevolutionären Phase erwarten würde. Aus einer postmodernen Sicht kann ein solch eindimensionaler Held mithin etwas langweilig wirken.¹⁶

¹⁴ Vgl. Meike Knoche, Filmästhetische Mittel und hypothetische Wirkungsabsichten in historischen Mehrteilern aus der Zeit um 1980, in: Ulrike Schwab (Hrsg.), *Fiktionale Geschichtssendungen im DDR-Fernsehen. Einblicke in ein Forschungsgebiet*, Leipzig 2007, S. 107.

¹⁵ Vgl. Borstnar, Einführung (wie Anm. 13), S. 41.

¹⁶ Man beachte etwa die Kritiken, die sich zur DVD-Sammlung von *Rächer, Retter und Rapiere* bei amazon.de finden: http://www.amazon.de/R%C3%A4cher-Retter-Rapiere-Bauerngeneral-TV-Archiv/dp/B003WULINS/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1309804944&sr=8-1 (zuletzt am 04.07.2011).

2. *Söldner und Geschlechterverhältnis*

Für die Frage, wie die Söldner bezüglich des Geschlechterverhältnisses in *Rächer, Retter und Rapiere* positioniert werden, bot sich die Analyse einer Sequenz¹⁷ aus der ersten Folge der Serie an. Diese beinhaltet im Grunde genommen nicht nur die einzige wirklich aufschlussreiche Interaktion zwischen Söldnern und Frauen, sondern führt zugleich Söldner als soziale Gruppe in das filmische Geschehen ein. Deren Handeln wird hier erstmals charakterisiert und eingeordnet. In der Szene spielt sich Folgendes ab: Die kaiserlichen Soldaten reiten gerade in Mehla ein, während Kresse, Thomas und Veit bei Kresses Onkel in der Stube sitzen und über den Abtransport des Viehs beratschlagen. Als sie aus dem Off die militärischen Befehle des Offiziers der anrückenden Söldnereinheit hören, erschrecken sie und verstecken sich kurzerhand in der Speisekammer des Onkels. Kresses Onkel geht nach draußen, um in seiner Funktion als Dorfschulze die Soldaten in Empfang zu nehmen. Der Wachtmeister ordnet die Unterbringung von 50 Reitern an und betritt anschließend, gefolgt von seinen beiden Adjutanten, die Stube von Kresses Onkel, den er sogleich anweist, Bier und eine deftige Mahlzeit zu servieren. Der Anblick der Ehefrau, genannt Else, die damit beschäftigt ist, die Speisen herbeizuschaffen, weckt bei den beiden Adjutanten Begehrlichkeiten. Immer wieder werden sie aufdringlich und belästigen Else sowohl verbal als auch handgreiflich. Nebenan in der Speisekammer sitzen Georg Kresse, Thomas und Veit und belauschen, zunächst unentdeckt, wie sich die Soldaten den Bauch vollschlagen, sich betrinken und Hans Kresse prahlerisch von ihren Kriegserlebnissen berichten. Die Sequenz wird durch zwei kurze Einschübe unterbrochen. Im ersten ist der Grundherr Kresses, der Freiherr von Müffling (Rolf Hoppe), zu sehen. Er sitzt mit Sibylla, einer adligen Dame vom Dresdner Hof, zu Tisch. Dabei erklärt er ihr – nicht ohne Hintergedanken –, dass ihre Rückreise zur Zeit nur schwer möglich sei, sie aber gerne blei-

¹⁷ Diese Sequenz wird zwar unterbrochen von einigen kurzen Einschüben, ist jedoch als eine einheitliche Szene konzipiert.

ben könne. Der zweite Einschub zeigt Anne, die Freundin Kresses, die gerade nach Dörtendorf eilt, um den Eltern Georgs über die Ereignisse zu berichten. Auch sie wird von Söldnern, die im Freien um ein Lagerfeuer lagern, angepöbelt und belästigt.

Die Sequenz rückt die Söldner nicht nur auf der Handlungsebene in ein überwiegend negatives Licht. Auch andere filmische Mittel suggerieren dem Zuschauer, dass mit dem Auftreten der Söldner die heile Welt der Dörtendorfer in Gefahr gerät. Dieser Eindruck korrespondiert mit einer traditionell negativen Sicht auf die Praxis der Einquartierung in der Frühen Neuzeit, die erst in jüngeren Arbeiten infrage gestellt wurde.¹⁸

Staccatoartige, schrille Streicherklänge begleiten das Herannahen der Soldaten musikalisch. Dann wechselt die Musik in ein getragenes, düster-bedrohliches Thema, mittels dessen die angespannt-nervöse Situation der Dörtendorfer musikalisch zum Ausdruck gebracht wird. Das Geschehen verlagert sich zudem in die dunkle und beengte Wohnstube Hans Kresses und ändert damit auch atmosphärisch seinen Charakter gegenüber den ersten zwanzig Minuten des Films, die sich überwiegend im Freien und vor idyllisch-ländlicher Kulisse abspielen. Die einheitlich schwarzen Uniformen und das ungepflegte und verstaubte Äußere der Landsknechte können sowohl mit Bedrängnis als auch mit Unberechenbarkeit assoziiert werden.¹⁹ Die wenigen Großaufnahmen, die von den drei

¹⁸ Vgl. zur kritischen Diskussion (allerdings mit Blick auf Einquartierungen in Städten) Ralf Pröve, *Der Soldat in der ‚guten Bürgerstube‘. Das frühneuzeitliche Einquartierungssystem und die sozioökonomischen Folgen*, in: ders., *Lebenswelten. Militärische Milieus in der Neuzeit*, Gesammelte Abhandlungen, Berlin 2010, S. 39-68.

¹⁹ Zweifelsohne ist diese Darstellung einer einheitlichen militärischen Kleidung anachronistisch. Hierzu u. a.: Rolf-Dieter Müller, *Militärsgeschichte*, Böhlau u. a. 2009, S. 117. Auch Bonhoff und Schauer dürfte dieser Sachverhalt bewusst gewesen sein. Immerhin heißt es im Nachwort: *die Heere kannten noch keine einheitliche Uniformierung, lediglich die Feldbinde machte Freund und Feind unterscheidbar [...] Die Söldlinge [sic!] in den geschlitzten Pluderbosen, mit den Blechhauben oder den Hüten mit wallendem Federschmuck, mit den Katzbalgern, den kurzen Landsknechtschwertern*; Schauer, Bonhoff, Rächer (wie Anm. 6), S. 307 f. Hier ist offensichtlich wider besseres Wissen die angestrebte historische Genauigkeit zugunsten dramaturgischer Vereinheitlichung unter den Tisch gefallen.

Soldaten in den untersuchten Einstellungen gezeigt werden, eignen sich nicht dazu, Sympathie zu erwecken. In der Regel werden die Soldaten kollektiv in den weniger persönlichen Einstellungsgrößen wie der Amerikanischen, Totalen oder Halbtotalen gezeigt, was nicht nur räumliche, sondern auch emotionale Distanz zwischen Betrachter und Betrachtetem schafft.²⁰

Mit Blick auf ihren Sprechtext kann man feststellen, dass alle Aussagen, die die Söldner an Frauen richten, ausnahmslos sexuell konnotiert sind. Dabei bedienen sie sich einer derben und umgangssprachlichen Ausdrucksweise, die, sobald sie sich an Frauen richtet, herablassend und frivol wird.²¹ Frauen, so suggeriert es der Film, sind in den Augen der Söldner primär Verfügungsobjekte für sexuelle Gelüste. Im Laufe der in Summe etwa fünfminütigen Sequenz werden sechs versuchte sexuelle Übergriffe gezeigt. Grundsätzlich spiegelt dies eine *Selbstverständlichkeit sexueller Gewalt* durch Söldner/Soldaten gegenüber Frauen in der Frühen Neuzeit, die trotz normativer Kriminalisierung faktisch kaum gestraft wurde.²²

Das sexualisierte Verhalten der Söldner scheint außerdem Teil einer dargestellten männlichen Selbstinszenierung zu sein. In einer Einstellung, in der der Wachtmeister gerade Erlebnisse aus seinem Soldatenleben zum Besten gibt, wirkt es ganz so, als ob die dramatisierende Schilderung der Kriegserlebnisse, die beiden Adjutanten

²⁰ In der untersuchten Sequenzfolge erscheinen die Soldaten insgesamt nur dreimal in Nah- oder Großaufnahme. Kresse, Thomas und Veit hingegen, obwohl sie nicht die Hauptaktanten der Sequenzfolge sind, achtmal. Hierzu: Helmut Korte, Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Mit Beispielanalysen von Peter Drexler, Helmut Korte, Hans-Peter Rodenberg, und Jens Thiele, Berlin 2004³, S. 27-29.

²¹ Vgl. ebd., Einstellung 3 und 10. Ein anderes Beispiel findet sich in der fünften Folge (00:11:22), in der ein Söldner, der gerade das Vieh eines bäuerlichen Hofes entwendet, die aufgebrachte Bäuerin trocken mit: *Halt's Maul, alte Wachtel!* abfertigt.

²² Maren Lorenz, Das Rad der Gewalt. Militär und Zivilbevölkerung in Norddeutschland nach dem Dreißigjährigen Krieg (1650-1700), Köln, Weimar, Wien 2007, S. 207-218, Zitat S. 209. Vgl. überdies zur Frage, wie Söldner selbst ihr gewaltsames Handeln wahrgenommen haben, Ralf Pröve, Violentia und Potestas. Perzeptionsprobleme von Gewalt in Söldnertagebüchern des 17. Jahrhunderts, in: ders., Lebenswelten (wie Anm. 18), S. 69-85.

zusätzlich anstachelt, sich einem Gerangel um Else hinzugeben. Dass das medial repräsentierte Söldnertum mit der Inszenierung bestimmter Männlichkeitsideale einhergeht, ist aus frühneuzeitlichen Flugblattdarstellungen bekannt.²³ Im Gegensatz zu den Einblattdrucken wird diese Strategie im Film jedoch dadurch konterkariert, dass die Söldner keineswegs einen besonders männlich-kräftigen, durchtrainierten und sportlichen Eindruck machen, geschweige denn als sexuell attraktiv wahrgenommen werden können. Vielmehr wirken sie in erster Linie durch ihr gesamtes Sprechen und Gebaren, besonders aber in ihrer enthemmten Triebhaftigkeit, tölpelhaft, unkultiviert und verroht. Diesem Bild wird durch slapstickartige Einlagen Nachdruck verliehen, etwa, wenn die drei Soldaten stark angeheitert das kommandogeleitete Laden einer Flinte nachstellen. Konzeptionell-dramaturgisch hat sicherlich das Format einer jugendverträglichen Unterhaltungssendung eine wesentliche Rolle bei der bagatellisierenden Gestaltung gespielt, denn trotz aller Derbheit kommt in den sexuellen Übergriffen der beiden Söldner nicht das zynisch-böse und brutale Vorgehen zum Ausdruck, das man gemeinhin mit einer Vergewaltigungsszene in Verbindung bringen würde. Dies findet sich in *Rächer, Retter und Rapiere* an anderer Stelle, wenn nämlich zu Beginn der vierten Folge Marodeure in ein Wirtshaus einfallen und dabei nicht nur den Wirt gewalttätig dazu nötigen, sämtliche Vorräte auszuhändigen, sondern auch vor dessen Augen die junge Tochter – im Film wird dies freilich nur angedeutet – vergewaltigen.²⁴ Doch im Gegensatz dazu scheinen die Söldner sich einerseits im Rahmen eines sittlichen Minimalcodex zu bewegen, denn sie hören auf die An- und Zurechtweisungen des Wachtmeisters. Zum anderen sug-

²³ Vgl. Matthias Rogg, „Wol auff mit mir, du schoenes weyb“. Anmerkungen zur Konstruktion von Männlichkeit im Soldatenbild des 16. Jahrhunderts, in: Karen Hagemann, Ralf Pröve (Hrsg.), *Landsknechte, Soldatenfrauen und Nationalkrieger. Militär, Krieg und Geschlechterordnung im historischen Wandel*, Frankfurt/M. 1998, S. 51-66.

²⁴ Ich beziehe mich nicht explizit auf diese Szene, weil der Film keine dem Zuschauer klar ersichtliche Verbindung zwischen den Marodeuren und den Söldnern herstellt, obwohl dies begrifflich und historisch sicherlich angebracht wäre.

geriert die ironisierende Darstellungsweise der drei Söldner, dass von ihnen aufgrund ihrer Trotteligkeit keine wirkliche Gefahr ausgeht.

Dadurch scheinen die drei Söldner den negativen Konterpart in der Geschlechterinszenierung zum Helden Kresse einzunehmen, der natürlich adrett, kräftig und mutig daherkommt. Kresse, zwar klug aber weniger der Typus des intellektuellen Gesellschaftsphilosophen, diese Rolle übernimmt im Film der Maler Daniel Fuchs, ist der ‚Machertyp‘, dem gelingt, was er anpackt. Er verkörpert daneben einen idealen Lebens- und Geschlechtspartner. Kresse verhält sich gegenüber Anne ehrlich-liebend, zärtlich und verständnisvoll und nimmt sie und ihre Sorgen ernst. Das durch den Film transportierte Rollenbild, das durchaus auch traditionelle Züge des Beschützertypus aufweist,²⁵ ist von gegenseitiger Achtung und natürlich auch ein bisschen von klassenkämpferischer Solidarität geprägt. Anne ist nicht nur die gute und treuherzige Seele, sie stellt sich auch unbeirrt an die Seite ihres Mannes und unterstützt diesen in seinem Aufbegehren gegen die Obrigkeit.²⁶ Nicht zuletzt demonstriert das Paar Kresse und Anne auch einen, im Gegensatz zu den Söldnern, verantwortungsvollen und kultivierten Umgang mit Sexualität, die ihren natürlichen und selbstverständlichen Platz in einer glücklichen Beziehung hat – und das durchaus nicht fern frühneuzeitlicher Sexualpraktiken aber hier eher einem säkularisierten Partnerschaftsverständnis geschuldet ohne kirchlichen Segen,

²⁵ Exemplarisch für die idealisierte Darstellung des Liebespaars Kresse und Anne kann bspw. eine Szene aus dem zweiten Teil erwähnt werden (00:19:30): Anne kommt aufgeregt zu Georg gelaufen und teilt ihm unter Tränen mit, dass sie nicht heiraten könnten, da der Vater gerade sämtliches Geld abgeben musste. Georg nimmt sie tröstend in den Arm und küsst sie, so als ob er signalisieren wollte, dass diese Gründe ihre Liebe zueinander nicht im Geringsten erschüttern könnten. Allerdings lässt seine Bitte, das Pferd wegzubringen, die er nach kurzem Schweigen an sie richtet, den starken, unerschütterlichen Mann erkennen, der sozusagen das Korrektiv zur weinenden, sich sorgenden Frau bildet.

²⁶ Nach dem Raufhändel mit den drei Söldnern ist sie es, die Kresse deckt, indem sie unerschrocken behauptet, er sei in der Nacht des Geschehens bei ihr gewesen. In den anderen Folgen übernimmt sie zudem Botengänge und überbringt wertvolle Informationen.

denn die beiden sind nicht verheiratet. Mindestens eine Szene ist geeignet, dem Zuschauer zu signalisieren, dass gerade Kresse bei aller Idealisierung kein keuscher Edelmann ist. In seinen Armen verfliegt auch schon einmal die naive Unschuld Annes.²⁷ Vor diesem Hintergrund erscheinen die Söldner in zweifacher Hinsicht als ‚die Dummen‘. Sie haben sich einerseits freiwillig in den Dienst der despotischen und ausbeuterischen Feudalherren gestellt, also auf die Seite der, wenn man es aus der Warte des historischen Materialismus betrachtet, Verlierer der Geschichte. Andererseits können sie gar nicht anders, als immerzu vergeblich nach den Röcken der Frauen zu grapschen, denn die wirklich attraktiven (und sexuell ausgelasteten) Männer sind nur in den Reihen der aufständischen Bauern zu finden.²⁸

Die Inszenierung der Söldner hinsichtlich des Geschlechterverhältnisses erklärt sich also zu erheblichen Teilen aus der Kontrastierung mit dem vorbildlichen Liebespaar Anne und Kresse. Dass dabei die Landsknechte erwartungsgemäß als Negativbeispiel *par excellence* für gelungene Geschlechterinteraktion angeführt werden, ist sicherlich in erster Linie eine Folge der schlichten Schwarz-Weiß-Dramaturgie der künstlerisch Verantwortlichen, die sich ihrerseits vermutlich auf die staatliche Vorgabe stützten, in fiktionalen Geschichtssendungen auf größtmögliche Publikumswirksam-

²⁷ Dazu eine Szene aus dem sechsten Teil (00:08:15): Kresse, Anne und Daniel Fuchs halten sich in der Kresse-Höhle auf. Fuchs will sich nach draußen auf Wache begeben, was auf Verwunderung seitens Annes stößt: *Mach aber nicht so lange, wir wollen bald essen.* Fuchs antwortet, die beiden mit einem Augenzwinkern betrachtend: *Aber ein bisschen wird's schon noch dauern,* woraufhin Anne leicht verlegen nach unten schaut. Dann blicken sie und Kresse sich verliebt an. Es folgt eine kurze, belanglose Unterhaltung, von Anne angestoßen, die Kresse über sich ergehen lässt, bis er ihr demonstrativ die Küchengegenstände aus der Hand nimmt und sie leidenschaftlich küsst. Der sich anschließende Schnitt überlässt es der Fantasie der Zuschauer, was nun folgen wird.

²⁸ In der besprochenen Sequenz zumindest stehen zwei dicke und ein hagerer Söldner drei adretten Bauernburschen gegenüber, denn nicht nur Kresse, sondern auch Thomas und Veit passen in das Schema des attraktiven Jünglings.

keit und ideologiekonforme Identifikationsangebote zu achten.²⁹ Es liegt ferner die Vermutung nahe, dass das Bild des Söldners als eines lüsternen Trottels im Film als vorrangiges Mittel fungiert, um den Zuschauern auf unblutige Weise, *das Wüten der feudalabsolutistischen Soldateska*³⁰ vor Augen zu führen.³¹ Dabei wird, entgegen aller propagierten historischen Genauigkeit³², völlig unterschlagen, dass Söldner zu dieser Zeit auch etwas Anziehendes und Exotisches an sich haben konnten bzw. dass viele von ihnen nicht selten mit Frau und Kind im Tross³³ unterwegs waren – überhaupt *die wichtigste soziale Größe in der Lebenswelt [... eines] Söldners [...] seine Familie sein konnte.*³⁴

So jedenfalls erscheint es nicht unplausibel, zu behaupten, dass die einseitige geschlechterverhältnisbezogene Darstellung der Söldner primär für die symbolische Inszenierung der gewalttätigen, ‚konterrevolutionären‘ Machtallianz instrumentalisiert wurde. Abgesehen davon liefern sie die Kontrastfolie für einen Wertehorizont, in dem das Geschlechterverhältnis – positiv formuliert – durch Liebe, Treue, gegenseitige Sorge, moralische (und ideologische) Unterstützung, einen bewussten und zugleich unverkrampften Umgang

²⁹ Vgl. Ulrike Schwab (unter Mitarbeit von Thomas Wilke), *Fiktionale Geschichtssendungen im DDR-Fernsehen (II). Analyse und Dokumentation*, Leipzig 2008, S. 71-79.

³⁰ Vgl. Schauer, Bonhoff, Rächer (wie Anm. 6), S. 313.

³¹ Die Serie verzichtet weitgehend auf blutige Gewaltdarstellungen. Die Kampfszenen sind in der Regel im Gewalt verharmlosenden Duktus der Mantel-und-Degen-Filme der 70er Jahre gehalten. Für heutige Augen wirken sie daher recht behäbig choreografiert.

³² Vgl. ebd., S. 309f.

³³ Zu Frauen im Tross siehe bspw. Christoph Hatschek, *Von der „wehrhaften“ Frau zum weiblichen Rekruten – Entwicklungshistorische Perspektiven der österreichischen Soldatinnen*, Diss. phil. Univ. 2009, 399s. Typoskript; URL: http://othes.univie.ac.at/4564/1/2009-03-01_9304435.pdf (zuletzt am 26.09.2011), S. 11-22. Martin P. Schennach, *Tiroler Landesverteidigung 1600-1650. Landmiliz und Söldnertum*, Innsbruck 2003, S. 372-376.

³⁴ Peter Buschel, *Himmelreich und Hölle. Ein Söldner, sein Tagebuch und die Ordnungen des Krieges*, in: Benigna von Krusenstjern, Hans Medick (Hrsg.), *Zwischen Alltag und Katastrophe. Der Dreißigjährige Krieg aus der Nähe*, Göttingen 2002, S. 181-194, Zitat S. 189.

mit Sexualität und einer (nur noch) leichten Dominanz des Mannes in der Partnerschaft geprägt ist.

3. Söldner und ihre Motive, in den Kriegsdienst zu treten

Aus Sicht der neueren Forschung bildeten die sich wandelnden sozioökonomischen Bedingungen der Frühen Neuzeit den Ausgangspunkt für das Aufkommen bezahlter Söldnerheere. Der sozioökonomische Blick verrät auch, dass vor allem ein signifikanter ‚Menschenüberschuss‘ die Grundlage dafür schuf, dass junge und ältere Männer aus Landwirtschaft, Handwerk und Adel sich in die Rekrutenlisten eintrugen. Im gut bezahlten Söldnerdienst sah man die bessere Alternative zu der kümmerlichen Existenz, die einen erwartete, wenn man auf Gütern, die wegen Erbteilung immer unwirtschaftlicher wurden, bzw. in personell überbesetzten Handwerksbetrieben schuften musste.³⁵ Auch in *Rächer, Retter und Rapiere* wird die Motivlage der Söldner, sich rekrutieren zu lassen, thematisiert. Im Laufe der zweiten Folge führt Kresse ein Gespräch mit zwei bei den Kresses einquartierten Söldnern.³⁶ Diese Szene ist neben der vorher untersuchten die einzige, in der einzelne Söldner durch ihr Auftreten etwas genauer gezeichnet werden. Im Gegensatz zur soeben besprochenen Szene wirkt das Setting diesmal freundlicher. Die Unterhaltung spielt sich an einem Frühlings- oder Sommertag im Gehöft der Kresses ab. Die beiden Soldaten haben ihre Uniform abgelegt und halten einen stattlichen Bierkrug in der Hand. Auch wenn Kresse wegen der kurz zuvor erfolgten Steuerentreibung sichtlich gereizt ist, geben sich die beiden Söldner alle Mühe, Kresse zum gemütlichen Biertrinken zu überreden. Der ist allerdings damit beschäftigt, das Tordach des Gehöftes in Ordnung zu bringen, was den ersten Söldner zu der lakonischen Bemerkung veranlasst: *Scheiß Leben, was?* Der andere Söldner fühlt sich unterdessen bemüßigt, Georg von den Vorzügen des Soldatenlebens

³⁵ Hierzu: Müller, *Militärgeschichte* (wie Anm. 19), S. 115. Ebenso: Reinhard Baumann, *Landsknechte*, München 1994, S. 65.

³⁶ Folge 2, 00:27:58-00:30:05.

vorzuschwärmen. Die an Kresse gerichtete Bemerkung: *Ein Kerl wie du sollte lustiger sein. Heute hier, morgen da. Fremde Städtchen, fremde Mädchen*, kolportiert die klischeehafte Vorstellung vom verführerisch-abenteuerlichen Soldatenleben. Daneben ist der Formulierung zu entnehmen, dass Kresse aus Sicht der Soldaten offenbar alle Kriterien für einen ordentlichen Söldner erfüllt. Die sich anschließende Bemerkung seines Kollegen, Kresse gehöre *zum Wallenstein*, vermittelt ferner den Eindruck, es sei eine erstrebenswerte Kollektiverfahrung, sich um den katholischen Feldherrn zu scharen.

Dann wird ein sinnfälliger Kontrast inszeniert: Während die beiden Soldaten sich faulenzend und Bier trinkend an die Wand lehnen, steigt Kresse voller Arbeitseifer die Leiter hinauf, um sich der Reparatur des Tordachs zu widmen, was dem ersten Söldner sogleich Anlass zu der aufschlussreichen Bemerkung gibt: *Als dummer Bauer siehst du zu, wie du zur Ader gelassen wirst. Als Soldat stehst du draußen unter der Linde und kassierst.*

Der Satz drückt zunächst folgende etwas einfach gestrickte, dualistische Weltansicht aus: Auf der einen Seite, *draußen unter der Linde*³⁷, stehen die Soldaten und streichen in aller Ruhe das Geld ein, das die Bauern, die auf der anderen Seite stehen, gerade erarbeitet haben. Der vornehmliche Sinn des Kriegsdienstes scheint nun darin zu liegen, auf die Seite derjenigen zu gelangen, die von diesem durch und durch ungerechten System profitieren.

Bei weiterer Betrachtung der Szene drängt sich die Frage auf, warum die Söldner in gerade solch einer Szene vergleichsweise sympathisch präsentiert werden. Hätte es nicht näher gelegen, die beiden Kriegsknechte in einer Weise in Szene zu setzen, die sie als besonders niederträchtig exponiert? Stattdessen machen die beiden einen eher durchschnittlichen und kumpelhaften Eindruck. Dieser Umstand verdankt sich nicht nur der abgelegten Soldatenkleidung, sondern auch ihrem sonstigen Erscheinungsbild: beide leicht untersetzt, der Eine trägt Dreitage-, der Andere Schnauzbart. Als

³⁷ Er spielt damit auf die vorangegangene Steuereintreibung an, die unter einer Linde stattfand.

Zuschauer fällt es jedenfalls nicht schwer, die Befindlichkeit der beiden Söldner nachzuvollziehen. Wer würde nicht so früh wie möglich Feierabend machen wollen und zum Biertrinken übergehen? Oder anders: Ist es nicht für jedermann verlockend, seine Seele für ein müheloses, gemütliches Leben in Saus und Braus zu verkaufen? Diese auf der suggestiven Ebene sich stellenden Fragen sind natürlich bereits dadurch entschieden, dass die Söldner in erster Linie Handlanger derjenigen sind, die die ehrlichen Bauern ausbeuten und drangsalieren. Auf diese Weise wird das Ansinnen der Söldner, Kresse zum Söldnerdienst zu bewegen, als dämonische Verführung gebrandmarkt. Kresse freilich widersteht der Versuchung, die Seite zu wechseln. Indem er außerdem wacker zur Arbeit schreitet, demonstriert er dem Zuschauer, dass ein tüchtiger und moralisch integrierender Bauer nicht so schnell der Illusion eines leichten Lebens aufsitzt.

Die Motivlage der Söldner ist hier also eine recht einseitige. Die Flugblätter der Frühen Neuzeit lassen demgegenüber erkennen, dass es in der Wahrnehmung der damaligen Gesellschaft nicht von vornherein als moralisch korrumpierend angesehen wurde, seinen Lebensunterhalt als Söldner zu verdienen. Der Dienst für das Vaterland oder der Kampf für eine gerechte Sache waren in den Augen großer Teile der Bevölkerung sehr ehrenwerte Gründe, sich in die Rekrutenlisten einzutragen. Die in diesen Vorstellungen mitschwingenden Legitimationskonzepte knüpften im Wesentlichen an die christlich-ritterlichen Ideale des Mittelalters an, die ihrerseits in den von Thomas von Aquin erarbeiteten Kriterien eines *bellum iustum* theologisch-philosophisch prägnant artikuliert worden sind. Nach Thomas konnten die *auctoritas principis*, die *causa iusta* und die *intentio bellantium recta* eine militärische Handlung rechtfertigen.³⁸

In *Rächer, Retter und Rapiere* wird man Söldner, die mit der richtigen Gesinnung durch die Lande ziehen, vergeblich suchen. Eine Szene, in der ein edelmütig handelnder, für eine ‚gerechte Sache‘ kämpfender Soldat gezeigt wird, fehlt gänzlich. Der vielleicht noch als

³⁸ Huntebrinker, Söldner (wie Anm. 1), S. 110-120.

gerechter Grund anzusehende Kampf für die katholische Sache, für die der ‚sächsisch-protestantische Bauernlümmel Kresse‘ rekrutiert werden soll, kann gemäß der filmisch-dramaturgischen Logik keine erwähnenswerte Rolle spielen: Kresse bringt es nach einem Gespräch mit dem Philosophen-Maler Daniel Fuchs folgendermaßen auf den Punkt: *Wir müssen die christliche Demut abschütteln!*³⁹. Und wenn er wenige Minuten später gegenüber dem Vater ausführt: *Keine Sonderrechte mehr für Adel und Geistlichkeit, Gleichheit für jedermann*⁴⁰, signalisiert er damit klar, dass er im Kampf für die eine und wahre Kirche ganz sicher nicht das hehre Ziel sieht, das ihn zum Aufstand bewegt. Bemerkenswert ist der sich anschließende lakonische Kommentar des Vaters: *Daran zweifle ich nicht. Aber wir haben das Land voller Söldner*. Die Söldner, das sollte nun auch dem letzten Zuschauer klar sein, sind ganz sicher nicht die Ausführenden der gerechten Sache, sondern, wenn überhaupt, das operative Hindernis auf dem Weg dahin, was im Grunde genommen nicht verwundern kann. Da die Soldaten auf der Seite derjenigen stehen, die die Unterdrückung der Armen und Bauern quasi systembedingt immerzu aufrechterhalten, und nur eine frühneuzeitliche Revolution der *Arbeiter- und Bauernmacht*⁴¹ die Bedingungen für ein neues, gerechtes System schaffen kann, sind die Söldner *per definitionem* dazu verdammt, nur im Sinne einer *causa iniusta* handeln zu können. Ein gerechter Söldner ist in diesem Weltverständnis schlicht nicht denkbar.

4. Fazit

Bereits in der Frühen Neuzeit boten Söldner eine willkommene Projektionsfläche für gesellschaftliche Zuschreibungen. Das Bild des Söldners konnte gleichermaßen idealisierend und heroisierend, aber auch in spöttischer und polemischer Weise in Beschlag genommen werden. Es überwog indes – nicht ohne Berechtigung – das Bild des gewalttätigen, gewissenlosen und verrohten Lands-

³⁹ Vgl. Folge 2, 00:21:03.

⁴⁰ Vgl. Folge 2, 00:35:28.

⁴¹ Vgl. Schauer, Bonhoff, Rächer (wie Anm. 6), S. 315.

Der Söldner als Verräter seiner Klasse

knechts. Als solches hat es bis in die jüngste Vergangenheit überlebt, wie hier am Beispiel von *Rächer, Retter und Rapiere* zu sehen war. Im Kontext des staatlichen Fernsehens der DDR konnte die Sozialfigur des Söldners ideal als Kontrastfolie für die gesellschaftsbestimmenden ideologischen Diskurse instrumentalisiert werden. Aus der eher monokausalen Perspektive des DDR-Films ist der Söldner der klassische Überläufer, der seine Klasse verrät und so zum handlangenden Antipoden im materialistischen Geschichtsprozess wird. Der frühneuzeitliche Söldner erscheint als Repressionsinstrument, mit dessen Hilfe ‚die Feudalherren‘ die unmittelbaren Produzenten, also die Bauern, beherrschen und ausbeuten.

Als willfährige und opportunistische, arbeitsscheue Schwerenöter und Gewalttäter veranschaulichen die Söldner-Typen in *Rächer, Retter und Rapiere* nicht nur die korrumpierende Wirkung eines söldnerischen Lebens, sondern ermöglichen es dem Zuschauer das überkommene feudale System auch aus der Warte ironischer Distanz zu betrachten.

Anhang: Zusammenfassung der Episoden von Rächer, Retter und Rapiere

Die Einquartierung: Kaiserliche Truppen ziehen durch das thüringische Vogtland und quartieren sich dabei auch in Mehla und Dörtendorf ein. Die Dorfbewohner verstecken jedoch, noch bevor die gefräßigen Soldaten etwas ahnen können, in einer Nacht- und Nebelaktion das gesamte Vieh. Unterdessen geraten Kresse und seine Kumpanen Thomas und Veit in eine Prügelei mit drei ange-trunkenen Soldaten, die bei Kresses Onkel Quartier genommen haben. Da die Soldaten schwer angetrunken sind, gelingt Kresse und seinen Gespielen die Flucht. Freiherr von Müffling, der Burgherr der Pflege Reichenfels, leitet ob des Zwischenfalls Untersuchungen ein, kann aber schlussendlich nicht in Erfahrung bringen, von wem die drei Soldaten angegriffen wurden.

Der Geldtransport: Auf Geheiß des Kaisers müssen die Dorfbewohner in den reußischen Landen zusätzliche Steuern entrichten. Kresse unternimmt daher einen Überfall auf den Soldatentrupp, der die eingesammelten Steuergelder transportiert. Anschließend

verteilt er inkognito das Geld wieder an die Bauern. In dieser Folge lernt er zudem den Maler Daniel Fuchs kennen. Fuchs erzählt Kresse von den fortschrittlichen Entwicklungen in der Republik Niederlande und wie man sich dort seinerzeit der *gottgewollten Obrigkeit widersetzt*⁴² hat.

Das Ketzergericht: Es stellt sich heraus, dass Daniel Fuchs ein vor der Inquisition geflüchteter Arzt ist. Freiherr von Müffling lässt ihn daher einsperren, um sich nicht der Kollaboration mit einem ‚Ketzer‘ schuldig zu machen. Kresse, der tief beeindruckt ist von den fortschrittlichen Ideen Fuchsens, befreit ihn aus der Haft. Beide verstecken sich fortan in der berühmten Kresse-Höhle.

Das Raubgesindel: Immer wieder werden die Bauern Dörtendorfs und Mehlas von Marodeuren überfallen. Eines Tages schlagen diese auch in der Pöllwitzer Schenke auf und vergewaltigen dabei die Tochter des Wirts. Kresse und seine Kumpane finden heraus, dass die Räuber für den kaiserlichen Obristen Reichsgraf von Atems arbeiten, der sich auf diese Weise bereichert. Sie heben das Räuber-*nest* aus und töten nicht nur die Räuber, sondern auch gleich den Reichsgrafen.

Das Alarmsignal: Die bei den Dörtendorfern einquartierten Soldaten ziehen gegen Gustav Adolf II. in den Krieg. Bei ihrer Abreise nehmen sie den Bauern alles, was nicht niet- und nagelfest ist. Kresse scharft abermals eine Gruppe von Bauern um sich und plant zusammen mit diesen einen Überfall auf den in zwei Gruppen abziehenden Trupp. Die Aktion gelingt und das gestohlene Vieh kann wieder in die heimischen Höfe geführt werden.

Der Köpfjäger: Müfflings Sekretär Birnbaum fingiert ein Friedensabkommen mit Kresse. Als beide sich treffen, um darüber zu verhandeln, wird Kresse festgenommen. Dieser ist jedoch vorbereitet und entkommt. Beim Gefecht mit der Mannschaft Müfflings stirbt Fuchs.

⁴² Zit. Schauer, Bonhoff, Rächer (wie Anm. 6), S. 46.

Der Söldner als Verräter seiner Klasse

Das Burggeheimnis: Die Schweden haben in der Pflege Reichenfels Quartier bezogen und zwingen Müffling, Dokumente aus dem Archiv zur Verfügung zu stellen. Sie wollen anhand der verzeichneten Fronabgaben herausfinden, welche die begütertsten Bauern sind, und diese als Geiseln nehmen, um vom Volk die Herausgabe ihrer Vorräte zu erpressen. Kresse, der sich auf die Burg geschlichen hat, erfährt dies und kann die betroffenen Bauern gerade noch rechtzeitig warnen.