

Die Schönheit des Schreckens und der Schrecken der Schönheit

Formen der Anästhetisierung des Krieges in der Literatur des Ersten Weltkrieges

Jochen Mecke (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Ausgehend von der Frage, warum die Romane der Kriegsteilnehmer kaum jemals moderne oder avantgardistische Formexperimente realisieren und warum sich die Literaturwissenschaft eher selten mit der konkreten ästhetischen Form jener Kriegserzählungen beschäftigt hat, untersucht der vorliegende Beitrag einige zentrale Formelemente der Romane des Ersten Weltkrieges. Es wird versucht zu zeigen, dass der kleinste gemeinsame Nenner der unterschiedlichen Darstellungsweisen auf ein literarisches Prinzip hinausläuft, das eine der traditionellen Ästhetik des Krieges radikal entgegengesetzte anästhetische Position einnimmt.

SCHLAGWÖRTER: Barbusse, Henri; Dorgelès, Roland; Jünger, Ernst; Remarque, Erich Maria; Chevallier, Gabriel; Genevoix, Maurice; Cendrars, Blaise; Erster Weltkrieg; Erzählung; Roman; Ästhetik; Literarische Moderne; Avantgarde; Anti-Ästhetik

Der Krieg der Literatur

Der Erste Weltkrieg stellt in fast jeder Hinsicht ein Novum dar: Es war der erste industrielle Massenkrieg, der mit einem großen Aufwand an Maschinen und Munitionen, mit neuen Kommunikationstechniken und neu entstehenden Waffengattungen geführt wurde. Der Masseneinsatz von Maschinengewehren (MG 08, MG 08/15) und mobilen Maschinenpistolen (MP 18), die Entwicklung neuer Geschütze mit hohen Reichweiten (Canon 75, Dicke Berta), und die erstmalige Verwendung von U-Booten, Panzern (Mark IV und Renault FT 17) und Flugzeugen revolutionierten die Kriegsführung.¹ Nicht nur in technischer, sondern auch in literarischer Hinsicht stellte der

¹ Vgl. Dieter Sorz, „Art. Artillerie“, in *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, hrsg. von Gerhard Hirschfeld, UTB (Paderborn: Schöningh, 2014), 344–9; Wolfgang Schmidt, „Art. Luftkrieg“, ebd., 687–9; Stefan Kaufmann, „Art. Kommunikationstechnik“, ebd., 621–4. Eine umfassende Darstellung der Waffentechniken des Ersten Weltkrieges findet sich in M. Schwarte, *Die Technik im Weltkriege* (Berlin: Mittler, 1920).

„Große Krieg“ etwas völlig Neues dar, denn niemals zuvor hatte es eine solche enge Verbindung zwischen Krieg und Literatur gegeben, nie zuvor waren derart große aus Bürger- und Volksarmeen bestehende Massenheere aufeinandergetroffen, nie zuvor waren einfache Soldaten dank Bildungsreformen und Alphabetisierungskampagnen in so großer Zahl des Lesens und Schreibens mächtig.² Darüber hinaus begünstigte die besondere Form dieses ersten hochtechnisierten Krieges die literarische Produktion und Rezeption. Denn der Stellungskrieg bot den Soldaten lange Pausen, die sie dem Lesen und Schreiben widmen konnten. Dadurch wurden Kriegsführung und Kriegsbeschreibung in einer vorher nie dagewesenen Weise miteinander kurzgeschlossen. Auch einfache Soldaten schrieben über den Krieg, den sie gerade erlebten. Der Krieg wurde permanent begleitet von einer Quasi-„Live“- oder besser „-Todes“-Berichterstattung, deren Spuren sich unter anderem in zahlreichen Soldatenbriefen und Kriegstagebüchern finden.³ Literatur und Krieg wurden auf einzigartige Weise miteinander gekoppelt.

Die Rotationspresse trug ihren Teil dazu bei, dass Zeitungen und Romane nicht erst nach, sondern noch während des Kriegsgeschehens produziert und rezipiert werden konnten. Damit waren Soldaten in der Lage, nicht nur ihre Kriegserlebnisse in Tagebüchern und Briefen aufzuzeichnen, sondern deren Schilderung auch in Printmedien nachzulesen, auch wenn die Zensur natürlich allzu realistische – bzw. im Jargon der damaligen Zeit „defätistische“ Darstellungen unterdrückte.⁴ Bereits während des Krieges lasen französische Soldaten so René Benjamins mit dem Prix Goncourt ausgezeichneten Roman *Gaspard* (1915), Maurice Genevoix' Kriegsbericht *Sous Verdun* (1916) oder Henri Barbusse's 1916 erschienenen und ebenfalls mit dem Prix Goncourt ausgezeichneten Roman *Le Feu*, George Duhamels *Les Martyrs* (1917) oder Jean Paulhans *Le Guerrier appliqué* (1917). Ähnlich klein waren die Zeitspannen, die sich zwischen Abfassung und Veröffentlichung von Kriegslyrik und Kriegsdramen erstreckten.⁵ Auch auf deutscher und englischer

² Das dokumentieren nicht zuletzt die zahlreichen Anthologien mit Briefen und Berichten von Soldaten wie z. B. Jean-Pierre Guéno, *Les Poilus: lettres et témoignages des Français dans la Grande Guerre* (Paris: Editions 84, 2013).

³ Jean-Pierre Guéno, *Paroles de Poilus, Coffret de deux volumes* (Toulon: Soleil, 2014). Jean-Pierre Guéno und Yves Laplume, Hrsg., *Paroles de Poilus: lettres de la Grande Guerre*, o. J.

⁴ Jens Albes, „Art. „Zensur“, in *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, hrsg. von Gerhard Hirschfeld u. a., UTB (Paderborn: Schöningh, 2014), 974–5.

⁵ Dies gilt vor allem für die Lyrik, denn auch die Gedichte von bereits anerkannten Schriftstellern wurden bereits während des Krieges veröffentlicht, vgl. Guillaume Picon, *Poèmes de poilus : 1914–1918, Anthologie*, Points (Paris: Seuil, 2014).

Seite erschienen Werke über den Krieg, noch während dieser andauerte. Zu nennen wären hier Walter Flex' Novelle *Der Wanderer zwischen den Welten* (1916) oder Siegfried Sassons *The Old Huntsman* (1917). Zum Teil konnten es sich die fiktionalen Werke leisten, die Wirklichkeit des Krieges ungeschminkter zu schildern als die unter Zensuraufsicht stehende Presse.⁶

Die für den Ersten Weltkrieg typische Verkürzung der Zeitspanne zwischen Erleben, Aufzeichnen und Veröffentlichen trifft auch für die Briefe der Soldaten zu, wie der von Philipp Witkop noch im Kriegsjahr 1915 herausgegebene Band *Kriegsbriefe deutscher Studenten* illustriert.⁷ Damit einher geht eine Nivellierung der Hierarchie zwischen legitimen und nicht-legitimen Literaturproduzenten. Denn durch Briefe, Tagebücher und Erzählungen wurden erstmals auch diejenigen Personen zu literarischen Produzenten, denen bisher lediglich die Rolle des Rezipienten zugeordnet war. Dies galt nicht nur für die als minderwertig geltenden, nicht-legitimen Formen von Literatur, sondern auch für die legitime Literatur selbst, denn der Krieg beförderte die Verfasser von Tagebüchern oder Gedichten oder bisher völlig unbekannte Autoren in das Pantheon der Literatur. Soldaten wurden nicht nur zu Schreibern, sondern zu anerkannten Schriftstellern. Möglich wurde dies durch deren Status als Kriegszeugen, der ihren Erzählungen im Unterschied zu rein fiktionaler Literatur einen hohen Grad an Authentizität und damit Legitimität verlieh, oftmals im Zusammenhang mit zu Büchern ausgearbeiteten Tagebuchaufzeichnungen. Die zum großen Teil aus Tagebüchern hervorgegangenen Werke von Maurice Genevoix, Ernst Jünger, Ludwig Renn, Walter Flex oder Roland Dorgelès zeigen, dass der Krieg vielleicht nicht der Vater aller Dinge, aber immerhin doch der Auslöser für Schriftstellerlaufbahnen sein konnte.

Wenn Soldaten zu Schriftstellern wurden, so gilt umgekehrt, dass der Erste Weltkrieg aus Schriftstellern wie Charles Péguy, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars oder Ernest Hemingway – um einige Namen zu nennen – Soldaten machte. Dabei haben Schriftsteller nicht nur selbst die Feder gegen Waffen eingetauscht, sondern zum Teil auch einen entscheidenden Bei-

⁶ Auch wenn Jean Norton Cru in seinem Buch *Témoins*, das die Kriegsdarstellungen der Zeugen auf ihren Wahrheitsgehalt überprüfte, Barbusse Unwahrheiten und Lügen vorwarf, so gilt dennoch, dass die Franzosen erstmals in seinem Roman eine ungeschminktere Wahrheit über den Krieg nachlesen konnten als dies in der zensierten Presse der Fall war. Jean Norton Cru, *Témoins* (Nancy: Presses Univ. de Nancy, 2006).

⁷ Philipp Witkop, Hrsg., *Kriegsbriefe deutscher Studenten*, 2. Aufl. (Gotha: Perthes, 1916).

trag zur allgemeinen Kriegsbegeisterung geleistet.⁸ Und nicht nur sie: Die allein im August 1914 in Deutschland erschienenen tausende von Kriegsgedichten zeugen davon, dass die Begeisterung sich auch bei Normalbürgern in literarischer Form auszudrücken suchte.⁹ Literatur wird auf diese Weise zu einer wirksamen Waffe, während später an der Front dann Waffen die Feder führen werden. Das Resultat all dieser Veränderungen war, dass der Krieg zum wichtigsten Thema der Literatur wurde, Literatur zum primären und wichtigsten Aufzeichnungsmedium des Krieges. Es stellte sich eine enge Symbiose ein, die fast zehn Jahre anhielt, bevor die Literatur des Ersten Weltkrieges dann in Vergessenheit geriet, weil sie zunächst vom Spanischen Bürgerkrieg, dann vom 2. Weltkrieg und schließlich von dessen literarischen Bewältigungsversuchen überblendet wurde. Erst in den achtziger Jahren beginnt die Generation der Enkel der ‚Poilus‘ sich erneut mit dem Thema auseinanderzusetzen.¹⁰

Der Krieg der literarischen Moderne

Angesichts einer solch engen Symbiose zwischen Literatur und Krieg muss es überraschen, dass sich die Literaturwissenschaft zwar häufig mit dem Ersten Weltkrieg, viel seltener aber mit dessen konkreter ästhetischen Gestaltung in literarischen Werken auseinandergesetzt hat. Auch viele neuere Arbeiten beschäftigen sich vorrangig mit dem dargestellten Gegenstand und nutzen literarische Texte vor allem als Quellen, um über die Erfahrungen, Formen und Strukturen des Krieges Auskunft zu erhalten. Dies ist sicherlich auch dem Umstand geschuldet, dass zahlreiche Arbeiten vornehmlich geschichts- oder kulturwissenschaftliche Erkenntnisinteressen verfolgen.

⁸ Dies gilt nicht nur für nationalistisch gesinnte Autoren wie Paul Déroulède oder Charles Péguy oder die Kriegsvereherung der italienischen Futuristen, sondern für viele andere Autoren der Avantgarde wie zum Beispiel Pierre-Albert Birot oder Georg Heym. Geert Buelens zeichnet in seinem Werk über die Dichter und den Ersten Weltkrieg den avantgardistischen Enthusiasmus einer Gewalt nach, die als Mittel zur Ablösung der abgelehnten alten Welt gilt, und sei es, dass diese durch den Krieg erreicht wird, vgl. Geert Buelens, *Europas Dichter und der Erste Weltkrieg*, übers. von Waltraud Hüsmert (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2014), hier vor allem das erste Kapitel, 9–49.

⁹ Die von dem Autor und Kritiker Julius Bab ins Spiel gebrachte Zahl von 50.000 Gedichten ist allerdings mit Vorsicht zu genießen. Neueren Schätzungen zufolge ergibt sich wohl eine realistischere Zahl von ca. 3.000 im August 1914 gedruckten Gedichten, vgl. Peter Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918* (München: Beck, 2004), 771.

¹⁰ Pierre Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre: études de littérature des XX^e et XXI^e siècles* (Paris: Classiques Garnier, 2009), 11.

Um nur zwei prominente Beispiele zu nennen: Auf französischer Seite hat der Historiker Nicolas Beaupré in zwei Büchern ein umfassendes Panorama der Kriegsliteratur vorgelegt, während das von Thomas Stauder und Gislinde Seybert herausgegebene, zwei Bände umfassende Werk zur Literatur des Ersten Weltkrieges dezidiert kulturwissenschaftlich konzipiert ist.¹¹ Daher kann man nach wie vor der bereits vor einigen Jahren von dem belgischen Literaturwissenschaftler Pierre Schoentjes gemachten Feststellung zustimmen, dass umfassende literaturwissenschaftliche Studien, die sich der ästhetischen Form der Literatur des Ersten Weltkrieges widmen, nach wie vor fehlen, wobei seine eigene Arbeit hier allerdings eine rühmliche Ausnahme bildet.¹² Was sind die Gründe für die auffällige Abwesenheit des Ersten Weltkrieges in den Forschungsschwerpunkten einer die ästhetische Dimension berücksichtigenden oder diese in das Zentrum ihrer Untersuchungen stellenden Literaturwissenschaft?

Ein Grund dafür dürfte in der Literatur selbst liegen. Denn gerade diejenigen Werke, welche die weitreichendsten ästhetischen Innovationen des modernen Romans und die avancierten Experimente der literarischen Moderne verwirklichen, thematisieren den Ersten Weltkrieg kaum oder gar nicht. Dies gilt etwa für die Romane, die nach dem Ersten Weltkrieg entstanden sind wie zum Beispiel James Joyce *Ulysses* (1922), Virginia Woolfs *Mrs Dalloway* (1925), Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, John Dos Passos *Manhattan Transfer* (1925) oder William Faulkners *The Sound and The Fury* (1929). Marcel Proust thematisiert zwar die Bedrohung von Paris durch die deutschen Bombardements in *A la recherche du temps perdu*, doch hat diese Episode für die Gesamtkonstruktion nur eine periphere Bedeutung. Holzschnittartig vergrößernd könnte man sagen: Sind literarische Werke modern, thematisieren sie den Krieg nicht, thematisieren Werke den Krieg, sind sie

¹¹ Nicolas Beaupré, *Ecrire en guerre, écrire la guerre: France, Allemagne 1914–1920* (Paris: CNRS, 2006); Nicolas Beaupré, *Ecrits de guerre 1914–1918*, bibliis (Paris: CNRS, 2013); Gislinde Seybert und Thomas Stauder, *Heroisches Elend: der Erste Weltkrieg im intellektuellen, literarischen und bildnerischen Gedächtnis der europäischen Kulturen* (Frankfurt: Lang, 2014).

¹² Schoentjes, *Fictions*, 12. Auch Mathias Mayer konstatiert in seinem epochalen Werk über den Ersten Weltkrieg und die Ethik der Literatur, dass weitaus der größte Teil der Studien sich mit der Frage beschäftigt, inwieweit die Intellektuellen in die Kriegsbegeisterung involviert waren und sich damit mitschuldig gemacht hatten (Mathias Mayer, *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2010), 9).

nicht modern.¹³ Da sich die Literaturwissenschaft jedoch eigentlich vor allem ihrem genuinen Untersuchungsbereich widmet, das heißt ästhetischen Formen, hat sie sich vornehmlich den ästhetisch innovativen Werken zugewandt, die den Krieg selbst nicht oder nur indirekt thematisieren. Für die Literatur des Ersten Weltkrieges hatte dies im Gegenzug oftmals zur Folge, dass sich eine Arbeitsteilung eingestellt hat, nach der die Werke der literarischen Moderne zum Gegenstand der Literaturwissenschaft, die Literatur des Ersten Weltkrieges hingegen zumeist Historikern oder Kulturwissenschaftlern überlassen wurden. Für eine genuin ästhetische Untersuchung der Literatur des Ersten Weltkrieges ließ diese Aufteilung keinen Raum. Die auffällige Abwesenheit des Ersten Weltkrieges in der i.e.S. ästhetisch orientierten literaturwissenschaftlichen Forschung erklärt sich somit zum Teil aus der Tatsache, dass der Einfluss des Krieges auf die moderne Literatur nicht unmittelbar greifbar und phänomenologisch beschreibbar ist.

Dies gilt auch für diejenigen Strömungen der Avantgarde, wie zum Beispiel den Dadaismus, die tatsächlich aus der direkten Auseinandersetzung mit dem Krieg hervorgegangen sind, deren Bezug zum Krieg allerdings so komplex vermittelt ist, dass sich keine unmittelbar phänomenologisch beschreibbaren Manifestationen des Krieges in den Werken finden lassen. Dennoch dürfte es jedoch kein Zufall sein, dass die wichtigsten Werke der literarischen Moderne im Kontext des Ersten Weltkrieges erschienen: Dies gilt für Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* ebenso wie für die wegweisenden Werke von James Joyce, Virginia Woolf oder Robert Musil. Darüber hinaus haben einige historische Avantgarden wie etwa der Surrealismus ihre literarischen Strategien in einer produktiven Auseinandersetzung mit dem Dadaismus entwickelt. Der Erste Weltkrieg hat mithin auch dort seine Spuren hinterlassen, wo man sie auf den ersten, rein phänomenologischen Blick zunächst nicht vermuten würde.¹⁴ Der Grund dafür liegt möglicherweise darin, dass diese Spuren seines Einflusses auf einer viel tieferen Ebene

¹³ Ausnahmen bestätigen natürlich auch hier die Regel. Die futuristischen und expressionistischen Experimente sind allerdings bereits vor dem Ersten Weltkrieg entstanden und thematisieren diesen erst später. Einzig beim Dadaismus ist der Zusammenhang zwischen Krieg und literarischer Form bzw. deren Sprengung offenkundig. Allerdings handelt es sich hier um Autoren, die in die Schweiz geflüchtet waren und deren ästhetische Experimente daher keine konkreten Kriegserlebnisse als Ausgangs- und Referenzpunkt aufweisen konnten.

¹⁴ Selbst bei Avantgardeströmungen, deren erste Phase bereits vor dem Ersten Weltkrieg einsetzt, wie etwa beim Futurismus und Expressionismus, umfasst die literarische Produktivität die Zeit des Ersten Weltkrieges und die Epoche danach und wird daher gleichfalls von diesem beeinflusst. Vgl. Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Do-*

als die phänomenologisch beschreibbare Oberfläche der Texte liegen. Wenn sich überhaupt ein kleinster gemeinsamer Nenner dieser frühen Ästhetiken der Moderne finden lässt – ein Ansinnen, das eigentlich der Struktur der Moderne als einer Abfolge einander negierender Strömungen streng genommen widerspricht –, dann würde er wohl in jener Verabschiedung vertrauter menschlicher Perspektiven bestehen, die der spanische Philosoph José Ortega y Gasset unter dem Stichwort einer ‚Entmenschlichung der Kunst‘ zusammengefasst hat.¹⁵ Ortegas in *La deshumanización del arte* entwickelte Grundthese besagt bekanntlich, dass moderne Kunst und Literatur gerade jene anthropomorphen Formen der Darstellung verweigern, die gewohnten menschlichen Erfahrungsmustern und Kategorien entsprechen und dem Menschen Orientierung, Verständnis und Sinn bieten.¹⁶ Damit trägt die ästhetische Revolution der Moderne der modernen Entfremdung zwischen Mensch und Welt Rechnung, die sich auf vielfältige Ursachen zurückführen lässt. Zum einen ist sie eine Reaktion der frühen historischen Avantgarden wie etwa des Futurismus, des Expressionismus oder des literarischen Kubismus‘ eines Guillaume Apollinaire auf Industrialisierung, Urbanisierung und diejenigen epistemologischen Schocks, die mit den Namen Nietzsche, Freud und Einstein verbunden sind. Der Erste Weltkrieg hingegen hat dafür gesorgt, dass die moderne Entmenschlichung zu einer unmittelbaren und konkreten Erfahrung werden konnte. Denn mit seinen Maschinengewehren, Kanonen und Schrapnells von einer bisher nie dagewesenen Reichweite, mit Gasangriffen und Minenfeldern hatte die moderne Kriegstechnik sprichwörtlich ‚unmenschliche‘ Formen angenommen und den Menschen letztlich substituiert. Aus dieser besonderen Art der Entmenschlichung bezog die Literatur der Moderne einen ihrer wichtigsten ästhetischen Impulse zur Auflösung des Subjektes in die Vielfalt seiner Regungen, Empfindungen, Assoziationen, zur Zerstörung einer sich bisher aus dem menschlichen Handeln ergebenden zielgerichteten Handlung und zur Transformation der Erfahrungskategorien von Raum und Zeit. In diesem Sinne ist der Erste Weltkrieg der Vater der literarischen Moderne.

Allerdings zieht die oben skizzierte Analyse gleich eine zweite Frage nach sich: Warum sind es ausgerechnet diejenigen Werke, die den Krieg nicht

kumente (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009); Silvio Vietta und Hans-Georg Kemper, *Expressionismus* (München: UTB / Wilhelm Fink Verlag, 1975).

¹⁵ José Ortega y Gasset, „La deshumanización del arte“, in *Obras Completas, tomo III: 1917–1928* (Madrid: Revista de Occidente, 1966), 353–86, hier 370.

¹⁶ Ortega, „Deshumanización“, 383.

thematizieren, die die weitreichendsten Konsequenzen aus dem Ersten Weltkrieg ziehen und nicht diejenigen, die ihn auch darstellen? Warum finden sich die avanciertesten ästhetischen Innovationen der Moderne gerade nicht in den Erzählungen, die sich mit ihm selbst beschäftigen? Und worin, wenn nicht auf dem Gebiet der Ästhetik, liegt dann ihre besondere Errungenschaft? Im Folgenden soll der Versuch gemacht werden, auf diese Frage durch die Beschreibung derjenigen Dimension eine Antwort zu geben, die oftmals bei Untersuchungen zur Weltkriegesliteratur außen vor bleiben, das heißt der konkreten narrativen Form. Dazu sollen zunächst einige formale Aspekte beschrieben werden, die sich einer bestimmten Strömung innerhalb der Kriegsliteratur zuordnen lassen. Mit dieser ‚Beschreibung einer Form‘ soll allerdings keinesfalls der Anspruch erhoben werden, dass alle von Zeitzeugen verfassten Romane des Ersten Weltkrieges nach dem gleichen Muster geformt sind und auch nicht, dass diese Elemente die ‚Dominante‘ der jeweiligen Romane darstellen. Vielmehr sollen einige, in sich stimmige Elemente untersucht werden, die alle in eine bestimmte Richtung gehen und zusammengenommen einen bestimmten, in sich stimmigen Diskurs über den Krieg ergeben, der einen Großteil dieser Werke miteinander verbindet.

Formen der Anästhetik

Die Gewöhnlichkeit des Außergewöhnlichen. Erzählungen ohne Handlung

In Henri Barbusse' Werk *Le Feu: journal d'une escouade*, dem vielleicht berühmtesten französischen Roman des Ersten Weltkrieges, findet sich eine Sequenz, die zu den erwartbaren Topoi einer Kriegserzählung gehören dürfte:

– Tu parles, mon vieux, qu'au lieu de l'écouter, j'y [i.e. einem deutschen Feind, J.M.] ai foutu ma baïonnette dans l'ventre, que j'pouvais plus la déclouer. – Moi, i's étaient quat' [i.e. deutsche Soldaten, J.M.] dans l'fond du trou. J'les ai appelés pour les faire sortir : à mesure qu'un sortait, j'y ai crevé la peau. J'avais du rouge qui me descendait jusqu'au coude. J'en ai les manches collées. [...] Bertrand parlait peu, d'ordinaire, et ne parlait jamais de lui même. Il dit pourtant : – J'en ai eu trois sur le bras. J'ai frappé comme un fou. Ah! nous étions tous comme des bêtes quand nous sommes arrivés ici!¹⁷

An und für sich ist diese Passage keinesfalls überraschend, entspricht sie doch – vielleicht abgesehen von der Brutalität und verbalen Gewalt, mit denen die Soldaten die Tötung ihrer Feinde schildern – den Erwartungen, die

¹⁷ Henri Barbusse, *Le Feu: journal d'une escouade*, Folio Plus (Paris: Gallimard, 2007), 297.

Leser üblicherweise mit einer Kriegserzählung verbinden. Überraschend ist allerdings die Tatsache, dass die Erzählung sowohl in Bezug auf den dargestellten Inhalt als auch in Bezug auf die Form der Darstellung eher eine Ausnahme unter den von Kriegsteilnehmern verfassten Erzählungen bilden. Denn bei Maurice Genevoix (*Sous Verdun*, 1916), Henri Barbusse (*Le Feu*, 1916), Roland Dorgelès (*Les Croix de bois*, 1919), Louis-Ferdinand Céline (*Voyage au bout de la nuit*, 1932), Ludwig Renn, (*Krieg*, 1928), oder Erich Maria Remarque (*Im Westen nichts Neues*, 1929) und selbst bei Ernst Jünger (*In Stahlgewittern*, 1920), um nur einige Werke zu nennen, finden sich solche Darstellungen nur selten.

Und noch in einer zweiten Hinsicht ist die zitierte Sequenz bemerkenswert. Denn sie schildert ein außergewöhnliches, punktuelles Ereignis, hier den Kampf von Mann gegen Mann, während die meisten Kriegsromane der Zeitzeugen den Schwerpunkt gerade nicht auf außergewöhnliche Ereignisse, sondern auf den Alltag in den Schützengräben legen. Auffällig an den Romanen der Kriegsteilnehmer ist in der Tat, dass die Handlung auf wenige herausragende Ereignisse reduziert wird, dass aber im Großen und Ganzen nur wenig passiert. So enthalten die Romane von Genevoix, Barbusse, Cendrars oder Dorgelès nur wenige Heldentaten einzelner Figuren. Und noch viel weniger findet sich in ihnen eine auf ein bestimmtes Ziel hinauslaufende durchkomponierte Geschichte. Handlungsdichte und Zielorientiertheit sind diesen Erzählungen fremd. Die Auflösung der Handlungseinheit führt zu einer für zahlreiche Kriegsromane geltenden episodischen Struktur, die Sequenz an Sequenz reiht, ohne dass sich daraus eine bestimmte Entwicklung ergibt. Statt aus einem konsequent durchkomponierten narrativen Syntagma fortschreitender Handlung besteht die Komposition von *Le Feu* aus der Aneinanderreihung paradigmatischer Situationen, die jeweils im Titel der Kapitel wiedergegeben werden. So rufen die Titel typische Situationen ab wie zum Beispiel „Dans la terre“ (14), „Habitudes“ (103), „Embarquement“ (109), „La permission“ (119), „Le feu“ (256) oder „La corvée“ (349). In diese sind dann jeweils einzelne Episoden eingelagert wie zum Beispiel „Le chien“ (154), „L'Oeuf“ (218) oder „Les allumettes“ (230). In *Les Croix de bois* greift Roland Dorgelès auf eine ähnliche Mischung aus paradigmatischen Szenen wie zum Beispiel „La bonne vie“ (54), „La veille des armes“ (68) und Episoden wie etwa „Le fanion rouge“ (29), „Le mont Calvaire“ (133) oder „Victoire“ (170) zurück, während Blaise Cendrars die Handlung in *La Main coupée* um die Portraits seiner Kameraden („Ce loustic de Weil“, 15; „Rossi (tué à Tilloloy)“, 23;

„Lang (tué à Bus“, 34) und um einzelne Episoden („Faire un prisonnier“, 194; „Le Lys rouge“, 408; „Dieu est absent“, 184) anordnet. Maurice Genevoix hingegen löst die Struktur der Handlung in die Aneinanderreihung einzelner Tagebucheinträge auf, die jeweils zu bestimmten, gleichfalls episodisch aneinandergereihten Sequenzen zusammengefasst werden: 1. Prise de contact (Mardi, 25 août, Chalons-sur-Marne; S. 13, Mercredi, 26 août, S. 15 etc.).

All diese Verfahren ersetzen die narrative Struktur einer teleologisch ausgerichteten Handlung durch eine bloße Aufeinanderfolge von Situationen und Episoden. Diese Änderung ist zunächst realistisch motiviert, sie hängt mit der Realität moderner Kriegsführung zusammen. Im Unterschied zu den auf dem Kampf von Mann gegen Mann basierenden Schlachten um Troja mit ihren Helden, Siegern und Verlierern, die etwa im Duell zwischen Achilles und Hektor kulminiert, lässt sich eine Kampfhandlung, die aus Bombardements, Dauerbeschuss und dem ‚Vorlaufen zum Tod‘ in den Maschinengewehrsalven der feindlichen Linien besteht, kaum mehr in die zielgerichtete Verkettung von Ereignissen in Form einer Entwicklung zwängen. Der moderne Massen- und Maschinenkrieg lässt sich nicht mehr im herkömmlichen Sinne erzählen, er entzieht der narrativen Anordnung der Ereignisse die Grundlage. Auf die sich daran anschließende grundlegende Frage, wie man erzählen kann, was sich nicht erzählen lässt, geben die Texte unterschiedliche Antworten. Barbusse, Dorgelès, Genevoix, Flex oder Remarque lösen die Handlung in eine Aneinanderreihung von Episoden auf, während etwa Ernest Hemmingway den Mangel des Krieges an narrativer Struktur in *A Farewell to arms* durch die Einführung einer Liebesgeschichte zu kompensieren sucht.

Die oben zitierte Passage aus *Le Feu* stellt noch in einer weiteren Hinsicht eine Besonderheit dar, denn die Schilderung besonderer Kampfhandlungen stellt gleichfalls eine Ausnahme in den Erzählungen der Kriegsgeneration dar. Wie bereits die Kapiteltitel von Barbusse vermuten lassen, nehmen die Beschreibungen des gewöhnlichen Alltags in den Schützengräben den größten Raum der Kriegserzählungen ein. Paradigmatisch für diese Darstellungsform ist Henri Barbusses berühmter Roman *Le Feu*, der lang und breit den Alltag der ‚Poilus‘ und ihre im ‚argot‘ wiedergegebenen Gespräche in den Schützengräben schildert. Auch Maurice Genevoix widmet den täglichen Arbeiten der Soldaten lange Passagen über das Ausheben, Befestigen und Sichern von Schützengräben, das Essen fassen, Zeitunglesen und Briefeschreiben, ähnliches gilt für die Romane von Roland Dorgelès oder

Léon Werth. Gerade das, was der Leser von einem Kriegsroman erwartet, bieten diese Romane und Erzählungen mithin oftmals nur selten: außergewöhnliche Ereignisse, bewegende Kämpfe von Mann gegen Mann oder mitreißende Schilderungen strategischer Aktionen.

Wenn die Erzählungen hingegen einmal außergewöhnliche Ereignisse wie etwa Angriffe, Bombardements oder Verteidigungsschlachten schildern, dann tun sie dies in einer besonderen Art und Weise, die dem Geschehen seine eigentliche Singularität nimmt, indem die normale Hierarchie zwischen Ereignis und Routine umgekehrt und das, was eigentlich als herausragendes Ereignis im Singulativ geschildert werden müsste, nämlich Angriff, Bombardement, Verwundung und Tod als sich wiederholendes Geschehen durch einen Iterativ ‚normalisiert‘ wird. Hier ein Auszug auf Gabriel Chevalliers Roman *La peur*:

La nuit, nous étions fréquemment réveillés par un agent de liaison qui criait à l'entrée de notre cave : « Alerte ! Tout le monde dehors ! » On allumait la bougie, nous prenions nos équipements et nos fusils et nous gravissions à regret les escaliers, derrière notre caporal. Dehors, nous étions saisis dans une tornade de détonations. Nous débouchions dans le boyau central où grouillait une foule d'ombres en armes, attentives à ne pas se mélanger, qui s'appelaient et se dirigeaient vers les positions de soutien. L'air frais nous ranimait, ainsi que le claquement des balles, qui venaient par milliers s'aplatir contre les murailles et nous assourdisaient de leurs gifles sèches. Toutes les balles perdues de la fusillade allemande convergeaient vers les ruines, et, si nous étions sortis des tranchées, il ne fut rien resté de vivant de cette armée souterraine qui avait soudain peuplé la nuit. Devant nous, sur les lignes, les grenades crépitaient comme des étincelles de machine électrique. Les gros obus, qui ne s'annonçaient plus, éclataient au hasard, avec une flamme rouge, nous secouaient de leur souffle fétide, nous entouraient de jaillissements de métal et de pierres, qui entamaient parfois nos rangs. De longs hurlements humains dominaient, par instants, tous les bruits, se répercutaient en nous en ondes d'horreur et nous rappelaient, jusqu'à nous rendre flageolants, la lamentable faiblesse de notre chair, au milieu de ce volcan d'acier et de feu. Puis la sacCADE forcenée des mitrailleuses déchirait la voix des mourants, criblait la nuit, la découpait d'un pointillé de balles et de sons.¹⁸

Selbst wenn also herausragende und wichtige militärische Operationen geschildert werden, geschieht dies häufig mit einer Einstellung, die über Verwundung und Tod mit der gleichen Darstellungsform im Iterativ hinweggeht, mit der auch der Alltag in den Schützengräben geschildert wird. Da-

¹⁸ Gabriel Chevallier, *La Peur*, Le livre de poche (Paris: Le Dilettante, 2010), 74–5.

mit vollführen diese Kriegserzählungen eine paradoxe strukturelle Wende: Wenn der Krieg das Außergewöhnliche der Vernichtung und des Todes zur gewöhnlichen alltäglichen Erfahrung geraten lässt, schildern die Zeitzeugenerzählungen dieses Außergewöhnliche so, dass es als gewöhnlich erscheint. Das Außergewöhnliche des Sterbens ist zur Gewohnheit geworden. Ein weiterer Grund für die Reduktion der Handlung hängt mit der Konzeption der Figuren zusammen.

Entheroisierung

Bereits bei einer oberflächlichen Lektüre der Zeitzeugenerzählungen sticht eine weitere Besonderheit ins Auge: Sie ersetzen den Singular des klassischen Helden durch den Plural einer Vielzahl von Figuren. Statt mit einem einzigen Helden, haben wir es mit einer Vielzahl von Figuren zu tun, deren Namen zwar nicht Legion, aber doch immerhin Schwadron ist. Den Erzähler von *Le Feu* begleiten etwa – um nur einige Namen zu nennen – seine Kameraden Volpatte, Poterloo, Fouillade, Barque, Farfadet, Eudore, Paradis, Poilpot, Poitron, Salavert, Tirette, Blaire, Cocon oder Bertrand. Durch diese Vervielfältigung der zentralen Figuren wird der konventionellen Kriegserzählung dasjenige Element genommen, das für die Schilderung heroischer Taten unverzichtbar ist: der sich von der Menge anonym bleibender Soldaten absetzende Held, der hier durch eine unüberschaubare Masse von Figuren abgelöst wird. Mit dieser Ablösung des Individuums durch eine große Anzahl von Figuren und der damit einhergehenden Proliferation der Figurenkonstellationen, die sich in zahlreichen Erzählungen der Kriegsteilnehmer finden, entsprechen die Darstellungen natürlich der Ablösung einer Kriegsform, die individuelle Zweikämpfe von Mann gegen Mann noch zuließ, durch den modernen technischen Krieg zwischen anonymen Heermassen.

Allerdings geht die Wirkung dieser Technik noch weiter. Diese Besonderheit lässt sich anhand eines Phänomens illustrieren, das der mit der Vielzahl der Figuren einhergehenden Anonymität entgegenwirkt. Denn die Masse der Figuren hindert die Autoren nicht daran, ihnen jeweils einen Namen zu geben und sie durch mehr oder weniger ausführliche Portraits zu charakterisieren. In den Romanen von Barbusse und Cendrars etwa werden zahlreiche literarische Portraits einzelner Soldaten entworfen. Hier ein Beispiel aus *La Main coupée*:

Rossi mangeait comme quatre. C'était un hercule de foire mais une bonne pâte d'homme, terrible dans ses colères, qui le prenaient comme des rages

d'enfant, mais inoffensif car Rossi avait peur de sa force musculaire qui était réellement prodigieuse. « Vous comprenez », expliquait-il aux copains, « je ne connais pas ma force. Je ne sais pas jusqu'où je puis aller. Ainsi, je pourrais la broyer quand je serre la main d'un ami. Rossi, mon petit, mesure-toi, que je me dis. Et c'est ce que me répète sans cesse madame Rossi quand elle trouve que j'y vais trop fort ». En face d'une difficulté contre laquelle sa force d'hercule ne pouvait rien, telle que les ténèbres de la nuit, ou l'eau de la pluie qui lui coulait dans le cou, ou le froid, Rossi perdait complètement la tête. Nous avait-il assez fait chier, au début, dans les tranchées de Frise, qu'il ne trouvait pas assez profondes, notre bon géant (Rossi mesurait 1,95 m et était large et lourd comme une armoire) et Rossi s'en était allé trouver en douce le colonel pour se plaindre que les tranchées n'étaient pas à sa taille et lui demander de les faire approfondir, rehausser [...]. Le livre de poche¹⁹

Auch Barbusse widmet seinen Figuren relativ ausführliche Portraits:

Cocon est l'homme-chiffre. Il a l'amour, l'avarice de la documentation précise. À propos de tout, il fouine pour trouver des statistiques qu'il amasse avec une patience d'insecte, et sert à qui veut l'entendre. Pour le moment, où il manie ses chiffres comme des armes, sa figure chétive, faite de sèches arêtes, de triangles et d'angles sur lesquels se pose le double rond des lunettes, est crispée de rancune.²⁰

Sowohl Barbusse als auch Cendrars zeichnen in ihrer Eigenschaft als auto-diegetische Erzähler eine ganze Phalanx solcher Portraits einzelner Kameraden, deren Namen bei Cendrars sogar jeweils die Titel der einzelnen Kapitel zieren, wie etwa „Lang“ (34–6), „Robert Bellesort“ (39–41), „Goy“ (65–7) oder „Garnéro“ (115–7). Allerdings hebt bereits die bloße Masse der Portraits den mit der Nennung von Namen und der Charakterisierung einhergehenden Individualisierungseffekt wieder auf. Dass man sich als Leser kaum merken kann, wer wer ist in diesem Getümmel, liegt auch daran, dass die Figuren für lange Sequenzen aus dem Blickfeld des Lesers verschwinden, um dann plötzlich und unvermittelt wiederaufzutauchen. Bereits durch diese Technik unterlaufen die Romane eine Erwartungshaltung, die sich im realistischen und auch im traditionellen Roman mit der ausführlichen Beschreibung einer Figur verbindet, dass ihr nämlich für den weiteren Verlauf der Handlung eine zentrale Bedeutung zukommt. Die vielleicht berühmteste Formulierung dieser durch den Code des Romans vorgegebenen Erwartungshaltung geht auf Anton Tschechow zurück. In einem Brief an Aleksandr Semënovič Lazarev-

¹⁹ Blaise Cendrars, *La Main coupée*, Folio (Paris : Gallimard, 2010), 23–4.

²⁰ Barbusse, *Feu*, 30.

Gruzinskij vom 1.11.1889 kritisiert er den Aufbau von dessen neuem Theaterstück:

Daschas erster Monolog ist völlig unnötig, denn er ragt hervor wie ein Auswuchs. Er wäre am Platz, wenn Sie aus Dascha nicht einfach eine Statistenrolle hätten machen wollen und wenn er, der Monolog, der dem Zuschauer viel verspricht, irgendeinen Bezug hätte zum Inhalt oder den Effekten des Stücks. Man kann nicht ein geladenes Gewehr auf die Bühne stellen, wenn niemand die Absicht hat, einen Schuss daraus abzugeben.²¹

Genau dies tun aber die Kriegserzählungen der Zeitzeugen. *Ut quid perditio hoc?* Wozu dient das ausführliche Portrait einer Figur, wenn diese in der Erzählung nur punktuell erscheint oder für die weitere Handlung keine Rolle mehr spielt? Dies geschieht indessen nicht aus erzählerischem Unvermögen, sondern zielt auf eine bestimmte Wirkung ab. Zunächst erzeugt diese kuriose Verletzung narrativer Ökonomie einen – wie Roland Barthes es nennt – ‚effet de réel‘, denn was in narrativer Hinsicht keine Funktion hat, übernimmt eine andere Aufgabe. Diese Funktionslosigkeit hat laut Barthes die Funktion, den Realismus der Erzählung zu unterstreichen. In den Erzählungen des Ersten Weltkrieges nimmt dieses Verfahren allerdings eine besondere Form an, denn die Beschreibung einer vom Standpunkt des Fortgangs der Handlung aus betrachteten ‚überflüssigen‘ Figur erzeugt insofern eine realistische Wirkung, als es mit den Mitteln der Literatur die entindividualisierende Wirkung des Massenkrieges, den raschen Wechsel der Personen darstellt, die im Umfeld eines Individuums auftauchen und dann wieder verschwinden können.²² Darüber hinaus entzieht die Zerstörung der mit der Porträtierung einer Person verbundenen Erwartung, dass diese Figur für den weiteren Verlauf der Handlung eine wichtige Rolle spielen wird, ihrer potenziellen Stilisierung zur zentralen Figur und zum Helden jegliche Grundlage. Die Figuren bieten auf diese Weise keinen Anknüpfungspunkt mehr für Heroisierungen und die damit verbundenen Identifikationen des Lesers. In *La main coupée* treibt Cendrars die Sinnentleerung auf die Spitze, indem er noch im gleichen Kapitel, in dem einer seiner Kameraden erstmals erwähnt wird, dessen Tod erzählt:

Un peu après minuit, juste après la relève des sentinelles, une patrouille allemande, comme cela arrivait de temps en temps, nous lâcha une volée de

²¹ Anton Tschechow, *Briefe: 1889–1892*, hrsg. und übers. von Peter Urban (Zürich: Diogenes, 1979), 75.

²² Roland Barthes, „L'effet de réel“, *Communications* 11, n° 1 (1968): 84–9.

grenades au petit bonheur et l'une d'elles éventra Rossi. Quand nous accourûmes, il ne vivait déjà plus. Notre ahuri s'était vidé dans sa gamelle.²³

Der geschilderte Tod ist für den Leser jedoch keine Überraschung, denn Cendrars hatte ihn bereits im Titel des Rossi gewidmeten Kapitels vorweggenommen: „Rossi (tué à Tillaloy)“.²⁴ Desgleichen verfährt er mit zahlreichen weiteren Kameraden: „Lang (tué à Bus)“²⁵, „Robert Bellesort (mort en Angleterre)“, „Segouana (tué à la ferme de Navarin)“²⁶, oder „Bikoff (aveugle de guerre, suicidé)“²⁷. Dadurch wird das Ende bereits zu Beginn vorweggenommen, die biographische Skizze erscheint als Nekrolog, dem allerdings durch die Wiederholung des gleichen Schemas jegliche Emphase genommen wird. Allerdings geht diese Technik noch tiefer, denn sie zielt auf eine Möglichkeitsbedingung aller Formen von heroisierenden Kriegserzählungen ab, um diese sozusagen an der Wurzel selbst zu unterminieren. Die Multiplikation und damit Subversion der Individuen entzieht der Heroisierung der Soldaten jegliche Grundlage und bietet damit auch dem Leser keinen Anhaltspunkt mehr für etwaige Identifikationen.

Diese konsequente Entindividualisierung und Entheroisierung des Geschehens unterminiert schließlich auch dasjenige Ereignis, das in den patriotischen und nationalistischen Darstellungen als Akt des Heroismus schlechthin gilt: den heldenhaften Tod für das Vaterland! Blaise Cendrars untergräbt jeglichen Ansatz zur Heroisierung seiner Figuren nicht nur, indem er dem Tod ganz einfach deshalb jeglichen Anstrich des Heldenhaften nimmt, weil er massenhaft und alltäglich auftritt, sondern überbietet diese Technik noch durch die drastische Schilderung einiger unrühmlicher Todesarten seiner eigenen Kameraden.

A Dompierre, ce sont les hommes qui volaient en l'air par sections entières, soufflés qu'ils étaient par les terrifiantes explosions des fourneaux de mines qui portaient en chapelet et beaucoup d'hommes ne retombaient pas, sinon sous forme de pluie de sang.²⁸ [...] Angéli était mort asphyxié, la tête dans du caca allemand, les jambes au ciel.²⁹

²³ Cendrars, *Main*, 33.

²⁴ Cendrars, *Main*, 23.

²⁵ Cendrars, *Main*, 34.

²⁶ Cendrars, *Main*, 39.

²⁷ Cendrars, *Main*, 105.

²⁸ Cendrars, *Main*, 331.

²⁹ Cendrars, *Main*, 335.

Die Drastik der Schilderung erniedrigt die Figur, nimmt ihrem Tod jeglichen Ruhm und bildet so den Kontrapunkt zum in den Kriegserzählungen der Tradition üblichen Heldentum. Sie lässt sich auch verstehen als idiosynkratische Reaktion auf die Stilisierung der Soldaten zu Kriegshelden, so wie sie etwa in den Romanen eines Psichari massiv betrieben wurde. Die Pluralisierung bzw. Ersetzung der herausragenden Heldenfigur durch ein Kollektiv normaler Soldaten, die Zerstörung der mit den hervorgehobenen Figuren verbundenen Sinnerwartungen und die rabelaiske Erniedrigung des Helden durch unrühmliche Todesarten, all diese Merkmale sind allerdings nur die Spitze des Eisbergs einer Darstellungsform, deren Destruktion des Heldentums noch viel grundlegender und grundsätzlicher ist. Eine Passage aus Gabriel Chevalliers Roman *La peur* kann dies verdeutlichen:

Nous fûmes tirés de cette torpeur par un embrasement du monde. Nous venions de franchir une crête, et le front, devant nous, rugissait de toutes ses gueules de feu, flamboyait comme une usine infernale, dont les monstrueux creusets transformaient en lave sanglante la chair des hommes. Nous frémissons à la pensée que nous n'étions qu'une houille destinée à alimenter cette fournaise, que des soldats là-bas luttèrent contre la tempête de fer, le rouge cyclone qui incendiait le ciel et ébranlait les assises de la terre. Les explosions étaient si denses qu'elles ne formaient qu'une lueur et qu'un bruit. On eût dit que sur l'horizon inondé d'essence on avait posé une allumette, que quelque génie malfaisant entretenait ces diaboliques flammes de punch et ricanait dans la nue pour fêter notre destruction.³⁰

Der tiefere Grund für die Zerstörung jeglicher Grundlage des Heldentums und auch für die Auflösung der Handlung wird in der Sequenz sichtbar: Die Ursache für den Handlungs- und Heroismusmangel der Kriegsromane liegt darin, dass die „Helden“ nicht handeln, und dies nicht etwa aus Unvermögen, sondern einfach deshalb, weil es nichts zu handeln gibt. Denn die moderne Kriegsführung degradiert sie zu subalternen Anhängseln der Kriegsmaschinerie, die sie bedienen bzw. der sie dienen müssen. Der Held des traditionellen Kriegsromans wird vom Sockel gestoßen und zerspringt in tausend Stücke. Insofern ist das häufig in den Kriegsromanen vorkommende Bild der ‚membrae disiectae‘, der Beschreibung der von einem Bombenangriff zerstückelten und zerfetzten Soldatenkörper eine Metonymie für eine tiefer liegende Zersplitterung, die nicht nur den Körper, sondern das Subjekt selbst, seine Psyche oder seine Seele betrifft. Wenn überhaupt, so handeln hier nicht mehr Menschen, sondern Maschinen. Und deren Handlung

³⁰ Chevallier, *La peur*, 50.

gen vollziehen sich nicht im Singulativ eines einzigartigen Aktes, sondern im Iterativ des Dauerbeschusses.

Eine Frage der Perspektive

Während die besonderen Formen der Komposition der Handlung und der Figurenkonstellation dafür sorgen, dass jeglicher Heroisierung die Grundlage entzogen wird, unterminiert die Erzählperspektive gleichzeitig den Ansatzpunkt für Identifikationen mit den Figuren. Diese Wirkung zahlreicher Zeitzeugenerzählungen scheint zunächst im Widerspruch zu stehen zu einem weiteren Merkmal dieser Erzählungen, denn sie werden zumeist aus einer autobiographischen Perspektive geschildert. Selbst dann, wenn die Texte eindeutig fiktional sind, ist die Position des Erzählers häufig homo- bzw. autodiegetisch. Ernst Jüngers *In Stahlgewittern*, Maurice Genevoix' *Sous Verdun*, Blaise Cendrars' *La Main Coupée*, Gabriel Chevalliers *La Peur* oder Roland Dorgelès' *Les Croix de bois* sind in dieser Hinsicht einschlägig. Das unmittelbare Motiv für diese Wahl liegt auf der Hand: da eigene Kriegserlebnisse oder Tagebuchaufzeichnungen wie im Fall von Jünger oder Genevoix als Stoff oder Vorlage für die literarische Bearbeitung dienen, ergibt sich die Veröffentlichung in der Ich-Form fast wie von selbst. Die Folge einer solchen Technik ist, dass die Fokalisation strikt auf das Blickfeld und die Erfahrungs- und Wissensmöglichkeiten des Protagonisten beschränkt bleibt. Dadurch wird eine Form der Darstellung erreicht, die derjenigen des Erlebens und Erfahrens nahekommt.

Nun eignet sich die autodiegetische Erzählung eigentlich sehr gut, um einen größtmöglichen Grad an emotionaler Identifikation mit den Figuren der Handlung zu erzeugen, denn aufgrund der mit dieser Erzählerposition verbundenen internen Fokalisation können die Wahrnehmungen, Empfindungen, Gedanken und Gefühle der Protagonisten direkt geschildert werden. Untersucht man die Funktionsweise der Perspektive in den Kriegserzählungen allerdings genauer, so erhält man einen widersprüchlichen Befund. Denn die besondere Art und Weise der Darstellung sorgt häufig für eine abweichende Wirkung:

Le canon tonnait moins fort, mais, par les soupiraux, des mitrailleuses fauchaient le village. Des hommes s'effondraient, pliés en deux, comme emportés par le poids de leur tête. D'autres tournoyaient, les bras en croix, et tombaient face au ciel, les jambes repliées. On les remarquait à peine : on courait. Quelqu'un blanc de plâtre, cria à Gilbert : – Lambert est tué! Autour d'un puits, des hommes se battaient à coups de crosse, à coups de poing, ou au

couteau : une rixe dans la bataille. Vieublé, d'un coup de tête, culbuta un Allemand pardessus la margelle, et l'on vit sauter le calot, un calot gris à bande rouge. Tout cela s'inscrivait dans la pensée en traits précis, brutalement, sans émouvoir : cris d'hommes qu'on tue, détonations, aboiements de grenades, camarades qui s'écroulent. Sans connaître de direction, l'un suivant l'autre, on chargeait, droit devant soi...³¹

Die Darstellung der Szene ist bemerkenswert und befremdlich zugleich. Obwohl es sich um eine Kampfszene handelt, die den Erzähler und seine Kameraden höchster Gefahr aussetzt, obwohl sie in Todesgefahr schweben und obwohl ein Freund des Erzählers stirbt, obwohl es sich also um ein Geschehen handelt, das eine maximale emotionale Reaktion des Erzählers auslösen müsste, werden die Ereignisse distanziert und nüchtern geschildert, eine Besonderheit, die sich auch in anderen Werken der von Zeitzeugen verfassten Weltkriegesliteratur findet. Bevor die Wirkung dieser besonderen Darstellungstechnik untersucht wird, soll noch eine zweite Besonderheit der perspektivischen Darstellung des Krieges erwähnt werden, die sich gleichfalls aus der Erzählerposition ergibt und die vielleicht bei keinem Autor so ausgeprägt ist wie bei Maurice Genevoix:

En même temps, je vois deux silhouettes casquées surgir au-dessus du parapet, tout à droite, deux silhouettes que la lueur vive de l'incendie fait plus noires, et je perçois une chute lourde et molle sur la paille, au fond de la tranchée. Les clameurs, à présent, montent en plein dans nos lignes. Il n'y a plus qu'une chose à faire gagner les tranchées d'un bataillon de chasseurs, que je sais un peu en arrière de nous, et sur la droite. Je donne l'ordre, à pleine voix. Je crie : « Passez à travers la haie ! Pas sur les côtés ! Sautez dans la haie ! » Je pousse les hommes qui hésitent, instinctivement, devant l'enchevêtrement des branchettes hérissées de dures épines. Et je me lance, à mon tour, en plein buisson. J'ai cru entendre, vers la gauche de ma tranchée, des jurons, des cris étouffés. Il y a eu des entêtés, sûrement, qui ont eu peur des épines, et qui ont maintenant des baïonnettes boches dans la poitrine ou dans le dos. Je me suis mis à courir vers les chasseurs. Devant moi, autour de moi, des ombres rapides ; et toujours les mêmes cris : « Hurrah ! Vorwärts » Je suis entouré de Boches il est impossible que j'échappe, isolé ainsi de tous les nôtres. Pourtant, je serre dans ma main la crosse de mon revolver nous verrons bien.³²

Die Passage ist symptomatisch für die besondere Art und Weise, in der die Zeitzeugenerzählungen die interne Fokalisation und die autodiegetische Position des Erzählers nutzen. Während ein klassischer autobiographischer Er-

³¹ Roland Dorgelès, *Les Croix de bois* (Paris: Le livre de poche, 1984), 176.

³² Maurice Genevoix, „Sous Verdun“, in *Ceux de 14*, Points (Paris: Seuil, 2007), 50.

zähler die Ereignisse aus einer großen zeitlichen Distanz vom Standpunkt ihres Endes aus betrachten kann, berichten zahlreiche „literarische Kriegsberichterstatte“ des Ersten Weltkrieges im Modus unmittelbarer Nachzeitigkeit so wie dies die ursprüngliche Tagebuchform etwa bei Genevoix oder bei Jünger nahelegen oder aber, wie in der zitierten Textstelle, im simultanen Erzählmodus. Dadurch wird sowohl die räumliche als auch die zeitliche Perspektive begrenzt. Der Protagonist ist dazu verurteilt, die Ereignisse in dem Moment zu registrieren, in dem sie sich ereignen, ohne deren Ausgang bereits zu kennen. Die interne Fokalisation verleiht dem Protagonisten und Ich-Erzähler nur einen limitierten Wissensstand zur Deutung des Geschehens. Die Geschehnisse erscheinen daher häufig als unverständlich, unklar und chaotisch, ihre Bedeutung entzieht sich dem Leser ebenso sehr wie den Protagonisten. Auf diese Weise wird der Leser zum Zeugen eines Geschehens, dessen Sinn ihm verborgen bleibt.

Bei Genevoix ist das Präsens mehr als ein bloßes Tempus, es wird vielmehr zum Ausdruck eines bestimmten Standortes des Erzählers. Dieser kann den gesamten Zeitraum des Geschehens nicht mehr aus der zeitlichen Distanz und der Perspektive ihres Endes, Zieles und Sinns überblicken, sondern er muss ‚in actu‘ unmittelbar während oder kurz nach den Ereignissen berichten. Ebenso wie der räumliche (s. Perspektive, Fokalisation) ist mithin auch der zeitliche Blickwinkel begrenzt. Diese Erzählweise bringt es mit sich, dass dem Geschehen Ende, Ziel und Sinn verloren gehen und die zielgerichtete Entwicklung der Geschichte in eine Abfolge aneinandergereihter Ereignisse aufgelöst wird. Damit erreichen die Kriegserzählungen der Zeitzeugen in der Gattung der Erzählung einen ähnlichen Effekt, wie ihn der Dadaismus etwa durch die Aneinanderreihung sinnloser Silben in den sogenannten ‚Negergesängen‘ oder den Lautgedichten erreicht: das Kriegsgeschehen erscheint unverständlich, sinnlos und absurd. Das ästhetische Prinzip besteht in beiden Fällen jeweils darin, die Darstellung der Absurdität in die Absurdität der Darstellung umschlagen zu lassen.

Darüber hinaus wird durch die Schilderung im Modus der Gleichzeitigkeit ein Darstellungsproblem gelöst, das eng mit dem Gegenstand der Weltkriegserzählungen zusammenhängt. Die simultane Erzählung des Geschehens sorgt für eine größere Prägnanz und Präsenz, eine größere Unmittelbarkeit des Erlebens und damit auch für eine größere Authentizität der Darstellung. Die Ereignisse werden scheinbar spontan wiedergegeben, ohne einem vorher festgelegten Plan zu folgen. Auf diese Weise wird es möglich ein Problem

zu lösen, von dem alle Kriegserzählungen betroffen sind: Im Unterschied zu anderen faktualen oder fiktionalen Erzählungen ergibt sich die Legitimität der Kriegserzählungen nicht oder nicht nur aus der ästhetischen Form, sondern hängt vor allem von der Glaubwürdigkeit der Erzählung ab. Die simultane, autodiegetische Narration und die interne Fokalisation sorgen für eine Unmittelbarkeit des Erzählens, die das Erzählte jeweils als Erlebtes beglaubigt und damit die Erzählung selbst legitimiert.

Diese Authentifizierung der Erzählung wird durch eine weitere Besonderheit der literarischen Form unterstützt, die gleichfalls eine Reihe von Erzählungen der Kriegsteilnehmer charakterisiert. Denn zumindest bei den Zeitzeugen geht es bei der Schilderung des Kriegsgeschehens weniger um die literarische Qualität als um die Legitimität des Erzählens. Und die autobiographische Erzählperspektive eignet sich natürlich bestens, um die eigenen Erzählungen durch den zur Zeugenschaft prädestinierten Erzählerstandort zu beglaubigen, eine Tendenz, die sich zum Teil durch eine dezidiert antiliterarische Gestaltung (s.u.) etwa der textlichen Mikrostruktur noch verstärkt. Diese besondere Eigenschaft findet sich auch in der konkreten Textgestalt wieder. Betrachten wir hierzu einen Ausschnitt aus Henri Barbusses *Le Feu*:

Je m'en écarte. Je cherche ailleurs où me caser, où m'asseoir. J'avance un peu, tâtonnant, toujours penché, recroquevillé, et les mains en avant. A la faveur d'une pipe qu'un fumeur incendie, je vois devant moi un banc chargé d'êtres. Mes yeux s'habituent à la pénombre qui stagne dans la cave, et je discerne a peu près cette rangée de personnages dont des bandages et des emmaillottements tachent pâlement les têtes et les membres. Éclopés, balafrés, difformes – immobiles ou agités – cramponnés sur cette espèce de barque ils figurent, clouée là, une collection disparate de souffrances et de misères.³³

Barbusse, der mit *L'Enfer* bereits einen ersten, literarisch ambitionierten Roman vorgelegt hatte, schreibt in der Passage ein äußerst reduziertes, geradezu minimalistisches Französisch, er gibt das Geschehen in äußerst einfachen, oft parataktisch und parallelistisch gebauten Sätzen mit immer gleich gehaltenen Satzanfängen wieder. Die Beschreibung der Situation verzichtet auf sprachliche Variation, ist relativ monoton gehalten und bedient sich nur weniger rhetorischer Verfahren. Das gleiche ist bei Erich Maria Remarque der Fall:

Eine Granate knallt. Gleich darauf zwei andere. Und schon geht es los. Ein Feuerüberfall. Maschinengewehre knattern. Jetzt gibt es vorläufig nichts an-

³³ Barbusse, *Feu*, 324.

deres, als liegenzubleiben. Es scheint ein Angriff zu werden. Überall steigen Leuchtraketen. Ununterbrochen.³⁴

Auch hier ist die Sprache in auffälliger Weise schmucklos gehalten, sie hält die Ereignisse prosaisch fest und verweigert jegliche Form der Ästhetisierung.³⁵

Literarische Anästhetik

Die sparsame Verwendung literarischer und stilistischer Verfahren, die Prosaik und der Lakonismus von Barbusse, Genevoix, Dorgelès oder Remarque, ergeben insgesamt eine dezidiert antiästhetische Position, einen – um mit Roland Barthes zu sprechen – *degré zéro de l'écriture*. In den fünfziger Jahren hatte Barthes versucht mit diesem Begriff eine Form der gesellschaftlichen Stellungnahme konzeptuell zu fassen, die sich nicht außerhalb der Literatur in Verlautbarungen der Schriftsteller äußert, sondern durch die literarische Form selbst.³⁶ Barthes unterscheidet dabei verschiedene Arten von Schreibweisen, angefangen bei der sich mit dem Volk solidarisierenden *écriture populaire*, über die *écriture artistique*, die ihren eigenen künstlerischen Charakter oder literarischen Anspruch herausstellt, bis hin zu jener Form von Schrift, die er als *degré zéro de l'écriture*, als Nullgrad der Schreibweise bezeichnet. Gemeint ist damit eine literarische Form, die nicht die eigene Formvollendetheit in den Vordergrund rückt, sondern bewusst auf jegliche literarische Eleganz und ästhetische Effekte verzichtet, um eine Transparenz zu erzeugen, welche den Blick auf die geschilderten Sachverhalte freigibt.³⁷ Einer solchen Ästhetik der Transparenz, die jeglicher Form des Ornamentalen, des Schmucks und des literarischen ‚Schön-Schreibens‘ diametral entgegen gesetzt ist, wissen sich auch andere Kriegserzählungen verpflichtet. Sie lassen offensichtlich die ‚Schöne Literatur‘ oder ‚Belletristik‘ hinter sich, sie wollen nicht mehr ‚schön‘ sein. Die Kriegserzählungen verlassen somit offenkundig den Bereich der ‚Schönen Literatur‘, sie verweigern sich einer ästhetischen Haltung, die den Verfassern angesichts des Kriegsgeschehens unangemessen, wenn nicht sogar illegitim erscheint. Die Schrecken des Krieges lassen jegliche Form ästhetischer Schönheit obsolet erscheinen.

³⁴ Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1929), 158.

³⁵ Zur Ästhetik der Neuen Sachlichkeit vgl. Sabina Becker, *Neue Sachlichkeit* (Köln: Böhlau, 2000).

³⁶ Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* (Paris: Seuil, 1972).

³⁷ Barthes, *Degré*, 56.

Diese grundlegende Haltung liefert auch eine Erklärung dafür, warum die Kriegserzählungen der Zeitzeugen zwar die durch den Krieg verursachte Enthumanisierung zum Gegenstand ihrer Darstellungen machen, sich jedoch weigern, daraus literarische Konsequenzen im Sinne einer Entmenschlichung der Kunst zu ziehen. Denn dies würde bedeuten, menschlichen Schrecken zu ästhetisieren und in literarische Schönheit zu verwandeln. Auf diese Weise lässt sich erklären, warum die Kriegserzählungen der Zeitzeugen die Voraussetzungen einer Moderne thematisieren, die sie selbst jedoch niemals in die Praxis des eigenen Schreibens umsetzen können. Diese generelle Haltung erklärt auch das eingangs konstatierte weitgehende Desinteresse an detaillierten ästhetischen Studien. In der Tat sind die Werke eines Genevoix, Jünger, Dorgelès oder Chevallier weit entfernt von den gewagten Experimenten einer Virginia Woolf, eines Marcel Proust oder James Joyce. Der Grund dafür liegt allerdings nicht in literarischer oder ästhetischer Inkompetenz – zahlreiche Autoren wie Maurice Genevoix, Henri Barbusse, Blaise Cendrars oder Ernst Jünger haben vor oder nach ihren Kriegserzählungen ästhetisch ambitionierte Texte vorgelegt – sondern in einem poetologischen „parti pris“, einer literarischen Haltung, die gerade solche Experimente verbietet.