

„Tace coi morti il monte“

Raum und Kriegstopik in der italienischen Literatur der Alpenfront

Martina Meidl (Klagenfurt)

ZUSAMMENFASSUNG: Der folgende Beitrag stellt Ausschnitte aus der italienischen Literatur der *Grande Guerra* vor, in denen das Gebirge der Alpenfront als Projektionsraum eines übersteigerten Vitalismus, als Anziehungspunkt einer Sehnsucht nach Sublimität und Transzendenz, als Ort ethischer und sozialer Werte oder als Schauplatz traumatischer Kriegserfahrungen inszeniert wird. Im Kontext des erlittenen Krieges erscheint die Landschaft nicht nur als lebens-, sondern auch identitätsraubender Raum.

SCHLAGWÖRTER: Erster Weltkrieg; Raumtheorie; Alpenfront; Alpen; Karst; Simmel, Georg; Futurismus; Marinetti, Filippo Tommaso; D'Annunzio, Gabriele; Jahier, Piero; Malaparte, Curzio; Soffici, Ardengo; Gadda, Carlo Emilio; Sbarbaro, Camillo; Ungaretti, Giuseppe

Dass in einer Literatur, die Kriegshandlungen darstellt beziehungsweise als Medium der Verarbeitung von Kriegserlebnissen fungiert, die Inszenierung von Raum eine besondere Stellung einnimmt, liegt auf der Hand. Die von Bachtin betonte „erstrangige sujetbildende“ und „gestalterische Bedeutung“ der Chronotopoi¹ wird in der Kriegsliteratur zweifellos in besonderer Weise deutlich: Krieg und Raum sind „unauflöslich miteinander verbunden“ und die Restrukturierung von Räumen ein „genuines Element der Kriegsführung“². Doch es sind vor allem Raumerfahrungen abseits der strategischen Kriegsführung, die in der Literatur zur Sprache gebrachte Fronterlebnisse aus dem Ersten Weltkrieg kennzeichnen – wie etwa die spezifische Beziehung der Soldaten zur sie umgebenden Landschaft, die der Stellungskrieg bedingt, die Erfahrung eines gleichsam mutilierten Lebensraums auf dem Schlachtfeld oder die verzerrte Wahrnehmung einer von Gefahr und Tod geprägten Umgebung.

⁰ Mit bestem Dank für die kritische Lektüre und die hilfreichen Anregungen der Blindbegutachtung.

¹ Michail M. Bachtin, *Chronotopos*, aus dem Russischen von Michael Dewey, mit einem Nachwort von Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008), 187–8.

² Christoph Nübel, „Das Niemandsland als Grenze: Raumerfahrungen an der Westfront im Ersten Weltkrieg“, *ZFK-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2008): 41–52, hier 41.

Kaum möglich scheint es, auf wenigen Seiten eine Zusammenschau der Funktionen von Landschaft sowie von raumbedingten Themen und Motiven auch nur eines Ausschnitts von Kriegserlebnisse aus dem Ersten Weltkrieg darstellender Literatur zu unternehmen, ohne die Komplexität des Besprochenen aus dem Auge zu verlieren. Vorweggenommen sei daher der selektive und provisorische Charakter der folgenden Ausführungen, die eine Auswahl an Texten verschiedener Gattungen, Stilrichtungen und ideologischer Tendenzen heranziehen, die sich auf die Alpenfront des Ersten Weltkriegs aus italienischer Perspektive beziehen und nur einige der vielfältigen Rollen von Kriegslandschaften thematisieren können.

Zur Sprache kommen Inszenierungen von alpinen Räumen sowohl des im Vorhinein imaginierten als auch des erlebten Krieges, die die Funktionalisierung der Landschaft von Kriegsschauplätzen der österreichisch-italienischen Front im interventionistischen und kampfmotivierten Diskurs belegen, oder aber das Gebirge als Schauplatz eines entmythisierten und erlittenen Krieges darstellen. Des Weiteren geht es um mit dem alpinen Raum der Südfront verbundene Kriegstopoi – darunter Orte, aber auch Figuren und Figurationen wie die des *montanaro* in seiner Rolle als Infanterist, die Beziehung zwischen Berg- und Kriegskameradschaft oder das Zusammenspiel von Natur und Technik.

Die Alpenfront

Während etwa die physiologischen Gegebenheiten der Schützengrabensysteme mit der strategisch bedeutenderen Westfront und deren literarischen Inszenierungen im kollektiven Gedächtnis verankert sind, haben die Bedingungen, unter denen ab 1915 an der italienisch-österreichischen Front im Hochgebirge und dem Karst gekämpft wurde, neben Emilio Lussus Antikriegsroman *Un anno sull'altipiano* (1938, dt. 1968), Comissos *Giorni di guerra* (1930), Gaddas *Giornale di guerra e di prigionia* (1955) oder auch Hemingways *A Farewell to Arms* (1929) vor allem durch den Bergfilm der Zwischenkriegszeit die Erinnerung geprägt.

Nie zuvor in der Kriegsgeschichte hatte es langandauernde Kampfhandlungen in Hochgebirgsgelände von oft über 3000 m gegeben. Die österreichisch-italienische Front, die der Länge der Westfront um nur etwa 100 km nachstand, verlief hauptsächlich im Hochgebirge und erstreckte sich 1915 bis 1917 vom Stilfser Joch an der Schweizer Grenze über die Adamellogruppe, das Gardaseegebirge, die Vizentiner Alpen, die Dolomiten, das Cadore, die

Karnischen und Julischen Alpen und schließlich den ebenfalls alpin geprägten Isonzoverlauf im Karstgebirge bis zur Adria.³

Während vielfach auf thematische, motivische und formale Gemeinsamkeiten der den Ersten Weltkrieg thematisierenden Literatur aller Fronten und Nationen hingewiesen wurde, gehen rezentere Studien auf die Rolle der sehr unterschiedlichen landschaftlichen Bedingungen für die Kriegsführung, die Kriegserfahrung, die Berichterstattung und die literarische Verarbeitung ein.⁴ Beispielsweise ergibt sich an der Alpenfront (samt Triestiner Karstgebiet) zwar neben den eigentlichen Kampfhandlungen ein Kampf gegen die Natur, der – unter anderen Bedingungen – auch die Westfront prägt. Andererseits kommt es gerade hier auch zu einer stärkeren Nutzung und Einbeziehung der Landschaft in die Technik der Kriegsführung. Man denke an die Integrierung von Höhlen und Dolinen in das Schützengrabensystem, die Potenzierung von Granateneinschlägen auf felsigem Untergrund,⁵ die Unterminierungen und Wirkung von Bergsprengungen.⁶

Futuristischer Krieg

Es liegt auf der Hand, dass der alpine Krieg mit seinen Auf- und Abstiegs-szenarien, der Bezwingung extremer Höhen und seinen Gipfelstellungen verstärkt den dreidimensionalen Raum erschließt und in mancher Hinsicht der avantgardistischen Höhenflugsmotivik entgegen kommt. Die – mit Virilio – ‚dromoskopische‘ Optik des Piloten ist vor allem in der futuristischen Lyrik und Malerei weit verbreitet und ergibt, wie Birgit Wagner (1996) anhand eines ultraistischen Textes von Francisco López-Parra darstellt, eine „Miniaturisierung des Humanen“, eine „Mechanisierung des Lebendigen“

³ Vgl. Dieter Storz, „Alpenkrieg“, in: *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, hrsg. von Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich und Irina Renz (Paderborn: Schöningh, 2009), 331–4.

⁴ Siehe Lutz Musner, „Die unzähligen Gesichter der Schlachtfeld-Dynamik“, *Recherche: Zeitschrift für Wissenschaft* 3 (2011), www.recherche-online.net/recherche-03-2011.html; Bernd Hüppauf, „Das Schlachtfeld als Raum im Kopf: mit einem Postscriptum nach dem 11. September 2001“, in: *Schlachtfelder: Codierung von Gewalt im medialen Wandel*, hrsg. von Steffen Martus, Marina Münkler und Werner Röcke (Berlin: Akademie Verlag, 2003), 207–34; Nübel, „Das Niemandsland als Grenze“.

⁵ „[...] la grandine delle schegge e dei sassi era la farina del nostro mezzogiorno“, Carlo Emilio Gadda, „Dal castello di Udine verso i monti“, in *Il castello di Udine* (Torino: Einaudi, 1973), 45–54, hier 53.

⁶ Zur Physiognomie und Technik des Gebirgskrieges vgl. u.a. Uwe Nettelbeck, *Der Dolomitenkrieg*, mit einem Nachwort von Detlev Claussen (Berlin: Berenberg, 2014); Mario Silvestri, *Isonzo 1917*, prefazione di Mario Isnenghi (Milano: Rizzoli, 2014); Storz, „Alpenkrieg“, 331–4.

und ein „mediales Simulakrum“ von Geschwindigkeit mit Hilfe verschiedener sprachlich-semiotischer Mittel.⁷

Einen solchen ‚dromoskopischen‘ Blick wirft Marinetti 1912 in seinem Versroman *Le monoplan du pape* (*L'Aeroplano del Papa*, 1914) auf einen ‚im Voraus‘ inszenierten Großen Krieg an der italienisch-österreichischen Alpenfront und vergleicht im Kapitel „La fonderie de la bataille“ einen Kriegsschauplatz aus der Luftperspektive mit einer Gießereiwerkstatt. Die Kampftruppen bewegen sich wie gewaltige Fabrikmachines, die Dörfer brennen wie Hochöfen, alles wird ineinander verschmolzen oder geht in Rauch auf:

La bataille me suggère
la vision d'une fonderie immensurable.
Ces villages flamboient comme de hauts fourneaux!...
Cette cavalerie lancée
a l'air de travailler comme une usine:
les pattes ont des mouvements de roues
sous les ordres vocifères, courroies de transmission,
parmi tous les obus vomis tels des volants
par la mêlée fumante, cette chaudière! ...

Dans le moule des collines, les régiments
chauffés au rouge ardent
fondent et se déforment.
[...]⁸

Bilder wie diese inszenieren das Kriegsgeschehen als Prozess der Enthumanisierung und Mechanisierung, dem ließe sich auch ein Begriff wie ‚Entlandschaftlichung‘ hinzufügen. In futuristischen Bezeugungen kollektiver Kraft und maschineller Allmacht wird die Landschaft der Kriegsmaschinerie völlig untergeordnet. In einem Artikel, der 1917 in *L'Italia futurista* erscheint, nimmt Marinetti sogar als ursprünglichste Funktion der Landschaft ihre Funktion als Kriegsschauplatz an und entwirft einen quasi domestizierten Alpenraum – eine Naturlandschaft, der der Krieg jede Unordnung und Irrationalität nimmt:

Le costellazioni erano dei piani-abbozzi di bombardamenti notturni. Le forme aggressive delle alte montagne hanno oggi ragione d'essere, tutte rivestite dalle fitte traiettorie, dai sibili e dai rombi curvi delle cannonate. I fiumi,

⁷ Birgit Wagner, *Technik und Literatur im Zeitalter der Avantgarden* (München: Fink, 1996), 92ff.

⁸ Filippo-Tommaso Marinetti, *Le monoplan du pape: roman politique en vers libres* (Paris: Sansot, 1912), 309.

trincee naturali, hanno oggi una vita logica. Interrompono la forza del nemico e vuotano i campi di battaglia alpestri di tutti i cadaveri che trascinano al mare. La Guerra dà la sua vera bellezza alle montagne, ai fiumi, ai boschi [...]”⁹

In seinem Manifest vom 11. Mai 1913, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, bezeichnet Marinetti den Krieg neben der Revolution, dem Schiffbruch und dem Erdbeben als eine „zona di vita intensa“.¹⁰ Der futuristische Krieg wird nicht als Katastrophe, sondern als ästhetische Erbauung aufgefasst, als Erregung der Sinne, die das Lebensniveau steigern soll. Er ist nach Marinettis Interpretation des Bergson’schen *élan vital* ein Energiebeweis und Äußerung des Lebendigen schlechthin¹¹ und wird als biologische Notwendigkeit („marciare non marcire“¹²), als natürlicher Ausdruck der menschlichen (männlichen) Existenz gesehen.

Krieg und Alpinismus

Wenn der Krieg als eine „zona di vita intensa“ eine Erprobung der Lebensenergien darstellt, bietet Ähnliches auch die allen Gefahren trotzen Erroberung von Hochgebirgsgipfeln. Die Verbindung von Alpinismus und Kriegsthematik auf Basis des Intensitätsbegriffs wird, wie Daniel Winkler ausführt, auch abseits des Futurismus, wie etwa in Luis Trenkers *Berge in Flammen* (1931), deutlich.¹³ Bereits um die Jahrhundertwende, also zu einer Zeit, als der Alpinismus in Folge der ‚Demokratisierung‘ der Bergreise „für alle oder doch für viele zugänglich“ geworden ist und bereits auf eine etwa hundertjährige Geschichte zurückblicken kann,¹⁴ gilt das Hochgebirge allge-

⁹ aus „La guerra complemento logico della natura“, erschienen am 25.2.1917, in: Andrea Corbelli, *Le notti chiare erano tutte un'alba: antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale* (Milano: Mondadori, 1998), 117–8.

¹⁰ in: Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista* (Milano: Mondadori, 1983), 61.

¹¹ Cf. Manfred Hinz, *Die Zukunft der Katastrophe: mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus* (Berlin/New York: de Gruyter, 1985), 83–4.

¹² Rubrik in der Zeitschrift *La Balza Futurista* und danach als Motto in *L'Italia futurista*; cf. Hanno Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung: Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden* (Berlin: Akademie Verlag, 2001), 170.

¹³ Daniel Winkler behandelt Alpen und Alpinismus als „paradigmatische Topoi der Intensitätssteigerung“ vor dem Hintergrund des Futurismus und des Ersten Weltkriegs: Daniel Winkler, „Futurismus & Alpinismus. Szenarien der Intensität bei F. T. Marinetti, Angelo Mosso und Luis Trenker“, in: *Körper in Bewegung: Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde*, hrsg. von Marijana Erstić, Walburga Hülk und Gregor Schuhen (Bielefeld: transcript, 2009), 311–32.

¹⁴ Martin Scharfe, *Berg-sucht: eine Kulturgeschichte des frühen Alpinismus 1750–1850* (Wien: Böhlau, 2007), 18.

mein als „Stätte intensiver Wahrnehmung“ und als „Steigerungsraum“, in dem sich der „Fortschrittsgeist und Jugendkult um die Jahrhundertwende“ widerspiegeln.¹⁵ Georg Simmel stellt in seinem 1895 in der Wiener Wochenschrift „Die Zeit“ erschienenen Essay „Alpenreisen“ Überlegungen über die vitalistische Dimension des Alpinismus an und verweist auf Nietzsche, wenn er die „sittlichkeitsfremde“ Natur der Sehnsucht nach dem Sublimen in Zusammenhang mit dem Aufstieg unterstreicht. Hier ein Ausschnitt:

In den Kreisen des Alpenclubs gilt die Vorstellung, das Überwinden der lebensgefährlichen Schwierigkeiten sei sozusagen sittlich verdienstvoll, als ein Triumph des Geistes über den Widerstand der Materie, als ein Ergebnis ethischer Kräfte: des Mutes, der Willensstärke, des Aufgebotes alles Könnens für ein ideales Ziel.

Und über diesen wirklich eingesetzten Energien vergisst man, dass sie hier nur als Mittel für ein völlig sittlichkeitsfremdes, ja, oft unsittliches Ziel aufgehoben werden, für den momentanen Genuss, der aus solcher Anspannung aller Lebenskräfte, aus dem Spiele mit der Gefahr, aus der Ergriffenheit durch das erhabene Bild fließt.

Ich stelle diesen Genuss tatsächlich unter die höchsten, die das Leben geben kann.

Je ruheloser, ungewisser, gegensatzreicher das moderne Dasein wird, desto leidenschaftlicher verlangt uns nach Höhen, die jenseits unseres Guten und Bösen stehen, zu denen wir aufsehen, die wir sonst das Emporblicken verlernt haben.¹⁶

Die Sehnsucht nach den Höhen der Berggipfel ist, wie Andrea Cortellessa darstellt, ein immer wiederkehrendes Motiv im Werk Carlo Emilio Gaddas und bereits in dessen Kindheit angelegt.¹⁷ In „Dal castello di Udine verso i monti“ (1934), einer von fünf Berichten aus *Il castello di Udine*, die als Ergänzung der Kriegstagebücher aus einer zeitlichen Distanz von fast 20 Jahren gelten, kommt dieses Motiv im Kontext der Kriegserfahrung des Autors zum Tragen. Gadda, der als Leutnant eine Einheit der Alpini führte, beschreibt den Aufbruch seiner Truppe und den Marsch von Udine aus in die Julischen Alpen zur Front:

E i miei sogni eran là, dovunque si levassero i bastioni dell'Alpe, onnubilati di minacce nere, diadematì di fòlgori [...]. Su su per le spire infinite delle ro-

¹⁵ Winkler, „Futurismus & Alpinismus“, 315.

¹⁶ David Frisby, Hrsg., *Georg Simmel in Wien: Texte und Kontexte aus dem Wien der Jahrhundertwende* (Wien: WUV, 2000), 33.

¹⁷ Cortellessa, *Le notti chiare erano tutte un'alba*, 386.

tabili, dalla tenebra verso i crinali! Spiando l'ambiguità de' culmini puntuati di fredde stelle.¹⁸

Das Motiv der Selbststeigerung und Zelebrierung des *élan vital* in Zusammenhang mit der Bewältigung von Hochgebirgslandschaften, potenziert durch das in höchstem Maße initiatische Kriegserlebnis, kennzeichnet hauptsächlich (wenn auch nicht ausschließlich) die von großer Erwartungshaltung geprägten literarischen Zeugnisse des Interventionismus oder der ersten Kriegsmonate. Dass sich jedoch in Piero Jahiers tagebuchartigen, Lyrik und kurze Prosastücke enthaltenden Kriegsaufzeichnungen *Con me e con gli alpini* (1918), von denen in weiterer Folge noch die Rede sein wird, die Liebe zum Berg von einer die Lebensenergien anstachelnden Sehnsucht hin zu einer „consolazione“ wandelt, verwundert nicht.

D'Annunzios „Per i combattenti“

Als weiteres Spezifikum der Alpenfront kann die Legendarisierung von herausragenden Bergführern und Einzelkämpfern angesehen werden. Der Chronotopos der Alpenfront begünstigte sicherlich die Verwirklichung der Ideale dannunzianischen Kriegsheldentums oder zumindest die Erwartung einer solchen, auch wenn letztendlich der Stellungskrieg großteils auch die Alpenfront lähmte.

Die zum 21. Januar 2016 datierte Ode „Per i combattenti“ von Gabriele D'Annunzio ist in Form einer Anrufung des Kriegsgottes Mars gestaltet und teilt die nationalistische, sich auf die mit Frankreich gemeinsamen lateinischen Wurzeln Italiens berufende Kriegsrhetorik mit den übrigen Texten der Sammlung *Canti della guerra latina* (1918; später *Asterope* [1949]). Im zweiten der drei Teile der Ode beschreibt D'Annunzio die Mobilmachung der italienischen Truppen und die ersten Kampfhandlungen, unter denen er die unter der Leitung des legendären Antonio Cantore gelungene Einnahme der trentinischen Stadt Ala hervorhebt und damit dem im Juli 1915 in den Tofanen gefallenen General ein literarisches Denkmal setzen will. Der dritte Teil beklagt den Übergang vom Bewegungskrieg zum Stellungskrieg („Ma dall'immondo Barbaro la viva | guerra sepolta fu come carogna | truce, posta a marcire nella fogna | buia, stivata nell'orrenda stiva“; vv. 97–100) und evoziert abschließend den durch die Höhen- und Aufstiegsymbolik potenzierten „impeto“ der Alpini im Dolomitenkrieg, der eine neue und entscheidende Offensive erwarten lässt:

¹⁸ Gadda, „Dal castello di Udine verso i monti“, 49.

Impeto, condottiere dell'assalto
 disperato, che cozzi con la fronte
 e tanto hai più di lena quanto il monte
 è più nudo, più ripido e più alto;

Impeto, ghermitor della fortuna
 improvviso, che sì l'inseguì e serti
 con la punta alle reni e sì l'afferri
 a' capegli e non hai pietà veruna,

demone della nostra lotta, gloria
 a te che su la guerra seppellita
 sol per noi rilampeggi e con l'ignita
 bocca avvampi le penne alla Vittoria!¹⁹

Wie der Untertitel von *Asterope* – „Gli inni sacri della guerra giusta“ – unterstreicht, ist der von D'Annunzio dargestellte Krieg ein sakrales Ereignis, beinahe ein heiliger Krieg. Hierin liegt, wie Ulrich Schulz-Buschhaus dargestellt hat, einer der fundamentalen Unterschiede seiner Kriegsrhetorik gegenüber derjenigen der Futuristen.²⁰

Krieg und Transzendenz

Ein anderer Aspekt von Sakralität, nämlich nicht der eines gerechten, gott- oder schicksalsgewollten Krieges, sondern die Transzendenz des Krieges als Schwelle zum Tod, kommt in zahlreichen literarischen Zeugnissen zum Ausdruck. Nur allzu nahe bei einander liegen hier wieder die Motive des Krieges als Übergang und sakrales Geschehen und die Vorstellungen vom Berg als transzendentelem Ort, als *axis mundi* und Verbindung zu höheren Sphären, die etwa René Jantzen im Kapitel „Les voies du ciel“ seiner Studie *Montagne et symboles* (1988) skizziert oder Mircea Eliade, u.a. in *Le Sacré et le profane* (1957), ausführt.

Das Motiv des Transzendenten geht oft Hand in Hand mit religiöser Motivatik. So wird etwa in Piero Jahiers „Canto di marcia“,²¹ eines der in *Con me*

¹⁹ Gabriele D'Annunzio, *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio: versi d'amore e di gloria: 2. Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, a cura di Egidio Bianchetti (Milano: Mondadori, 1952), 1081.

²⁰ Ulrich Schulz-Buschhaus, „Zwei Diskurse der literarischen Kriegführung: Marinetti und D'Annunzio (mit einer Anmerkung zu Hugo von Hofmannsthal)“, in *Ulrich Schulz-Buschhaus: das Aufsatzwerk*, Institut für Romanistik/Karl-Franzens-Universität Graz, <http://gams.uni-graz.at/o:usb-064-90>, 9/11.

²¹ Piero Jahier, *Con me e con gli alpini*, presentazione di Ermanno Paccagnini (Milano: Mursia, 2014), 81–3.

e con *gli alpini* eingefügten Gedichte, der Weg in den Kampf freigegeben von einer transzendentalen Macht, die durch die Engelsfigur des Domturms von Belluno repräsentiert wird. Der Krieg erhält den Anschein einer ‚heiligen Mission‘, als der „angelo verderame“ die Alpini zum Aufbruch und Aufstieg auf die Alpagokette auffordert:

L'angelo verderame che benedice la vallata
e nella nebbia ha tanto aspettato
è lui che stamani ha suonato adunata
è lui che ha annunziato:

Uscite! perché la terra è riferma e sicura
traspare il cielo alle crune dei campanili
e le montagne livide accendon rosa di benedizione

Uscite, perché le frane son tutte colate
è finita la vita scura
e sulla panna di neve si posa il lampo arancione
[...]

Das Hochgebirge als Ziel der „marcia“ wird mehrfach in Verbindung mit dem Himmel und dem Göttlichen gebracht: „le montagne livide accendon rosa di benedizione“, „sulla panna di neve si posa il lampo arancione“. Das einladende Naturschauspiel eines Frühlingmorgens und die euphemistische Metapher der Schneedecke als „panna“ skizzieren einen wohlwollenen Berg, beinahe ein *locus amoenus*, und stehen in denkbar schärfstem Kontrast zum ‚weißen Tod‘, der weiter unten angedeutet wird und nachträglich den Engel als Seelengeleiter erscheinen lässt: „la terra alla femmina, la patria al soldato | questa è l'ultima marcia e andiamo a morire“.

Georg Simmel sieht – außerhalb des Kriegskontextes – die Symbolik des Transzendenten gleich auf mehrfache Weise in der Hochgebirgslandschaft angesiedelt. Einerseits im Schnee und Eis der Gipfel, andererseits in ihrer scheinbaren Zeitlosigkeit:

[...] die übergroß aufsteigenden Felsen, die durchsichtigen und schimmernenden Eishänge, der Schnee der Gipfel, der keine Beziehung mehr zu den Niederungen der Erde hat – alles dies sind Symbole des Transzendenten, den seelischen Blick aufführend, wo über dem mit höchster Gefahr noch Erreichbaren das liegt, zu dem keine bloße Willenskraft mehr hinauflangt.

[...]

Indem hier keinerlei Kraftwirkungen innerlich nachgefühlt werden, keinerlei latent gewordene Bewegtheit sich in der Seele, wie dunkel auch immer,

wieder verlebendigt, gewinnen diese Formen das Zeitlose, dem Fließen der Dinge Entrückte.²²

Mit Zeitlosigkeit bzw. Ewigkeit bringt die Berglandschaft auch Carlo Stuparich in Verbindung, der 1916 am Monte Cengio (Alpagogebirge) Selbstmord begang, um einer österreichischen Gefangenschaft zu entgehen. In „Principio di novembre“,²³ das von seinem Bruder Giani zusammen mit weiterer Lyrik, Briefen und „pensieri“ im Verlag der *Voce* herausgegeben wurde, werden die scharfen Konturen der Landschaft an einem klaren Novembertag im Jahr 1915 zum Symbol für die durch das Kriegserlebnis erfolgte Ernüchterung: „Oggi l’aria è chiara e fine | e i monti son cupi e tersi, | poveri anni persi | in fantasia senza confine.“ Der kurze Eindruck eines Zeitstillstands, den die Schlussverse skizzieren („Passò un respiro d’eternità | in queste solitudini derise“), steht in Kontrast zum Herbstlaub als Träger einer Vergänglichkeitsmotivik („Foglie gialle cadute | per troppa secchezza, | segnano l’asprezza | di grandi arie mute“), die wir etwa in Ungarettis „Soldati“ (datiert mit Juli 1918, gegen Ende der Fronterfahrung des Dichters) explizit durch das Herbstlaub repräsentiert finden.²⁴

Die Figur des Infanteristen

In der Darstellung der Infanteristen der Alpini-Truppen finden wir bei Jahier und Malaparte einige Parallelen, wie etwa die soziale Zuordnung der *fanti* zur Klasse der Unterprivilegierten, deren Opferrolle, deren Demut und Kriegseinsatz aus reinem Pflichtbewusstsein. Nichts haben die Infanteriesoldaten mit dem dannunzianischen Heldentyp gemein, der Blickpunkt verlagert sich zudem vom Kriegserlebnis als individuelle Erfahrung zum kollektiven Ereignis.

Piero Jahier, der sich zu Kriegsbeginn als Freiwilliger zu den italienischen Gebirgsjägern meldete und als Leutnant des in Belluno ansässigen 7. Alpini-Regiments eingesetzt wurde, wird heute gleichsam als Aushängeschild für die Dichtung des demokratischen Interventionismus betrachtet.²⁵ Dennoch ist *Con me e con gli alpini* widersprüchlich – eine wachsende Distanzierung

²² Georg Simmel, *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*, Bd. 1, hrsg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt, Georg Simmel Gesamtausgabe 12 (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001), 164; 166.

²³ In: Cortellessa, *Le notti chiare erano tutte un'alba*, 233.

²⁴ „Soldati (Bosco di Courton luglio 1918) || Si sta come | d’autunno | sugli alberi | le foglie“ (Giuseppe Ungaretti, *Vita d’un uomo: tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni (Milano: Mondadori, 172000), 87.

²⁵ Vgl. Mario Isnenghi, *Il mito della grande guerra* (Bologna: Il Mulino, 1989), 187–8.

vom Interventionismus im Verlauf der Aufzeichnungen und Überarbeitungen ist wahrnehmbar, zudem stereotypisiert Jahier stark und schlägt populistische Töne an.²⁶ Er beschreibt sein inniges Verhältnis zu den *fanti* der von ihm geleiteten Truppe, das er einerseits als gegenseitigen Lernprozess darstellt, in dessen Beschreibung aber auch ein gewisser Paternalismus zum Ausdruck kommt.

Die Truppe besteht durchwegs aus Bauern und Handwerkern, die aus der lokalen Bergregion rekrutiert worden sind und der Nachschubgeneration angehören, also großteils bereits Familienväter sind und keine interventio-nistische Ambitionen haben. Sie betreiben den Krieg aus Pflichterfüllung, Opferbereitschaft und Solidarität mit der Truppe. Jahier porträtiert seinen Idealtypus des *montanaro*, indem er dessen Eigenschaften immer wieder mit der Berglandschaft in Verbindung bringt:

Ci sono dei visi di santi; usati soltanto dalla passione del lavoro. Guardano con occhi senza malizia, le iridi chiare della montagna dove la lotta è coll'elemento, no coll'uomo.²⁷

Der Bergbewohner wird zum Inbegriff eines idealen Naturzustandes, den die *vocianti* dem futuristischen Maschinenkult und der modernen Industriegesellschaft gegenüberhalten – ein Ideal, das wohl am wirkungsmächtigsten in Scipio Slatapers *Il mio Carso* (1912) im Vorfeld des Krieges zum Ausdruck gebracht worden ist.

Den Bergen, die als „luogo della naturalità“²⁸ und als Ort hoher ethischer Werte stilisiert werden (siehe bei Jahier insbesondere das Kap. „Etica del montanaro“), setzen sowohl Slataper als auch Jahier die Stadt als Raum der Entfremdung und Perversion entgegen. In „Scoramento e tentazione“ stellt Jahier die Stadtbevölkerung (wohl Bellunos) als korrupte Gesellschaft dar, die sich aus sicherem Abstand dem ‚traffico sul sangue‘ widmet und durch den Krieg bereichert.²⁹

Auf ähnliche, wenn auch ausführlichere Weise als Jahier widmet sich Curzio Malaparte in *La rivolta dei santi maledetti* (*Viva Caporetto!*; 1921) der

²⁶ Etwa in „Consolazioni del militare“: „riservata ai soldati italiani [è] la consolazione della buona coscienza che si legge sul viso. | Noi ci battiamo per una causa di giustizia tra gli uomini. Se la nostra forza severa non lo castiga, l'oppressore diventerà ancora più ingiusto e cattivo“, Jahier, *Con me e con gli alpini*, 78. Vgl. auch die Einschätzung Ermanno Paccagninis ebd., 11.

²⁷ Jahier, *Con me e con gli alpini*, 28.

²⁸ Ermanno Paccagnini in Jahier, *Con me e con gli alpini*, 11.

²⁹ Jahier, *Con me e con gli alpini*, 93–4.

Tragik der Urlaubsgänge der *soldati di fanteria*, die häufig mit Unverständnis oder gar Ablehnung konfrontiert wurden und herbe Enttäuschungen erleben mussten. Ähnlich wie Jahiers Tagebuch, ist Malapartes Bericht ganz an der sozialen Problematik des Krieges ausgerichtet, die „rotta di Caporetto“ wird zum Auftakt einer angesichts der russischen Ereignisse erwarteten sozialen Revolution. Vor dem symbolischen Hintergrund der Berggipfel inszeniert Malaparte im folgenden Ausschnitt den anfänglichen Idealismus der Soldaten:

L'Italia ci appariva dolorosa in volto, ma grande e bella, alta dietro di noi; la vedevamo al disopra dei campi di morte levare gli occhi freddi verso le cime, come per significarci che la carne mortale si stronca e pute, ma che al disopra delle vette qualcosa rimane immutabile e intangibile: le stelle. Ci pareva di sentire – non di udire – di sentire con tutta l'anima e con tutto il corpo, con tutti i nervi e con tutte le vene, una voce altissima sonare nel vasto cielo mediterraneo: avanti!³⁰

Vor dem Urlaubsgang – als der Glaube an die Kriegsideale noch aufrecht ist – richten die *fanti* ihren Blick nach oben zu den Bergen und bis zu den Sternen als transzendente Instanz. Doch bei ihrer Rückkehr an die Front nach den desillusionierenden Erlebnissen im Hinterland haben die Höhen jede Sublimität verloren: „E il fante miserabile e buono saliva in tradotta e ritornava ai monti e alle doline, al fango, alla trincea, alle quote bruciate dalla mitraglia, dove il popolo vero, d'italiani, non di patriotti retorici, sanguinava senza lagnarsi, magnificamente.“³¹

Front- und Bergkameradschaft

Ein weiteres Element des Krieges, das sich jenseits futuristischer und dannunzianischer Ästhetik vor dem alpinen Hintergrund potenziert, ist der innere Zusammenhalt der Truppen. Neben der Frontkameradschaft kommt hier auch die Bergkameradschaft zum Tragen. Man denke an Erzählungen von einer sogar die Fronten überwindenden Solidarität mit in Bergnot geratenen Feinden oder ehemaligen Bergkameraden (Sepp Innerkofler, Dimai und Franchini in Trenkers *Berge in Flammen*).

Piero Jahiers Kriegstagebuch ist ganz darauf ausgerichtet, das Militär als Ort der Kameradschaft und Brüderlichkeit und als Beispiel einer klassenlosen Gesellschaft zu idealisieren. Erst im Krieg kommt das tiefe Gemein-

³⁰ Curzio Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, in *Opere scelte*, a cura di Luigi Martellini, con una testimonianza di Giancarlo Vigorelli (Milano: Mondadori, 1997), 5–109, hier 52–3.

³¹ Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, 57.

schaftsgefühl des Volkes (der Unterprivilegierten) zum Vorschein, darin und in der Disziplinierung liegt nach Jahier die positive Funktion des Militärs und des Krieges im Sinne einer „guerra farmaco“.³² Die selbst dem Tod trotzende Opferbereitschaft für die Kompanie, die innige Freundschaft und Solidarität sei mit keiner anderen Art der zwischenmenschlichen Beziehung vergleichbar. Der soziale Zusammenhalt wird bei Jahier zu einer lebenssteigernden, ja absoluten Erfahrung, wie er in „Lo griderò“ und „Vivere in mezzo alla vita“ darstellt. Während etwa der Vitalismus D’Annunzios ganz auf das Individuum ausgerichtet ist, findet im Diskurs Piero Jahiers die Verabsolutierung des Kriegserlebnisses im Kollektiv statt.

Besonders eindringlich gelingt Jahier die Darstellung des militärischen Gemeinschaftsgeistes in seinen von Wiederholungsstrukturen gekennzeichneten und Marschliedern nachempfundenen Gedichten. In der „Prima marcia alpina“,³³ datiert zum 1. März 1916 in Sopracoda (Belluno), gelingt den Alpini durch deren Zusammenhalt die Überwindung selbst der widrigsten Hochgebirgsnatur:

[...]

Uno per uno
corda alla mano
dove non si passa, passiamo.

E la balma di roccia ci ricoprirà
e l’acqua di neve ci disseterà;
la penna il fulmine domesticherà
la nebbia il sole l’avvamperà
quando l’alpino passerà.

*

Uno per uno
zaino alla mano
e nei riposi ci contiamo

Schließlich – geben die weiteren Strophen der „Prima marcia alpina“ preis – wird in den Bergen der ‚weiße‘ Tod gefunden: „Ma il tuo compagno, alpino, è spirato | al paese non può tornare; | [...] Sulla coltrice del nevato | resterà solo a riposare.“ Auch in der Überwindung der schmerzvollen Verluste kommt die kollektive Kraft zum Tragen, Halt und Trost gibt die in Aussicht gestellte

³² Zum Begriff der „guerra farmaco“, der auch Argumente des demokratischen Interventionismus wie denjenigen Jahiers einschließt, cf. Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, 179–260.

³³ Jahier, *Con me e con gli alpini*, 61–3.

Kameradschaft über den Tod hinaus: „ma non sei stato abbandonato | ma ti veniamo a ritrovare. | [...] | È il nostro morto | ce lo riprendiamo | alla patria lo riportiamo.“

Als Herausgeber der Frontzeitschrift *L'Astico* (Februar bis November 1918) war Jahier der Stärkung des Patriotismus und des Kampfeistes verpflichtet. Wie mehrfach schon in *Con me e con gli alpini* thematisiert wird, stehen die den Großteil der Truppen konstituierenden Bauern und Handwerker dem interventionistischen Diskurs fern und es dominiert eine Ethik der Teilnahme am Krieg aus reiner Pflichterfüllung. An manchen Stellen lassen sich in Jahiers *Con me e con gli alpini* Ansätze einer ‚Entweihung‘ des Großen Krieges erkennen („Perché alcuni son chiamati a lavorare e guadagnare sulla guerra, e altri a morire? | Morire non ha equivalente di sacrificio; morire è un fatto assoluto“³⁴), wie sie von anderen Frontdichtern unter Umkehrung so gut wie aller Argumente des interventionistischen Diskurses zur Gänze vollzogen wurde.

Landschaften des erlittenen Krieges

Sowohl die futuristisch-ästhetische Seite des Militarismus als auch die patriotischen und sozialen Wertvorstellungen des Interventionismus werden im Anti-Kriegsdiskurs, der sich bereits in den ersten Kriegsmonaten unter einem großen Teil selbst der eifrigsten Interventionisten verbreitet, abgelehnt. So werden etwa dem industriell geführten Krieg, wie ihn die Futuristen idealisieren und übersteigern, einerseits das Naturideal der *vocianti*, andererseits eine Landschaftspoetik des erlittenen Krieges entgegengesetzt.

So bei Camillo Sbarbaro, der futuristischen Bildern einer mechanisierten, vom Fortschritt beherrschten Natur eine übermächtige, aber wohlwollende Natur gegenüberstellt, der gerade die Kriegsgerätschaft nichts anhaben kann. In „Botoletto“ (*Truciolì*, VII, 28) lässt die Metapher des Auges, das für die die Dunkelheit durchbrechenden Explosionen der Artilleriegeschosse der nächtlichen Kriegshandlungen steht, den Berg als gewaltiges Tier erscheinen, dessen Friedfertigkeit in Kontrast zum kriegsführenden Menschen mit seinen Waffen – dem vergeblich kläffenden Schoßhund – gebracht wird:

Perché nella linea oscura una macchina improvvisamente s'è messa a buttar fiamme e pallottole collerica, l'alto monte schiude su lei il lungo occhio luminoso, umanamente.

³⁴ „Domanda angosciosa che torna“, in: Jahier, *Con me e con gli alpini*, 70–1.

Scova e considera un attimo il botoletto; poi, rassicurato, distoglie l'occhio e lo chiude.³⁵

Das Bild einer ähnlich überlegenen Natur findet sich in Ardengo Sofficis mit August und September 1917 datierten Kriegstagebuch *Kobilek: giornale di battaglia*, das die Teilnahme des Autors als Oberleutnant des 128^o Reggimento Fanterie Firenze an der Elften Isonzoschlacht (19.8.–12.9.2017) auf dem Hochplateau von Bainsizza schildert:

La trincea è idilliaca talvolta. Sembra che la natura, malgrado gli sforzi inauditi degli uomini per farla cooperare ai loro piani di strage, voglia invece dare ad essi una prova continua, tangibile della sua indifferenza, della sua serenità eterna, della sua neutralità: ricordar loro l'immutabile, trionfante bellezza e libertà del mondo e della vita.³⁶

Während bei Sbarbaro und Soffici in den hier zitierten Textpassagen die Landschaft als unbehelligter, vom Kriegsgeschehen unbeeindruckter Aktant auftritt, gibt Curzio Malaparte in *La rivolta dei santi maledetti* (Viva Caporetto!; 1921) das der futuristischen Maschineneuphorie entgegengesetzte Bild einer von der modernen Kriegsgerätschaft zerstörten Natur wieder. Nicht der Soldat der gegnerischen Front, der dem eigenen gleicht, sondern der mechanisierte Krieg an sich wird zum Feind. Postfuturistisch mutet der Einsatz onomatopoetischer Elemente, aber auch das an Marinettis „Fonderie de la bataille“ erinnernde, fabriksähnliche und aus der Vogelperspektive gesehene Schlachtspektakel an:

la morte meccanica che uccideva e straziava, sconvolgeva la terra e i boschi, oscurava il cielo, dilaniava le montagne: e gli uomini, piccoli e grigi, camminavano in quella tormenta, cadevano, si rialzavano, brutti, sporchi, laceri e sanguinosi, si rialzavano urlando e si gettavano contro la macchina, contro il muro di calcoli e di formule, contro la morte meccanica che uccideva e straziava – tac tac tac tac.³⁷

Krieg und Seelenlandschaft

Die Landschaft tritt in Bildern wie diesen in mehr oder weniger deutlich personifizierter Form in den Rollen eines Agens, eines Patiens oder, wie bei Sbarbaro, eines unbeteiligten Experiens hervor. Eine Verschiebung hin zum Aussagesubjekt als Patiens erlebt die Landschaftsdarstellung in vielen Tex-

³⁵ Camillo Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa: Poesie-Trucioli-Fuochi fatui-Cartoline in franchigia-Versioni*, a cura di Gina Lagorio e Vanni Scheiwiller (Milano: Garzanti, 2001), 161.

³⁶ Ardengo Soffici, *Kobilek: giornale di battaglia* (Firenze: Vallecchi, 1919), 33.

³⁷ Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, 35.

ten, die eine Art ‚Seelenlandschaft‘ inszenieren und die Natur als Spiegel von Ängsten und Traumata darstellen. Laut Bachtin ist die Integrierung subjektiver Anteile der Landschaftserfahrung in der Raumdarstellung ein genuin lyrisches Phänomen, andererseits aber auch einer der Entstehungsorte poetischer Prosa in der Erzählliteratur.³⁸ Mit Kohlroß lassen sich Seelenlandschaften als mit Bedeutung aufgeladene, „durch und durch semantisierte Gefilde“ definieren:³⁹ Mechanismen der Überblendung und Polysemierung, wie sie in der expressionistischen Lyrik oder der Lyrik der *ermetici* auftreten, kommen der Versprachlichung von Seelenlandschaften des erlittenen Krieges entgegen.

Reich an Symbolik und im Grunde nicht fern von lyrischen Bildern, wie sie sich in August Stramms „Patrouille“ oder Giuseppe Ungarettis „Fratelli“ finden, wird die Anspannung vor der Begegnung mit dem Feind in Ardenigo Sofficis *Kobilek* ausgedrückt. Der Autor beschreibt in seinem Eintrag vom 12. August 1917 die nachts davor stattgefundene Überschreitung des Kuk (Monte Cucco) durch seine Truppe. Im Kontrast zum Licht des darauffolgenden Tages, das dieselbe Umgebung als „semplice e familiare“ erscheinen lässt,⁴⁰ wird die Landschaft hier als widrig und unheimlich empfunden. Die Präsenz des Feindes scheint unmittelbar:

Il 10 sera salimmo per una mulattiera tutta a giravolte, a scaglioni, a sdrucioni fin sotto la cima del Cucco, di dove scendemmo a notte fatta in questa linea a metà costa sul rovescio del monte. Marcia faticosa, fra i posti di artiglieria, attraverso gli sconvolgimenti della recente battaglia e i lavori delle nuove difese. Durante un alt, prima di varcar lo schienale del monte, ebbi la sensazione vera della sinistra tragicità della guerra, in un bosco mutilato, tribbiato, devastato dall'artiglieria.

[...]

La discesa nel vallone opposto fu piena di emozioni egualmente. Giù per sentieri scoscesi e sdruciolevoli, per fratte nere dove il piede avanzava dubbiosamente, camminando senza parlare, attendevamo con ansia che la presenza del nemico non più lontano ci si rivelasse.⁴¹

³⁸ Michel Collot, „12. Landschaft“, in: *Handbuch Literatur und Raum*, hrsg. von Jörg Dünne und Andreas Mahler (Berlin/Boston: de Gruyter, 2014), 151–60, hier 156–7.

³⁹ Christian Kohlroß, *Theorie des modernen Naturgedichts: Oskar Loerke – Günter Eich – Rolf Dieter Brinkmann* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 71.

⁴⁰ Soffici, *Kobilek*, 24.

⁴¹ Soffici, *Kobilek*, 16–7. Vgl. auch Landschaftsdarstellungen in Giani Stuparichs Kriegstagebuch *Guerra del '15*, die – wie Renate Lunzer anmerkt – die „allmähliche Demoralisierung“ ausdrücken, Renate Lunzer, *Triest: eine italienisch-österreichische Dialektik* (Klagenfurt/Celovec: Wieser 2002), 185.

Die aus dem selben Jahr stammenden Überlegungen Kurt Lewins zur veränderten Wahrnehmung von Kriegsräumen („Gefechtsdingen“) im Kontrast zu Friedensräumen („Friedensdingen“)⁴² decken sich mit unzähligen Berichten vom die Wahrnehmung und das eigene Werte- und Begriffssystem verändernden Ausnahmezustand im Zuge der Kriegserfahrung. Was bei Lewin nicht zur Sprache kommt, sind die angst- und traumabedingten subjektiven Anteile der Raumwahrnehmung, die insbesondere in die literarische Verarbeitung Eingang finden.

Wie Andrea Cortellessa anmerkt und die Lektüre lyrischer Zeugnisse, aber auch von Romanen und Kriegstagebüchern bestätigt, spiegelt sich die „stanza traumatica della guerra“ in einer „presenza ossessiva della morte nel paesaggio“ wider.⁴³ Man kann vor allem im Kontext des erlittenen Krieges mit Robert Musil, der an der Dolomitenfront und an der Isonzofront eingesetzt war, von „Totenlandschaft“ sprechen,⁴⁴ einer wahrnehmungsveränderten Umgebung, die das Bewusstsein der Todesgefahr oder die Berührung mit dem Tod widerspiegelt.

Bei Curzio Malaparte wird der Marsch der aus Tälern der Umgebung eingezogenen und an die Front ziehenden Soldaten zum Übergang in eine Art „Anderswelt“. Die Berglandschaft wird, wie auch bei Simmel, als allen Lebens entrückt dargestellt und somit mit dem Tod assoziiert. Sie verändert die Wahrnehmung und Denkweise der *fanti*:

la terra buona, gli alberi buoni allineati sull'orlo dei campi, i profili dei casolari e delle colline, i voli degli uccelli fra tetto e tetto, riapparivano loro sullo sfondo nero di quelle foreste sconosciute, di quel tormento di picchi e di roccie, di terra sconvolta e inaridita dal gelo, così, senza ragione, come se tutto ciò che era stato avesse perduto ogni valore e più non fosse necessario vivere.⁴⁵

Im Bereich der Lyrik ist die herausragende Stellung Ungarettis als Dichter des „lutto“ unumstritten. Seine die Kriegserfahrungen verarbeitenden und zum Teil an der Front entstandenen Texte sind Ausdruck eines sehr persönlichen, individuellen Schmerzes. Ungaretti gilt zudem als Schöpfer von Seelenlandschaften, wie z.B. Andrea Cortellessa unterstreicht: „il soggetto si specchia sul paesaggio del S. Michele, di S. Martino: vi si sovrappone, vi

⁴² Kurt Lewin, „Kriegslandschaft“, in: *Feldtheorie*, hrsg. von Carl-Friedrich Graumann, Kurt-Lewin-Werkausgabe 4 (Bern: Huber/Stuttgart: Klett, 1982), 215–325, hier 320–1.

⁴³ Cortellessa, *Le notti chiare erano tutte un'alba*, 381.

⁴⁴ Vgl. Robert Musil, *Tagebücher*, hrsg. von Adolf Frisé (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976), Heft I: etwa 1915–1920; 3/IX–23.X, 312–3.

⁴⁵ Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, 29.

si stampa [...]“.⁴⁶ Das Verhältnis Innerlichkeit-Natur wird dabei von Ungaretti auf verschiedenste Weise hergestellt. Einerseits als in der Natur reflektierter Gefühlszustand, andererseits etwa auch in einem gegenüberstellend-assoziativen Sinn („Come questa pietra | del S. Michele | così fredda | così dura | [...] | è il mio pianto | che non si vede“)⁴⁷ oder – wie in „San Martino del Carso“ (s. unten) – durch die Darstellung der eigenen Innenwelt als Landschaft im Sinne eines interiorisierten Raumes.

Der Monte San Michele

San Martino del Carso nahe dem Monte San Michele ist einer der *lieux de mémoire* der Triestiner Karstfront. Die Ortschaft wurde durch die Kämpfe um den Monte San Michele – der wichtigsten österreichisch-ungarischen Verteidigungsbastion im Karst –, im Zuge derer auch der erste und verheerende Giftgasangriff (26. Juni 1916) durch Österreich-Ungarn stattfand, zur Gänze zerstört. Das *Museo della Grande Guerra del Monte San Michele* erinnert heute an diese Ereignisse. Zehn Tage nach der Sechsten Isonzoschlacht entstanden die folgenden lyrischen Bilder, die zu den bekanntesten aus dem Ersten Weltkrieg zählen:

San Martino del Carso

Valloncello dell'Albero Isolato il 27 agosto 1916

Di queste case
non è rimasto
che qualche
brandello di muro

Di tanti
che mi corrispondevano
non è rimasto
neppure tanto

Ma nel cuore
nessuna croce manca

È il mio cuore
il paese più straziato⁴⁸

⁴⁶ Cortellessa, *Le notti chiare erano tutte un'alba*, 430.

⁴⁷ Aus „Sono una creatura“, Ungaretti, *Vita d'un uomo*, 41.

⁴⁸ Ungaretti, *Vita d'un uomo*, 51.

Neben allen ästhetischen, vielfach analysierten Implikationen, kann das Bild des inneren Friedhofs als Anspielung auf die Schwierigkeit von Bestattungen im Gebirgskrieg gelesen werden. Nicht nur die Tragik des Stellungskrieges und des ‚no man’s land‘, sondern auch die Witterung und geologischen Voraussetzungen der Alpen- und Karstfront machten es oft unmöglich, die Gefallenen abzutransportieren oder zu begraben. Man sprach vom ‚weißen‘ oder auch vom ‚steinernen‘ Tod, dem bei Jahier tröstlich die – wenn auch zeitverzögerte, so dennoch gewisse – Bergung durch die Kameraden entgegengehalten wird (s. oben).⁴⁹

Die Angst vor dem anonymen Tod war sehr verbreitet und wurde vielfach thematisiert. So auch von einem weiteren, bereits erwähnten der großen Autoren der *Grande Guerra*, nämlich Carlo Emilio Gadda, dessen Erfahrungen an der Alpenfront und während seiner Gefangenschaft in Celle vor allem durch das *Giornale di guerra e di prigionia* (1955) und *Il castello di Udine* (1934) bekannt sind. In „Sul San Michele“, dem frühestdatierten seiner zum Großteil im Jahr 1919 – also im Nachhinein entstandenen – und erst 1993 gesammelt erschienenen lyrischen Kriegszeugnisse,⁵⁰ schildert Gadda seine Besichtigung des aufgrund des zähen Stellungskriegs noch immer ungeräumten Schlachtfeldes am Monte San Michele am 4. Juli 1917. Bereits der Aufstieg im steinigen Ödland auf den mit Schutt und Schrott übersäten Hügel lässt eine musilsche ‚Totenlandschaft‘ entstehen. Die Präsenz des Todes in der Begegnung mit den anonymen, provisorisch begrabenen Gefallenen wird zudem symbolisch reflektiert durch die Stille des Ortes und die vorüberziehenden Wolken. Personifizierter Himmel und Landschaft scheinen gleichermaßen an der Trauer Anteil zu haben. Angesichts der Zeitlosigkeit des hier alles beherrschenden Todes scheint es unbegreiflich, dass in der Ferne die Kriegshandlungen fortgeführt werden:

⁴⁹ Vgl. die gegenteilige Motivik vom Tod in der ‚Wiege‘ oder dem ‚Schoß‘ der Natur, etwa in Camillo Sbarbaros „Stracci di nebbia lenti“ oder in Sofficis *Kobilek*: Der gegenüberliegende Hang des Kobilek erscheint dem Freund Casati wie ein „grembo di donna, dove non sarebbe triste neanche il morire“, Soffici, *Kobilek*, 22.

⁵⁰ Maria Antonietta Terzoli, „L’anima si governa per alfabeti: note su Gadda scrittore di guerra“, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies* 3 (November 2003), <http://www.gadda.ed.ac.uk>, 5/17.

[...]
 Le nuvole passano il muto
 Cielo. Ha taciuto
 La battaglia. Tace coi morti
 Il monte,
 Senza suono, senza terribilità.

Cerco nel monte i morti
 Ma i lor visi li cela la terra
 Gli occhi nel termine assorti
 Le facce indurite
 Dal martellar della guerra
 Facce di gioventù,
 Occhi fermi, cari visi,
 Nel mondo non ci son più.
 Nel monte li mangia la terra
 I compagni; la guerra
 È passata più là.
 E sento il cannone che batte;
 Che batte, che non ristà.
 [...]⁵¹

Hier kommt ein häufiges Motiv der Fronterfahrungen verarbeitenden Lyrik zum Tragen, nämlich das Bild einer übermächtigen, ‚verschlingenden‘ Natur (oder, wie anderswo – etwa in Vittorio Locchis „La sagra di santa Gorizia“ – eines nach Blutopfer dürstenden weil unerlösten Grund und Bodens), die von der passiven ‚Totenlandschaft‘ wiederum zur agierenden Landschaft wird. Die verschlingende Natur steht ganz im Gegensatz zu den futuristischen Bildern der mechanisierten, der Kriegsmaschinerie unterworfenen Landschaft. In Gaddas „Sul San Michele“ manifestiert sich somit einmal mehr der sich über die Umkehrung von interventionistischen Argumenten und Motiven konstituierende Gegendiskurs der Literatur des erlittenen Krieges.

Andrea Cortellessa hebt, mit Antonio Gibelli,⁵² als einen der „principali ‚fattori di destabilizzazione dell’equilibrio mentale“, als Ursprung von Kriegstraumata, die scheinbare Vermischung oder Auflösung der Gefallenen mit bzw. in der Landschaft hervor: die scheinbare Gleichrangigkeit menschlicher und unbelebter Physis, die, wiederum mit Cortellessa, das

⁵¹ In Cortellessa, *Le notti chiare erano tutte un'alba*, 437.

⁵² Antonio Gibelli, *L'officina della guerra: la Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale* (Torino: Bollati Boringhieri, 1991).

dem Menschen Eigenste (“il più intimo *proprium*“) in Frage stellt, nämlich die körperliche Identität.⁵³ Die Bandbreite der Verbildlichungen von physischer Desintegration ist groß. Cortellessa hebt Clemente Rèbora neben Louis-Ferdinand Céline als Autoren hervor, die das Begraben von Kameraden an der Front schildern und dabei nicht nur „l'orrore infinito di questo commercio con la morte e la putrefazione“ darstellen, sondern auch das Gefühl der „disumanizzazione“, das diejenigen erleiden, die einer solchen Situation ausgesetzt werden.⁵⁴

Nicht unbedingt eine in der Lyrik immer wieder thematisierte ‚verschlingende‘ Natur, aber den Eindruck einer Art ‚Auflösung‘ der Soldaten in der Landschaft in Form von deren Gleichsetzung mit dem felsigen Material der Karstfront, gibt Constantin Schneider wieder. Als Zeugnis von der österreichischen Front nahe dem Monte San Michele sei folgende Passage aus den 2003 veröffentlichten, jedoch unmittelbar nach Kriegsende bzw. der italienischen Gefangenschaft niedergeschriebenen Kriegserinnerungen des Berufsoffiziers und späteren Musikwissenschaftlers zitiert, die sich auf die Vierte Isonzoschlacht (10.11.–11.12.1915) bezieht:

Es ist gar nicht weiter zu schildern, welche Verbrechen an der Menschheit hier vollbracht wurden! Menschen wurden nicht anders behandelt als „Steine“. Steine und Menschen waren einfach zu dem vermischt, was man „Die Stellung“ nannte. Hinter ein paar Steinen lagen Menschen, bewachten offenbar die Steine, und ließen sich mit diesen und von diesen erschlagen.⁵⁵

Schneider spricht die Sprachlosigkeit angesichts des Ereigneten an: Rauminszenierungen des erlittenen Krieges könnten in vielerlei Hinsicht als Rückzugsinstanz des Aussagesubjekts bewertet werden, vielleicht sogar als Auslagerung der Verarbeitung von Kriegserfahrungen, die das Erlebte im Chronotopos verankern und zugleich konkretisieren kann.

Schluss

Die Vielfalt der Funktionen von Raum und Landschaft in der Literatur der Alpenfront, in die hier nur beschränkt Einblick gegeben werden konnte, reicht von der Konvergenz des Vitalismusgedankens im Krieg und der Be-

⁵³ Cortellessa, *Le notti chiare erano tutte un'alba*, 383.

⁵⁴ Cortellessa, *Le notti chiare erano tutte un'alba*, 383.

⁵⁵ Constantin Schneider, *Die Kriegserinnerungen 1914–1919*, eingeleitet, kommentiert und herausgegeben von Oskar Dohle (Wien: Böhlau, 2003), 375. Auf die scheinbare Verschmelzung von Mensch und Stein in Schneiders Kriegsbericht aus dem Karst bezieht sich Lutz Musner in „Die unzähligen Gesichter der Schlachtfeld-Dynamik“, 4/8.

zwingung von Hochgebirgsgipfeln über die Vorstellung von mit den Gipfeln verknüpfter Erhabenheit und Transzendenz bis zur vollkommenen Unterordnung der Natur im Zuge des futuristischen Technikwahns. Wenn Krieg – meist im Vorfeld – mit Intensität und Vitalismus in Verbindung gebracht wird, so wird diese Assoziation einerseits im Naturerlebnis und vor dem Hintergrund der Gebirgslandschaft potenziert, andererseits an der Technik der Kriegsmaschinerie festgemacht. Zu unterstreichen ist hier die eminente Rolle des Natur-Technik-Verhältnisses, auf das sich – wie auch auf das Technik-Mensch-Verhältnis – eine Vielzahl an Topoi der Literatur des Ersten Weltkriegs beziehen lässt.

Andere Topoi fokussieren – unter ebenso unterschiedlichen Vorzeichen – die Raum-Subjekt- bzw. Natur-Mensch-Beziehung, auch wenn hier wiederum Manches (mehr oder weniger explizit) im Kontrast zur Technisierung und Mechanisierung des Lebens verhandelt wird. Hier reicht die Bandbreite von der erwähnten Projizierung der Sehnsucht nach Intensität oder nach Transzendenz auf die Gebirgslandschaft über die Verortung sozialer und ethischer Ideale in der Bergnatur bis zum Entwurf von ‚Seelenlandschaften‘ in Texten, in denen die Natur zur Projektionsfläche von Ängsten und Traumata wird.