

Inhaltsverzeichnis

Vorwort: Ästhetiken des Schreckens	5
Jochen Mecke und Marina Ortrud M. Hertrampf	
Die Literatur des Ersten Weltkrieges und die Ethik der Ästhetik	13
Jochen Mecke	
Die Schönheit des Schreckens und der Schrecken der Schönheit	37
Formen der Anästhetisierung des Krieges in der Literatur des Ersten Weltkrieges	
Jochen Mecke	
À propos du <i>Feu</i> d’Henri Barbusse	59
La brutalisation de la guerre entre 1914 et 1918 a-t-elle entraîné une brutalisation de l’écriture?	
Christian Godin	
Entre une esthétique de la déshumanisation et une éthique humaniste.	69
Le cas du <i>Grand Troupeau</i> de Jean Giono	
Anne-Sophie Donnarieix	
Poetische Ästhetik des Krieges?	83
Französische Lyrik des Ersten Weltkrieges (Apollinaire, Cendrars, Claudel, Goll, Jouve)	
Marina Ortrud M. Hertrampf	
A la recherche d’une esthétique éthique de la Grande Guerre	115
Les voix poétiques de Pierre-Jean Jouve et Henry-Jacques	
Marina Ortrud M. Hertrampf	
Obdachlosigkeit eines Gentleman	133
Impressionismus der Kriegszeit in Ford Madox Fords Tetralogie <i>Parade’s End</i> (1924–28)	
Anne-Julia Zwielerlein	
Ernst Jünger: Kriegstagebücher – <i>In Stahlgewittern</i>	161
Jürgen Daiber	
Authentizität als Streitwert: <i>In Stahlgewittern</i> gegen <i>Im Westen nichts Neues</i>	189
Zur Frage nach der Ethik der Ästhetik von Kriegsliteratur	
Ursula Regener	
Im Einsatz gegen den Antisemitismus des Gegners und in den eigenen Reihen.	215
Die deutschen Feldrabbiner an der Ostfront im Ersten Weltkrieg	
Oliver Schulz	
Literatur der tschechoslowakischen Legionen	229
Rudolf Medeks <i>Der Oberst Švec</i> und <i>Anabasis</i> , Jaroslav Hašeks <i>Švejk</i>	
Kenneth Hanshew	

Zwei russische Perspektiven auf den Ersten Weltkrieg	249
V. Rozanov und A. Solženicyn	
Walter Koschmal	
„Ende der Unschuld“ und „separater Frieden“	269
Ernest Hemingways <i>A Farewell to Arms</i> (1929) und die amerikanische Literatur des Ersten Weltkrieges	
Udo J. Hebel	
„Vorlaufen in den Tod“, sagte Heidegger	289
Über <i>Paths of Glory</i> , Roman und Film	
Bernhard J. Dotzler	
Rompre l'incommunication	311
Le rôle du plurilinguisme dans deux films sur la Première Guerre mondiale (LA GRANDE ILLUSION; JOYEUX NOËL)	
Ralf Junkerjürgen	

Anhang

Abbildungsverzeichnis.	327
Verfasser- und Schlagwortindex	329

Vorwort: Ästhetiken des Schreckens

Jochen Mecke und Marina Ortrud M. Hertrampf (Regensburg)

SCHLAGWÖRTER: Erster Weltkrieg; Ästhetik; Kriegsliteratur; Kriegsfilm

Der Erste Weltkrieg: Urkatastrophe und Wendepunkt

Der Erste Weltkrieg ist ein welthistorisches Desaster ungeahnten und bis dato ungesehenen Ausmaßes mit unmittelbaren und nachhaltigen Auswirkungen auf Politik, Gesellschaft und Kultur. Im Unterschied zum deutschen Begriff, der auf den im kollektiven Bewusstsein Deutschlands als sehr viel stärker erinnerten Folgekrieg deutet, unterstreichen der englische wie der französische Begriff *Great War* bzw. *Grande Guerre* den epochalen Charakter eines Konfliktes, der einen Wendepunkt in der europäischen Geschichte darstellt, dessen Bedeutung sich kaum überschätzen lässt. Das „lange 19. Jahrhundert“ (Eric Hobsbawm) endet abrupt, Monarchien werden zu Demokratien, Staaten wie Österreich-Ungarn oder das Osmanische Reich lösen sich auf und neue Staaten wie Jugoslawien oder die Tschechoslowakei werden gegründet, in Afrika und Asien beginnen sich die Kolonien von ihren Kolonialherren zu lösen, die Machtverhältnisse verschieben sich von Europa nach Amerika und die USA werden endgültig zur Weltmacht. Schließlich wird die „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“ (George F. Kennan) weitreichende Konsequenzen für den weiteren Verlauf der Geschichte in Europa und der Welt haben, die bald in den Zweiten Weltkrieg führen werden.

Das Ausmaß an Verlusten überstieg alles bisher Dagewesene: 10 Millionen Tote und 20 Millionen Verwundete, allein unter den Soldaten. Die deutsche, französische, russische und italienische Armee verlor im Krieg im Schnitt etwa 15 % ihrer Soldaten, Österreich-Ungarn, Serbien und das Osmanische Reich rund 20 %, Rumänien sogar 28 %. Aber auch unter der Zivilbevölkerung gab es 7 Millionen Opfer, darunter allein im deutschen Reich 700.000 Hungertote, die spanische Grippe, die tausende von Menschen hinwegraffte nicht eingerechnet. Die Kosten für den Großen Krieg in Höhe von insgesamt 956 Milliarden Goldmark überstiegen bei weitem die Wirtschaftskraft der europäischen Nationen. Allein im völlig zerstörten Nordfrankreich schätzt

man die für den Wiederaufbau benötigten Ausgaben auf eine Summe von ca. 100 Milliarden Francs.

Doch nicht nur Opfer, Kosten und Folgen des Krieges nahmen bisher nie gekannte Ausmaße an, sondern auch der Krieg selbst stellte in vielerlei Hinsicht ein völliges Novum in der Militärgeschichte dar, auf das die militärischen Führungen schlecht vorbereitet waren. Der Erste Weltkrieg war der erste industrielle Massenkrieg mit einem großen Aufwand an Maschinen und Munition, mit neuen Kommunikationstechniken und neu entstandenen Waffengattungen. Der erstmalige Einsatz von U-Booten, Panzern und Flugzeugen, die Entwicklung von mobilen Maschinengewehren und Maschinenpistolen, neue Artilleriegeschütze mit hohen Reichweiten, vor allem jedoch eine neue Generation von Geschützen wie der ‚Canon 75‘ und die ‚dicke Berta‘ revolutionierten die Kriegsführung. Alle diese neuen Techniken, die für strategische Vorteile der Angreifer sorgten, hätten eigentlich eine Revolution der militärischen Strategie auslösen müssen, doch die militärischen Führungen hielten an ihren veralteten Angriffsstrategien fest, so dass hunderttausende Soldaten immer wieder in sinnlosen Attacken direkt vor die Läufe der feindlichen Geschütze und Maschinengewehre geschickt wurden. Große Menschen- und Materialverluste und kaum bzw. gar keine militärischen Gewinne waren die Folgen. Die technischen Vorteile für die Verteidiger führten schließlich zu einem Graben- und Stellungskrieg verbunden mit großen Materialschlachten, welche die klassischen soldatischen Tugenden wie Tapferkeit, Mut, Stärke, Risikobereitschaft und militärisches Verständnis radikal verändern sollten.

Die beispiellose Bedeutung der Literatur

Der Erste Weltkrieg ist aber nicht nur in militärischer Hinsicht ein Wendepunkt: beispiellos ist auch die unüberschaubare Masse an literarischen und faktualen Texten, die während des Krieges entstand. Ermöglicht wurde die literarische Massenproduktion durch die vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges weitgehend flächendeckende Alphabetisierung der Bevölkerung infolge von Forster's Education Act (1870) in England und die Gesetze von Ferry (1881) in Frankreich. Damit waren sowohl seitens der Soldaten als auch seitens der Daheimgebliebenen ganz neue (populäre) Produzenten- und Rezipientenkreise entstanden, die zu einer Demokratisierung ebenso wie zu einer Popularisierung des literarischen Feldes führten.

Es wurden nicht nur zahllose Briefe, Tagebücher und andere private Aufzeichnungen verfasst, die die erlebten Traumata zu verarbeiten suchten, sondern auch unzählige journalistische und literarische Texte, deren Veröffentlichung und massenhafte Verbreitung – nicht zuletzt zur Stärkung der patriotischen Moral angesichts des nicht enden wollenden Krieges – auch ganz gezielt gefördert wurde. An der Heimatfront erfuhren alle Reportagen und Erzählungen, die Neues und Wahres über das Frontgeschehen berichteten reißenden Absatz, allein René Benjamins *Gaspard* (1915), Henri Barbusses *Le Feu* (1916) und Roland Dorgelès' *Les Croix de bois* (1919) wurden bis 1920 bereits jeweils über 200.000 mal verkauft.

Während die neue Form einer auf Dauer gestellten Kriegsführung auf der einen Seite – insbesondere bei den *écrivains-soldats* – eine literarische Massenproduktion hervorbrachte, führte die Kriegserfahrung bei den bereits vor dem Krieg literarisch aktiven Autoren und vor allem bei denen der mittleren und gehobenen sozialen Schichten zu einer Krise des Schreibens. Die Tatsache, dass vielen die Sprache selbst durch die hohle Kriegspropaganda pervertiert und verdorben erschien, führte bei einigen Autoren gar zum völligen literarischen Verstummen. Ungeachtet der Tatsache, mit welcher politischen Einstellung Autoren in den Krieg gezogen waren, brachte die unmittelbare Erfahrung an der Front sämtliche literarische Muster ins Wanken. Der moderne industrielle Massen- und Materialkrieg mit seinen neuen technischen Möglichkeiten und verheerenden Konsequenzen entzog den klassischen Formen der Kriegsliteratur jegliche Grundlage. Während man traditionelle Kriege und die Heldentaten einzelner Soldaten, ja vielleicht auch moderne Bewegungskriege noch erzählen kann, lassen sich moderne Stellungs- und Grabenkriege bzw. Materialschlachten nicht mehr mit den traditionellen Mitteln der Kriegserzählung bewältigen. Zugleich stellt der Krieg aber auch einen Krisenpunkt der klassischen Moderne dar, denn auch die Weiterführung ästhetisch innovativer Formen der literarischen Moderne erschien angesichts der traumatischen Kriegserfahrung nur mehr eingeschränkt möglich bzw. suchte neue Ausdrucksformen. Auffällig ist die Bedeutung von Referentialität und Authentizität des Schreibens, Nüchternheit und Sachlichkeit prägen die überwiegende Mehrheit literarischer Texte des Ersten Weltkrieges. Statt einer poetisch überformten Sprache wird vielfach auf die ‚authentische‘ Sprache der Kriegsgäben (*argot des tranchées*) rekurriert. Maschinengewehre, Schrapnells, Kanonen, Bomben und Gra-

naten veränderten nicht nur die Kriegsführung, sondern übten auch eine Katalysatorwirkung aus und brachten neue Formen des Schreibens hervor.

Konzeption und Aufbau des Bandes

Der vorliegende Band fragt nach den unmittelbaren und nachhaltigen ästhetischen und ethischen Auswirkungen der Kriegserfahrungen unterschiedlicher kriegsbeteiligter Länder und Nationen auf Literatur und Film. Im Zentrum der Betrachtung liegt dabei die Problematik der Ethik der Ästhetik bei ‚Klassikern‘ des Krieges von Autoren, die den Ersten Weltkrieg selbst miterlebt haben. Obwohl in England und Deutschland die Dichtung die dominante Gattung des Ersten Weltkrieges ist, stehen im vorliegenden Band insbesondere die ‚neuen‘ Formen von Kriegs-Erzählung und Kriegs-Bericht im Fokus. Die einzelnen Beiträge legen ein besonderes Augenmerk auf die Frage, mit welchen künstlerischen Techniken Autoren und Regisseure auf die neuen Bedingungen des Ersten Weltkrieges reagieren und welche Positionen sie in poetologischer, ästhetischer und ethischer Hinsicht beziehen. Bei faktualen Texten steht vor allem die Frage im Mittelpunkt, welche ethischen Positionen durch die und mittels der jeweiligen Art und Weise der Zeugenschaft bezogen werden, bei fiktionalen Texten und Filmen wird insbesondere die ethische Einstellung untersucht, die durch die jeweilige ästhetischen Form vermittelt wird.

Der Band wird mit zwei Beiträgen von Jochen MECKE eröffnet, die den Schwerpunkt auf Frankreich legen, dabei aber eine grenzüberschreitend komparatistische Perspektive einnehmen. Der Beitrag „Die Literatur des Ersten Weltkrieges und die Ethik der Ästhetik“ illustriert am Beispiel bekannter Erzählungen von Kriegsteilnehmern (wie u.a. Barbusse, Cendrars, Jünger, Hemingway) wie diese mittels ihrer Ästhetik eine ethische Position entwickeln, die der Emphase traditioneller Kriegserzählungen entgegengesetzt ist. Auf diese Weise wird die Möglichkeit einer literarischen Ethik aufgezeigt, die sich aus der jeweiligen Ästhetik der literarischen Texte selbst entwickelt und sich deutlich von der im sogenannten ‚*ethical turn*‘ anvisierten Rückkehr zu einer heteronomen Ästhetik abhebt. Ausgehend von der Frage, warum die Romane der Kriegsteilnehmer kaum jemals moderne oder avantgardistische Formexperimente realisieren, beschäftigt sich Jochen MECKE auch in „Die Schönheit des Schreckens und der Schrecken der Schönheit. Formen der Anästhetisierung des Krieges in der Literatur des Ersten Weltkrieges“ mit der ästhetischen Form. Er zeigt dabei, dass der kleinste gemein-

same Nenner der unterschiedlichen Darstellungsweisen auf ein literarisches Prinzip hinausläuft, das eine der traditionellen Ästhetik des Krieges radikal entgegengesetzte anästhetische Position einnimmt.

Die folgenden vier Beiträge gehen auf einzelne französische Werke und Autoren ein. Christian GODIN beschäftigt sich in seinem Beitrag „À propos du *Feu* d’Henri Barbusse. La brutalisation de la guerre entre 1914 et 1918 a-t-elle entraîné une brutalisation de l’écriture?“ mit der Frage, inwiefern der von dem Historiker George L. Mosse geprägte Begriff der ‚Brutalisierung‘ auf *Le Feu* (1916) von Henri Barbusse produktiv angewandt werden kann. Der Autor zeigt, dass der Text, der sich als Zeitzeugendokument ausgibt, eine wahre „Brutalisierung der Schreibweise“ präsentiert. Interessanterweise scheint dabei der naturalistische Ansatz des Beschreibens des Grauens den Einbezug des Imaginären und Phantastischen geradewegs herauszufordern.

In „Entre une esthétique de la déshumanisation et une éthique humaniste: le cas du *Grand Troupeau* de Jean Giono“ analysiert Anne-Sophie DONNARIEIX den 1931 erschienen Roman *Le Grand Troupeau* hinsichtlich seiner Inszenierung der Folgen des Ersten Weltkrieges auf die Konzeption des Menschen und der damit einher gehenden ethischen Infragestellung der Verantwortung des Individuums im Krieg. Der Beitrag arbeitet die besondere Verquickung einer Ästhetik der Entmenschlichung mit einer humanistischen Ethik heraus. Diese führt zu einer Schreibweise, die einerseits fast lyrische Züge trägt und andererseits einen engagiert pazifistischen Duktus aufweist.

Auch wenn die französischen Dichter des Ersten Weltkrieges den weit über die nationalen Grenzen Englands hinweg bekannten *War Poets* keineswegs nachstehen, werden diese im Gegensatz zu den narrativ-deskriptiven Werken französischer Autoren weitaus seltener beachtet. Der erste Beitrag von Marina Ortrud M. HERTRAMPF – „Poetische Ästhetik des Kriegs? Französische Lyrik des Ersten Weltkrieges (Apollinaire, Cendrars, Claudel, Goll, Jouve)“ – gibt daher einen exemplarischen Überblick über die französische Lyrik des Ersten Weltkrieges. Es wird gezeigt, dass diese – nicht zuletzt aufgrund unterschiedlicher ethischer Bewertungen des Krieges – keine in sich kohärente Ästhetik des Krieges ausbildet. Vielmehr poetisieren die Autoren den Krieg auf sehr individuelle Weise und bewegen sich in ästhetischer Hinsicht zwischen dem Pol der Fortführung avantgardistischer Innovation einerseits und dem der Perpetuierung traditioneller (Kriegs-)Dichtung andererseits. Der zweite Beitrag der Autorin – „A la recherche d’une esthétique éthique de la Grande Guerre. Les voix poétiques de Pierre-Jean Jouve

et Henry-Jacques“ – präsentiert am Beispiel der Gedichtsammlungen *Danse des morts* (Pierre-Jean Jouve) und *La Symphonie Héroïque* (Henry-Jacques) zwei ästhetisch ganz unterschiedliche Formen ethisch legitimen Dichtens über das Kriegsgräuel.

Den Blick auf die englische Erzählliteratur wirft Anne-Julia ZWIERLEIN in ihrer Fallstudie „Obdachlosigkeit eines Gentleman: Impressionismus der Kriegszeit in Ford Madox Fords Tetralogie *Parade's End* (1924–28)“. Der Beitrag arbeitet heraus, inwiefern trotz der darstellungstechnischen ‚modernistischen‘ Experimente in Fords Weltkrieges-Büchern formale und inhaltliche Elemente des edwardianischen Generationenromans erhalten bleiben. Darüberhinaus zeigt der Beitrag, dass die Folgen der Kriegserfahrung und auch die durch sie bewirkte existentielle Verunsicherung letztlich nur oberflächlich bleiben und sich in einer nostalgischen Verklärung der im Laufe des Ersten Weltkrieges verlorenen Standesprivilegien der englischen Oberschicht erschöpfen.

Die folgenden drei Beiträge widmen sich deutschsprachigen Zeitzeugenberichten. Der Aufsatz „Ernst Jünger: Kriegstagebücher – *In Stahlgewittern*“ von Jürgen DAIBER beschäftigt sich mit einem der großen ‚Klassiker‘ der deutschsprachigen Kriegsliteratur, eröffnet bei seiner Analyse jedoch eine ganz neue Perspektive auf Jünger. So wird gezeigt, dass die mythische Selbstinszenierung eines im Sinne des futuristischen Ideals gestählten und maschinenartigen Körpers und Geistes der akustischen Destruktionserfahrung der Lärm- und Klangwelten des Ersten Weltkrieges nicht standhalten konnte und als traumatische Selbsterfahrung ihren ästhetisiert-kompensatorischen Ausdruck in den mehrfachen Umarbeitungen von *In Stahlgewittern* und in der ersten Fassung von *Das abenteuerliche Herz* (1929) findet.

Ebenfalls mit Jünger beschäftigt sich der Aufsatz „Authentizität als Streitwert: *In Stahlgewittern* gegen *Im Westen nichts Neues*. Zur Frage nach der Ethik der Ästhetik von Kriegsliteratur“ von Ursula REGENER. Unter dem Aspekt der Authentizität als einer der zentralen Schreiblegitimationen der (deutschen) Literatur zum Ersten Weltkrieg setzt sie allerdings Jüngers Position in Kontrast zu der Remarques und geht der Frage nach, ob bzw. inwiefern sich belizistische respektive pazifistische Ethiken auch in unterschiedlichen Ästhetiken niederschlagen.

Einen ganz anderen Fokus wählt Oliver SCHULZ in seinem Beitrag „Im Einsatz gegen den Antisemitismus des Gegners und in den eigenen Reihen: die deutschen Feldrabbiner an der Ostfront im Ersten Weltkrieg“. Mittels der

Sichtung und Auswertung zahlreicher expositorischer Texte gewährt Schulz einen Einblick in Realitäten des Ersten Weltkrieges, die gemeinhin wenig beachtet werden: die Akzeptanz und Bedeutung deutscher Militärrabbiner an der Ostfront. Die zumeist unveröffentlichten *témoignages* legen Zeugnis ab von der Zunahme eines feindseligen Antisemitismus innerhalb der Armee und berichten von den Erfahrungen der assimilierten deutschen Juden mit der ihnen fremden ostjüdischen Bevölkerung.

Die Erfahrungen an der Ostfront prägten auch die Autoren der tschechischen Legion, mit denen sich Kenneth HANSHEW in seinem Beitrag „Literatur der tschechoslowakischen Legionen: Rudolf Medeks *Der Oberst Švec* und *Anabasis*, Jaroslav Hašeks *Švejk*“ auseinandersetzt. Es wird zunächst gezeigt, dass sowohl in dem Roman *Anabase* (1927) als auch in dem Theaterstück *Der Oberst Švec* (1928) eine geradezu optimistische Interpretation von Krieg und Militarismus als Notwendigkeit des Freiheitskampfes entwickelt wird. Schließlich versucht Hanshew die Gründe des ‚gezielten‘ Vergessens von Medeks Werken zu erforschen und den im Gegensatz dazu bis heute anhaltenden Erfolg von Hašeks *Der brave Soldat Schwejk* (1921–23) mit den veränderten soziopolitischen Kontexten sowie dem ästhetischen Zeitgeschmack in der Nachkriegszeit zu erklären.

Das Vergessen und Verdrängen des Ersten Weltkrieges steht auch in Walter KOSCHMALS Aufsatz „Zwei russische Perspektiven auf den Ersten Weltkrieg: V. Rozanov und A. Solženicyn“ im Zentrum. Anhand von zwei Texten über den Ersten Weltkrieg, Solženicyns historischem Roman *August Vierzehn* (1969/70) und Rozanovs pamphletartiger Schrift *Der Krieg des Jahres 1914 und die russische Wiedergeburt* (1915), zeigt Koschmal, dass beide Texte trotz ihrer großen ethischen und ästhetischen Unterschiede eines gemeinsam haben: Beide legen nahe, dass der Erste Weltkrieg nicht Teil der russischen Erinnerungskultur ist.

Von der Ostfront wird schließlich mit dem Beitrag von Udo J. HEBEL der Blick nach Amerika geworfen: In „‚Ende der Unschuld‘ und ‚separater Frieden‘: Ernest Hemingways *A Farewell to Arms* (1929) und die amerikanische Literatur des Ersten Weltkrieges“ zeigt Hebel auf, inwiefern Hemingways *A Farewell to Arms* aufgrund seiner paradigmatischen Ausprägung der existentiellen Verlorenheit und ideologischen Desillusion der Kriegsgeneration des Ersten Weltkrieges sowie mit seiner stilprägenden Formulierung modernistischer Axiome sowohl als Klassiker der Literatur zum Ersten Weltkrieg als auch des literarischen Modernismus gelten kann.

Den Abschluss des Bandes bilden zwei Beiträge, die sich mit filmischen (Re-)Inszenierungen des Ersten Weltkrieges beschäftigen. In seinem Beitrag „Vorlaufen in den Tod“, sagte Heidegger: über *Paths of Glory*, Roman und Film“ zeigt Bernhard J. DOTZLER, inwiefern Stanley Kubrick nicht erst mit *FULL METAL JACKET* (1987), sondern bereits mit *PATHS OF GLORY* (1957) gerade durch dessen Ethik der Ästhetik einen Kriegs- bzw. Antikriegsfilm vorgelegt hat.

Ralf JUNKERJÜRGEN beschäftigt sich schließlich in „Rompre l'incommunication: le rôle du plurilinguisme dans des deux films sur la Première Guerre mondiale (*LA GRANDE ILLUSION*; *JOYEUX NOËL*)“ mit dem gezielten Einsatz von Mehrsprachigkeit in *LA GRANDE ILLUSION* (1937) und *JOYEUX NOËL* (2005). Die Mehrsprachigkeit ist zum einen einer realistischen Ästhetik geschuldet, zum anderen hat diese aber auch insofern ethische Implikationen, als das Sprachenproblem fokussiert wird und Möglichkeiten aufgezeigt werden, wie politischen Konflikten durch die Überwindung sprachlicher Kommunikationsbarrieren begegnet werden kann.

Die Literatur des Ersten Weltkrieges und die Ethik der Ästhetik

Jochen Mecke (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Der Beitrag untersucht einige der bekanntesten Erzählungen von Kriegsteilnehmern unter dem Aspekt einer Ethik, die sich nicht in den Reflexionen der Figuren oder den Kommentaren der Erzähler findet, sondern sich aus der ästhetischen Form selbst ergibt. Es wird gezeigt, dass die häufig bemerkte Nüchternheit und Sachlichkeit, mit der die Ich-Erzähler den Krieg schildern, sowie die besondere Form einiger der von der Kriegsgeneration verfassten Romane insgesamt eine ästhetische Antwort auf die ethische Frage zu geben suchen, wie Literatur das Sterben und Töten darstellen soll, und dabei mittels ihrer Ästhetik eine ethische Position entwickeln, die der Emphase traditioneller Kriegserzählungen entgegengesetzt ist. Im Unterschied zu der im so genannten ‚ethical turn‘ anvisierten Rückkehr zu einer heteronomen Ästhetik wird die Möglichkeit einer literarischen Ethik aufgezeigt, die sich aus der jeweiligen Ästhetik der literarischen Texte selbst entwickelt.

SCHLAGWÖRTER: Ethik; Ästhetik; Ethik der Ästhetik; Erster Weltkrieg; Kriegserzählungen; Ästhetisierung des Krieges; Ethical Turn; Jünger, Ernst; Dorgelès, Roland; Cendrars, Blaise; Barbusse, Henri; Genevoix, Maurice; Hemingway, Ernest

Weltkriegesliteratur zwischen Ethik und Ästhetik

Weltkriegeserzählungen, zumal wenn sie von unmittelbaren Zeugen verfasst werden, lassen erwarten, dass sie das lebhaft schildern, was den Krieg im Allgemeinen, den Ersten Weltkrieg jedoch im Besonderen ausmacht: kriegerische Auseinandersetzungen, den Wechsel von Angriff, Verteidigung und Gegenangriff, den Kampf der Soldaten und schließlich auch die Verwundung und den Tod. Kaum ein Text erfüllt diese Erwartungshaltung so sehr wie eine Erzählung, die der Schweizer Schriftsteller und Kriegsfreiwillige Blaise Cendrars nach Kriegsende unter dem Titel *J'ai tué* (1918) veröffentlicht hat und in der er titelgerecht schildert, wie er einen deutschen Soldaten getötet hat:

Me voici les nerfs tendus, les muscles bandés, prêt à bondir dans la réalité. J'ai bravé la torpille, le canon, les mines, le feu, les gaz, les mitrailleuses, toute la machinerie anonyme, démoniaque, systématique, aveugle. Je vais braver l'homme. Mon semblable. Un singe. Œil pour œil, dent pour dent. À nous deux maintenant. À coups de poing, à coups de couteau. Sans merci, je saute

sur mon antagoniste. Je lui porte un coup terrible. La tête est presque décollée. J'ai tué le Boche. J'étais plus vif et plus rapide que lui. Plus direct. J'ai frappé le premier. J'ai le sens de la réalité, moi, poète. J'ai agi. J'ai tué. Comme celui qui veut vivre.¹

Auf der anderen Seite der Front ist es nicht anders. Zwei Jahre nach Cendrars veröffentlicht Ernst Jünger seine später zu Berühmtheit gelangte Kriegserzählung *In Stahlgewittern* (1920), in der sich eine ähnliche Szene mit umgekehrter Täter-Opfer-Konstellation findet:

In einer Mischung von Gefühlen, hervorgerufen durch Blutdurst, Wut und Alkoholgenuß gingen wir im Schritt auf die feindlichen Linien los. [...] Der übermächtige Wunsch zu töten beflügelte meine Schritte. Der ungeheure Vernichtungswille, der über der Walstatt lastete, konzentrierte sich in den Gehirnen. [...] So mögen die Männer der Renaissance von ihren Leidenschaften gepackt sein, so mag ein Cellini gerast haben, Werwölfe, die heulend durch die Nacht hetzen, um Blut zu trinken. [...] Auch die Besatzung einer Reihe in einen Hohlweg eingebauter Unterstände stürzte heraus und entfloh. Ich schoß einen davon in dem Augenblick, als er aus dem Eingange des ersten sprang, nieder.²

Bemerkenswert sind beide Texte nicht nur deshalb, weil sie die dargestellte Gewalt durch die Gewalt der Darstellung spiegeln, sondern auch weil sie sowohl was den Gegenstand angeht – die Tötung eines feindlichen Soldaten – als auch in Bezug auf die enthusiastische, rauschhaft-ästhetische Form der Darstellung – eher die Ausnahme als die Regel bilden. Denn die meisten Texte der Kriegsteilnehmergeneration greifen nur sehr selten auf derartige Darstellungen zurück. Sogar der in der zitierten Passage wie in der Trance eines Blutrausches agierende Jünger traut sich nicht, seinen Feind direkt zu töten oder diese Tötung als unmittelbare Folge des Rausches darzustellen:

Da erblickte ich den ersten Feind. Eine Gestalt kauerte etwa drei Meter vor mir, anscheinend verwundet, in der Mitte der zertrommelten Mulde. Ich sah sie bei meinem Erscheinen zusammenfahren und mich mit weit geöffneten Augen anstarren, als ich ganz langsam, die Pistole vorstreckend, auf sie zuschritt. Zähneknirschend setzte ich die Mündung an die Schläfe des vor Angst Gelähmten; mit einem Klagelaut griff er in seine Tasche und hielt mir eine Karte vor Augen. Es war das Bild von ihm, umgeben von seiner zahl-

¹ Blaise Cendrars, „J'ai tué“ [1918], in Blaise Cendrars, *Tout autour d'aujourd'hui*, vol. 11 (Paris: Denoël, 2002), 16.

² Cendrars, „J'ai tué“, 201.

reichen Familie. Nach sekundenlangem Kampf hatte ich mich wieder in der Hand. Ich schritt vorüber ...³

Einer der Gründe für diese Zurückhaltung wird deutlich, wenn wir die eingangs zitierte Fassung des Textes von Cendrars' Erzählung *J'ai tué* mit einer späteren Version der gleichen Episode vergleichen, die der Autor in seiner autobiographischen Kriegserzählung *La Main coupée* 1946, also fast dreißig Jahre später vorgelegt hat:

C'est durant ce nettoyage [i.e. des tranchées, J.M.], que j'ai tué d'un coup de couteau un Allemand qui était déjà mort. Il me guettait, embusqué derrière un pare-éclats, le fusil en arrêt. Je lui sautai dessus et lui portai un coup terrible qui lui décolla presque la tête et qui le fit tomber à la renverse, semant son casque à pointe. Alors, je constatai qu'il était déjà mort depuis le matin et qu'il avait eu le ventre ouvert par un obus. Il s'était vidé. Jamais un homme ne m'a fait aussi peur.⁴

Indem Cendrars hervorhebt, dass der von ihm angegriffene Soldat bereits tot war, wird der Akt des Tötens zurückgenommen, so als habe der Verfasser das Bedürfnis empfunden, den Schock seiner Erzählung von 1918 nachträglich zu amortisieren. Diese Zurücknahme ist vor allem deshalb überraschend, weil sie in einem Kontext erfolgt, der eigentlich dazu angetan wäre, den Hass Cendrars auf Deutschland und damit auch die Legitimität des Tötungsaktes zu steigern, denn Deutschland war immerhin das Land, das für den Zweiten Weltkrieg, den Holocaust und den Tod seines Sohnes, eines Kriegspiloten in Nordafrika, verantwortlich war. Darüber hinaus werden die

³ Ernst Jünger, *In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers* (Berlin: Mittler und Sohn, 1922), 199. In einer späteren Fassung hat Jünger diese Episode ausgeschmückt. „Da erblickte ich den ersten Feind. Eine Gestalt in brauner Uniform, anscheinend verwundet, kauerte zwanzig Schritt voraus in der Mitte der zertrommelten Mulde, die Hände auf den Boden gestützt. Wir nahmen uns wahr, als ich um eine Windung bog. Ich sah sie bei meinem Erscheinen zusammenfahren und mich mit weitgeöffneten Augen anstarren, während ich, das Gesicht hinter der Pistole verborgen, mich langsam und bösertig näherte. Ein blutiger Auftritt ohne Zeugen bereitete sich vor. Es war eine Erlösung, den Widersacher endlich greifbar zu sehen. Ich setzte die Mündung an die Schläfe des vor Angst Gelähmten, die andere Faust in seinen Uniformrock krallend, der Orden und Rangabzeichen trug. Ein Offizier; er mußte in diesen Gräben kommandiert haben. Mit einem Klagelaut griff er in seine Tasche, aber er zog keine Waffe, sondern ein Lichtbild aus ihr hervor, das er mir vor die Augen hielt. Ich sah ihn darauf, von einer vielköpfigen Familie umgeben, auf einer Terrasse stehen. Das war eine Beschwörung aus einer versunkenen, unglaublich fernen Welt. Ich habe es später als ein großes Glück betrachtet, daß ich ihn losließ und weiter vorstürzte.“ Ernst Jünger, *In Stahlgewittern* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1978), 262.

⁴ Blaise Cendrars, *La Main coupée*, folio (Paris; Gallimard, 1975), 120.

Deutschen in dem Roman *La Main coupée* mit allen möglichen Schimpfwörtern belegt und es wird dort unter anderem auch erzählt, wie sein Stoßtrupp ein Grammophon präpariert, um möglichst viele deutsche Soldaten durch die Musik anzuziehen, und diese dann durch eine per Fernzündung ausgelöste Detonation zu töten.⁵

Die von Cendrars vorgenommene nachträgliche Amortisierung ist bei weitem kein Einzelfall. Denn auch Maurice Genevoix zeigt in *Sous Verdun* ähnliche Skrupel. In der zunächst veröffentlichten Fassung der Erzählung schildert er nämlich, wie er sich mitten im Durcheinander eines Angriffs plötzlich in einer Gruppe von deutschen Soldaten wiederfindet, sie zum Gegenangriff ausholen. In dieser gefährlichen Lage entschließt er sich, sprichwörtlich mit den Wölfen zu heulen bzw. auf deutsch „Hurra“ zu rufen, um nicht erkannt zu werden. Da die Sichtverhältnisse schlecht sind und es ihm gelingt, sich einen deutschen Helm aufzusetzen, bleibt er unerkannt. Als die Deutschen sich umwenden, um sich zu sammeln, nutzt Genevoix die Situation kaltblütig aus:

Déjà il n'y a plus de brailards à voix rauque [i.e. d'Allemands, J.M.]. [...] Pourtant avant de rallier les chasseurs, j'ai rattrapé encore trois fantassins allemands isolés. Et à chacun, courant derrière lui du même pas, j'ai tiré une balle de revolver dans la tête ou dans le dos. Ils se sont effondrés avec le même cri étranglé.⁶

Es ist nun interessant, dass Genevoix genau diese Passage aus der zweiten Auflage von *Sous Verdun* streicht, um sie dann in die dritte Auflage mit einem Kommentar zu seiner früheren Selbstzensur wiederaufzunehmen:

Lors d'une réimpression du livre j'avais supprimé ce passage : c'est une indication quant à ces retours sur soi-même que devaient fatalement se produire. Je la rétablis aujourd'hui, tenant pour un manque d'honnêteté l'omission volontaire d'un des épisodes de guerre qui m'ont le plus profondément secoué et qui ont marqué ma mémoire d'une empreinte jamais effacée. (Note de 1949).⁷

Diese Hemmung den Akt des Tötens zu schildern kann sich auf andere Art manifestieren. Eine Passage aus *Le Feu*, in der Henri Barbusse berichtet, wie seine Kameraden einen deutschen Soldaten töten, ist in dieser Hinsicht aufschlussreich. Der Grund für die Tötung des Deutschen ist an Geringfügigkeit

⁵ Cendrars, *Main*, 165–74.

⁶ Genevoix, „Sous Verdun“, 51.

⁷ Maurice Genevoix, „Sous Verdun“, in ders., *Ceux de 14* (Paris: Seuil, 1984), 13–191, hier 51.

kaum zu überbieten: Auf der Suche nach Streichhölzern haben sich die französischen Soldaten in deutsche Schützengräben verirrt:

À peine l'Allemand est-il passé que les quatre cuisiniers, d'un seul mouvement, sans s'être concertés, s'élancent, se bousculent, courent comme des fous, et se jettent sur lui. – „Kamerad, messieurs!“ dit-il. Mais on voit briller et disparaître la lame d'un couteau. L'homme s'affaisse comme s'il s'enfonçait par terre. Pépin saisit le casque tandis qu'il tombe et le garde dans sa main.⁸

Zwar beschreibt die Szene im Unterschied zu der Textstelle aus *Sous Verdun* die Tötung des deutschen Soldaten, aber sie spart die entscheidende Sequenz durch die doppelte narrative Sicherung einer Ellipse und der Synekdoche des aufblitzenden Messers aus, so als hätte das Messer allein gehandelt. Eine solche Aussparung ist deshalb nötig, weil die Schilderung des Tötens ebenso einer Legitimation bedarf wie das Töten selbst. Während allerdings der Krieg das Recht und die Pflicht zum Töten verleiht, gilt dies nicht in der gleichen Weise für die entsprechende dichterische Lizenz, den Tod und das Töten darzustellen. Die Skrupel von Barbusse, Cendrars oder Genevoix sind Anzeichen für einen Konflikt zwischen Ethik und Ästhetik, in deren Spannungsfeld sich alle Romane des Ersten Weltkrieges situieren und den sie durch ihre jeweilige Darstellungsweise zu lösen versuchen.

Verhaltensformen der Kälte

Susan Sontag hat dieses Spannungsfeld in *Regarding the Pain of Others* als charakteristisch für die Fotografie beschrieben:

Photographs that depict suffering shouldn't be beautiful, as captions shouldn't moralize. In this view, a beautiful photograph drains attention from the sobering subject and turns it toward the medium itself, thereby compromising the picture's status as a document. The photograph gives mixed signals. Stop this, it urges. But it also exclaims, What a spectacle!⁹

Im Hinblick auf die Erzählungen des Ersten Weltkrieges gilt dieses Spannungsfeld zwischen Ethik und Ästhetik gleichfalls. Allerdings billigt Susan Sontag gerade der Erzählung im Unterschied zur Fotografie die Möglichkeit zu, den potenziellen Voyeurismus des Rezipienten durch die Erzeugung von Empathie in Mitgefühl umschlagen zu lassen und dadurch dauerhaft eine ethische Haltung hervorzurufen, die in der punktuell und isoliert betrachte-

⁸ Henri Barbusse, *Le Feu* (Paris: Gallimard, 2007), 234.

⁹ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Picador, 2003), 61.

ten Fotografie immer instabil bleiben muss.¹⁰ Doch gerade in diesem Punkt bieten die untersuchten Texte Erstaunliches, denn sie lassen genau diese Empathie oftmals vermissen. Es geht um eine Besonderheit der Weltkriegeserzählungen, die vielleicht wie keine andere das Interesse einer bestimmten Richtung kulturwissenschaftlicher Forschung auf den Plan gerufen hat. Was den unvoreingenommenen Leser vielleicht am meisten überrascht, ist die Art und Weise, in welcher die unmittelbar vom Geschehen betroffenen Zeitzeugen Angriffe, Bombardements, Verletzungen und den Tod schildern. Denn die Ich-Erzähler bei Barbusse, Dorgelès, Genevoix, Cendrars, Hemingway und Remarque nehmen in Bezug auf das sie betreffende Geschehen oftmals die Haltung eines sachlich-nüchternen Beobachters ein, der die Ereignisse so beschreibt, als wäre er gänzlich unbeteiligt:

Fortwährend zischte es in langem, scharfem Bogen heran, Blitze wirbelten den Boden der Lichtung hoch. „Sanitäter!“ Wir hatten den ersten Toten. Dem Füsilier S. zerriß eine Schrapnellkugel die Halsschlagader.¹¹ [...] Wir packten die aus den Trümmern ragenden Gliedmaßen und zogen die Leichen heraus. Dem einen war der Kopf abgeschlagen und der Hals saß am Rumpf wie ein großer, blutiger Schwamm. Aus dem Armstumpf des zweiten ragte der zersplitterte Knochen, und die Uniform war vom Blute einer großen Brustwunde durchtränkt. Dem dritten quollen die Eingeweide aus dem aufgerissenen Leib.¹²

Dass dies nicht nur das Ergebnis eines besonderen persönlichen Stilwillens ist, wird deutlich, wenn man Texte von der anderen Seite des Rheins hinzuzieht.

Un projectile énorme m'est entré dans le ventre, en même temps qu'un trait jaune, brillant, rapide, filait devant mes yeux. Je suis tombé à genoux, plié en deux, les mains à l'estomac. Oh! ça fait mal... Je ne peux plus respirer... Au ventre, c'est grave... Ma section, qu'est-ce qu'elle va faire?... Au ventre.¹³

Ist die nüchterne und sachliche Feststellung dessen, was der Fall ist, bereits verwunderlich, wenn die Verwundung oder der Tod von Kameraden geschildert wird, so erscheint diese Art der Darstellung noch erstaunlicher, wenn – wie im Falle Maurice Genevoix' – die eigene Verwundung geschildert wird.

¹⁰ Harrowing photographs do not inevitably lose their power to shock. But they are not much help if the task is to understand. Narratives can make us understand. Photographs do something else: they haunt us (Sontag, *Pain*, 71).

¹¹ Jünger, *Stahlgewitter*, 15.

¹² Jünger, *Stahlgewitter*, 101.

¹³ Genevoix, „Sous Verdun“, 109.

Dass solche Merkmale sich später auch zum Markenzeichen eines Autors entwickeln können, zeigt das Beispiel Ernest Hemingways, dessen Kriegserzählungen sich neben einem notorischen Lakonismus auch noch der narrativen Ultrakurzform der Mikroerzählung bedienen, die der Autor jeweils den Erzählungen von *In Our Time* voranstellt:

We were in a garden in Mons. Young Buckley came in with his patrol from across the river. The first German I saw, climbed up over the garden wall. We waited till he got one leg over and then potted him. He had so much equipment on and looked awfully surprised and fell down into the garden. Then three more came over further down the wall. We shot them. They all came just like that.¹⁴

Es würde nun naheliegen, diese besondere Einstellung des Erzählers zu seinem Gegenstand aus der Perspektive der französischen Literaturgeschichte zu erklären, handelt es sich doch offenkundig in phänomenologischer Hinsicht um jene ‚impassibilité‘, ‚impersonnalité‘ und ‚impartialité‘, mit welcher Gustave Flaubert einst seine in *Madame Bovary* und *L'Éducation sentimentale* begründete radikale neue Erzählform beschrieben hat.¹⁵ In Bezug auf Flaubert ist diese Besonderheit in einigen Arbeiten als eine „Affektpolitik des modernen Romans“ beschrieben worden, die – holzschnittartig zusammengefasst – besagt, dass sich die Erzähler selbst gegen das von ihnen dargestellte Leid durch besondere Erzähltechniken immunisieren, so wie dies vielleicht am deutlichsten bei Flaubert sichtbar wird, etwa in der berühmten Todes-

¹⁴ Ernest Hemingway, *In Our Time: The 1924 Text* (Victoria: University of Victoria, 2015), 77. Später sollte diese besondere Stilhaltung zum Markenzeichen einer ganzen Strömung in der deutschen Literatur und Kunst werden, die unter dem Etikett der „Neuen Sachlichkeit“ firmierte, vgl. Sabina Becker, *Neue Sachlichkeit* (Köln: Böhlau, 2000). Helmut Lethen, *Neue Sachlichkeit*, 2., durchges. Aufl., Metzler Studienausg. (Stuttgart: Metzler, 1975).

¹⁵ Martin von Koppenfels, *Immune Erzähler: Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans* (München: Fink, 2007). Es ist hier nicht der Ort, die These ausführlich zu diskutieren. Allerdings müsste diese Erzählstrategie in den Kontext einer Entwicklung gestellt werden, die Michel Foucault als zunehmenden Rückzug des Erzählers im Roman der Moderne beschrieben hat und die in der von Roland Barthes zugegebenermaßen emphatischen und theoretisch verfehlten Verkündigung des „Todes des Autors“ mündet. Diese Entwicklung stellt eine literarische Revolution dar, die auf eine Emanzipation des Lesers bzw. auf eine Umkehrung der Hierarchie zwischen Autor und Leser hinausläuft und in der auch die Immunisierungsstrategien des Erzählers zu veranschlagen sind. Diese Kontextualisierung ergänzt die Perspektive der Verhaltenslehren der Kälte und der Immunisierungsthese um deren Rezeption. Offenkundig läuft die Zurückhaltung des Erzählers auf eine stärkere Beteiligung des Lesers hinaus. Er soll gerade selbst das empfinden, was der Erzähler verweigert. Dadurch wird aber nicht eine schwächere, sondern eine stärkere Beteiligung des Lesers ausgelöst. Allerdings ergibt sich für die Literatur des Ersten Weltkrieges noch eine andere Interpretationsperspektive.

szene Emma Bovarys, in der ihr Tod mit dem kalten, distanzierten medizinischen Blick beschrieben wird.

Allerdings wäre eine derartige literaturgeschichtliche Einordnung in diesem Falle irreführend, denn bei Flaubert handelt es sich um einen außerhalb der Welt der erzählten Geschichte befindlichen, hetero- und extradiegetischen Erzähler, der sich zu seinen fiktiven Figuren verhält wie ein narrativer ‚deus absconditus‘, ein verborgen bleibender Gott, der das Leiden seiner Figuren nur noch kalt registriert, ohne jedoch an ihnen Anteil zu nehmen.¹⁶ In den erwähnten Kriegsromanen handelt es sich jedoch nicht um heterodiegetische, sondern um homodiegetische Erzähler, die selbst von den erzählten Ereignissen betroffen sind. Erst vor diesem Hintergrund zeichnet sich das spezifische Profil der verwendeten Technik ab. Denn die nüchterne und sachliche Schilderung des Leids, der Verwundung und des Sterbens bezieht sich – wie die Textbeispiele belegen – nicht nur auf eine anonym bleibende Masse unbekannter Soldaten, sondern auf nahestehende Kameraden und Freunde und sogar – wie das Beispiel Genevoix‘ zeigt –, auch auf die Ich-Erzähler selbst. Obwohl wir es mit einer autodiegetischen bzw. autobiographischen Erzählung und einer internen Fokalisation zu tun haben, werden die Dinge so geschildert, als würde der Erzähler und Held sich selbst aus der externen Fokalisation oder Außenperspektive schreiben. Wir erfahren nicht, was die Erzählerfigur in solchen eigentlich dramatischen und leidvollen Szenen in ihrem tiefsten Innern bewegt, was sie empfindet oder was sie denkt, es wird lediglich konstatiert, ‚was der Fall ist‘. Genevoix erzählt die eigene Verwundung so, als würde er sich selbst von außen zuschauen. Im Großen und Ganzen schaffen die Romane und Erzählungen eine Erzählperspektive, deren Poetik Christopher Isherwood in *Goodbye to Berlin*, allerdings erst 15 Jahre später, auf den Punkt gebracht hat: „I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking.“¹⁷

Da die oben dargelegte Besonderheit der Erzählungen der Kriegsteilnehmer in einer nüchternen, sachlichen und kalt-distanzierten Schilderung aus der Perspektive eines Ich-Erzählers erfolgt, liegt es nahe, diese Besonderheit direkt auf eine bestimmte Haltung oder auf einen bestimmten Personentypus zu beziehen, der in der Epoche der Nachkriegszeit eine besondere Aktualität erlangte und in einer wirkmächtigen kulturhistorischen Deu-

¹⁶ Lucien Goldmann, *Le Dieu caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Tel (Paris: Gallimard, 1959).

¹⁷ Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin* (London: Folio, 1975), 15.

tungsperspektive zum Typus der ‚kalten Persona‘ zusammengefasst wurde. Für die Untersuchung der Nachkriegstexte gewinnt die Interpretation der Texte im Sinne einer ‚Verhaltenslehre der Kälte‘ und der ‚kalten Persona‘ an Überzeugungskraft, weil sie in auffälliger Weise mit den Attributen der Ich-Erzähler übereinstimmen: eine nüchtern-sachliche Einstellung zum allgegenwärtigen Tod, eine emotionslose Schilderung eigener und fremder Verwundungen, eine distanzierte Haltung zum unmittelbar die Protagonisten selbst betreffenden Kriegsgeschehen und ein gewisser Voluntarismus.¹⁸ Die unstrittige Plausibilität einer Deutung im Sinne der ‚kalten Persona‘ rührt nun daher, dass es sich bei den Hauptfiguren um autodiegetische Erzähler handelt, bei denen Erzähler und Person in eins zusammenfallen und die Erzählungen überdies wie im Fall Genevoix‘, Jüngers oder Cendrars‘ häufig eine autobiographische Form zumindest andeuten oder aber voll und ganz einen autobiographischen Pakt eingehen. Dadurch wird eine Identifikation zwischen Erzählerfigur und realer Person nahegelegt, literarischer Text und Realität miteinander kurzgeschlossen. Und in der Tat ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Einstellungen der Figuren tatsächlich eine bestimmte Verhaltensweise modellieren, die für viele Kriegsteilnehmer auch in der Realität als exemplarisch gelten konnte. Überdies liefert die These eine psychologische Erklärung. Denn die nüchtern-sachliche und emotionslose Einstellung der Figuren zum Massensterben erscheint psychologisch verständlich als reflexhafte Abwehrhaltung. Sie gibt eine Antwort auf die Frage, wie man bewältigen kann, was sich eigentlich nicht bewältigen lässt: das Massensterben, die Verwundungen und das Leid der eigenen Kameraden! So zeichnen die Erzählungen einen Prozess der Selbstimmunisierung und Selbstanästhesierung der Soldaten gegen das sie umgebende Leiden nach. Und es spricht vieles dafür, dass die Überlebenden diese einmal aus Selbsterhaltung und Selbstschutz geborene Haltung nach der Rückkehr aus dem Krieg auch in anderen Lebensbezügen beibehalten haben. Da Lethens Untersuchung kulturhistorisch angelegt ist und sich auf einen bestimmten intellektuellen Diskurs der Weimarer Republik konzentriert, befinden sich die Erzählungen des Ersten Weltkrieges und deren ästhetische Besonderheiten außerhalb seines Blickfeldes. Bezieht man diesen Kontext in den Untersuchungsfokus mit ein, so erscheint die oben angedeutete Identifikation der Verhaltensformen der kalten Persona mit der Reaktion des Lesers und auf dessen Verhaltens-

¹⁸ Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009), 133–5, 146, passim.

lehre im Sinne einer Moral der Kälte allerdings als Kurzschluss. Denn die Romane und Erzählungen, die in der Regel der Neuen Sachlichkeit und ihren Vorläufern zugerechnet werden, zeichnen sich gerade dadurch aus, dass ihre besondere Einstellung zum Krieg zunächst einmal im Rahmen einer literarischen Darstellung entwickelt wird, von der nicht direkt auf die Leserreaktionen geschlossen werden kann.

So plausibel die Herstellung eines direkten Bezugs zwischen der Haltung der Kriegsteilnehmer und den von Lethen angeführten Attributen der ‚kalten Persona‘ zunächst auch erscheinen mag, so ruft sie doch eine nicht unbegründete Skepsis auf den Plan. Der unmittelbare Grund dafür ist, dass wir es bei den Kriegserzählungen mit zum Teil fiktionalen und zum Teil faktualen literarischen Texten zu tun haben, die sich nicht direkt auf Haltungen in der Realität beziehen lassen, da dieser Bezug durch das ästhetische Darstellungssystem vermittelt ist.¹⁹ Der Grund, warum diese Gleichsetzungen einen Kurzschluss zwischen Literatur und Realität darstellen, liegt in der Tatsache begründet, dass es sich bei einer Erzählung um ein komplexes semiotisches System handelt, dessen Gesamtwirkung auf den Leser erst dann eingeschätzt werden kann, wenn die literarischen Vermittlungsstrukturen ausreichend berücksichtigt worden sind. So kann eine besonders emotionale Schilderung eines an sich bereits emotionsgeladenen Geschehens – wie des Todes eines Menschen – durch die inflationäre Verdoppelung der Emotionalität des Geschehens den gegenteiligen Effekt der Abstumpfung und Abwehr hervorrufen. Und umgekehrt kann eine besonders nüchterne und sachliche Schilderung eines hochgradig emotionsgeladenen Geschehens den gegenteiligen Effekt einer intensiven emotionalen Beteiligung nach sich ziehen. Aber warum schildern die zumeist autobiographischen Erzähler das Leid und den Tod ihrer eigenen Kameraden mit einer kühlen distanzierten Haltung?

Die Geburt der neuen Sachlichkeit aus der Entmenschlichung des Krieges

Die Entstehung der nüchternen Sachlichkeit der Kriegsschilderung ist zunächst einmal der besonderen Form des Ersten Weltkrieges geschuldet.

¹⁹ Dies gilt bereits für all diejenigen Ansätze, die in der Ungerührtheit, Unparteilichkeit und Unpersönlichkeit der Romanästhetik Flauberts eine Strategie der Autoimmunisierung sehen wollen. So sehr diese Argumentation für Gustave Flaubert als eine Persönlichkeit zutreffen mag, die sich mit seinen realistischen Romanen nach eigenen Aussagen, selbst das ‚romantische Herz ausreißen‘ wollte, so bedenklich muss eine solche These erscheinen, wenn damit die Wirkung der Texte auf die Leser umrissen werden soll.

Denn in dem Maße, in dem der moderne Distanzkrieg den Kampf von Mann gegen Mann zu einer absoluten Ausnahmerecheinung macht, erhält die Tötung eines individuellen Feindes eine besondere Bedeutung. Wenn man den eingangs zitierten Text von Cendrars genauer betrachtet, kann man das Motiv für den unvorstellbaren Hass erkennen, mit dem Cendrars auf seinen Gegner losgeht: Es ist der Hass auf „toute cette machinerie démoniaque systématique et aveugle“,²⁰ der sich metonymisch in dem Angriff auf den deutschen Soldaten entlädt.

Und in der Tat tragen die meisten Romane und Erzählungen der radikalen Veränderung Rechnung, die durch die technische Revolution des Krieges ausgelöst wurde. Denn an die Stelle des Feindes, der gewöhnlich als gegnerischer Soldat identifiziert werden konnte, ist längst eine rein technische Zielscheibe getreten. Fortan ist nicht mehr ein Mensch, sondern eine aus Kanonen, Schrapnells und Maschinengewehren bestehende rein technische Kriegsmaschinerie der wahre Gegner. Das Ergebnis dieser Entwicklung könnte radikaler nicht sein: Der Kampf Mann gegen Mann wird ersetzt durch einen Kampf von Mann gegen Maschine oder – treffender noch – von einem Kampf Maschine gegen Maschine, Kanone gegen Kanone, Granate gegen Granate und Maschinengewehr gegen Maschinengewehr, der dem Menschen keinen Platz mehr einräumt oder ihn lediglich noch als Kollateralschaden des Krieges der Maschinen vorkommen lässt. Selbst der ansonsten kriegsbegeisterte Ernst Jünger kommt nicht umhin, die ernüchternde Wirkung dieser neuen Art von Krieg gleich auf den ersten Seiten von *In Stahlgewittern* zu konstatieren.

Plötzlich dröhnte eine Reihe dumpfer Erschütterungen in der Nähe, während aus allen Häusern Soldaten dem Dorfeingang zustürzten. Wir befolgten dies Beispiel, ohne recht zu wissen warum. Wieder ertönte ein eigenartiges, nie gehörtes Flattern und Rauschen über uns und ertrank in polterndem Krachen. [...] Gleich darauf erschienen schwarze Gruppen auf der menschenleeren Dorfstraße, in Zeltbahnen oder auf den verschränkten Händen schwarze Bündel schleppend. Mit einem merkwürdig beklommenen Gefühl der Unwirklichkeit startete ich auf eine blutüberströmte Gestalt mit lose am Körper herabhängendem Bein, die unaufhörlich ein heiseres »Zu Hilfe!« hervorstieß [...]. Das war so rätselhaft, so unpersönlich. [...] Kaum, daß man dabei an den Feind dachte, dieses geheimnisvolle, tückische Wesen irgendwo dahin-

²⁰ Cendrars, „J'ai tué“, 16.

ten. Das völlig außerhalb der Erfahrung liegende Ereignis machte einen so starken Eindruck, daß es Mühe kostete, die Zusammenhänge zu begreifen.²¹

Eine ähnliche Erfahrung machen die Soldaten in Roland Dorgelès' *Les Croix de bois* :

Brusquement, une rafale d'explosions les secoua. Ce fut une seconde d'affolement. Ils se levaient, sortaient des trous, se bouscullaient pour prendre leurs fusils, tout de suite hébétés par le tonnerre assourdissant de l'artillerie subitement déchaîné. Au même signal, sur toute la ligne, nos pièces s'étaient mises à tirer, et dans ce déchirant fracas, on n'entendait même plus les obus rayer l'air. Nous nous étions précipités aux créneaux, fouillant déjà la cartouchière. Au bout du terrain vague qui séparait les deux réseaux, juste sur la ligne allemande dont on apercevait encore le lacet sinueux dans la fumée, les obus tapaient à coups furieux, faisant voler des morceaux de tranchée blanche, comme des copeaux sous un rabot de menuisier. Énervés, nous courions de droite à gauche, on s'appelait, on se renseignait l'un l'autre, sans rien savoir.²²

Die meisten der Romane von 1914 bis 1918 beschreiben ausführlich Szenen des Distanzbombardements, ohne dass die Soldaten jemals einen Feind zu Gesicht bekämen. Die ‚Kämpfer‘ sind dazu gezwungen, das feindliche Feuer in reiner Passivität über sich ergehen zu lassen, so als würde es sich um ein Unwetter handeln. Insofern ist der von Jünger für seinen Roman gewählte Titel *In Stahlgewittern* treffend gewählt, denn die Chancen für ein menschliches Individuum, etwas gegen Kanonen, Bomben und Granaten auszurichten, sind genauso groß wie die, etwas gegen ein Gewitter zu tun. Der Feind bleibt in jedem Fall unsichtbar. Jüngers anfängliche Kriegsbegeisterung schlägt in eine Enttäuschung um: „Die Schlacht von ‚Les Eparges‘ war meine erste. Sie war ganz anders, als ich gedacht. Ich hatte an einer großen Kampfhandlung teilgenommen, ohne einen Gegner zu Gesicht bekommen zu haben“²³. Auch Maurice Genevoix insistiert auf der Seltenheit einer persönlichen Begegnung mit den deutschen Soldaten. Als er erzählt, wie er drei deutsche Soldaten im Nahkampf tötet (s.o.), beeilt er sich zu präzisieren, dass ... „ça été la seule occasion – la seconde et la dernière a été aux Éparges, le 18 février au matin – où j'ai senti en tant que telles la présence et la vie des hommes sur qui je tirais“²⁴. Auf diese Weise werden alle Kontaktaufnahmen mit dem Feind zum paradoxen Versuch, die Zeit zurückzuschrauben. Die

²¹ Jünger, *Stahlgewitter*, 2.

²² Dorgelès, *Croix*, 46.

²³ Jünger, *Stahlgewitter*, 20.

²⁴ Genevoix, „Verdun“, 51.

Kriegserzählung selbst hingegen wandelt sich grundlegend. Statt den heroischen Kampf von Mann gegen Mann zu erzählen, wird sie zu einer Art Register, das sich darauf beschränken muss, Bombeneinschläge, Verheerungen und Verwundungen aufzuzeichnen, ohne jemals den Verursacher auch nur erahnen zu können. Diese Art des Krieges kann nicht mehr in der klassischen Form einer traditionellen Erzählung bewältigt werden, sondern zieht eine fundamentale Modifikation des narrativen Systems nach sich: Die anonyme Militärmaschinerie katapultiert den Menschen aus seiner traditionellen Rolle als Subjekt des Handelns, um definitiv seinen Platz einzunehmen und auf diese Weise eine wirkliche Revolution des Verhältnisses zwischen Mensch und Maschine zu verwirklichen. Die Kriegsmaschinerie wird zum echten Aktanten des Geschehens, Menschen spielen nur noch eine untergeordnete Rolle. Genevoix zeichnet die Folgen auf:

Ligne de section par quatre dans le bois, près d'une clairière. Les chaudrons dégringolent; un réserviste, grand, blond roux, au premier qui explose, se retourne brusquement, me crie qu'il est blessé. Il est blafard et il tremble violemment: c'est une branchette qui l'a piqué, comme il se baissait. Un second chaudron, et c'est la ruée fantastique de Ferrai, serrant son poignet ensanglanté. Un troisième: le caporal Trémault reçoit dans la joue le bout d'un canon de fusil. Il est estomaqué un moment, puis, ses esprits revenus, il sacre jusqu'à extinction. L'arrosage continue.²⁵

Die Enthumanisierung des Krieges stimmt nun in auffälliger Weise überein mit jener Enthumanisierung, die der spanische Philosoph José Ortega y Gasset in der modernen Kunst und Literatur ausgemacht hat. Für Ortega liegt diese Form der Entmenschlichung in der Aufhebung unmittelbarer Verständlichkeit, in der die Dunkelheit einer modernen Kunst und Literatur, deren ästhetischer Reiz und deren genuine Schönheit auf ihrer Unzugänglichkeit beruht. Gerade diesen diskursiven Kurzschluss zwischen einem entmenschlichten Krieg und einer dehumanisierten modernen Kunst vollziehen die Werke von 1914–18 jedoch nicht, vielmehr beschreiten sie den anderen Weg der enthumanisierten, nüchternen, ja ‚kalten‘ Schilderung des Kriegsgeschehens. Die Gründe dafür hängen gleichfalls mit der Technisierung des modernen Massen- und Maschinenkrieges zusammen, die die Kriegsführung und die Position des einzelnen Soldaten völlig verändert hat.

²⁵ Genevoix, „Verdun“, 21.

Die Schönheit des Schreckens

Denn gerade die von den Erzählungen selbst immer wieder in allen möglichen Formen geschilderte Degradierung des Menschen vom aktiven Täter zum bloß passiven Opfer des Krieges schafft eine neue Position, die es bisher für die einfachen Soldaten nicht gegeben hatte: Die neue Kriegstechnik sorgte dafür, dass die Soldaten von aktiv teilnehmenden Handelnden zu passiven Beobachtern eines Kriegsgeschehens wurden, das sie weder beeinflussen noch beherrschen konnten. Diese Beobachterposition ist ihrerseits das Apriori für die Verwandlung des Kampfes in ein Spektakel. Neben der Beobachterposition kann der Krieg sich aber auch deshalb in ein Schauspiel verwandeln, weil die neue Kriegsführung selbst in einer gewissen Weise ästhetische Merkmale aufweist. Roland Dorgelès zeichnet diese Folge des Distanz- und Maschinenkrieges in *Les Croix de bois* wie folgt auf: „La nuit, c'était là qu'on tirait le feu d'artifice : globes rouges, étoiles blanches, chenilles vertes balancées, vision splendide des nuits de guerre. Des éclairs d'éclatements y joignaient leur fracas.“²⁶ In der Tat stellt sich das Bombardement auch für die neuen Rekruten der Schwadron des Erzählers in *Le Feu* als wunderschönes Schauspiel dar:

[...] Tout à coup une étoile intense s'épanouit là-bas, vers les lieux vagues où nous allons : une fusée. Elle éclaire toute une portion du firmament de son halo laiteux, en effaçant les constellations, et elle descend gracieusement avec des airs de fée. Une rapide lumière en face de nous, là-bas ; un éclair, une détonation. C'est un obus. [...] Et bientôt, il y a un scintillement d'étoiles éclatantes et une forêt subite de panaches phosphorescents sur la colline : un mirage de féerie bleu et blanc se suspend légèrement à nos yeux dans le gouffre entier de la nuit. [...] – C'est comme si tu vois un feu d'artifice, disent-ils. [...]²⁷

Aber gerade dieser durch die bisher nie dagewesene Reichweite der neuen Waffen möglich gewordene ästhetische Aspekt des Krieges stellt die Kriegserzählungen vor ein grundlegendes Problem. Denn die inhärente ‚Schönheit‘ des von Barbusse beschriebenen Feuerwerks, das von den Soldaten selbst als ästhetisches Spektakel empfunden wird, kostet gleichzeitig Hunderte ihrer Kameraden und Gegner das Leben. In diesem Sinne ist die zu den Topoi der Weltkriegsliteratur gehörende Szene mit der Beschreibung eines Bombardements als schönem Feuerwerk eine *mise en abyme* der eigenen Poetik. Denn sie betrifft nicht nur die dichterische Freiheit die Schönheit des Krie-

²⁶ Dorgelès, *Croix*, 159–60.

²⁷ Barbusse, *Feu*, 224.

ges zu beschreiben, sondern auch die Legitimation, den Krieg als schön, d. h. mit ästhetischen Mitteln zu schildern. Den ersten Aspekt hatten bereits die italienischen Futuristen in ihrem frühen, 1909 in *Le Figaro* in französischer Sprache veröffentlichten Manifest unterstrichen: „Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde, – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent, et le mépris de la femme.“²⁸ Weder der Erste Weltkrieg, an dem Marinetti selbst teilgenommen hatte, noch der Tod vieler Futuristen konnten den Chef-Futuristen von dieser Position abbringen. Noch 1935 wiederholt er seine Feier des Krieges in einem Manifest mit dem *Invito a la guerra africana*.²⁹

Mit den möglichen Folgen einer solchen Verschiebung der Ästhetik auf ein anderes Gebiet hat sich Walter Benjamin im Nachwort zu seinem Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* auseinandergesetzt.³⁰ Benjamin hat dort seine berühmte These aufgestellt, dass die vom Faschismus betriebene Ästhetisierung der Politik die Funktion habe, das Handeln der nach einem politischen Wechsel strebenden Massen auf deren reine Repräsentation durch ästhetisierende Veranstaltungen zu reduzieren.³¹ Allerdings berührt Benjamin auch das Thema des Krieges, wenn er festhält, dass die Ästhetisierung der Politik ihre konsequente Fortsetzung im Krieg finde. Denn die Entmenschlichung des Krieges bedeutet eine Revolte der Technik gegen den Menschen, einer Technik, die sich am Menschen für das schadlos halten muss, was ihr die Gesellschaft an ‚natürlichem Material‘ entzieht.

Der imperialistische Krieg ist ein Aufstand der Technik, die am »Menschenmaterial« die Ansprüche eintreibt, denen die Gesellschaft ihr natürliches Material entzogen hat. Anstatt Flüsse zu kanalisieren, lenkt sie den Menschenstrom in das Bett ihrer Schützengräben, anstatt Saaten aus ihren Aeroplanen zu streuen, streut sie Brandbomben über die Städte hin, und im Gaskrieg hat sie ein Mittel gefunden, die Aura auf neue Art abzuschaffen.³²

Die Technisierung des Krieges kann mithin dessen Ästhetisierung nach sich ziehen. Wenn die Soldaten das Schauspiel der unheimlichen Schönheit des

²⁸ Filippo Tommaso Marinetti, „Manifeste futuriste“, *Le Figaro*, 20 février 1909, 1.

²⁹ Filippo Tommaso Marinetti, „Invito alla guerra africana: manifesto agli scrittori e agli artisti d'Italia“, *La Gazzetta del Popolo*, Torino, 30 juillet 1935, 3.

³⁰ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963), 48–51.

³¹ Benjamin, *Kunstwerk*, 42.

³² Benjamin, *Kunstwerk*, 50.

sich in „Schönheit und Schrecken“³³ janusköpfig manifestierenden Krieges betrachten können, dann ist dieser Umstand den neuen technischen Waffen geschuldet, die es den Soldaten erlauben, eine Beobachterposition einzunehmen, die letztlich die Möglichkeitsbedingung für die Umwandlung des Schlachtgeschehens in ein Schauspiel und damit auch für die Genese eines ästhetischen Blicks auf den Krieg im Krieg selbst ist.

Die für viele Erzählungen von Kriegszeugen geltende Weigerung „schön zu schreiben“ erscheint aus dieser Perspektive als eine Form des Protests gegen die Ästhetisierung des Krieges. Damit erweist sich aber die oben beschriebene Weigerung den ‚Sprung‘ in die Ästhetik der Moderne zu wagen, die Weigerung ‚schön‘ zu schreiben als eine Form gegen die Schönheit des Krieges selbst Stellung zu beziehen. Die besonderen Merkmale der Texte der Zeugengeneration sind Teil einer ethischen Haltung, die gegen die klassische Auffassung von Ästhetik verstößt. Sie ersetzen eine auf den Genuss von Schönheit abzielende Haltung durch eine andere, die gerade diese Schönheit unterminiert. Auch wenn die inhärente Ästhetik des Krieges deren dezidiert anästhetische Darstellung in den Kriegsromanen erklärt, so liefert dies jedoch noch keine Erklärung für die ungerührte, prosaische und unbeteiligte Schilderung eines Kriegsgeschehens, an dem die Erzähler selbst beteiligt sind. Um diese paradoxe Haltung zu erklären, müssen wir den historischen Blickwinkel unserer Betrachtung ausweiten und auch die frühere Kriegsliteratur in den Blick nehmen. Denn auch die traditionelle Literatur hat zur Ästhetisierung des Krieges einen wesentlichen Beitrag geleistet. Dazu gehört eine ganze Phalanx traditioneller Kriegsliteratur, in der einzigartige Helden ihre individuellen Gegner heroisch besiegen oder aber ihr Vaterland auf eine nicht minder heroische Art durch ihren Opfertod retten und dadurch ewigen Ruhm erlangen. In *L'Appel des armes* (1913) vereinigt Ernst Psichari alle jene Merkmale, die zu einer literarischen Vorbereitung des Krieges beitragen, wie zum Beispiel die einheitsstiftende und reinigende Kraft der Armee, die heroische Erfahrung des Kampfes und eine ästhetische Aufwertung der Kriegsmaschinerie, die sich zusammensetzt aus „beaux canons, précis et gais, avec des ornements qui n'en sont pas... (de) beaux jou-joux... l'absolue perfection... d'un beau travail métallurgique.“³⁴ Für Psichari erscheint nichts so bewundernswert wie der Kompaniechef, der sich mit

³³ Peter Englund, *Schönheit und Schrecken: eine Geschichte des Ersten Weltkrieges, erzählt in neunzehn Schicksalen*, übers. von Wolfgang Butt, 2. Aufl. (Berlin: Rowohlt, 2011).

³⁴ Ernest Psichari, *L'appel des armes* (Paris: Oudin, 1913), 131.

entblößter Brust und gezücktem Säbel vor dem Feind aufrichtet und seinen Männern voranschreitet. Doch zu dieser traditionellen Ästhetik des Krieges und seiner Mythen tritt für die Jugend von 1914 eine neue Ebene hinzu, die Pierre Drieu La Rochelle in *La comédie de Charleroi* beschrieben hat:

Alors, tout d'un coup, il s'est produit quelque chose d'extraordinaire. Je m'étais levé entre les morts, entre les larves. J'ai su ce que veulent dire grâce et miracle. [...] Ils veulent dire exubérance, exaltation, épanouissement – avant de dire extravasement, exultation, ivresse [...]. J'ai senti à ce moment l'unité de la vie. Même geste pour manger et pour aimer, pour agir et pour penser, pour vivre et pour mourir. La vie, c'est un seul jet. C'est un seul jet. Je voulais vivre et mourir en même temps. Je ne pouvais pas demander à vivre en plein, d'un seul coup, sans demander à mourir, sans accepter l'épuisement. Je criais, je courais, j'appelais [...].³⁵

Wie so viele seiner Generation erwartet Drieu vom Ersten Weltkrieg ein ästhetisches Erlebnis, bei dem sich Rausch und Ekstase vereinen, um ihn durch die nie dagewesene Intensität einer grundlegenden Erfahrung aus der alltäglichen Abstumpfung des Immergleichen und Bekannten herauszureißen. Ohne direkte Einflüsse nachweisen zu wollen – die bei dem Nietzsche-Leser Drieu La Rochelle allerdings nahelägen – fällt doch das Echo auf, das dieser Text in Bezug auf eine bekannte Passage aus Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft* darstellt, die einem Teil der Kriegsgeneration bestens vertraut war:

Denn, glaubt es mir! – das Geheimnis, um die größte Fruchtbarkeit und den größten Genuss vom Dasein einzuernten, heißt: gefährlich leben! Baut eure Städte an den Vesuv! Schickt eure Schiffe in unerforschte Meere! Lebt im Kriege mit Euersgleichen und mit euch selber! Seid Räuber und Eroberer, so lange ihr nicht Herrscher und Besitzer sein könnt, ihr Erkennenden!³⁶

Da es hier um die bloße Beschreibung eines Diskurses geht, kann darauf verzichtet werden, die fatale Fehldeutung zu analysieren, die darin liegt, Nietzsches Forderung wortwörtlich zu nehmen und deren tiefere metaphorische Dimension auszublenden. Es genügt darauf hinzuweisen, dass dieser ‚Kampf als inneres Erlebnis‘³⁷ und die Möglichkeit zum Wiederfinden des Lebens im Angesicht des Todes, ja überhaupt die Feier des Krieges als Möglichkeit zu einem intensiven ästhetischen Erlebnis zu den Glaubens-

³⁵ Pierre Drieu La Rochelle, *La comédie de Charleroi* (Paris: Gallimard, collection L'Imaginaire, 1996), 53, 65.

³⁶ Friedrich Nietzsche, „Fröhliche Wissenschaft“, in *Werke in drei Bänden*, Band 2 (München: Hanser 1954), 165–6.

³⁷ Ernst Jünger, *Der Kampf als inneres Erlebnis* (Berlin: Mittler, 1922).

sätzen einer intellektuellen Internationalen gehörte, der neben Pierre Drieu La Rochelle, Ernst Jünger oder Charles Péguy auch Otto Dix, Franz Marc, Karl Löwith, Carl Zuckmayer, Henri Bergson oder Robert Musil angehörten, um nur ein paar Namen zu nennen.³⁸

Ethiken der Ästhetik

Es ist deutlich geworden, dass sich die Romane des Ersten Weltkrieges mit ihrer besonderen Schreibweise weigern, den vielfältigen Formen einer Ästhetisierung Vorschub zu leisten. Anders formuliert: Die Erzählungen der Soldaten entwickeln eine eigene Ästhetik, deren wichtigster Bestandteil in der Erzeugung einer Haltung liegt, die derartige Ästhetisierungen des Krieges durchschaut und unterminiert. So weisen zahlreiche Romane den ästhetisierenden Diskurs über den Krieg als ‚inneres‘ oder ‚ästhetisches Erlebnis‘ zurück. Dorgelès rekonstruiert in *Les Croix de bois* noch einmal die Erwartungshaltung in Bezug auf den Krieg als Mittel eines intensiven inneren ästhetischen Erlebens, um im Anschluss daran deren nachhaltige Enttäuschung festzuhalten:

C'était pour lui une déception, cette première vision de la guerre. Il aurait voulu être ému, éprouver quelque chose, et il regardait obstinément vers les tranchées, pour se donner une émotion, pour frissonner un peu. Mais il se répétait : « C'est la guerre... Je vois la guerre » sans parvenir à s'émouvoir. Il ne ressentait rien, qu'un peu de surprise. Cela lui semblait tout drôle et déplacé, cette féerie électrique au milieu des champs muets. Les quelques coups de fusil qui claquaient avaient un air inoffensif. Même ce village dévasté ne le troublait pas : cela ressemblait trop à un décor. C'était trop ce qu'on pouvait imaginer. Il eût fallu des cris, du tumulte, une fusillade, pour animer tout cela, donner une âme aux choses : mais cette nuit, ce grand silence, ce n'était pas la guerre... Et c'était bien elle pourtant : une rude et triste veille plutôt qu'une bataille.³⁹

Und einige Seiten später setzt er seine Schilderung eines Angriffs ganz explizit von den kitschigen Topoi heroischer Schilderungen der ästhetisierenden Romane ab:

³⁸ Von vielen Schriftstellern und Künstlern wurde der Krieg als Chance zur Befreiung, zu Abenteuer, Lebensintensivierung und großartigen ästhetischen Reizen, ja als Anregung zu künstlerischem Schaffen gesehen (vgl. Helmut Fries, *Die große Katharsis* (Konstanz: Verl. am Hockgraben, 1994), 30, passim). Die Kriegsromane reagieren unter anderem auf diese Erwartung (s.u.).

³⁹ Dorgelès, *Croix*, 35–6.

Les camarades non plus ne rient pas : rien qu'en tournant la tête, ils pourraient voir, par le créneau, ceux de la dernière attaque, restés couchés dans l'herbe haute. Aucun ne sort un médaillon de sa poche pour l'embrasser furtivement, aucun non plus ne s'écrie, comme dans les contes : „Enfin! On va sortir des trous“.⁴⁰

Dorgelès setzt einen Kontrapunkt gegen jede Form hier als ‚Märchen‘ bezeichneter, neo-romantisierender und neo-ästhetisierender Kriegsliteratur eines Psichari oder Déroulède. Die expliziteste und heftigste Zurückweisung dieser Art von Literatur findet sich allerdings in Cendrars' autobiographischem Roman *La Main coupée*, gleichfalls in Form einer ‚mise en abyme‘. Cendrars schildert den Besuch eines Geheimagenten, der ihn, einen aufgrund seiner Aufmüpfigkeit auffällig gewordenen Soldaten, überprüfen soll und der sich für den Krieg als Quelle literarischer Inspiration begeistert:

La guerre, pontifiait l'autre [i.e. l'agent], mais c'est sublime. Je suis en train d'écrire le plus beau poème de ma vie. Vous allez pas me faire croire, Blaise Cendrars, que tout ce qui se passe au front ne vous inspire pas? – [Cendrars :] Oh, pas du tout. – Vous devez avoir des poèmes plein la poche. – Pas un! Alors, pourquoi vous êtes-vous engagé? En tout cas pas pour tenir un porte-plume. [...] – J'entends, mais c'est existant! Je croyais, qu'avec votre amour de la vie, Blaise Cendrars, la vie pleine que vous menez ici, le danger, la camaraderie, le décor camouflé, la nature, le plein air, le rythme industriel dans lequel on est plongé dès qu'on pénètre dans les tranchées, le pittoresque, l'imprévu, les rencontres surprenantes, la mort violente, je croyais qu'avec la guerre vous étiez dans votre élément, et que tout cela vous inspirerait, Blaise Cendrars.⁴¹

Die Rede des Agenten greift alle Stereotypen einer Literatur wieder auf, die das Bild der Qualitäten des Krieges als Inspirationsquelle und ästhetisches Erlebnis hervorhebt. Cendrars weist diese Auffassung entschieden zurück.

« *Mourir pour la patrie est le sort le plus beau ...* » n'est-ce pas? Vous croyez-vous au théâtre, Monsieur? Avez-vous perdu le sens de la réalité? Vous n'êtes pas au Français, ici. Et savez-vous ce qui se cache sous cet alexandrin? La guerre est une ignominie. Tout au plus ce spectacle peut satisfaire les yeux, le cœur d'un philosophe cynique et combler la logique du pessimisme le plus noir. La vie dangereuse peut convenir à un individu, certes, mais sur le plan social, cela mène directement à la tyrannie, [...].⁴²

⁴⁰ Dorgelès, *Croix*, 85.

⁴¹ Cendrars, *Main*, 378; Kursivierung im Original, J.M.

⁴² Cendrars, *Main*, 378.

Cendrars Antwort zieht die Konsequenz aus der Desillusion, die der Krieg dem jungen Freiwilligen beschert hat: Er konstatiert nüchtern, dass „ces souffrances étaient sans grandeur“ und dass „tout cela manquait de gloire“⁴³, weshalb auch die Möglichkeiten, ein Held zu werden, stark begrenzt sind: „Nous étions remontés en ligne devant Herbécourt, dans la tranchée Clara, où tout l'héroïsme consistait de résister durant quatre jours à la suction de la boue qui faisait ventouse par en bas.“⁴⁴ Aus diesem Grund ist es auch verfehlt, direkt von Einstellungen der Figuren oder Erzähler auf moralische Haltungen der Rezipienten zu schließen. Daher soll die auf die Figuren selbst zutreffende kulturwissenschaftliche Perspektive einer ‚Moral der Kälte‘ oder der ‚kalten Persona‘ ergänzt werden durch eine Untersuchungsperspektive, die der ästhetischen Gestaltung der Kriegserzählungen und den komplexen Vermittlungsprozessen zwischen Figureneinstellungen und Haltungen des Lesers Rechnung trägt. Im Folgenden wird die These entwickelt, dass die Erzählungen der Kriegszeugen weniger direkt auf eine bestimmte ‚Verhaltenslehre‘ abzielen, sondern eine ethische Haltung entwerfen, die erst im Rahmen einer von ihnen vorgezeichneten Ästhetik wirkt, bzw. die sich aus der Ästhetik der Romane selbst überhaupt erst ergibt. Es handelt sich also nicht um eine Verhaltenslehre oder Moral, sondern eine Ethik der Ästhetik. Um diesen Punkt nachvollziehen zu können, ist es allerdings notwendig, noch einmal näher auf einen besonderen Aspekt der narrativen Form der betrachteten Romane einzugehen.

Die weiter oben zitierte Passage aus *La main coupée* von Blaise Cendrars ist keine isolierte, individuelle Stellungnahme. Sie stellt vielmehr eine romaninterne Selbstreflexion dar, welche die Motive für die besondere Poetik einer ganzen Reihe von Kriegserzählungen reflektiert, die sich auch bei Dorgelès, Genevoix, Barbusse, Chevallier, Erich Maria Remarque oder Ernest Hemingway findet. Ja sie bestimmen sogar die Kriegsprosa eines Ernst Jünger, der desungeachtet gleichzeitig verzweifelt darum bemüht ist, den Glauben an den Krieg als intensives existenzielles und ästhetisches Erlebnis trotz aller täglichen Desillusionen aufrecht zu erhalten. Die genannten Texte verbindet eine Haltung, die konsequent alle Heroisierungen und Ästhetisierungen des Krieges entmystifiziert. Wenn sie ein Bombardement als Feuerwerk schildern, dann tun sie dies entweder aus der später auf brutale Weise desavouierten Perspektive einzelner Soldaten oder aber, um im Roman selbst die ver-

⁴³ Cendrars, *Main*, 215–6.

⁴⁴ Cendrars, *Main*, 216.

meintliche Schönheit des Krieges im eigenen Text als Illusion zu denunzieren und für sich selbst auszuschließen. Die Texte schildern das militärische Feuerwerk aus einer konsequenten Weigerung heraus, selbst zu einem ‚literarischen Feuerwerk‘ zu werden.

Dies geschieht allerdings nicht allein durch einige versprengte Selbstreflexionen im Text, sondern findet seinen Ausdruck in der konkreten Art und Weise, in der diese Erzählungen geschrieben sind.⁴⁵ Die Ersetzung des Helden durch ein Kollektiv, des einzigartigen Ereignisses durch den Alltag im Schützengraben, der autodiegetische Standort des Erzählers mit einer begrenzten Perspektive, die Ablösung des Singulativs durch den Iterativ sich wiederholender Abläufe, und schließlich der Verzicht auf das literarische ‚Schönschreiben‘, all diese Elemente sind neben dem Ausdruck eines individuellen Stilwillens, gleichzeitig auch Elemente eines bestimmten literarischen Diskurses, der den heroisierenden, neoromantischen und ästhetisierenden Darstellungen des Krieges eine Haltung jenseits von Schön und Hässlich entgegensetzt. Auch erscheint dadurch die neue, nüchterne und kalte Sachlichkeit in einem anderen Licht. Für die Soldaten und auch für die Ich-Erzähler bietet diese Haltung einen Schutzmechanismus. In der Terminologie der Erzählforschung ist diese Fokalisation paradox, denn es handelt sich um eine interne Fokalisation, die wie eine externe Perspektive wirkt, so als würden sich die Helden aus der Außensicht betrachten. Die damit einhergehende Reduktion der Schilderung von Gedanken und Empfindungen der Protagonisten und die erstaunlich nüchtern-prosaische und auf die Auslösung von Empathie weitgehend verzichtende Haltung der ‚neuen Sachlichkeit‘ läuft auf eine bestimmte Ästhetik hinaus, aus der sich eine ethische Haltung ergibt, die jeglicher Stilisierung der Soldaten zu Helden und Märtyrern entgegensteht. Wenn man Ästhetik als ‚Lehre vom Schönen‘ auffasst, dann bleibt nur zu konstatieren, dass diese Texte sich einem solchen Schönen verweigern und geradezu anästhetisch wirken. Wenn wir allerdings den Begriff der Ästhetik in einem weiteren und moderneren Sinne als Lehre von der ‚Aisthesis‘, von der Wahrnehmung auffassen, dann ließe sich die Haltung, die sich mittels der besonderen Form dieser Texte selbst verwirklicht, genauer und präziser als seine besondere Art von Ästhetik beschreiben. Ihre eigentliche Wirkung entfalten diese Texte mithin in einer Dimension, die man als ‚Ethik der Ästhetik‘ bezeichnen könnte. Damit sind nicht die

⁴⁵ Vgl. den Aufsatz des Verfassers zur ästhetischen Gestaltung der Erzählungen des Ersten Weltkrieges in diesem Band.

in literarischen Texten explizit formulierten ethischen Stellungnahmen der Figuren, Erzähler oder Autoren gemeint, die ganz unabhängig von der jeweiligen literarischen Form geäußert werden können, sondern jene ethischen Stellungnahmen, die durch die literarische Form selbst vermittelt sind.

Da der Begriff ‚Ethik der Ästhetik‘ geeignet ist, Verwirrung zu stiften, muss das Konzept näher erläutert werden, denn jeder Versuch, eine ‚Ethik der Ästhetik‘ theoretisch zu fassen, sieht sich unmittelbar mit dem Vorwurf konfrontiert, einen literaturtheoretischen Atavismus zu bilden und hinter die mühsam erreichte Ausdifferenzierung des literarischen Feldes als relativ autonomem, nach eigenen Gesetzen funktionierendem Bereich künstlerischer Produktion zurückzufallen, der sich spätestens mit den sogenannten Immoralismus-Prozessen gegen Baudelaire und Flaubert von den gesellschaftlich aufoktroierten moralischen Forderungen unabhängig gemacht hat.⁴⁶ Und in der Tat liegt die Pointe der seit den 2000er Jahren vor allem von Martha Nussbaum und Richard Rorty propagierten ‚ethischen Wende‘ der Kultur- und Literaturtheorien darin, Literatur als Mittel schlechthin zu verstehen, um ethische Normen und Regeln auf effektive Weise zu kommunizieren und durchzusetzen.⁴⁷ Dank ihrer Fähigkeit, nicht nur, wie etwa die Philosophie, die Vernunft, sondern auch das Gefühl und die Phantasie der Leser anzusprechen, ist Literatur in den Augen der beiden prominentesten Autoren des ‚ethical turn‘ bestens geeignet, bestimmte moralische Normen vermitteln, unter anderem kann Literatur zum Beispiel ihre Leser für menschliches Leid sensibilisieren. Dieser Ansatz berücksichtigt allerdings nicht die relative Autonomie von Literatur und Kunst, welche die Moderne auszeichnet. Der Versuch, der Literatur die Verpflichtung aufzuerlegen, bestimmte moralische Normen zu verteidigen und durchzusetzen, entspricht einer Verletzung der ihr eigenen spezifischen Norm, ihres eigenen Prinzips, d. h. der Verteidigung ihrer Autonomie und Authentizität. Wenn Literatur und Kunst in der heutigen Gesellschaft eine Funktion haben, dann besteht sie sicher darin keine spezifische Funktion zu haben und es der Gesellschaft dadurch zu ermöglichen, sich selbst aus einer distanzierten und desinter-

⁴⁶ Klaus Heitmann, *Der Immoralismus-Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert* (Bad Homburg: Gehlen, 1970).

⁴⁷ Vgl. Marjorie Garber et al., *The Turn to Ethics* (London: Routledge, 2000) und die Arbeiten von Martha Nussbaum und Richard Rorty: Martha Nussbaum, „Finely Aware and Richly Responsible: Moral Attention and the Moral Task of Literature“, in: *The Journal of Philosophy* 82/10 (1985), 516–29; Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press 1989).

essierten Perspektive zu betrachten. Eine Theorie, die einer Instrumentalisierung der Literatur zur Vermittlung moralischer Normen Vorschub leistet, verzichtet bewusst darauf, eine der wesentlichen Möglichkeiten von Literatur und Kunst zu erfassen. Nach der literarischen Revolution der Mitte des 19. Jahrhunderts, in der die Literatur ihre relative Autonomie erlangt, hat jedes literarische Werk die Lizenz, eigene Vorstellungen vom Wahren, Schönen und Guten zu entwickeln. Wenn daher hier die Rede ist von einer Ethik der Ästhetik, ist damit eine nicht-heteronome Ethik gemeint, eine Ethik, die sich aus der ästhetischen Gestaltung literarischer Werke selbst ergibt. Denn es ist ja gerade diese relative Autonomie, die Literatur die Möglichkeit einräumt, der gesellschaftlich geltenden eine eigene ethische Haltung entgegen zu setzen. Dies ermöglicht es Literatur unter anderem, wie Mathias Mayer eindrucksvoll in seiner Untersuchung zur literarischen Ethik des Ersten Weltkrieges gezeigt hat, in die Bresche zu springen, die der Erste Weltkrieg in die Moral und Werte geschlagen hat, und an deren Stelle eine eigene Form ethischer Reflexion zu setzen.⁴⁸

Der Begriff meint auch nicht all jene Versuche, ‚die‘ Ethik der Ästhetik ganz allgemein zu bestimmen, also eine einzige Ethik, die sich aus der ästhetischen Grundhaltung selbst ergibt, so wie diese etwa Christoph Wulf, Dietmar Kamper und Hans Ulrich Gumbrecht in dem von ihnen herausgegebenen gleichnamigen Band *Ethik der Ästhetik* versucht haben, oder etwa eine Ethik zu beschreiben, die in der Ästhetik selbst schon enthalten ist, wie Friedrich Schiller dies in *Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts* versucht hat. Vielmehr geht es um die Beschreibung einer Dimension der Ästhetik, die erst mit dem literarischen Feld der Moderne und seiner relativen Autonomie möglich geworden ist, weil diese allein die Voraussetzung dafür bietet, dass von nun an jedes einzelne literarische Werk die Möglichkeit hat, seine eigene ethische Stellungnahme mittels seiner spezifischen Ästhetik zu entwickeln. Und weil sie das Objekt einer Wahl unter verschiedenen Möglichkeiten ist, muss Ethik hier in den Plural gesetzt werden. Es geht um die ethischen Haltungen, die mit und aus den jeweils unterschiedlichen spezifischen Formen eines literarischen Werkes entstehen. Wenn jedes Werk prinzipiell dazu in der Lage ist, seine eigene Ethik zu entfalten, kann sich eine Theorie der ästhetischen Ethik nicht darauf beschränken, ‚die‘ Ethik der Ästhetik im

⁴⁸ Mathias Mayer, *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik: historische und systematische Perspektiven* (Paderborn: Fink, 2010).

Allgemeinen zu bestimmen, sondern sie muss die jeweiligen Ethiken zu erfassen suchen, die sich aus literarischen Ästhetiken ergeben.

Im Fall des Diskurses der Kriegsliteratur der Zeitzeugen lässt sich die ethische Haltung, die sich aus den ansonsten ganz unterschiedlichen Texten ergibt, als das Bemühen um eine authentische, von jeglicher Mystifizierung, Heroisierung und Ästhetisierung freie Darstellung beschreiben, die letztlich den Versuch macht, den Krieg gegen den Krieg mit literarischen Mitteln zu führen. Durch diese Haltung ist sie einer anderen ‚Ethik der Ästhetik‘ oder der Ethik einer anderen Ästhetik diametral entgegengesetzt, die durch heroisierende und ästhetisierende Darstellungen einen impliziten Appell zum Krieg an ihre Leser richtet. Während die heroische Ethik durchaus als Vorbereitung und Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln bezeichnet werden kann, ist die ästhetische Ethik der betrachteten Weltkriegeserzählungen dessen Beendigung. Dass Ethiken der Ästhetik nicht ohne Konsequenz bleiben, wird deutlich, wenn wir uns die Umstände des Todes von Charles Péguy vor Augen halten: Trotz der wiederholten Warnungen seiner Kameraden hatte Péguy offenbar den Tod gefunden, weil er dem Feind bzw. den feindlichen Maschinengewehren wie ein Romanheld aufrecht gegenüberzutreten wollte.⁴⁹ Während die Ethik einer bestimmten Form von Kriegsästhetik eine solch heldenhafte Position suggeriert, scheinen die Erzählungen eines Dorgelès, Barbusse, Chevallier oder Léon Werth darauf hinauszulaufen, Péguy zuzurufen: „Leg Dich auf den Boden!“

⁴⁹ Romain Rolland, *Charles Péguy*, Bd. II (Paris: Albin Michel, 1944), 102.

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 zensurierten 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, 61975).

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.

thematisieren, 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'entre, 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.

À propos du *Feu* d'Henri Barbusse

La brutalisation de la guerre entre 1914 et 1918 a-t-elle entraîné une brutalisation de l'écriture?

Christian Godin (Clermont-Ferrand)

RÉSUMÉ : « Brutalisation » est un néologisme proposé par l'historien George L. Mosse pour désigner la culture de guerre qui s'est maintenue après 1918, en temps de paix, dans les sociétés européennes. Ce mot est ici appliqué à la Première guerre mondiale, laquelle peut être appelée la première guerre totale. Cet article se propose d'examiner la question de savoir si, à la brutalisation de la guerre a correspondu, dans *Le Feu*, d'Henri Barbusse (1916), un livre qui se présente comme un document, une « brutalisation de l'écriture ». On verra que le parti pris naturaliste dans lequel s'inscrit ce roman non seulement n'interdit pas les excursions du côté de l'imaginaire et du fantastique, mais semble les appeler.

MOTS CLÉS : naturalisme; réalisme; Henri Barbusse; brutalisation; guerre

SCHLAGWÖRTER: Naturalismus; Realismus; Barbusse, Henri; Brutalisierung; Krieg; Erster Weltkrieg

« Brutalisation » est un néologisme proposé par l'historien américain d'origine allemande George L. Mosse¹ pour désigner un processus historique issu de l'esprit de guerre et par lequel les sociétés européennes après 1918 ont consenti à la violence extrême et au fascisme. La brutalisation désigne une culture de guerre qui perdure après l'armistice, une culture de guerre entretenue en temps de paix.

Dans cet article, nous appliquerons ce mot à la Première Guerre mondiale elle-même qui, par sa durée, son intensité, le nombre de ses victimes, par l'irruption de nouvelles armes mécaniques et chimiques particulièrement destructrices (des canons d'une grosseur inédite, les gaz de combat, les lance-flammes, les avions, et, pour finir, les tanks) peut à bon droit être appelée la

¹ Le terme ne figure pas dans le titre de l'ouvrage de George L. Mosse *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars* (Oxford: University Press, 1990). Il est en revanche présent dans le sous-titre de la traduction française *De la Grande Guerre aux totalitarismes. La brutalisation des sociétés* (Paris: Hachette Littérature, 1999).

première guerre totale.² La guerre totale signifie également la mobilisation de l'économie et de la société tout entières des pays pour la guerre (c'est en ce sens que Goebbels reprendra ce thème pour sa propagande après Stalingrad).

Le Feu, écrit entre 1914 et 1916, a été publié en 1916. Récompensé par le prix Goncourt, le livre rencontra un succès immédiat. Son auteur, Henri Barbusse (1873–1935), bien que connu en tant qu'écrivain pacifiste, s'était engagé en 1914, comme bien d'autres de sa génération. En 1923, il adhérera au parti communiste et se fera le chantre de la littérature prolétarienne.

Le Feu, qui est resté l'ouvrage le plus célèbre de son auteur, est sous-titré *Journal d'une escouade*. Il se présente donc non comme un roman, comme un récit de fiction, mais comme un document rédigé à partir d'un vécu personnel. C'est le réalisme de ce livre, un réalisme qui confine au naturalisme (nous reviendrons sur cette importante question) qui a touché directement les lecteurs, dont la plupart y ont retrouvé leur propre expérience. De fait, l'ouvrage de Barbusse évoque la vie d'une escouade en 1915. Tous les épisodes de l'existence des soldats de cette guerre y sont successivement décrits : la tranchée, les bombardements, les assauts, le repos à l'arrière, les permissions... Chacun des 24 chapitres qui composent cet ouvrage évoque un moment particulier de ce que les Allemands appellent la *Kriegserlebnis*, le vécu, l'expérience de guerre.

Nous nous proposons d'examiner la question de savoir si, à la brutalisation de la guerre a correspondu, dans le livre de Barbusse, une brutalisation de l'écriture. Dès lors, en effet, que le parti pris réaliste ou naturaliste en littérature considère celle-ci, pour reprendre une célèbre image de Stendhal, comme un miroir promené le long d'un chemin, il serait logique qu'un livre décrivant la réalité nue de la guerre, sans lyrisme ni épopée, imitât ou évoquât par son style et par son contenu les traits de violence de cette guerre. Le fait même qu'en français « brut » signifie « sans ornements » donne une force supplémentaire à cette exigence.

Maintenant, la question est de savoir ce que serait une brutalisation de l'écriture, de savoir si cette expression peut avoir un sens. L'écriture, en effet, comme élément du symbolique, est incommensurable au réel. Dès lors, une réalité « brutale » ne pourra jamais être rendue par des moyens empruntés à

² Voir John Horne, dir., *Vers la guerre totale. Le tournant de 1914–1915* (Paris : Tallandier, 2010). L'expression de guerre totale apparaît en France en 1917–1918. Le général Ludendorff, qui dirigea l'armée allemande entre 1916 et 1918, écrivit en 1935 un ouvrage traduit seulement deux ans plus tard en France et intitulé *La guerre totale* (Paris : Flammarion, 1937).

cette réalité même. Et s'il est vrai que l'érotisme littéraire a un pouvoir d'excitation, on n'attend pas du lecteur qu'il meure, avec un goût d'arsenic dans la bouche, au dernier chapitre de *Madame Bovary*.

Cela dit, il existe bien une violence symbolique qui, par ses effets, peut ne pas le céder à la violence physique : que l'on songe à la diffamation, à l'injure, à l'insulte etc. Le langage, qu'il soit écrit ou parlé, peut être brutal, et c'est bien ainsi qu'il est entendu.

Alors, pour reprendre la question, que serait une brutalisation de l'écriture? On pourrait donner cette réponse schématique : sur le plan lexical, ce serait une « sauvagerie » du vocabulaire (l'argot a cette fonction : « fric » est plus brutal qu'« argent »), sur le plan syntaxique, une dislocation de la grammaire. Une analogie avec un autre art, la peinture, illustre cette double dimension, formelle et matérielle. Le cubisme³, né dans les années qui ont précédé la Première Guerre mondiale, a représenté, par rapport et par opposition à la douceur de l'impressionnisme, une évidente brutalisation plastique : *les Demoiselles d'Avignon* n'ont plus le visage que l'on attend des demoiselles, un masque barbare l'a remplacé, et les règles qui constituaient, depuis le Quattrocento, la grammaire de la peinture, ont volé en éclats. Si *Guernica*, peint trente ans après *Les Demoiselles d'Avignon*, est devenu le tableau emblématique de la guerre moderne dans ce qu'elle peut avoir de plus inhumain, c'est précisément parce que la dislocation des traits et des figures semble répondre à la mutilation des corps et à la destruction des villes. D'ailleurs, rétrospectivement, le cubisme sera interprété comme le signe avant-coureur, quasiment prophétique, d'une catastrophe historique, ces quatre années de guerre sans merci au cours desquelles l'Europe s'est suicidée.

Or, nous ne constatons aucune rupture semblable dans le livre de Barbusse, dont le style s'inscrit dans la continuité ou l'héritage de celui de Zola. La révolution littéraire qui, par sa radicalité, répond à la fois à la catastrophe historique de la guerre moderne et aux différentes révolutions plastiques et musicales, sera plutôt opérée par Dada (né en pleine guerre, justement), puis par le surréalisme, auquel Barbusse restera étranger, sinon hostile.

Cela dit, le parti pris naturaliste de Barbusse dans sa description du vécu de la guerre marque bien un changement de point de vue sur celle-ci, même s'il a été largement préparé par Stendhal, Tolstoï et par Zola lui-même. La

³ On pourrait prendre également l'exemple du dodécaphonisme qui, en disloquant la gamme classique, ruine la mélodie. Mais la révolution musicale effectuée par Schönberg et ses amis de l'école de Vienne est non seulement postérieure au cubisme, mais postérieure à la Grande Guerre.

guerre divine, qui était celle des antiques épopées (de l'Iliade au Mahabharata), est devenue humaine, et en devenant humaine, elle s'est faite inhumaine. Signe de cette guerre déshumanisée : le soldat a remplacé le guerrier, et le courage change complètement de sens lorsqu'il ne disparaît pas.⁴ Barbusse est le témoin de la mort de l'épique et du lyrique au combat :

– Oui, c'est ça, la guerre, répète-t-il d'une voix lointaine. C'est pa' aut' chose.

Il veut dire, et je comprends avec lui :

« Plus que les charges qui ressemblent à des revues, plus que les batailles visibles déployées comme des oriflammes, plus même que les corps à corps où l'on se démène en criant, cette guerre, c'est la fatigue épouvantable, surnaturelle, et l'eau jusqu'au ventre, et la boue et l'ordure et l'infâme saleté. C'est les faces moisies et les chairs en loques et les cadavres qui ne ressemblent même plus à des cadavres, surnageant sur la terre vorace. C'est cela, cette monotonie infinie de misères, interrompue par des drames aigus, c'est cela, et non pas la baïonnette qui étincelle comme de l'argent, ni le chant du coq du clairon au soleil ! »⁵

Dans les tranchées, le soldat soumis à des tortures continuelles attend ce qu'on appelait alors « la bonne blessure », celle qui atteint sans tuer, et ne mutile pas trop, celle qui permet cette libération : l'évacuation à l'arrière, la fin de l'enfer.

Dans *Le Feu*, comme pour signifier la désertion de l'esprit, les éléments imposent leur présence martyrisante. La bonne eau, celle qui désaltère, est remplacée par la mauvaise, la pluie qui transforme la terre en boue, laquelle pour le poilu devient une espèce de prison molle. Le feu, lui, est si massif et continu que l'image, empruntée à l'eau mortelle, du déluge, vient aussitôt (le « déluge de feu »). Les fleurs et les arbres ayant été détruits par les bombardements, les seules odeurs respirées sont celles des déjections des soldats vivant dans une infâme promiscuité, celles de la décomposition et de la pourriture des morts. Les oiseaux ayant fui dès le premier jour pour laisser les hommes à leur folie, les combattants n'entendent plus que des bruits qui apportent la mort :

Dans une odeur de soufre, de poudre noire, d'étoffes brûlées, de terre calcinée, qui rôde en nappes sur la campagne, toute la ménagerie donne, dé-

⁴ Il faut bien du courage pour supporter, dans la boue et le froid des tranchées, les bombardements incessants du camp ennemi. Mais ce courage passif n'a plus rien à voir avec le courage actif d'Achille ou d'Hector.

⁵ Henri Barbusse, *Le Feu*, chapitre XXIV, « L'Aube » (Paris : Flammarion, 1916), 357. Le chant du coq du clairon au soleil est une allusion polémique aux poèmes patriotiques et guerriers de Paul Déroulède.

chaînée. Meuglements, rugissements, grondements, farouches et étranges, miaulements de chat qui vous déchirent féroceement les oreilles et vous fouillent le ventre, ou bien le long hululement pénétrant qu'exhale la sirène d'un bateau en détresse sur la mer. Parfois même des espèces d'exclamation se croisent dans les airs, auxquelles des changements bizarres de ton communiquent comme un accent humain. La campagne, par places, se lève et retombe; elle figure devant nous, d'un bout de l'horizon à l'autre, une extraordinaire tempête de choses.⁶

La Nature, on le voit, a disparu en même temps que la Culture. Ne reste que la Technique au service de la pulsion de mort.

Mais si Barbusse décrit sans complaisance la guerre, son attitude vis-à-vis d'elle n'est pas sans ambiguïté. On a déjà noté que ce pacifiste s'est engagé volontairement. S'il décrit, comme on vient de le voir avec les deux extraits cités, les horreurs de cette guerre, il n'en souligne pas moins la prétendue nécessité. L'auteur du *Feu* n'avait, au moment où il a écrit son livre, pas l'esprit critique suffisamment aiguisé pour ne pas tomber dans le mythe justificatif de « la der des ders » : certes, les poilus souffrent le martyr, mais leur page sanglante finira par être définitivement tournée et, de ce fait, leurs tortures acquièrent un sens quasi sacrificiel :

Mais on a une vague notion de la grandeur de ces morts. Ils ont tout donné ; ils ont donné, petit à petit, toute leur force, puis, finalement, ils se sont donnés, en bloc. Ils ont dépassé la vie ; leur effort a quelque chose de surhumain et de parfait.⁷

Si les soldats de l'escouade subissent et voient des choses inhumaines, que Barbusse *semble* décrire de façon réaliste, ils n'en deviennent pas pour autant eux-mêmes inhumains, ils continuent de se porter de manière « civilisée ». Sur ce point, le lecteur d'aujourd'hui, qui a également vu un certain nombre de films, ne peut manquer d'avoir quelque soupçon : peut-on rester humain dans un contexte de barbarie généralisée ? Un soupçon qui se trouverait conforté par l'accueil rencontré par ce livre, lequel non seulement n'a été l'objet d'aucune censure, mais a été immédiatement récompensé, alors que la guerre faisait rage à Verdun, par ce qui représentait déjà le plus prestigieux des prix littéraires, le prix Goncourt.

À cette idéalisation de l'homme dans la guerre, qui transfigure sa réalité, et donc la trahit en quelque manière, répond tout un ensemble de traits qui contredisent le parti pris documentariste annoncé au départ. Mais sans

⁶ Barbusse, *Le Feu*, chapitre XIX, « Bombardement », 230.

⁷ Barbusse, *Le Feu*, chapitre XII, « Le Feu », 290.

doute est-ce la nature même du naturalisme que de tomber fatalement dans cette autocontradiction : de même que la peinture la plus « réaliste » tombe nécessairement dans l'illusion au nom de la vérité même (tel est le cas du trompe-l'œil), de même la description la plus « crue » de la « réalité » aboutit, par une sorte de torsion, à un irréel fantasmatique. Certes, on ne peut reprocher à un texte d'être « littéraire », mais on eût sans doute indigné Barbusse et ses premiers lecteurs à ranger *Le Feu* dans la « littérature » et à le cataloguer comme « roman ». Pourtant, on trouve, dans ce prétendu « journal » bien des invraisemblances. Par exemple, Barbusse fait dialoguer entre eux les poilus dans un argot commun, alors que dans les tranchées de 1914 le français n'était pas encore la langue unique comprise et parlée par tous, que les langues régionales, les dialectes et les patois dominaient. L'argot fait peuple, il donne l'impression que l'on a affaire à la réalité concrète, très loin de la « littérature », d'où la tentation à laquelle un écrivain peut céder, d'imaginer une réalité plus « vraie » que la réalité elle-même. Victor Hugo l'a fait avant Barbusse, Céline le fera après lui. Cette « face de pet »⁸ et ce « vieux moule à caca », par lesquels un poilu apostrophe son voisin de tranchée sont probablement des inventions d'écrivain.

D'ailleurs, le terme de surréalisme, un néologisme que Guillaume Apollinaire forgea à propos du cubisme, justement, ne renvoie-t-il pas à un « plus que réel », comme à celui qu'un peintre peut nous offrir lorsqu'il nous montre, contre les règles d'une perspective forcément appauvrissante, un même objet, une chaise ou une guitare par exemple, à la fois de biais et de dessus ? La « face de pet » est proprement surréaliste, car un pet n'a pas de forme.

Normalement, si l'on peut dire, un écrivain réaliste devrait s'en tenir à ce que Victor Hugo appelait « les choses vues ». Mais il arrive, à plusieurs reprises dans *Le Feu*, que la *vision* remplace la vue. Alors la surréalité confine aussi sûrement à l'irréalité que le trompe-l'œil confine à l'illusion :

Plus loin, on a transporté un cadavre dans un état tel qu'on a dû, pour ne pas le perdre en chemin, l'entasser dans un grillage de fil de fer qu'on a fixé ensuite aux deux extrémités d'un pieu. Il a été ainsi porté en boule dans ce hamac métallique, et déposé là. On ne distingue ni le haut, ni le bas de ce corps ; dans le tas qu'il forme, seule se reconnaît la poche béante d'un pantalon. On voit un insecte qui en sort et y entre.⁹

⁸ Barbusse, *Le Feu*, chapitre II, « Dans la Terre », 47.

⁹ Barbusse, *Le Feu*, chapitre XII, « Le Portique », 160.

Cela dit, la guerre des tranchées ayant été elle-même un cauchemar, il n'est pas impossible que ces visions de cauchemar correspondent à des choses observées :

Devant lui, assis aussi, les coudes sur les genoux, les poings au cou, un homme a tout le dessus du crâne enlevé comme un œuf à la coque... À côté d'eux, veilleur épouvantable, la moitié d'un homme est debout : un homme coupé, tranché en deux depuis le crâne jusqu'au bassin, est appuyé, droit, sur la paroi de terre. On ne sait pas où est l'autre moitié de cette sorte de piquet humain dont l'œil pend en haut, dont les entrailles bleuâtres tournent en spirale autour de la jambe.¹⁰

On trouve par ailleurs dans ce livre qu'il faut bien appeler un roman, une dimension symboliste qui contribue elle également à sa surréalité. Ainsi, au chapitre II, un soldat brandit une hache préhistorique mise au jour grâce au fouaillage de la terre par les obus, une image particulièrement riche de sens et qui n'est pas sans faire songer à la formidable et très fameuse ellipse de 2001, L'ODYSSÉE DE L'ESPACE, de Stanley Kubrick. L'histoire humaine forme une boucle où le civilisé rejoint le sauvage et où la technique la plus sophistiquée voisine avec la plus primitive.

Plus éloignées encore de la réalité empirique immédiate, sont des images et des scènes qui possèdent une véritable dimension fantastique. On pourrait faire la même remarque à propos de Zola : non seulement le naturalisme n'exclut pas certains débordements imaginaires, mais semble les appeler. Dans le roman de Barbusse, il y a un personnage très étrange de jeune fille. Eudoxie (un nom qui peut faire songer à la mythologie grecque) apparaît aux soldats, comme une sylphide, avec ses très longs cheveux parmi les arbres. Elle semble à la fois chercher et fuir l'amour.¹¹ Le lecteur se demande si elle n'est pas un peu simplette. Eudoxie disparaît, mais lorsque son amoureux la revoit, « Elle était pourrie ». ¹² La description de cette victime de la guerre est l'un des passages les plus saisissants du roman :

« Voilà une poutrelle qui cède, et c'drôle de sac qui m'tombe et me pèse dessus. J'étais coincé et une odeur de macchabée qui m'entre dans la gorge... En haut de c'paquet, il y avait une tête et c'était les cheveux que j'avais vus qui pendaient.

¹⁰ Barbusse, *Le Feu*, chapitre XX, « Le Feu », 294.

¹¹ Détail qui contribue au caractère irréaliste du *Feu* : le livre ne fait allusion ni à la masturbation ni à l'homosexualité. Le personnage d'Eudoxie représente la seule exception à l'univers asexué des soldats de Barbusse.

¹² Barbusse, *Le Feu*, chapitre XVII, « La Sape », 213.

« Tu comprends, on n'y voyait pas beaucoup clair. Mais j'ai r'connu les che-
veux qu'y en a pas d'autres comme ça sur la terre, puis le reste de la figure,
toute crevée et moisie, le cou en pâte, le tout mort depuis un mois, p't-être.
C'était Eudoxie, j'te dis.

« Oui, c'était c'te femme que j'ai jamais su approcher avant, tu sais, – que
j'voyais d'loin, sans pouvoir jamais y toucher, comme des diamants. Elle cou-
rait, tout partout, tu sais. Elle bagotait dans les lignes. Un jour, elle a dû r'ce-
voir une balle, et rester là, morte et perdue, jusqu'au hasard de c'te sape.

« Tu sais la position. J'étais obligé de la soutenir d'un bras comme je pou-
vais, et de travailler de l'autre. Elle essayait de m'tomber d'ssus de tout son
poids. Mon vieux, elle voulait m'embrasser, je n'voulais pas, c'étaï' affreux.
Elle avait l'air de m'dire : « Tu voulais m'embrasser, eh bien, viens, viens
donc ! ». Elle avait sur le..., elle avait là, attaché, un reste de bouquet de fleurs,
qu'était pourri aussi, et, à mon nez, c' bouquet fouettait comme le cadavre
d'une petite bête.

« Il a fallu la prendre dans mes bras, et tous les deux, tourner doucement
pour la faire tomber de l'autre côté. C'était si étroit, si pressé, qu'en tournant,
à un moment, j'l'ai serrée contre ma poitrine sans le vouloir, de toute ma force,
mon vieux, comme je l'aurais serrée autrefois, si elle avait voulu...

« J'ai été une demi-heure à me nettoyer de son toucher et de c't' odeur
qu'elle me soufflait malgré moi et malgré elle. Ah ! Heureusement que j'suis
esquinté comme une pauv' bête de somme ». ¹³

Peut-on raisonnablement reprocher à un écrivain dont l'œuvre repose sur un
parti pris réaliste de s'écarter de la réalité? Que peut signifier en littérature
« s'écarter de la réalité »? Comment écrire *la guerre*? Si la guerre est une forme
de barbarie comme destruction cruelle de l'humain, il y a quelque chose de
fatalement irréprésentable dans la barbarie, dans la mesure même où celle-ci
signifie l'anéantissement du symbolique. Au front, Fernand Léger a un appa-
reil photo. Il voit des mains aux doigts coupés par les dents (un homme qui
souffre l'intolérable se mange lui-même). Fernand Léger ne peut pas prendre
la photo, et il ne peindra pas cela.

Il y a donc quelque chose d'auto-contradictoire dans le projet d'écrire ou
de décrire la barbarie puisque l'écriture ou la description marque la transcen-
dence du réel par le symbolique. Il existe néanmoins deux ruses littéraires
qui permettent de contourner ou d'esquiver le réalisme, et en même temps
d'atteindre certains noyaux de réel : la dérision (exemple : *Le Brave Soldat
Chvéïk*, de Jaroslav Hašek), et le grotesque (exemple : *Voyage au bout de la
nuit*, de Céline). Tels seront également les deux registres des peintres expres-

¹³ Barbusse, *Le Feu*, chapitre XVII, « La Sape », 213–4.

sionnistes de la guerre comme Otto Dix ou Georg Grosz. La dérision et le grotesque sont deux moyens de faire sens en exhibant l'absurdité des scènes et des situations. Ils sont à la fois inverses et corollaires. Par la dérision, l'esprit se venge du réel en le rabaissant, par le grotesque, il le fait en l'exagérant. On reconnaîtra là les deux formes inverses du comique, l'ironie et l'humour.

En 1917, dans la préface à une édition spéciale de son roman, Henri Barbusse écrit : « Je vous empêcherai d'oublier de quel rayon de beauté morale et de parfait holocauste s'éclaira là-bas, en vous, la monstrueuse et dégoûtante horreur de la guerre »¹⁴.

Jamais Céline n'écrira cela. Et pourtant, Barbusse fait dire par ailleurs à l'un de ses personnages, deux pages avant la fin de son roman : « Des héros, des espèces de gens extraordinaires, des idoles? Allons donc! On a été des bourreaux »¹⁵. Et puis, quelques lignes plus loin : « Ce serait un crime de montrer les beaux côtés de la guerre [...], même s'il y en avait ! »¹⁶

Hegel définissait la tragédie comme la contradiction non résolue, ou seulement résolue par la mort. Le pacifiste engagé qu'était Barbusse a peut-être voulu annuler ses contradictions par son témoignage, mais, en écrivant *Le Feu*, il les a non seulement aggravées, mais il en a mis au jour des nouvelles.

¹⁴ Barbusse, *Paroles d'un combattant : articles et discours 1917–1920* (Paris : Flammarion, 1920), 44.

¹⁵ Barbusse, *Le Feu*, chapitre XXIV, « L'Aube », 376.

¹⁶ Barbusse, *Le Feu*, chapitre XXIV, 376.

Entre une esthétique de la déshumanisation et une éthique humaniste

Le cas du *Grand Troupeau* de Jean Giono

Anne-Sophie Donnarieix (Regensburg)

RÉSUMÉ : *Le Grand Troupeau* de Jean Giono s'inscrit dans une lignée d'œuvres qui problématisent les conséquences de la Grande Guerre sur la conception de l'homme – de la représentation du soldat anonyme et insignifiant au questionnement éthique sur la responsabilité de l'individu dans la guerre. Le roman met en scène cette thématique à travers la cohabitation particulière d'une esthétique de la déshumanisation et d'une éthique humaniste qui, loin de s'avérer contradictoires, s'articulent au contraire pour composer un discours engagé et lyrique dont le message, en 1931, se veut éminemment pacifiste.

MOTS CLÉS : Giono, Jean; Grande Guerre; pacifisme; humanisme; déshumanisation

SCHLAGWÖRTER : Giono, Jean; Erster Weltkrieg; Pazifismus; Humanismus; Entmenschlichung

*

**

Le pacifique est devant les fusils.

Il ne lui reste plus qu'un temps infinitésimal. Il est seul.

Mais il est contre.

(Jean Giono)¹

Ces lignes écrites par Jean Giono à Manosque en juin 1939 et rassemblées plus tard dans son recueil d'*Écrits pacifistes* sont révélatrices de la posture de l'auteur dans son rapport à la guerre de quatorze ainsi que de la position politique qu'il adopte face à la menace d'une nouvelle guerre imminente. Le pacifisme intégral et profondément antimilitariste de Giono, auquel l'on reprochera vivement son souhait de voir capituler la France devant l'Allemagne nazie,² est indissociable de l'expérience traumatique de l'écrivain

¹ Jean Giono, « Recherche de la pureté », in *Écrits pacifistes* (Paris : Gallimard, 1978), 310.

² Il sera notamment accusé pour sa proximité avec le régime collaborationniste de Vichy et emprisonné de septembre 1944 à janvier 1945. Giono est loin d'être le seul auteur à adopter cette posture résolument antimilitariste. Roger Martin du Gard écrit à un ami en 1936 : « Principe : tout, *plutôt que la guerre!* Tout, tout! Même le fascisme en Espagne [...], même le fascisme

durant la Première Guerre mondiale.³ Dans *Refus d'obéissance*, il décrit ainsi les conséquences de la guerre sur sa vie : « [D]epuis vingt ans, malgré la vie, les douleurs et les bonheurs, je ne me suis pas lavé de la guerre. L'horreur de ces quatre ans est toujours en moi. Je porte la marque. Tous les survivants portent la marque. »⁴ Ce traumatisme hantera son œuvre littéraire. La guerre y apparaît de manière explicite à de nombreuses reprises, comme dans *Jean le Bleu* (1932), *L'Eau vive* (1943), *Le Grand Théâtre* (1961) ou encore *Les Deux cavaliers de l'orage* (1965), et plane également sur l'ensemble de ses textes de manière spectrale, depuis les images de la terre éviscérée dans *Regain* (1930) jusqu'aux cadavres putrides du *Hussard sur le toit* (1951).⁵ Toutefois, c'est assurément dans *Le Grand Troupeau*, dont l'écriture s'échelonne de 1929 à 1931, que l'auteur exploite le plus la thématique de la Grande Guerre et tente, par une forme de catharsis, de se délivrer du poids de son expérience de soldat.

Avec ce livre, Giono appartient donc toujours à cette génération des écrivains témoins, mais aussi à la vague de ceux qui n'ont écrit que tardivement sur la guerre : depuis *Le Feu* d'Henri Barbusse publié en 1916 ou *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès en 1919 se sont déjà écoulés plus de dix ans.⁶ Cette longue absence dans l'écriture correspond à une difficulté majeure de l'écrivain à mettre par écrit l'indicible de la guerre, et le texte initial sera d'ailleurs maintes fois modifié, réécrit, amputé. À la date de sa parution, le roman de Giono se fait rapidement « littérature de combat »⁷ : à l'heure où se profilent de nouveaux affrontements et où la jeunesse française contemple, fascinée,

en France [...]! Tout : Hitler plutôt que la guerre! » Lettre à Marcel Lallemand du 9 septembre 1936, *Nouvelle Revue Française* 72 (1958) : 1150.

³ Giono est soldat pendant quatre ans et participe entre autres aux batailles de Verdun, du Kemmel ou de Chemin des Dames. Voir à ce sujet la biographie de Pierre Citron, *Giono 1895-1970* (Paris : Seuil, 1990).

⁴ Jean Giono, « Refus d'obéissance », in *Écrits pacifistes*, 13.

⁵ Pour une étude détaillée de l'impact de la Première Guerre mondiale sur l'œuvre gionienne, nous renvoyons à l'article de Katia Thomas-Montesinos « Giono et la guerre de 14-18 : une expérience tragique et féconde », novembre 2008, <http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/lettres/bibliotheque/jean-giono-et-la-guerre-de-14-18-une-experience-tragique-et-feconde-706849.kjsp?RH=PER>, dernière consultation le 10.02.2017.

⁶ Le public réserve néanmoins un bon accueil au livre. Sur la réception du *Grand Troupeau*, nous renvoyons le lecteur à l'étude de Michel Gramain, « *Le Grand Troupeau* », *Revue Giono* 8 (2014) : 229-44.

⁷ Hélène Solnica, « La description de la guerre par Jean Giono dans *Le Grand Troupeau* », in *La Grande Guerre des écrivains*, dir. Romain Vignest et Jean-Nicolas Corvisier (Paris : Classiques Garnier, 2015), 305-24, ici 309.

un imaginaire qui prône la virilité et l'exaltation, Giono doit rappeler avec emphase l'atrocité de la guerre de quatorze afin de mieux dénoncer son inhumanité.

C'est en effet précisément de l'humanité qu'il s'agit dans *Le Grand Troupeau*. Alors que la Première Guerre mondiale entraîne un bouleversement majeur dans la conception de l'individualité et de l'humanité – conception dont s'empare la littérature en multipliant la description de soldats anonymes noyés dans la masse des massacres, déchiquetés par les obus, condamnés à supporter le quotidien éreintant des tranchées et oscillant entre le statut de victimes et de meurtriers – le roman de Giono est, lui, marqué par un profond mouvement d'empathie et d'humanisme qui semble de prime abord incompatible avec une représentation de l'être humain meurtri, dégradé et vaincu par la guerre. Or c'est justement cette tension permanente de l'écriture entre une esthétique de la déshumanisation largement reprise et étoffée par la littérature de la Grande Guerre, et le projet littéraire de Giono qui s'inscrit dans le cadre d'une éthique humaniste et d'un plaidoyer pacifiste, qui donne à l'œuvre toute sa densité. Nous souhaiterions ici présenter les formes que revêtent ces deux perspectives afin de comprendre la manière dont l'une et l'autre s'interrogent et se consolident mutuellement pour s'articuler autour d'une défense virulente du pacifisme.

Une esthétique de la déshumanisation

L'homme, l'animal et la bête

Le premier procédé de déshumanisation à l'œuvre dans le roman est à la fois le plus évident et le plus retenu par la critique :⁸ dès le titre, le statut d'homme est fragilisé par la comparaison de celui-ci au bétail. Le troupeau, c'est celui des moutons qui dévalent la colline faute de bergers pour les garder et qui succombent les uns après les autres au cheminement pénible et éreintant sur la route ; mais c'est aussi, bien sûr, l'image du troupeau de soldats, mobilisés dans leur village de Provence puis envoyés à la mort – sans berger pour les guider.

⁸ Comme en témoignent les analyses de Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939* (Paris : Klincksieck, 1974), 284–5 ; Léon Riegel, *Guerre et littérature* (Paris : Klincksieck, 1978), 503–4 ou encore Micheline Kessler–Claudet, *La Guerre de quatorze dans le roman français contemporain* (Paris : Armand Colin, 2005), 107–11 – mais la liste est loin d'être exhaustive.

En 1931, la métaphore du troupeau de soldats n'est pas nouvelle et ne se réduit pas non plus à la littérature de la Grande Guerre. Stendhal l'avait déjà utilisée dans la *Chartreuse de Parme*⁹ et Fabrice constatait alors, en regardant passer le flux de soldats en fuite : « Ces gens qui se sauvent sur la grande route ont l'air d'un troupeau de moutons [...]. Ils marchent comme des moutons effrayés. »¹⁰ Cette image connaît un succès particulier dans les ouvrages sur la Grande Guerre : dans *Le Feu* de Barbusse, *La Peur* de Chevallier ou *Les Croix de bois* de Dorgelès, le soldat apparaît noyé dans la masse, passif, perdu et impuissant. Ernst Johannsen reprend lui-aussi cette image dans *Vier von der Infanterie* : « Außerdem sind wir eine Herde. Eine Herde sehnt sich nach Führung, vorläufig werden wir nach vorn geführt – also gehen wir nach vorn. »¹¹

Chez Giono cependant, cette comparaison dépasse la simple anecdote et devient le noyau central de tout le roman. Elle n'est d'ailleurs pas seulement dépréciative : tandis que d'autres auteurs l'emploient avant tout pour dénoncer la passivité des soldats, l'acceptation de leur sort et leur absence de révolte, l'image du troupeau s'avère plus équivoque et allégorique chez Giono. Le mouton y joue aussi, au même titre que l'agneau, le rôle d'une figure quasi-biblique de paix et d'innocence, et, confronté à l'horreur de la guerre, de martyr. Grâce à ce parallèle, les souffrances de l'homme sont exprimées tout au long du texte à travers celles des animaux :

Les moutons passaient toujours, mais lentement. Les bêtes maintenant étaient malades. On n'en pouvait plus de cette longueur du troupeau, de tout ce mal, de toute cette vie qu'on usait sur la route. Il y avait du sang sous tous les ventres. [...] Le bélier était toujours là, par terre, les jambes écartées. Le sang s'était mis à couler de lui ; toute sa laine basse, mouillée de sang, défrisée, lourde, pendait comme une mousse sous une fontaine.¹²

La longue agonie du bélier et la transhumance précoce du troupeau font écho, tant au niveau symbolique que dans la structure temporelle du roman, au départ des soldats toujours trop jeunes pour être tués, et la métaphore double ainsi le roman d'une forte dimension éthique.

Le soldat n'en est pas pour autant représenté comme une simple victime impuissante et l'ambivalence de son rôle dans la guerre constitue l'un des moteurs de la narration. Filant la métaphore du troupeau, Giono met en scène,

⁹ Dont Riegel rappelle que Giono conservait un exemplaire sur le front.

¹⁰ Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (Paris : Société des Belles Lettres, 1933), 70.

¹¹ Ernst Johannsen, *Vier von der Infanterie* (Hamburg–Bergedorf : Fackelreiter–Verlag, 1929), 15.

¹² Jean Giono, *Le Grand Troupeau* (Paris : Gallimard, 2015), 21.

par l'intermédiaire de l'animal, l'ambiguïté morale de celui qui se fait tour à tour victime ou bourreau.¹³ La scène particulièrement éprouvante de la truie dévorant le corps inerte d'un enfant avant de se faire sauvagement égorger¹⁴ par Olivier est révélatrice de cette double nature :

La truie relève la tête, elle mâche de la viande. Elle regarde Olivier avec ses petits yeux rouges ; elle plisse le mufle ; elle montre ses grandes dents comme un mauvais chien. [...] Un enfant nu et mort est sous le pied de la truie. Elle lui a arraché une épaule, elle a mangé sa poitrine. Elle se penche sur le petit ventre encore blanc ; elle mord dans le ventre ; elle bouffe à pleine bouche pour avaler les boyaux de l'enfant.¹⁵

La brutalité symbolique de la narration qui devient lapidaire et chirurgicale, adoptant le ton froid et distant du documentaire et usant de phrases paratactiques, rompt avec le lyrisme gionien qui se déploie à travers le roman. À l'animal victime de la guerre succède ainsi la bête démoniaque, incarnation du Mal qui préside à la guerre. L'alternance de la truie et du bélier sert ici de miroir à l'ambivalence du soldat rongé par ses pulsions meurtrières mais aussi dévasté par l'inhumanité des combats dans le creux desquels se forme une spirale inéluctable de violence, de bestialisation et de mutilation.

Morcellement des corps

Cette esthétique de la déshumanisation se poursuit dans le texte à une échelle corporelle. Face à une économie guerrière qui ne cesse d'inventer de nouvelles armes pour mieux mutiler, trouer, broyer, brûler ou faire exploser le corps (rappelons, entre autres, l'usage de grenades à main, de mines, de mitrailleuses et de gaz ou encore l'utilisation de lance-flammes par l'armée allemande sur le front de l'ouest), le corps humain ne peut plus être décrit comme une entité indivisible et immuable. Il devient au contraire la proie du morcellement sous les coups répétés des canons et des obus.

Au niveau de la narration, cela se traduit par une insistance largement portée sur le corps fragmenté, en décomposition – et que l'on retrouve abondam-

¹³ Cette ambivalence constitue l'un des leitmotifs de la représentation littéraire du soldat dans la guerre. On la retrouve notamment chez Blaise Cendrars dans l'alternance des titres *J'ai tué* et *J'ai saigné*.

¹⁴ Luc Resson remarque que la double nature de l'homme transparait également dans le motif du sang, qui donne la vie autant qu'il la fait perdre dès lors qu'il est versé. Voir *Écrire contre la guerre : littérature et pacifismes* (Paris : L'Harmattan, 1997), 118–20. Resson en déduit néanmoins que la violence se fait chez Giono régénératrice et féconde, conclusion à laquelle la présente contribution ne se joint pas.

¹⁵ Giono, *Le Grand Troupeau*, 238.

ment dans la littérature de la première guerre mondiale.¹⁶ Cette « religion du cadavre »¹⁷, pour reprendre une expression de Romain Rolland, passe d'abord par une description qui ne s'attache plus au corps dans son ensemble, mais à sa réduction en une succession d'organes épars dont la voix narrative effectue la liste minutieuse pour retracer l'horreur des champs de batailles : « des roues, des tronçons de tubes, des douilles vides, des obus comme des cocons de chenilles ; [...] des visages noirs qui mordent le ciel ; une jambe, de la chair en bouillie, de la cervelle d'homme sur une jante de roue. »¹⁸ Mêlés aux objets qui jonchent la terre, les corps perdent leur valeur sacrée et leur caractère indivisible. La brièveté des phrases, le caractère énumératif ainsi que le refus de sentimentalité au profit d'un choix esthétique de neutralité narrative contribuent en outre à recréer l'image de corps avilis et disséqués par la guerre. Ce procédé littéraire est renforcé par la représentation du mort sans sépulture – ce qui dans l'Antiquité était considéré comme le châtement ultime : ne pas enterrer le mort, c'était lui refuser l'entrée dans les Enfers et le condamner de fait à l'errance éternelle.¹⁹ Giono accroît le caractère sacrilège des corps morcelés et éparpillés sur la terre en les métamorphosant en de « grands chargements de viande »²⁰, viande humaine donnée en pâture aux rats et aux corbeaux dans des scènes qui rappellent le festin de la truie :

[Les rats] sautaient d'un mort à l'autre. Ils choisissaient d'abord les jeunes sans barbe sur les joues. Ils reniflaient la joue puis ils se mettaient en boule et

¹⁶ Henri Barbusse, *Le Feu* (Paris : Gallimard, 2007), 306–7 : « À côté de têtes noires et cireuses de momies égyptiennes, grumeleuses de larves et de débris d'insectes, [...] [d]es fémurs sortent d'amas de loques agglutinés par la boue rougeâtre, ou bien, d'un trou d'étoffes effilochées et enduites d'une sorte de goudron, émerge un fragment de colonne vertébrale. » Roland Dorgèlès, *Les Croix de bois* (Paris : Albin Michel, 2011), 177 : « C'était un entassement infâme, une exhumation monstrueuse de Bavaois cireux sur d'autres déjà noirs, dont les bouches exhalaient une haleine pourrie ; tout un amas de chairs déchiquetées, avec des cadavres qu'on eût dit dévissés, les pieds et les genoux complètement retournés. » Laurent Gaudé, *Cris* (Arles : Actes Sud, 2001), 102 : « Chair brûlée et métal en fusion. Son corps a explosé, s'ouvrant à l'infini. Mille morceaux d'homme qui montent au ciel [et retombent] à terre dans une pluie de viande. »

¹⁷ Romain Rolland, *Journal des années de guerre, 1914–1919. Notes et documents pour servir à l'histoire morale de l'Europe* (Paris : Albin Michel, 1952), 964.

¹⁸ Giono, *Le Grand Troupeau*, 235.

¹⁹ Voir à ce sujet l'analyse de Carine Trevisan, *Les Fables du deuil* (Paris : Presses Universitaires de France, 2001), 44–7. Trevisan insiste sur le renversement qui se produit lors de la Grande Guerre : « le cadavre, déformé par la décomposition, démembré, éviscéré ou décapité, est exposé à la surface de la terre tandis que le vivant semble relégué dans le domaine souterrain, la tranchée. » (46)

²⁰ Giono, *Le Grand Troupeau*, 118.

ils commençaient à manger cette chair d'entre le nez et la bouche, puis le bord des lèvres, puis la pomme verte de la joue. Pour les yeux, ils les sortaient à petits coups de griffes, et ils léchaient le trou des paupières, puis ils mordaient dans l'œil, comme dans un petit œuf [...].²¹

La guerre devient ainsi, sous la plume de Giono, le terrain d'une immense boucherie, un « abattoir »²² de chair humaine dans lequel s'inversent les maillons de la chaîne alimentaire, bouleversant le rythme du cycle de vie.

Inversion des forces vitales

Chez Giono, la guerre apparaît comme ce que Micheline Kessler-Claudet nomme un « principe d'anarchie »²³ qui envahit tout le roman. Elle est le fléau, la maladie, la mort, mais une mort vampirique qui se nourrit des forces des hommes et de la terre en inversant l'ordre naturel des choses. L'image de la Bête, directement inspirée de l'Apocalypse de Saint-Jean,²⁴ devient l'allégorie de la Guerre et laisse planer son spectre sur la narration, comme le rappelle le titre du premier chapitre dont la couleur menaçante évoque fortement les écrits bibliques : « Elle mangera vos bœufs, vos brebis et vos moissons »²⁵. L'émergence du Mal entraîne dès lors une série de bouleversements.

D'une part, Giono renverse le rapport qui oppose l'homme à la machine. L'ennemi du front restant principalement invisible, ce sont les armes qui sont représentées comme l'acteur principal de la guerre et, rapidement, comme l'ennemi de l'homme. Dans un combat déjà gagné d'avance, les obus prennent vie : ils « passent, s'abattent, sautent, arrachent des branches, rugissent sous la terre, se vautrent dans la boue » tandis que « deux mitrailleuses déchirent les hommes et la terre à coups de griffes »²⁶. À cette personnification manifeste des machines qui agissent comme des hommes ne peut que répondre la dépersonnalisation des soldats à qui la narration refuse parfois même le statut d'être humain : « *la chose s'est levée* [...]. *Ça s'arrête, ça se tourne. C'est un homme tout ramassé sur lui comme un mauvais*

²¹ Giono, *Le Grand Troupeau*, 115–6.

²² Giono, *Le Grand Troupeau*, 242.

²³ Kessler-Claudet, *La Guerre de quatorze*, 108 : « La guerre apparaît comme un principe d'anarchie, [...] c'est l'irruption du désordre dans la nature et des forces mauvaises en l'homme, c'est la transgression des limites, le retournement des lois, le monde à l'envers. »

²⁴ Les titres de chapitres issus de l'évangile de Saint Jean, dans la troisième partie, confirment ce parallèle.

²⁵ Giono, *Le Grand Troupeau*, 11.

²⁶ Giono, *Le Grand Troupeau*, 231–2.

chien »²⁷. Soumis ici à un processus de réification – expression radicale de la négation de la vie humaine – le soldat n'apparaît plus que comme de la chair à canon.²⁸ L'emploi fréquent du pronom « on », éminemment anonyme et impersonnel, le présente en outre comme un simple « matricule n° X », « un de ces millions d'anonymes »²⁹ qui abreuvent de leur sang les sillons de la guerre.

La guerre contamine également le concept de nature conçue comme source de vie et de fécondité. Du mythe de la *Terra Mater*, terre nourricière et protectrice si profondément chantée par toute l'œuvre de Giono, ne reste qu'une terre putride et croulant sous le poids des morts jusqu'à se muer elle-même en une vaste étendue cadavérique à figure humaine :

Le gros ruisseau qui avait inondé tous les prés tordait sa graisse au milieu d'un large marais immobile. [...] D'un bosquet sortait le fût décapité d'un clocher. À la lisière pourrissait une grande ferme toute rongée, ses ossements éparpillés dans l'eau des près ; des corbeaux becquetaient les orbites crevées de ses fenêtres.³⁰

À travers ce paysage apocalyptique décrit par l'auteur avec une sensualité macabre et présentant une terre jadis féconde et à présent éventrée par le fléau de la guerre, c'est jusqu'à l'idée de vie en tant que mouvement perpétuel et productif qui se trouve contaminée par la mort et le pourrissement.³¹ La guerre, « c'est gâcher la vie »³² répète à plusieurs reprises le personnage de Burle.

La présence du motif apocalyptique, si elle met en scène, comme l'a très bien montré l'analyse de Léon Riegel, le règne d'un « ordre monstrueux, antinaturel »³³, permet pourtant également d'envisager l'avènement d'un re-

²⁷ Giono, *Le Grand Troupeau*, 176. Mes italiques.

²⁸ Par ces deux procédés, Giono s'inscrit de plain-pied dans une esthétique littéraire de la Grande Guerre qui, de Barbusse à Dorgelès, Céline, Genevoix ou même, bien plus tard, Gaudé, thématise abondamment les conséquences tragiques de cette guerre de machines sur la vision de l'homme, se situant ainsi aux antipodes de l'enthousiasme du mouvement futuriste.

²⁹ « Je ne te parlerai pas de mon rôle dans cette guerre. Je suis le matricule n° X, une partie du maillon de cette immense chaîne. [...] Je suis un de ces millions d'anonymes qui forment l'instrument pour forger une page sanglante de notre histoire. » Michel Taupiac, in *Paroles de Poilus – Lettres et carnets du front 1914–1918*, dir. Jean-Pierre Guéno (Paris : Librio, 2012), 112.

³⁰ Giono, *Le Grand Troupeau*, 98.

³¹ « Le monde, trop engraisé de terre et de sang, haletait dans sa grande force. [...] La pâte de chair, de cuir, de sang et d'os levait. La force de la pourriture faisait éclater l'écorce. » Giono, *Le Grand Troupeau*, 117.

³² Giono, *Le Grand Troupeau*, 17 ; 19.

³³ Riegel, *Guerre et littérature*, 539.

nouveau, l'ouverture, peut-être, vers un royaume des cieux. Il ne s'agit pour Giono évidemment pas de légitimer la guerre en faisant de celle-ci une étape nécessaire vers le progrès, mais au contraire d'afficher sa foi en l'Homme, en sa capacité à dépasser les forces malades qui le poussent au combat, à préférer la vie à la mort, à sauver l'humanité qu'il avait sacrifiée à la guerre.

De l'esthétique de la déshumanisation comme berceau d'une éthique humaniste

Exaltation des sentiments

Cette foi en l'homme se traduit tout d'abord par l'exaltation de sentiments tels que la solidarité, la charité et la pitié³⁴ à travers les personnages du *Grand Troupeau*. Ces sentiments représentent plus qu'une simple camaraderie de front que l'on trouve largement décrite chez nombre d'auteurs contemporains. Chez Giono, ce ne sont pas seulement les soldats du front, mais l'humanité toute entière qui se fait solidaire – au front comme à l'arrière, pour les femmes comme pour les hommes. Cet élargissement du cadre diégétique,³⁵ traditionnellement réservé aux seuls soldats, est une caractéristique nouvelle, proprement gionienne et fondamentale à la compréhension de l'œuvre : peindre l'Homme dans toute sa diversité, dans toute son ampleur, c'est déjà faire renaître par l'écriture ce que la guerre tente de détruire.

La pitié, sentiment particulièrement présent chez les personnages, rend aussi manifeste la volonté de présenter l'être humain dans toute la grandeur de sa faiblesse, aux antipodes du mythe homérique du guerrier conquérant sans peur et sans faiblesse, dans la lignée d'Achille. On trouve à l'inverse dans le roman des personnages comme le Papé qui accepte de recueillir chez lui le grand bélier malade du berger Thomas, comme Julia, aidant et assistant la jeune Madeleine enceinte, ou encore comme Joseph, qui tente en vain d'adoucir la lente agonie du blessé Jules qui lui a été confié :

Un ronflement de douleur déborde de Jules, et Joseph est tellement lourd de sa pitié qu'il voudrait la vomir, s'en débarrasser, la vomir là au bord de la route, la laisser et s'en aller [...]. « Doucement, vieux, doucement. C'est fini. Voilà!

³⁴ Giono consacre à la pitié le titre de son recueil *Solitude de la Pitié* et thématise en particulier ce motif dans la nouvelle « Ivan Ivanovitch Kossiakoff » issue du même recueil. La charité revient quant à elle dans le titre d'un chapitre du *Grand Troupeau*, « À la charité du monde ».

³⁵ Le livre est composé de douze chapitres portant sur l'arrière et de huit chapitres sur le front. Pour une analyse plus détaillée de la structure de l'œuvre, nous renvoyons à Riegel, *Guerre et littérature*, 504–15.

Ça va passer, ça va s'endormir comme tantôt, ne pleure pas. Je voudrais te l'enlever avec la main, ton mal. »³⁶

Cette solidarité inconditionnelle des hommes les uns envers les autres, réunis ensemble dans les vicissitudes de la guerre, est bien représentative du plaidoyer gionien en faveur de la charité humaine, seule réponse à opposer à une dynamique absurde de haine. Elle est en outre révélatrice d'un tournant qui s'effectue à l'époque de la Grande Guerre et modifie profondément la notion d'héroïsme :³⁷ le héros de la guerre n'est plus celui qui tue l'ennemi, se distingue par des hauts-faits et dont on rend publics les triomphes, mais au contraire celui qui se tient dans l'ombre, celui qui soigne, qui apaise et qui pleure, l'homme inconnu, la peur au ventre, qui se terre lui aussi dans les tranchées, le martyr anonyme qui meurt en silence. Giono rejoint ici Barbusse : « Ce ne sont pas des soldats : ce sont des hommes. [...] Ce ne sont pas le genre de héros qu'on croit, mais leur sacrifice a plus de valeur que ceux qui ne les ont pas vus ne seront jamais capables de le comprendre ». ³⁸

Humanisme et érotisme

L'éthique humaniste de Giono se manifeste d'une manière atypique qui le distingue de la plupart des autres écrivains de la Grande Guerre : elle passe d'abord par la description insistante de la femme, là où le lecteur pourrait attendre un univers à dominante masculine, puis par la description sensuelle de celle-ci dans un style voluptueusement chargé d'érotisme.³⁹

Le personnage de Julia en est particulièrement représentatif. Entre deux âges, à la fois fille et femme, elle est dotée dans le roman d'une puissante sensibilité charnelle, sensibilité qui se mue, avec le départ de son mari Joseph, en un vertige intense que la jeune femme tente en vain d'épancher :

Elle avait une grande faim d'être un peu nue tout entière, d'avoir autour de la peau cette belle nuit aigrette, pleine d'étoiles, de se faire prendre comme ça dans les bras froids du vent des Alpes, du beau vent laveur qui vous mettrait du petit lait dans la cervelle [...]. Elle passa le torchon épais sous ses seins, bien autour, puis dessus avec la main ronde. [...] Puis elle frota ses flancs et elle tendait la peau pour aller au fond des plis de graisse. Elle y passait le torchon, au bout de son doigt, comme dans des rainures. Elle frota ses cuisses

³⁶ Giono, *Le Grand Troupeau*, 51.

³⁷ Voir à ce sujet Florence Gaub, *Die Darstellung von Krieg im französischen Roman – von Waterloo bis zum Ersten Weltkrieg* (Duisburg : WiKu, 2008) 19–20 ou Rasson, *Écrire contre la guerre*, 12.

³⁸ Barbusse, *Le Feu*, 280.

³⁹ Sur la mobilisation des sens dans la technique de description gionienne, voir Solnica, « La description de la guerre », 316–9.

rousses [...]. Toute la chair de Julia respirait et prenait son plaisir d'être libre et sans poussière et de porter son sang enflammé jusque contre la tiédeur de la nuit.⁴⁰

Le lyrisme gionien et la description détaillée de l'intimité de Julia exaltent à travers ce personnage le pouvoir de la vie, de la chair, la puissance procréatrice et féconde de la terre et de l'humanité. La peau chaude, fébrile et insatiable de Julia contraste avec la chair froide, raide et inerte des cadavres et vient les transfigurer, comme si Giono tentait, par l'écriture, de sauver de la mort le plus intime de l'homme, d'insuffler à ses personnages féminins d'autant plus de vie que la guerre en a volé aux hommes. Le livre s'ouvre d'ailleurs sur une dédicace qui semble mettre en exergue ce parallélisme : « À un homme mort et à une femme vivante ».

Or à travers ces figures de femmes qui, comme Julia ou Madeleine, survivent à leurs époux ou restent seules à l'arrière, privées de pères, de maris ou d'amants, Giono exploite aussi le motif de la frustration sexuelle⁴¹ – généralement peu mis en scène – pour insister sur la souffrance de la séparation et qui conduit, chez Julia, à une certaine forme de débauche charnelle. La maladie de la guerre ne touche pas que l'homme sur le front, mais contamine aussi les femmes, à l'arrière, jusque dans leur intimité.

En faisant du roman le lieu d'une peinture de l'érotisme, le texte vient combattre les forces de la mort et de faire vaincre celles de la volupté et du désir. Dès lors, ce n'est plus seulement Julia, mais tout le texte qui vient écrire une hymne à l'humanité, porté par le style sensuel de Giono.

Hymne à l'homme, ode à la vie

L'humanisme gionien transparait dans le culte que l'œuvre de l'écrivain voue à la vie en liant intimement l'homme à la nature. Cette relation privilégiée et choyée, fortement thématifiée dans la trilogie du cycle de Pan (*Colline, Un de Baumugnes, Regain*) révèle une vision de l'être humain, conçu comme idéal universel, qui sous-tend l'intégralité de l'œuvre gionienne, si diverse et mul-

⁴⁰ Giono, *Le Grand Troupeau*, 48.

⁴¹ « Et voilà que le grand désir roule au milieu d'elle [Julia] comme dans de l'huile. Pas de remède. C'est partout maintenant! [...] Joseph! [...] Elle s'arrête. D'un revers de bras elle essuie ses cheveux et son front. – Qu'est-ce que je vais devenir? » Giono, *Le Grand Troupeau*, 149–50. « Madeleine est revenue à la chambre et elle a bien fermé la porte. Elle a retiré ce qu'elle avait caché sous les draps. C'est la ceinture de laine rouge, la chose d'Olivier. Elle la regarde un long moment, elle la touche, elle la caresse » Giono, *Le Grand Troupeau*, 151.

tiple soit elle.⁴² Les forces vitales de la nature s'expriment avant tout de manière cyclique : c'est l'idée d'une régénération perpétuelle, d'un univers dionysiaque où la vie, toujours, triomphe. À la guerre comme maladie porteuse de mort s'oppose donc l'espoir d'une guérison, de l'avènement ou plutôt d'un retour à l'harmonie pacifiée entre les hommes et le monde. Il s'agit moins de trouver refuge dans une idylle bucolique nostalgique et passéiste aux allures d'Eden, fermée sur elle-même et sourde aux réalités sociopolitiques extérieures, que d'un plaidoyer en faveur de la vie qui veut au contraire projeter son lecteur dans l'univers halluciné et inhumain de la guerre pour rappeler, par contraste, la nécessité de préserver les valeurs de l'homme et celles de la terre, indissociables dans l'imaginaire gionien.

Le chapitre final du *Grand Troupeau* exploite avec force cet hymne à la Vie en puisant à la fois dans l'imaginaire biblique et la symbolique panthéiste que le texte incorpore pour se muer en une prière d'espoir adressée aux hommes :

Enfant, dit le berger, [...], je viens te chercher au bord du troupeau, au moment où tu vas entrer dans le grand troupeau des hommes [...]. Si Dieu m'écoute, il te sera donné d'aimer [...]. Tu ne pleureras jamais la larme d'eau [...]. Tu feras ton chemin de la largeur de tes épaules [...]. Et tu aimeras les étoiles! [...]

Saint Jean! Saint Jean! crie Julia, regardez! L'étoile des bergers monte dans la nuit.⁴³

La présence du nouveau-né, du berger et du bélier, la tonalité prophétique quasi-évangélique engendrée par la répétition de verbes au futur et le rythme incantatoire des phrases, tout concourt à recréer une seconde nuit de Noël, fondée sur l'espoir d'une Bonne Nouvelle. Mais ces dernières phrases prennent également des allures de commandements adressés à l'humanité entière, un « Tu ne tueras point » gravé en filigrane sur une table de mots et décliné sur une tonalité lyrique. Le message est limpide : le Bien et le Bon sont du côté de l'être humain – il n'appartient qu'à lui de faire taire les forces belliqueuses qui le rongent pour vivre en paix avec lui-même, avec les autres, avec le monde.

*

**

De même que la guerre, pour Giono, constitue autant le moteur d'une visée idéologique pacifiste que la source d'un imaginaire littéraire particuliè-

⁴² Nous renvoyons ici à l'étude de Henri Godard, *D'un Giono à l'autre* (Paris : Gallimard, 1995) qui analyse les liens et les passages qui s'opèrent entre les différentes écritures de Giono.

⁴³ Giono, *Le Grand Troupeau*, 251–2.

rement productif et fécond,⁴⁴ il est impossible de dissocier l'esthétique de la déshumanisation mise en scène dans le *Grand Troupeau* et l'impulsion humaniste qui préside à la dimension éthique du roman. Elles sont toutes deux les facettes inverses d'un seul enjeu et, loin de s'opposer, fusionnent dans une œuvre qui se veut percutante et engagée : c'est par la description d'une guerre inhumaine que Giono veut le plus exalter les valeurs de la vie, et dire la nécessité pour l'homme de refuser la guerre.

L'auteur se distingue en cela d'écrivains antimilitaristes tels que Drieu la Rochelle ou Céline pour qui la Grande Guerre représente la déchéance et la défaite de l'humanité. « Les hommes n'ont pas été humains, ils n'ont pas voulu être humains. Ils ont supporté d'être inhumains. [...] Ils ont été vaincus par cette guerre. Et cette guerre est mauvaise, qui a vaincu les hommes »⁴⁵ se désole le narrateur de *La Comédie de Charleroi*. Bien sûr, cette ambivalence de l'homme victime de démons qu'il a lui-même engendrés vient aussi densifier la narration du *Grand Troupeau*, mais au lieu de conduire à une dévalorisation du genre humain, elle se traduit par l'espérance d'une humanité qui s'engage dans la voie d'une utopie pacifiste fantasmée, intransigeante et absolue – tant il est vrai, pour Giono, que « toutes les patries, tous les territoires, toutes les mystiques ne val[ent] pas la vie d'un homme ». ⁴⁶

⁴⁴ Ibrahim H. Badr a étudié la manière dont la guerre était représentée de façon ambivalente chez Giono, à la fois « hantise et inspiration » (6), et se trouvait à l'origine tant d'une idéologie que d'un imaginaire propres à l'auteur. Ibrahim H. Badr, *Giono et la guerre – Idéologie et imaginaire* (New York : Peter Lang, 2000).

⁴⁵ Pierre Drieu la Rochelle, *La Comédie de Charleroi* (Paris : Gallimard, 1934), 61.

⁴⁶ Jean Giono, *Le Poids du ciel* (Paris : Gallimard, 1949), 298.

Poetische Ästhetik des Krieges?

Französische Lyrik des Ersten Weltkrieges (Apollinaire, Cendrars, Claudel, Goll, Jouve)

Marina Ortrud M. Hertrampf (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Anhand von ausgewählten Fallbeispielen gibt der Beitrag einen kleinen Einblick in die Ästhetik(en) von fünf ‚Klassikern‘ der französischen Lyrik des Ersten Weltkrieges. Mit Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Paul Claudel, Yvan Goll und Pierre-Jean Jouve werden dabei sowohl Autoren des konservativ-patriotischen Lagers wie des kriegskritisch-pazifistischen in den Blick genommen. Die Vergleichsanalyse zeigt, dass sich in der französischen Kriegsdichtung – nicht allein aufgrund der unterschiedlichen ethischen und ideologischen Bewertungen des Krieges – keine in sich kohärente Ästhetik des Krieges ausgebildet. Vielmehr poetisieren die hier betrachteten Autoren den Krieg auf sehr individuelle Art und Weise und bewegen sich in ästhetischer Hinsicht zwischen dem Pol der Fortführung avantgardistischer Innovation einerseits und dem der Perpetuierung traditioneller (Kriegs-)Dichtung andererseits.

SCHLAGWÖRTER: Apollinaire, Guillaume; Cendrars, Blaise; Claudel, Paul; Goll, Yvan; Jouve, Pierre-Jean; Erster Weltkrieg; Lyrik; Kriegsdichtung; Avantgarde; Pazifismus; Patriotismus

‚Klassiker‘ der französischen Kriegsdichtung?!

Französische Literaturklassiker des Ersten Weltkrieges? Sofort kommen einem Henri Barbusses Kriegstagebuch *Le Feu* (1916), Maurice Genevoix' *Sous Verdun* (1916), Blaise Cendrars *La main coupée* (1946) oder Louis-Ferdinand Célines (1894–1961) Episodenroman *Voyage au bout de la nuit* (1932) in den Sinn. Aber französische Lyrik des Ersten Weltkrieges? Im Gegensatz zu den *War Poets* oder den deutschen Expressionisten sind die französischen Dichter der *Grande Guerre* heute (übrigens nicht nur in Deutschland) abgesehen von den großen Dichtern wie Guillaume Apollinaire oder Blaise Cendrars weitgehend unbekannt.¹

¹ Für einen Überblick über dichterische Positionen im Europa des Ersten Weltkrieges siehe Geert Buelens, *Europas Dichter und der Erste Weltkrieg*, aus dem Niederländischen von Waltraud Hüsmert (Berlin: Suhrkamp, 2014).

Seit den Feierlichkeiten zum 90. Jahrestag des Kriegsendes 2008 gilt Apollinaire in Frankreich als der Dichter des Ersten Weltkrieges schlechthin.² Abgesehen von ihm sind hingegen selbst die Namen von Dichtern, die zu Lebzeiten durchaus als ‚Klassiker‘ oder korrekter als große und namhafte Dichter galten, im öffentlichen Bewusstsein vielfach in Vergessenheit geraten:³ Dies gilt beispielsweise für Autoren wie Paul Claudel, Yvan Goll oder Pierre-Jean Jouve. Diese Verdrängungsdynamik begann schon unmittelbar nach dem Ende der *Grande Guerre* und spiegelt sich bis heute mitunter auch darin, dass es fast keine lieferbaren Editionen oder Neuauflagen der Primärtexte gibt. Dies ist insofern paradox, als mit Ausbruch des Weltkrieges auch in Frankreich Lyrik als Ausdrucksmittel des Krieges in Mode kommt: Die literarische Kurzform in ihrer kondensierten und expressiven Form eignet sich, sich appellativ an Leser zu richten und zugleich emotiv die Seinslage, die Empfindungen einer ganzen Generation zum Ausdruck zu bringen und die Leser emotional zu ergreifen. Mit dem Krieg entsteht daher eine neue Form der Lyrik, die die literarische Landschaft verändert. Neben denen, die bereits vor Ausbruch des Krieges Schriftsteller sind, werden Einberufene zu Autoren: ihre Werke, die auf Feldpostpostkarten gedruckt oder in Zeitschriften publiziert werden, sind u. a. auch an der Heimatfront als authentischer Ausdruck der Kriegserfahrung erfolgreich. Häufig zu propagandistischen Zwecken eingesetzt stehen in diesen Texten die referentiellen und damit ethischen Qualitäten und nicht die ästhetischen im Vordergrund. Mit den Frontdichtern oder *écrivains-soldats* – wie Maurice Barrès die neuen Volksdichter der Front nennt – kommt es zu einer Demokratisierung oder Vulgarisierung der Poesie, die sich klar abhebt von der weltenthobenen Parnasse-Dichtung des Symbolismus oder der *l'art pour l'art*-Bewegung der Vorkriegszeit. Die Dichtung der *poètes combattants*, die auch *poètes des tranchées* genannt werden, ist gerade keine hermetische Dichtung der Innerlichkeit, sondern ist in gewisser Weise bodenständig: Sei es weil sie eine Form der propagandistischen Blut-und-Boden-Dichtung *avant la lettre* darstellt und der poetischen Mobilmachung dient, sei es weil sie unmittelbarer Ausdruck der Fronterfahrungen ist und quasi-therapeutisch der Traumabewältigung dient. Abgesehen von Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars und Yvan Goll, bei denen auch in den Gedichten über den Ersten Krieg eine Rückbindung und Weiterführung der

² Vgl. Laurence Campa, *Poètes de la Grande Guerre: expérience combattante et activité poétique* (Paris: Classiques Garnier, 2010), 44.

³ Siehe hierzu auch: Olivier Parenteau, *Quatre poètes dans la Grande Guerre* (Liège: Presses universitaires de Liège, 2014), 12–3.

Avantgarde zu beobachten ist, zeichnet sich die Mehrheit der ‚Kriegsdichtung‘ allerdings durch geringe ästhetische und formale Innovation aus. Es dominieren pathetischer Ausdruck und tendenziell traditionelle Formen.

Wenn wir nach dichterischen Klassikern des Ersten Weltkrieges fragen, stellt sich grundsätzlich die Frage des Bedeutungsspektrums des Begriffs ‚Klassiker‘. Als normative Kategorie ist zu fragen, welche Bezugsnorm hierbei herangezogen werden soll, haben wir doch schon konstatiert, dass die Dichtung der *Grande Guerre* in Frankreich in den offiziellen Kanons der großen Nationalliteratur gegenwärtig ein Schattendasein fristet. Von ‚Klassikern‘ der französischen Lyrik des Ersten Weltkrieges zu sprechen ist daher nicht unproblematisch. Aus heutiger Perspektive sind bei einer so normativen Herangehensweise aus Gründen der *Political Correctness* wohl in erster Linie noch immer bekannte und vor allem tendenziell pazifistisch bzw. zumindest in Teilen kriegskritisch eingestellte Autoren zu verstehen. Beziehen wir den Terminus allerdings auf die Zeit des Ersten Weltkrieges, so ist die kriegspropagandistische wie patriotisch-nationalistische Dichtung mit ihren glorifizierenden Bildern heroischer Kämpfer, die ihr Leben für das zukünftige Wohl der Heimat opfern durchaus mit zu berücksichtigen, denn auch wenn die *poésie patriotique*, die in der großen Mehrzahl von den Dageheimgebliebenen verfasst wurde, rezeptionsgeschichtlich ihre Entstehungszeit kaum überdauert hat, so war sie doch während des Ersten Weltkrieges überaus beliebt und mitunter durch ihre Rückbindung an die traditionelle Kriegsdichtung ‚klassisch‘.⁴ Die Gründe für das schnelle Vergessen der patriotischen Dichtung liegen wohl eher weniger in der Distanzierung von der ideologischen Ausrichtung als vielmehr in den ästhetischen Mängeln dieser rein affirmativen, systemstützenden Situationsdichtung mit deutlich pragmatischer Ausrichtung im Sinne der poetischen Mobilisierung und Stärkung der Moral in der Zivilbevölkerung.⁵ Diese Form der Poesie will überzeugen, aber nicht durch poetisch-ästhetische Innovation, sondern durch das mitunter gar monotone Eintrichtern und Wiederholen bekannter propagandistischer Diskurselemente. Typische poetische Kennzeichen der sich einander sehr stark ähnelnden Gedichte sind daher formale wie inhaltliche Repetitionen, die Perpetuierung althergebrachter motivischer Stereotype, ein schwulstig-pathetischer Stil sowie eine äußerst emphatische Ausdrucks-

⁴ Vgl. Émile-Arthur Villard, *La poésie patriotique de l'arrière en France et la guerre de 1914–1918* (La Chaux-de-Fonds: Imprimerie des Coopératives réunies, 1949), 259.

⁵ Vgl. Villard, *La poésie patriotique de l'arrière*, 263.

weise, die sich durch die Akkumulation von hyperbolischen Adjektiven und zahllosen Superlativen, Personifizierungen und Appelle kennzeichnet.

Mit der Fortdauer des Krieges verschärft sich der Graben zwischen den Daheimgebliebenen und den Kämpfern an der Front zunehmend. Während die *poètes patriotiques de l'arrière* nicht müde werden, den Krieg als gerecht und heilig und für das Wohl Frankreichs und damit der Welt darzustellen, stellt sich selbst bei den anfänglich voll glühender Begeisterung in den Krieg gezogenen *écrivains-soldats* bzw. *poètes combattants* Ernüchterung, mitunter Verzweiflung ein. Die poetische Inszenierung des nationalen Mythos des heroischen *poilu*, der den Daheimgebliebenen ein idealisiertes und uneingeschränkt positives Bild des heldenhaften Frontsoldaten vermitteln sollte, steht in diametralem Gegensatz zu den Selbstbildern der Soldaten, die nichts Heldenhaftes durch- und erleben. Diesen Konflikt beschreibt Romain Rolland in seinem Anti-Kriegsroman *Clerambault* (1920) eindrücklich: Der von der euphorischen Heldenprosa der patriotisch-nationalistischen Kriegspropaganda generierte euphorische Kriegstaumel der Daheimgebliebenen macht diese der grausamen und elenden Realität des Krieges gegenüber vollkommen blind. Selbst als der vom Krieg gezeichnete, resignierte und erschöpfte Rekrut Maxime nach Hause kommt, siegt bei seinen Eltern und insbesondere bei seinem Vater, selbst patriotischer Kriegsdichter, die völkische Verblendung:

Dans l'escalier, il s'arrêta, ses jambes étaient lourdes ; bien qu'il semblât plus robuste, il se fatiguait vite ; il était ému. [...] Maxime fut livré à l'inspection de leurs regards ravis. Ils s'extasiaient sur son teint, ses joues pleines, son air de bonne santé. Son père, lui ouvrant les bras, l'appela : « Mon héros ! » – Et Maxime, les mains crispées, sentit brusquement l'impossibilité de parler. [...] ils attribuaient son silence à la fatigue et aussi à la faim. Clerambault parlait d'ailleurs pour deux. Il racontait à Maxime la vie des tranchées.⁶

Die hier skizzierte Sprachlosigkeit des Fronterfahrenen ist das Ergebnis der Distanz zwischen den glorifizierenden Bildern der *poésie patriotique* von heroischen Kämpfern, die ihr Leben für das Wohl der Heimat opfern, und den verstörenden Bildern des brutalen Kriegsalltags der Soldaten: „Maxime s'apercevait qu'il n'avait plus aucun moyen de communiquer avec eux, avec personne de l'arrière. C'étaient des mondes différents.“⁷ Viele der Gedichte der *poètes combattants* sind daher wie die Apollinaires oder Cendrars' durch

⁶ Romain Rolland, *Clerambault: histoire d'une Conscience libre pendant la Guerre* (Paris: Ollendorff, 1920), 65–6.

⁷ Rolland, *Clerambault*, 70.

ein Spannungsverhältnis zwischen patriotisch germanophober Gesinnung einerseits und den Emotionen der verstörenden Erfahrung der Schrecken des Krieges andererseits geprägt. Die Erfahrung der Kriegsrealität verlangt geradezu, den nationalen Mythos des heldenhaften *poilu* zu demontieren und dem Bild des Soldaten an der Front einen realistischen Anstrich zu geben.

Gerade bei der Gruppe der bereits vor dem Krieg bekannten Dichter manifestiert sich die Kriegserfahrung auch im poetischen Ausdruck selbst, ohne dabei aber ästhetisch ebenso neuartig zu sein wie etwa im deutschen Expressionismus. Der Krieg ist in Bezug auf die französische Dichtung weniger Auslöser und Bedingung einer gänzlich neuen Dichtungssprache. Vielmehr wirken die Kriegserfahrungen als Katalysator bereits vor dem Krieg entwickelter poetischer Innovationen avantgardistischer Strömungen wie etwa dem Kubismus und Orphismus. Dies zeigt sich wohl am deutlichsten an Apollinaires *Calligrammes*, die als wichtigster lyrischer Ausdruck der *Grande Guerre* betrachtet werden und eine Fortführung der poetologischen Überlegungen der Vorkriegszeit darstellen.

Bei der Frage der ästhetischen Wirkkraft des Ersten Weltkrieges denkt man immer auch an Dada. Innovation liegt hier zweifelsohne vor, aber kann man wirklich von einer ästhetisch-poetologischen Erneuerung der *französischen* Dichtungssprache sprechen? Dada Zürich ist vielmehr ein gesamt-europäisches Phänomen des Krieges, dem es ja gerade um das Zerbrechen und die Auflösung der – wie Hugo Ball im dadaistischen Manifest sagt – durch den Krieg pervertierten und verdorbenen Sprache hohler Kriegspropaganda geht. Die nationalstaatlichen Sprachen werden durch die neue ‚Dada-Sprache‘ ersetzt, wodurch Dada vielmehr Anti-Ästhetik ist als eine neue Ästhetik. Mit seiner destruktiv-negativen Kraft überlebt sich Dada letzten Endes selbst – spätestens als Dada über Tristan Tzara nach Paris gelangt und dort recht bald unter der Federführung André Bretons im Surrealismus als poetologischer ‚Fernfolge‘ des Krieges mündet.

Andere von Grund auf pazifistisch eingestellte Autoren wie Yvan Goll, der vor der Mobilisierung in die neutrale Schweiz flieht, oder Pierre-Jean Jouve, der zwar nicht an der Front kämpft, aber als Lazarettсанitäter das Leiden und Sterben unmittelbar erfährt, nehmen von vornherein eine dezidiert humanistisch-pazifistische, ja mitunter antipatriotische Position ein. Eine Reihe weiterer Autoren schließt sich nach der ersten großen Ernüchterung der pazifistischen Bewegung um Romain Rolland an, der im schweizeri-

schen Exil lebt und von dort aus mit seinen Essais – „Au-dessus de la mêlée“ (1914) ist zweifelsohne der berühmteste – an die Intellektuellen Europas appelliert, sich gegen den Wahnsinn des Krieges und für die Schaffung eines friedlich geeinten Europas einzusetzen. Einer der wichtigsten Dichter, der sich Rollands pazifistischem Engagement anschließt ist Pierre-Jean Jouve, der mit seinen Gedichten *Vous êtes des Hommes* (1915) und *Poème contre le Grande Crime* (1916) zum Sprachrohr vieler Kriegskritiker und pazifistischer Franzosen wird.⁸

Poésie patriotique de l'arrière: Paul Claudel und die religiöse Glorifizierung des Krieges

Paul Claudel (1868–1955) ist ein Autor, der im Gegensatz zu der Mehrzahl der *poètes patriotiques* auch nach dem Krieg nicht gänzlich an Bekanntheit eingebüßt hat und dessen Kriegsdichtung in ästhetischer Hinsicht der breiten Mehrzahl von patriotischen Kriegsdichtungen weit überlegen ist, auch wenn sie uns heute – rein inhaltlich – kaum lesbar erscheint. Claudel ist ein wichtiger Vertreter der Strömung des *renouveau catholique*, was sich in seinen stark religiös geprägten Werken auch deutlich zeigt. Claudel ist – zumindest zu seinen Lebzeiten und vor allem in katholischen Kreisen – ein überaus renommierter Autor, insbesondere von Dramen wie etwa *Le Soulier de satin* (1925) oder *L'Annonce faite à Marie* (1911/12), die sich durch eine pathetisch-lyrische Sprache, relative Handlungsarmut und die Thematisierung des Motives des Sich-Aufopfrens im Sinne der katholischen Moraltheologie kennzeichnen. Neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit war Claudel aber auch politisch als Konsul und Diplomat in der Mission Frankreichs engagiert. Bei Ausbruch des Krieges war er französischer Konsul in Hamburg, übersiedelte dann aber rasch nach Bordeaux, wo die französische Kriegsregierung ihren Sitz hatte. Die weiteren Kriegsjahre verbrachte er als diplomatischer Vertreter in der Schweiz, in Italien und schließlich in Brasilien. Während des Krieges verfasste er einige Gedichte, die teilweise 1922 unter dem Titel *Poèmes de guerre* (1914–1916) erschienen. Selbst nicht aktiv in das Kriegsgeschehen involviert, zählt er zu den *poètes patriotiques de l'arrière*, die – in seinem Falle noch nicht einmal – von der Heimatfront als ‚Unwissende‘ über den Krieg schreiben und wohl allein aus der mangelnden direkten Erfahrung der Gräuel des

⁸ Eindrucksvolles Zeugnis lyrischer Texte aus der Feder pazifistisch eingestellter französischer Kriegsautoren ist die von Romain Rolland und Franz Masareel 1920 in Genf herausgegebene Anthologie *Les poètes contre la Guerre*.

Krieges von erhabenem Posten aus über das Heroische des Krieges als Vaterlandsdienst schreiben können.

Claudels Kriegsdichtung unterscheidet sich nicht zuletzt durch seine stark religiöse Ausrichtung von vielen anderen *poèmes patriotiques*, passt sich jedoch ein in die in konservativ-patriotischen Kreisen verbreitete ideologische Ausrichtung, wie sie von der *Action française* um Charles Maurras propagiert wird: Frankreich – „terre de l'Humanité et terre de l'Esprit, terre du Sacrifice et de la Charité“⁹ – wird ganz traditionell als die *fille aînée de l'Église* verstanden, als von Gott auserwähltes Land. Frankreichs Kampf gegen die häretischen Horden germanischer Barbaren wird damit zu einem heiligen Krieg stilisiert. In dem Langgedicht „Saint Martin“ (1919) wird das vermeintlich häretische, d.h. protestantische Deutschland demgemäß auch explizit als gottesfeindlich dargestellt: Deutschland erhebt sich über die ‚heilige Erde Frankreichs‘ und damit gegen Gott; kriegerisches Handeln gegen den deutschen Feind kommt folglich der Verteidigung des Glaubens gleich:

Nation dans le mécontentement de la limite et de toute forme par le
dehors qui de soit propre,
Allemagne, grand tas confus de tripes et d'entrailles de l'Europe!
Peuple mal baptisé, en as-tu assez maintenant de ce grossier désir
d'être Dieu?¹⁰

In seinen *Poèmes de guerre* wird der Krieg samt der zahllosen Opfer, die er mit sich bringt, als ‚Gottesdienst‘ betrachtet: Für Claudel ist der Krieg als eine Prüfung Gottes zu betrachten, der sich der gläubige Mensch stellen muss, um zur Erlösung durch Gott zu gelangen. Das Leiden und Sterben des Individuums wird zudem einem höheren kollektiven wie spirituellen Ziel untergeordnet:

Du fait que la guerre n'est plus en opposition avec la vie, mais sa forme la plus
révélatrice, le sens que Claudel arrache à la guerre vaut pour la vie entière. La
poésie, ainsi, dépasse l'événement qu'elle avait pris pour point de départ et
rejoint une valeur universelle.¹¹

Das Leiden und Erdulden der Katastrophe erhält somit eine erhabene, quasi-religiöse Bedeutung, denn das Opfer, das Frankreich leistet, wird als Grundstock einer tieferen Einsicht in die letzte Wahrheit und als Basis für die Zu-

⁹ Henri Massis, *Romain Rolland contre la France* (Paris: Floury, 1915), 9.

¹⁰ Paul Claudel, „Saint Martin“ (1919), in *Œuvre poétique* (Paris: Gallimard, 1967), 671.

¹¹ Villard, *La poésie patriotique de l'arrière*, 238.

kunft in Frieden interpretiert. In „La grande attente“ (1915) heißt es entsprechend:

Si nos frères n'étaient pas morts, comment aurions-nous su ce qu'il y
 avait dans notre cœur,
 Comment ces eaux auraient-elles jailli?
 Comment aurions-nous fait cette trouvaille en nous, ce point vital que
 nous appelons la douleur,
 La vérité enfin au fond de nous, ces amères eaux en nous pour tout
 purifier qui ne sont point seulement des pleurs,
 Mais la source même de la vie!¹²

Der Opfertod im ‚heiligen‘ Krieg wird bei Claudel mystisch überhöht zu einer Form diesseitiger Eucharistie: das Blutvergießen der *fille aînée de l'Église* wird zum Opfertod für eine höhere Sache, für die göttliche Erlösung des französischen Volkes. In dem gebetsartigen Gedicht „Le précieux sang“ (1915) heißt es:

Si notre sang est vraiment précieux comme vous le dites, si vraiment
 il est comme de l'or,
 S'il sert, pourquoi le garder?
 Oublieux de tout ce qu'on peut acheter avec, pourquoi le réserver
 comme un trésor, Mon Dieu, quand vous nous le demandez?
 Nos péchés sont grands, nous le savons, et qu'il faut absolument faire
 pénitence,
 Mais il est difficile pour un homme de pleurer :
 Voici notre sang au lieu de larmes que nous avons répandu pour la
 France :
 Faites-en ce que vous voudrez!
 Prenez-le, nous vous le donnons, tirez-en vous-même usage et bénéfice,
 Nous ne vous faisons point de demande.
 Mais si vous avez besoin de notre amour autant que nous avons le besoin
 de votre Justice,
 Alors c'est que votre soif est grande!¹³

Mit der Rechtfertigung des Krieges als gottgewollt verleiht Claudel dem Sterben der jungen Generation im Sinne der von patriotischer Seite heroisierten *génération sacrifiée* einen Sinn.¹⁴ Indem Claudel das Heldenhafte der Gefalle-

¹² Claudel, „La grande attente“ (1915), in *Œuvre poétique*, 551.

¹³ Claudel, „Le précieux sang“ (1915), in *Œuvre poétique*, 541–2.

¹⁴ Vgl. hierzu Henri Massis' im September 1914 verfassten Text „Une génération sacrifiée“, in *Le sacrifice 1914–1916* (Paris: Plon, 1917), 1–12.

nen und den vermeintlich nahen Sieg besingt, dient ein Gedicht wie „Aux morts des armées de la République“ (1915) der Bestätigung der Sinnhaftigkeit des Krieges im Sinne der poetischen Mobilisierung einerseits und der Trauerarbeit für die Angehörigen der zahllosen jungen Opfer andererseits:

Ce souffle encore incertain dont je sens ma joue caressée,
C'est la France, je le sais!
Ah, qu'elle est douce, car c'est elle! Naïve mais péremptoire,
L'haleine de la Victoire!

Héros, qui avez été versés en masse dans la terre comme du blé,
Froment pur dont l'étroit sillon impassable a été comblé,
Qui flamboie et qui foudroie depuis les Vosges jusqu'à la mer du Nord,
C'est à vous que va ma pensée, vous surtout dans les pieds des vivants
qui êtes les morts!

[...]

O morts, la sentez-vous avec nous, l'odeur de votre paradis héroïque,
La possession à la fin avec son corps de la chose qu'on vous a promise,

Le grand assouvissement pour toujours de la terre ennemie que l'on a
conquise!¹⁵

Diese wenigen Beispiele zeigen bereits den hohen Ton, die Heroisierung des Kämpfers zu einem Kämpfer Gottes sowie die Überlagerung des realen Kriegsgräuels durch eine fast mystisch-ekstatische Interpretation der Aufopferung für das nationale Kollektiv. Damit ist Claudel einer der daheimgebliebenen Dichter, der seine poetische Stimme für die *cause française* erhebt und dabei – fern aller Frontrealität – seine Dichtungsästhetik der Vorkriegszeit fortsetzt, sie nun allerdings explizit in den Dienst der Vaterlandsliebe stellt. In ästhetischer Hinsicht weist seine religiös motivierte patriotische Kriegssyrik – abgesehen von den Elementen religiös-mystischer Dichtung – alle Kennzeichen der traditionellen Kriegsdichtung auf.

„La guerre est jolie“ oder die ambivalente Ästhetik des Krieges bei Guillaume Apollinaire

Guillaume Apollinaire (1880–1918), eigentlich Wilhelm Albert Wodzimierz Apolinary de Kostrowicki, war bereits vor dem Krieg als avantgardistischer Dichter aktiv. Als früher Wegbereiter des späteren Surrealismus trat Apollinaire, der 1918 nicht an seiner kriegsbedingten Kopfverletzung, sondern an der Spanischen Grippe starb, bereits vor dem Krieg für eine Lösung von

¹⁵ Claudel, „Aux morts des armées de la République“ (1915), in *Œuvre poétique*, 539.

allen poetologischen Vorgaben ein und forderte eine beständige formale Erneuerung und Revolutionierung der poetischen Sprache. Freier Vers, die Auflösung der Interpunktion, der häufige Gebrauch von Neologismen sowie die Semantisierung des typographischen Raumes zählen zu wichtigen ästhetischen Kennzeichen seiner Dichtung.

Dem Kosmopolitismus der Vorkriegszeit stand Apollinaire äußerst kritisch gegenüber und ließ sich wie so viele andere seiner Generation von der allgemeinen Kriegsbegeisterung anstecken. Er vertrat die bei den patriotisch gesinnten Franzosen verbreitete *germanophobie* und meldete sich als Freiwilliger. Zusammen mit anderen in Frankreich lebenden Ausländern propagierte er in den Intellektuellen- und Künstlerkreisen das militärische Engagement für Frankreich. Der Schweizer Blaise Cendrars und einige andere Künstler verfassten im August 1914 den „Appel aux étrangers vivant en France“, der in sämtlichen französischen Zeitungen erschien. Dort heißt es:

L'heure est grave.

Tout homme digne de ce nom doit aujourd'hui agir, doit se défendre,
de rester inactif au milieu de la plus formidable conflagration
que l'histoire ait jamais pu enregistrer.

Toute hésitation serait un crime.

Point de paroles, des actes.

Des étrangers amis de la France, qui pendant leur séjour en France,
ont appris à l'aimer et à la chérir comme une seconde, patrie,
sentent, le besoin impérieux de lui offrir leurs bras.

Intellectuels, étudiants, ouvriers, hommes valides de toutes sortes
– nés ailleurs, domiciliés ici – nous qui avons trouvé en
France la nourriture de notre esprit ou la nourriture matérielle,
groupons-nous en un faisceau solide de volontés mises
au service de la plus grande France.¹⁶

Aufgrund seiner italienisch-polnischen Abstammung wurde Apollinaire zu seinem Leidwesen jedoch als Ausländer abgelehnt und kam erst 1915 im zweiten Anlauf nach der Beantragung seiner Einbürgerung samt Namensänderung, die sein Pseudonym zu seinem offiziellen Namen machte, an die Front. Seine Überzeugung ist jedoch auch trotz seines erst verspätet möglichen aktiven Engagements so eindeutig national-patriotisch, dass er sich gegen all seine Weggenossen empört, die ins Exil gehen oder sich anderweitig vor dem Kriegsdienst drücken. So beschimpft er seinen langjährigen Freund, den ku-

¹⁶ Blaise Cendrars u.a., „Appel aux étrangers vivant en France“, zit. aus *Le Figaro*, 2. August 1914, 2, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k290395g/f2.zoom>, Zugr. am 01.11.16.

bistischen Maler Robert Delaunay, als antipatriotischen, unmännlichen Deserteur, der sich mit seinem Drückebergertum auch gegen die ästhetische Avantgarde richtete.¹⁷ Für Apollinaire gehen Kriegseinsatz und Avantgarde der futuristischen Kriegsbegeisterung folgend Hand in Hand – zumindest zunächst, denn Apollinaires Haltung dem Krieg gegenüber erweist sich als zunehmend ambivalent: Auf der einen Seite ist er überzeugter Patriot, auf der anderen Seite wird er mit den Erfahrungen der Front zunehmend melancholisch. Nach einer schweren Kopfverletzung konnte Apollinaire nicht zurück in den Kriegsdienst, war jedoch durch seine Tätigkeit in der Zensurbehörde an der nationalistisch-patriotischen Regulierung des Literaturbetriebes beteiligt.

Die deutlich patriotische und antideutsche Einstellung des überaus selbstbewussten ‚Neufranzosen‘, der sich als Sprachrohr der Welt versteht, wird z.B. in dem bildvisuellen Teil des Gedichtes „2° Canonnier conducteur“ deutlich:

S
A
LUT
M
ON
DE
dent
je suis
LA LAN
GUE È
LOQUEN
TEQUETA
BOUCHE
O PARIS
TIRE ET TIRERA
T O U JOURS
AUX A L
L E M A N D S

Abb. 1: Guillaume Apollinaire, „2° Canonnier conducteur“, in *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, Bd. III (Paris: Gallimard, 1966), 202.

Mit seiner patriotisch-antideutschen Einstellung distanziert sich Apollinaire ebenso von Dada wie von den pazifistischen Kreisen um Rolland, der einer „germanophilie déplacée“¹⁸ bezichtigt und als Vaterlandsverräter verachtet wird. Diese explizite Distanzierung von den Schweizer Exilliteraten erklärt auch Apollinaires dezidierte Ablehnung, sich an Rollands Anthologie

¹⁷ Vgl. Annette Becker, *La Grande Guerre d'Apollinaire : un poète combattant* (Paris: Texto, 2014), 47.

¹⁸ So der Titel eines Artikels von François-Victor-Alphonse Aulard in *Le Matin*, 23.10.1914.

Les poètes contre la Guerre von 1920 zu beteiligen. An Dada stößt sich Apollinaire vor allem aufgrund der Tatsache, dass die Dadaisten unterschiedlicher nationaler Herkunft sind und mit Ball gerade ein Deutscher eine herausragende Bedeutung hat. Dabei ist Dada alles andere als pro-europäisch oder gar pazifistisch, man denke an die Verehrung von Marinettis *futurismo*.

Die deutliche Parteinahme für Frankreich zählt neben der formalästhetischen Besonderheit einiger Gedichte der *Calligrammes* sicher zu den Gründen für die nachhaltige Wirkung seiner Kriegsgedichte. Doch inwiefern sind die *Calligrammes* als ästhetische Produkte des Krieges zu betrachten? Wie bereits angesprochen, wirkt der Krieg im französischen Literaturbetrieb poetologisch und ästhetisch nicht ‚flächendeckend‘ als Katalysator der Avantgarden. Als Ausnahme wird immer wieder Apollinaire mit seiner Gedichtform des *Calligramme*, des Augengedichtes, benannt. Allerdings sind letztlich auch seine Bildgedichte ästhetisch kein ‚Ergebnis‘ der Kriegserfahrung, denn Ideogramme gibt es bereits im Barock und auch die Erneuerung der Dichtungssprache forderte Apollinaire bereits vor dem Krieg. Selbst den Begriff ‚Calligramme‘ übernimmt Apollinaire seinerseits von dem Schriftsteller Edmond Haraucourt (1856–1941), der bereits 1882 sein visuell überformtes Gedicht „Sonnet pointu“ als *calligramme* bezeichnet hatte. Besonders sind Apollinaires Kriegsgedichte aber gerade deshalb, weil er in seinen Texten die referentielle Funktion nicht über die ästhetische Gestaltung dominieren lässt, sondern die Formexperimente zum Ausdruck der Kriegserfahrung zu nutzen versucht. Doch gilt dies nicht für alle Gedichte der Sammlung, denn ein nicht unerheblicher Anteil der Texte ist vergleichsweise traditionell mit Reim und regelmäßigem Versmaß konzipiert. Auffällig ist jedoch bei allen Gedichten die Ambiguität und Mehrdeutigkeit des Ausdrucks sowie das beständige Oszillieren der Gedichte zwischen der Poetisierung autobiographisch-individueller vs. kollektiver Kriegserfahrung einerseits und der poetisch-überhöhten Distanzierung eines Dichter-Ich vom realen Kriegsgeschehen andererseits. Diese paradoxe Verschmelzung von wahren und inszeniertem Dichter-Ich zeigt sich besonders deutlich, wenn das lyrische Ich in „Merveille de la guerre“ davon spricht, das biographische Vermächtnis von Guillaume Apollinaire niederzuschreiben und dabei gleichzeitig – in der Ich-entäußerten dritten Person – auf die rein imaginative, simultane Allgegenwart des ‚Kriegssängers‘ verweist:

Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire
 Qui fut à la guerre et sut être partout

Dans les villes heureuses de l'arrière
 Dans tout le reste de l'univers
 Dans ceux qui meurent en piétinant dans le barbelé
 Dans les femmes dans les canons dans les chevaux
 Au zénith au nadir aux 4 points cardinaux
 Et dans l'unique ardeur de cette veillée d'armes¹⁹

Während der erste und der letzte Vers dieser Strophe auf die ganz real gefühlte Todesangst des Soldaten Apollinaire angesichts der bevorstehenden Kampfhandlung Bezug nimmt, verweisen die dazwischenliegenden Verse auf die wundersame, realitätsenthebende und damit poetisch inspirative Wirkung des Krieges auf den Dichter Apollinaire.²⁰

Trotz seiner politisch-ideologischen Überzeugung fällt Apollinaires Darstellung des Krieges völlig anders aus als bei Claudel. Hier finden wir nichts von der pathetischen Heldenverehrung und der Glorifizierung bzw. Heiligung des Krieges. Was sich bei Apollinaire hingegen – zumindest vordergründig – widerspiegelt ist die Ästhetisierung des Kriegsgeschehens à la Marinetti: Auch Apollinaire ist begeistert von den technischen Errungenschaften moderner Kriegsgeräte. Wie Genevoix (*Ceux de 14*) und Barbusse (*Le Feu*) bedient sich auch Apollinaire der paradoxen Inszenierung von Bombenexplosionen als ‚schön‘, als ästhetisch ansprechend – mit dem Unterschied allerdings, dass Apollinaire diese ‚Schönheit‘ an der Front unmittelbar erlebt, diese ohne zeitliche Distanz in seinen Gedichten beschreibt und sie – solange die Kampfhandlungen auch noch nicht unmittelbar zu Verlusten in den eigenen Reihen geführt hatten – wohl auch tatsächlich so empfand. So beginnt „Merveille de la guerre“ mit den Versen: „Que c'est beau ces fusées qui illuminent la nuit | Elles montent sur leur propre cime et se penchent pour regarder | Ce sont des dames qui dansent avec leurs regards pour yeux bras et cœurs“²¹ – auch diese paradoxe ‚Schönheit‘ ist also eines der Wunder des Krieges. Und in dem André Rouveyre gewidmeten Gedicht „Fête“ heißt es:

Feu d'artifice en acier
 Qu'il est charmant cet éclairage
 Artifice d'artificier
 Mêler quelque grâce au courage

¹⁹ Apollinaire, „Merveille de la guerre“, in *Œuvres complètes*, 254.

²⁰ Diese paradoxe Verschmelzung von autobiographischer Zeugenschaft und imaginativer Selbstdistanz lässt sich in einer ganzen Reihe von Gedichten der *Calligrammes* nachweisen. Siehe hierzu: Parenteau, *Quatre poètes dans la Grande Guerre*, 119–32.

²¹ Apollinaire, „Merveille de la guerre“, in *Œuvres complètes*, 253.

Deux fusants
 Rose éclatement
 Comme deux seins que l'on dégrafe
 Tendent leurs bouts insolemment
 IL SUT AIMER
 Quelle épitaphe

 Un poète dans la forêt
 Regarde avec indifférence
 Son revolver au cran d'arrêt
 Des roses mourir d'espérance

 Il songe aux roses de Saadi
 Et soudain sa tête se penche
 Car une rose lui redit
 La molle courbe d'une hanche

 L'air est plein d'un terrible alcool
 Filtré des étoiles mi-closes
 Les obus caressent le mol
 Parfum nocturne où tu reposes
 Mortification des roses²²

Doch bald mischt sich bei Apollinaire – wie hier mit dem Aufbau des Kontrastes zwischen dem titelgebenden Fest inklusive der Isotopie des Sinnlich-Erotischen, Blumig-Weiblichen (Rosen, Brüste, Körperlichkeit, Duft, Streicheln) und dem gefährlich Berausenden der tödlichen Waffen (Stahl, Waffen, Sterben, Epitaph) – Nachdenkliches in die Darstellung, die die Faszination für den kurzen ‚schönen‘ Schein des letztlich Tödlichen in Melancholie und Wehmut umschlagen lässt. Diese Ambivalenz zeigt sich auch im Gedicht „L'adieu du cavalier“ recht deutlich:

Ah Dieu! que la guerre est jolie
 Avec ses chants ses longs loisirs
 Cette bague je l'ai polie
 Le vent se mêle à vos soupirs

 Adieu! voici le boute-selle
 Il disparut dans un tournant
 Et mourut là-bas tandis qu'elle
 Riait au destin surprenant²³

²² Apollinaire, „Fête“, in *Œuvres complètes*, 225–6.

²³ Apollinaire, „L'adieu du cavalier“, in *Œuvres complètes*, 238.

Die geradezu zynische Ironie der Ambivalenz des Krieges, der schöne und warme Erinnerungen an die Liebe weckt und doch im Tod endet, tritt hier in dem Wortspiel der Homophonie von „Ah Dieu“ und „Adieu“ deutlich zu Tage. Die Ambivalenz wird auch auf das Spannungsverhältnis von Form und Inhalt übertragen: Dadurch, dass die formale Gestaltung mit Achtsilbern und Kreuzreim eine ausgewogene Harmonie evoziert, wird die Wirkung des Krieges durch das Hereinbrechen des Todes geradezu verstärkt.

Immer wieder bearbeitet Apollinaire die Trauer um die Opfer und Verluste des Krieges, wobei es sich dabei stets um die individuell empfundene Trauer handelt, die auch nicht – wie bei Claudel – in eine positive höhere Bedeutung überführt wird. Ein Bildgedicht wie „La colombe poignardée et le jet d'eau“ ist letztlich nichts anderes als eine formal modern überformte und doch traditionelle Elegie,²⁴ die aufgrund der Namensnennungen realer Freunde Apollinaires einem Epitaph ähnelt:

Während die erste Strophe die Abwesenheit der geliebten Frauen des Dichters, die über das Symbol der Taube mit dem Frieden gleichgesetzt werden, beklagt, trauert das lyrische Ich in der zweiten Strophe über seine (Künstler-) Freunde, die entweder noch im Feld sind oder (möglicherweise) bereits gefallen sind. Apollinaire spielt hier ganz bewusst mit der Mehrdeutigkeit von Wasser, Blut und Tränen, das bzw. die im Krieg massenhaft vergossen wird bzw. werden. Der Frieden scheint ebenso weit in Ferne gerückt zu sein wie der Paradiesgarten: Das Blut des Brunnens des Krieges verhilft weder dem Siegeslorbeer noch der Olive als Friedenssymbol zu leben, sondern allein dem giftigen Oleander, der „Kriegsblume“.

Apollinaires Kriegsdichtung ist also in vielerlei Hinsicht ambivalent, auch wenn er seine national-patriotische Einstellung selbst nach seiner Kopfverletzung keinesfalls aufgibt und dem Krieg *per se* eine positiv konnotierte moralische Erhabenheit zuschreibt: „la guerre a pour lui une grandeur morale dont lui, poète engagé au combat, se doit de faire l'éloge.“²⁵ Ein wesentliches Kennzeichen seiner Kriegsliryk ist das Spannungsverhältnis vom ‚träumerischen‘ Poeten, in dessen nächtlichen Vision im Felde sich Erinnerungsbilder an Liebe, Erotik und Schönheit über die Bilder des Krieges schieben, mit ihnen verschmelzen oder – wie wir gesehen haben – auch

²⁴ Die zweite Strophe erinnert mit ihren 14 Versen auch an ein Sonett. Das Versmaß ist als Achtsilber regelmäßig konzipiert; auch wenn kein festes Reimschema vorliegt, reimen viele Verse.

²⁵ Françoise Gerbod, „Cendrars et Apollinaire: la guerre est-elle jolie?“, in *Blaise Cendrars et la guerre*, hrsg. von Claude Leroy (Paris: Armand Colin, 1995), 51–63, hier 58.



Abb. 2: Apollinaire, „La colombe poignardée et le jet d'eau“, in *Œuvres complètes*, 201.

in ironisch-zynische Distanz zu diesen geraten, ohne dabei aber die *cause française*, den Krieg an sich in Frage zu stellen. Apollinaires lyrische Kriegsästhetik, die unter dem Vorzeichen seiner Ästhetik des *esprit nouveau* steht,²⁶ unterscheidet sich von den meisten anderen französischen Kriegsdichtern vor allem dadurch, dass zwar das Wahre ausgedrückt werden soll, zugleich aber die nicht-rationalen und nicht-referentiellen Bereiche des Imaginativen und Assoziativen im Zentrum seiner auf De-Automatisierung zielenden ‚Überraschungs-Poetik‘ stehen. Formal spiegelt sich dies u. a. in dem Bruch

²⁶ In seinem Essay „L'Esprit nouveau et les poètes“ (1917) betont Apollinaire die Pflicht des prophetischen Dichters, sich für sein Volk zu engagieren, wenn er schreibt: „Les poètes modernes sont donc des créateurs, des inventeurs et des prophètes; ils demandent qu'on examine ce qu'ils disent pour le plus grand bien de la collectivité à laquelle ils appartiennent.“ Weiter betont er die herausragende Bedeutung der De-Automatisierung: „Les poètes ne sont pas seulement des hommes du beau. Ils sont encore et surtout les hommes du vrai, en tant qu'il permet de pénétrer dans l'inconnu, si bien que la surprise, l'inattendu est un des principaux ressorts de la poésie d'aujourd'hui.“ Apollinaire, *Œuvres complètes*, 907–8.

mit sprachlich-stilistischen Normen (Aufhebung der Interpunktion, Neologismen, Wortspiele) und typographischen Konventionen (Semantisierung des typographischen Raumes in den Bildgedichten).

Blaise Cendrars' „sourire du Luxembourg“ oder der Krieg als Kinderspiel

Wie Apollinaire und eine ganze Reihe anderer Avantgarde-Künstler begrüßte auch der Schweizer Blaise Cendrars (1887–1961), eigentlich Frédéric-Louis Sauter, der seit 1910 in den Pariser Avantgardekreisen verkehrte, den Krieg als willkommene Abwechslung und Abenteuer:

[...] Apollinaire et Cendrars, au départ, avaient tous deux cherché dans la guerre un remède, un moyen d'échapper à la routine et aussi à ce que Cendrars a nommé plus tard « l'inanité avant-gardiste ». Apollinaire avait peur de s'embêter [...] ; il cherchait partout la surprise ; il lui fallait être là où se jouait un drame essentiel. Cendrars voit dans la guerre un exutoire à ses désirs d'aventure, au besoin de violence qu'il n'arrive pas à satisfaire.²⁷

Gleich im Sommer 1914 meldete sich Cendrars daher als Freiwilliger bei der französischen Fremdenlegion. Im Gegensatz zu Apollinaire, der während des gesamten Krieges einen Teil der Gedichte, die dann in *Calligrammes* erschienen, in Briefen u.a. an seine Geliebte Lou schrieb, reagierte Cendrars, der vor dem Krieg mit ästhetisch innovativen Avantgardegedichten von sich Reden gemacht hatte, mit Schweigen. Nach der Anfangseuphorie kann Cendrars dem Krieg schon bald nichts Positives mehr abgewinnen und kann Apollinaires Schreiben nicht nachvollziehen – die Erfahrung der Grauen des realen Krieges macht ihn sprachlos. In „Le lotissement du ciel“ (1949) schreibt er rückblickend:

Un poète le fusil engagé dans un créneau et qui n'écrivait pas et qui cherchait ses mots pour définir les choses qu'il voyait de l'au-delà venir affluer à son créneau et s'y inscrire comme sur un petit miroir ou écran portatif. [...] Je ne trouvais pas mes mots. Je n'ai jamais compris comment Guillaume Apollinaire a pu écrire de si jolis poèmes sur la nuit au front [...].²⁸

Das Erleben der Front verkehrt seine Haltung dem Krieg gegenüber ins Gegenteil. Für ihn kommt der Krieg einer grauenvollen Apokalypse gleich, der nichts Schönes oder Erhabenes inne wohnt. Literarisch-poetischer Ausdruck

²⁷ Gerbod, „Cendrars et Apollinaire“, 54.

²⁸ Blaise Cendrars, „Le lotissement du ciel“ (1949), in *Œuvres complètes*, Bd. VI (Paris: Denoël, 1949), 507.

des Leidens und Sterbens scheint ihm in der Unmittelbarkeit des Todes unmöglich. Abgesehen von dem kurzen Gedicht „Shrapnells“ vom Oktober 1914 schreibt Cendrars erst nach seiner Verletzung im September 1915 – er verliert die rechte Hand – über den Krieg, wendet sich dabei jedoch vornehmlich erzählenden Gattungen zu; er selbst konstatiert hierzu: „[...] la guerre ne m’a pas inspiré au point de vue poésie.“²⁹

Der wichtigste poetische Beitrag Cendrars zum Krieg ist das Langgedicht „La Guerre au Luxembourg“, das 1916 von der Zensur genehmigt wird und als kleines Büchlein mit Illustrationen von Moïse Kisling bei dem Verleger Dan. Niestlé – beides ebenfalls Kameraden von Cendrars – publiziert wird. Während das Gedicht selbst, anders als bei den *War Poets* etwa, gerade nicht das Hässliche und Unmenschliche des Sterbens auf den Schlachtfeldern beschreibt, werden Tod und Sterben für Frankreich bereits in der Widmung an drei gefallene Kameraden der Fremdenlegion thematisiert: Von den drei wie Cendrars nicht-französischen Freunden heißt es dort, die seien „Engagés Volontaires || MORTS || POUR LA FRANCE“³⁰.

In „La Guerre au Luxembourg“ gibt eine anonym bleibende Sprecherinstanz ihre Eindrücke von zwei Herbstnachmittagen im Pariser Stadtpark Jardin du Luxembourg auf impressionistische Weise wieder: In dem in freien Versen geschriebenen Gedicht werden Bildeindrücke mit zahlreichen wörtlichen Reden der spielenden Kinder verknüpft. Der Park scheint eine Art *hortus conclusus* zu sein, ein beschaulich-friedlicher Raum, in dem Kinder singen, es ist die Rede vom „sourire du Luxembourg“³¹. Unterstützt wird diese auf den ersten Blick friedvolle Szenerie durch die Illustrationen, in denen Kinder Reigen tanzen und keine Spuren des Krieges zu sehen sind. In der Tat ist Paris zu dieser Zeit des Krieges insofern nicht unmittelbar von den Kampfhandlungen betroffen, als das Leben in der Stadt scheinbar ‚normal‘ weitergeht und so verbringen die Mütter und Kindermädchen den Nachmittag mit den Kindern wie in Friedenszeiten im Park. Der Kontrast von einem vermeintlich friedlichen Parkinneren und einem kriegerisch bedrohlichen Äußeren wird hervorgehoben durch die rauchenden Schloten der Rüstungsbetriebe, die sich über die Schönheit der Herbstnatur erheben: „les fumées des usines de munitions | au-dessus des frondaisons d’or“³². Der

²⁹ Claude Leroy, Hrsg., *Blaise Cendrars vous parle ...* (Paris: Denoël, 2006), 33.

³⁰ Blaise Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, in *Poésies complètes*, Bd. I (Paris: Denoël, 2005), 99.

³¹ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 101.

³² Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 101.

Krieg oder vielmehr seine Konsequenzen dringen auch über die Versehrten in den Mikrokosmos Park ein: „Un blessé battait la mesure avec sa bécquille | Sous le bandeau son œil“³³. Schließlich ist aber auch das Kinderspiel kein unschuldig unbeschwertes Spiel, denn die Kinder spielen den Krieg nach: „Il n’y a que les petits enfants qui jouent à la guerre“.³⁴

Bei der mosaikartig, impressionistisch-fragmentierten poetischen Darstellung der Krieg spielenden Kinder verdeutlicht sich, inwieweit die junge Generation die optimistischen, kriegsverherrlichenden Diskurse der medial vermittelten Kriegspropaganda bereits verinnerlicht hat: der Krieg ist schön hören wir auch hier und nichts ‚Schöneres‘ und Heroischeres als für das Vaterland zu sterben:

La Somme Verdun
 Mon grand frère est aux Dardanelles
 Comme c’est beau
 Un fusil
 [...]
 Puis on relève les morts
 Tout le monde veut en être
 Ou tout au moins blessé
 [...]
 À présent on consulte les journaux illustrés
 Les photographies
 On se souvient de ce que l’on a vu au cinéma³⁵

Der Krieg wird hier als eine heitere Angelegenheit dargestellt, die Spaß macht: „On joue en riant aux gaz-asphyxiants au tank au sous-marin-devant-new-york-qui ne-peut-pas-passer“³⁶. Schließlich ist der Krieg harmlos und selbst Verletzungen und Tod ein Kinderspiel, wenn sich jeder engagiert und mit aller Kraft für das Vaterland einbringt:

On donne tout
 Croix-Rouge
 Les infirmières ont 6 ans
 Leur cœur est plein d’émotion
 On enlève les yeux aux poupées pour réparer les aveugles
 J’y vois! j’y vois!
 Ceux qui faisaient les Boches sont maintenant brancardiers

³³ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 101.

³⁴ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 101.

³⁵ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 101, 103.

³⁶ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 105.

Et ceux qui faisaient les morts ressuscitent pour assister à la merveilleuse opération³⁷

Die Bemerkung über einen kleinen Jungen, dem die Abenteuerromane von Jules Verne zu langweilig geworden sind und der nun stattdessen lieber das Sonntagsblatt liest – „Et un petit garçon [*sic!*] Non pas Jules Verne mais achète encore le beau communiqué du dimanche“³⁸ – entlarvt die Kriegsberichterstattung als Fiktion, als Konstruktion eines patriotischen ‚Heldenepos‘. Ganz in diesem Sinne stellt der letzte Teil des Gedichtes eine Art Traumvision des herbeigesehnten Kriegsendes dar. Auch hier überwiegt der ironisch, ja fast zynische Ton. Die Sprechinstanz reproduziert die verlogene patriotische Propaganda wie sie mittels der Medien an der Heimatfront verbreitet und trotz ihrer vollkommen übertriebenen, geradezu phantastischen Euphorie von einem Teil der Zivilbevölkerung auch geglaubt wird. Wie schon 1914 und 1915 wird das Kriegsende auch 1916 im Frühjahr erwartet. Der Symbolwert des Frühlingserwachens als Anfang des neuen Friedens ist dabei freilich nicht zu übersehen. In einer gloriosen Zeremonie werden die nationalen Helden des Krieges gefeiert werden – und völlig selbstverständlich werden *alle* Soldaten wieder kommen. Alle Trauer und aller Schmerz, werden auf wundersame Weise ebenso verschwunden sein wie Verletzung, Leid und Tod:

À PARIS

Le jour de la Victoire quand les soldats reviendront...

Tout le monde voudra LES voir

Le soleil ouvrira de bonne heure comme un marchand de nougat un
jour de fête

Il fera printemps au Bois de Boulogne ou du côté de Meudon

Toutes les automobiles seront parfumées et les pauvres chevaux mangeront des fleurs

Aux fenêtres les petits orphelins de la guerre auront toutes de belles robes patriotiques

[...]

Dans l'après-midi

Les blessés accrocheront leurs Médailles à l'Arc-de-Triomphe et rentreront à la maison sans boiter

Puis

Le soir

La place de l'Étoile montera au ciel

³⁷ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 103.

³⁸ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 105.

Le Dôme des Invalides chantera sur Paris comme une immense cloche
d'or
Et les mille voix des journaux acclameront la Marseillaise
Femme de France³⁹

Die Daheimgebliebenen, die abgegrenzt von der Realität des Krieges in ihrem bürgerlichen Alltag leben (Nachmittage im Park) und weiter an die ‚Heldenmärchen‘ und die Kriegswunder glauben („On attend le zeppelin qui ne vient pas“⁴⁰) werden im ‚Vertikaltex‘ als (Tag-)Träumer, „rêveurs“, bezeichnet. Der ‚Vertikaltex‘ am rechten Rand der Beschreibung des ersten Nachmittags im Park ist ambig: Der dreimalige Ausruf „MOI!“ kann zum einen auf die spielenden Kinder bezogen werden, die untereinander um ihre Rollen im Kriegsspiel wetteifern. Zum anderen scheint sich hier das lyrische Ich im Gedicht zu manifestieren, auch er war naiv wie die Kinder, wollte unbedingt an die Front. Der Paralleltex zu der Thematisierung von Verletzung und Tod – „ROUGE BLANC BLEU“ – scheint einen klaren Bezug zu Cendrars eigener Frankreichbegeisterung zu sein; so identifiziert sich das „moi“ mit der Trikolore und damit mit Frankreich (mehr noch im Februar 1916 erhält Cendrars die französische Staatsbürgerschaft). Und doch legt die Deautomatisierung – die Reihenfolge der Farbnennungen ist hier invertiert, rot, weiß, blau statt blau, weiß, rot – zugleich einen Bruch mit der patriotischen Identifikation offen. Entscheidend für das Zerschneiden der Syntax wie der gewöhnlichen (An-)Ordnung scheinen die imperativischen Appellverse „Coupe coupe | coupe le bras coupe la tête“⁴¹ zu sein, die nicht nur Ausrufe der Kinder zu sein scheinen, sondern darüber hinaus zum einen den autobiographischen Bezug zu Cendrars Verletzung herstellen⁴² und zum anderen wie eine metaliterarische Autoreferenz auf das eigene Dichten im Sinne einer Aufforderung des Dichters an sich selbst erscheinen, die gewohnte Dichtungssprache – in Rückbezug auf sein avantgardistisches Streben vor dem Krieg – zu zerschneiden, zu fragmentieren.

In aller Zurückhaltung und doch unmissverständlich übt Cendrars, der selbst voller Überzeugung in den Krieg gezogen war, in „La Guerre au Luxembourg“ also Kritik an der Realitätsverzerrung der patriotischen Propa-

³⁹ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 107.

⁴⁰ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 103.

⁴¹ Cendrars, „La Guerre au Luxembourg“, 101.

⁴² Rino Cortina, „La guerre et ‚La Guerre au Luxembourg‘“, in *Blaise Cendrars et la guerre*, hrsg. von Claude Leroy (Paris: Armand Colin, 1995), 109–17, hier 116.

ganda, der „Gemeinschaftslüge“⁴³, wie Stefan Zweig sagt, die sinnloses massenhaftes Sterben und die Grauen des Krieges verharmlost, verdrängt und stattdessen unerschütterter weiterhin idealisierte Bilder eines scheinbar nahen, heldenhaften Sieges verbreitet. Was sich bei Cendrars verhalten äußert, kommt in den Gedichten von Jouve ganz explizit zum Ausdruck: Kriegspropaganda ist Lüge und der Krieg muss ein Ende haben.

„Chanter pour l'Europe, espérer pour l'Europe!“ oder Pierre-Jean Jouvés Ruf gegen den Krieg

Pierre-Jean Jouvés (1887–1976) erste Schaffensphase, in die auch seine engagierte Dichtung zum Ersten Weltkrieg fällt, ist heute kaum bekannt. Schuld daran ist in erster Linie der hypersensible und psychisch äußerst labile Autor selbst, der nach einer schweren Krise, in die er nach Ende des Ersten Weltkrieges stürzt, und einem religiösen Erweckungserlebnis im Jahr 1925 einen Schlussstrich unter sein bisheriges Leben zieht und einhergehend damit seinem Frühwerk eine kategorische Absage erteilt: „[...] pour le principe de la poésie, le poète est obligé de renier son premier ouvrage“⁴⁴, schreibt er im Nachwort seines 1928 in Paris (Au Sans Pareil) erschienenen Gedichtbandes *Les noces*. Dabei stellt sein dichterisches Werk einen ganz entscheidenden Beitrag zur französischsprachigen Lyrik des Ersten Weltkrieges dar.

Mit Ausbruch des Krieges wird Jouvés ästhetische Suche nach dem lyrischen Ausdruck seines Ich jäh unterbrochen. Vom Militärdienst ausgemustert, engagiert sich der gesundheitlich angeschlagene Jouve als Lazarettsanitäter. Die brutale Realität des Krieges bestimmt fortan auch sein dichterisches Schaffen, das sich zunehmend politisiert und in dem Gedichtband *Vous êtes des hommes* (1915) seine erste lyrische Artikulation findet. In „Pour l'Europe“ appelliert der Europäer Jouve – wie der im Schweizer Exil lebende Rolland bereits seit Ausbruch des Krieges – an den Verstand der europäischen Nachbarn und ruft zu Brüderlichkeit und unbedingter Mitmenschlichkeit auf:

Peuples de France, Allemagne, Angleterre ou Russie,
Auxquels je joins d'autres peuples sains et libres
Qui poursuivent dans la paix leur innombrable vie.

Peuples, chers peuples!

⁴³ Stefan Zweig, *Romain Rolland: der Mann und das Werk* (Frankfurt am Main: Rütten & Loening, 1926), 249.

⁴⁴ Pierre-Jean Jouve, *Œuvres*, Bd. II (Paris: Mercure de France, 1987), 1073.

Ne vous souciez pas de la langue, écoutez le chant tout pur.
 (Chant ni français ni allemand, mais de quelque race plus belle.)
 Ne tracez pas de frontière autour de ce chant libre et franc.
 [...]

Ne demandez pas l'origine, et ne vous défendez plus.
 Peuples, chers peuples!
 C'est un chant qui se jette en vous sans respect ni règles,
 Sans vertu ni patriotisme il se répand en vous,
 Il vous retrouve avec une infinie pitié,
 Il vous aime avec une infinie violence,
 Vous l'accepterez avec une infinie liberté.
 [...]

O peuple, – malgré tout sois fort et limpide.
 Va, – ne te détourne pas, tiens secrète la paix future,
 Ne perds jamais bienveillance et courage,
 Veille à l'humanité, – demeure libre en toi.⁴⁵

In dem Rolland gewidmeten Schlussgedicht „Que faut-il faire?“ warnt Jouve vor den hassschürenden Lügen, denen die Menschheit abschwören müsse, um in der bedingungslosen Nächstenliebe zum Frieden Europas zu finden:

Nous devons dénoncer de mensonge
 Tout ce qui tombe sous l'homme;
 (Pitié pour nous, – la tâche sera rude et malheureuse.)
 La civilisation, le bonheur du peuple, – mensonges!
 Mensonges l'État, les Églises, l'Argent!
 [...]

Nous annoncerons la fin
 De ceux qui veulent la vengeance, et ceux qui font la violence,
 Et ceux qui prêchent obéissance, ou résistance par violence,
 A la violence.

Car tel est ce que nous devons accomplir :
 Aime seulement ton prochain.⁴⁶

Trotz aller Rufe nach Gleichheit und Brüderlichkeit manifestiert sich doch zugleich immer auch wieder Jouvés Lokalpatriotismus, etwa wenn er sich seinen Mitstreitern im Felde gegenüber solidarisch zeigt und sich auf gewisse

⁴⁵ Pierre-Jean Jouve, „Pour l'Europe“, in *Vous êtes des hommes* (Paris: NRF, 1915), 82–4; 92.

⁴⁶ Jouve, „Que faut-il faire?“, in *Vous êtes des hommes*, 111–2.

Weise schuldig fühlt, nicht Teil ihres Kollektivs zu sein. So heißt es in „Pour les deux mille âmes de ma ville“:

Pour les deux milles âmes de valeureuses de ma ville
 Demeurées sous l'éclatement des bombes,
 Calmes, affairées, loyales en silence,
 Douze mois entiers, pendant le temps entier,
 Le temps de manger, le temps de dormir, le temps de procréer,
 Le temps de mourir!

[...]

Pour eux je veux trouver la parole intime et sacrée.
 Mais plus volontiers, je donnerais une part de mon sang
 Pour être coude à coude avec eux dans les rues,
 Pour sortir avec eux des caves,
 Emporter calmement les morts, veiller la ville!⁴⁷

Insgesamt zeugt der Gedichtband aber von einem gewissen hoffnungsvollen Optimismus, wenngleich Jouve freilich ebenso wenig naiv ist wie der pazifistisch engagierte Rolland und weiß, dass Literatur den Krieg nicht beenden kann. Doch ist der lyrische Aufschrei gegen den Hass und die zahllosen Verbrechen gegen die Menschlichkeit der einzige Weg für ihn, sich aktiv einzusetzen. So verkündet er in „Pour l'Europe“ selbstbewusst seine Rolle als lyrischer Friedensvermittler:

Un chant pour l'Europe!
 Chanter pour l'Europe, espérer pour l'Europe!
 Je suis la cellule infime, un individu d'Europe;
 Mais qui chantera, – d'une puissante gorge?
 Qui veut chanter, sinon moi, la douleur muette en tous les autres?
 Qui veut recueillir, sinon moi,
 L'âme impérieuse, ou pitoyable, et des vivants et des morts?⁴⁸

Über seine Begeisterung für Tolstoi beschäftigt sich Jouve zunehmend mit Rolland, der eine Biographie über Tolstoi verfasst hatte. Aufgrund seines Gesundheitszustandes ab Ende 1915 selbst im Schweizer Exil schließt er sich der *Communauté pacifiste de Genève* um Rolland an, der u.v.a. auch Stefan Zweig und Frans Masereel angehören. Mit Rolland, der ihn als einen herausragenden Dichter der Freiheit und des Friedens betrachtet: „De tous les jeunes écrivains de valeur, il est l'âme restée la plus libre et la plus irréconciliable

⁴⁷ Jouve, „Pour les deux mille âmes de ma ville“, in *Vous êtes des hommes*, 71–2.

⁴⁸ Jouve, „Pour l'Europe“, in *Vous êtes des hommes*, 81.

à la guerre“⁴⁹ und dem er später mit *Romain Rolland vivant* (1920) eine Hommage widmet, verbindet ihn eine enge Freundschaft. Der immer militanter werdende Pazifist Jouve, der sich neben Tolstoi für Walt Whitman begeistert, schreibt in diversen pazifistisch ausgerichteten Zeitschriften wie etwa *Demain*, wo 1916 auch sein *Poème contre le grand crime* erscheint. Hierin zeigt sich seine grenzenlose Verehrung für Tolstoi als Vorbild auf dem Weg zum Frieden in dem Hymnus „Tolstoy“ besonders eindrücklich:

Au temps où tout ce qui est jeune et bon tue ce qui est bon et jeune,
 [...]

 Où les hommes de France, tous les hommes d'Allemagne, et de la Russie et d'Autriche et d'Italie ou d'Angleterre,
 Les hommes de Serbie, de Belgique et d'ailleurs, et demain les hommes d'Amérique
 Seront envoyés à la mort ;
 [...]

 À cette heure d'agonie, je viens à toi, mon frère Tolstoy, ô mon aîné ;
 À cette heure de mort, je viens au grand vivant qui triompha,
 Je prends la main de celui qui fut plus puissant que la Haine et que la Mort.

[...]

La dernière parole, – une parole de Paix.
 Je me tiens à tes côtés, Tolstoy, – je marche à ton pas, camarade ;
 Ici je m'arrête avec toi, ici ton bras désigne les champs et les bois éloignés, – et le monde en travail, au delà ;
 Romain Rolland nous accompagne et le vieux Whitman aussi ;⁵⁰

Einen Ausweg für Europa sieht der radikalisierte Tolstojaner nun allein noch im revolutionären Umbruch:

O pays égorgés !
 À vous peut-être le beau rôle, à vous la révolution.
 Le grand nombre a combattu, est mort d'une grande mort sur la terre ;
 Mais certains devant l'assassin n'ont point combattu,
 Et ceux-là furent plus grands encor sur la terre.

 Je suis sûr que dans votre sang s'avance la révolution.
 Je suis certain que déjà la joie de la révolution vous étreint.

⁴⁹ Romain Rolland, *Journal des années de guerre: 1914–1919* (Paris: Michel, 1952), 570.

⁵⁰ Pierre-Jean Jouve, „Tolstoy“, in *Poème contre le grand crime* (Genf: Revue Demain, 1916), 39–40; 49–50.

(Quand nous refuserons ; quand la violence n'aura plus aucun empire.)

Pays égorgés! – en vous la seule action pour trancher un jour
 Le cercle infini des violences.
 En vous la non-résistance.
 Je vous salue par ce grand nom, – pays égorgés!⁵¹

Alle Hoffnung auf Besinnung Europas verliert sich mit der Fortdauer des sinnlosen Mordens und Sterbens. In Jouvés letztem Gedichtband seiner ersten Schaffensphase, *Danse des morts* (1917), ist alles Versöhnliche einem desillusionierten und verbitterten Pessimismus gewichen. Bereits das „Avertissement“ spiegelt Jouvés grenzenlose Enttäuschung über die Tatenlosigkeit der europäischen Intelligentsia. Gleichheit unter den Völkern besteht für Jouve nunmehr vor allem in dem lethargischen Hinnehmen des maschinellen Tötens:

Tous les peuples, par leur idéologie de meurtre, par leur passivité, se préparent à la même Mort. Leurs États de violence et de cupidité l'ont voulue. Elle les tient ensemble. Mon poème n'a pas de patrie. Il hait la guerre. Il souffre pour tous les hommes.⁵²

Jedes einzelne der dialogisch konzipierten und mitunter an Dramen erinnernden Gedichte ist eine deutliche Bankrotterklärung an intellektuelle wie diplomatische, religiöse wie humanistische Kräfte und besiegelt das moralische und geistige Ende Europas, dessen Einzelstaaten sich mit ihren geradezu zynischen Kriegslegitimationen selbst belügen und im Grunde doch allesamt nur noch von imperialistischem und ökonomischem Machtstreben beherrscht sind. Das letzte Wort hat daher am Ende, wie in „Vérités“, allein die hämisch lachende Allegorie des Todes mit ihrem makabren Siegesruf, der nichts anderes als einen Abgesang an die zivilisierte Welt darstellt:

Hi! Hi! Hi!
 Guerre sacrée
 Pour la défense de la Patrie!
 Pour la victoire du Droit!
 Pour la Civilisation, la Démocratie!
 Et pour la paix durable entre les hommes!
 Hi! Hi! Hi! La guerre qui tuera la guerre!

⁵¹ Jouve, „A la Belgique“, in *Poème contre le grand crime*, 26.

⁵² Pierre-Jean Jouve, „Avertissement“, in *Danse des morts* (Genf : Revue des Tablettes, 1917), 5.

Ce sont les belles Vérités qui luisent
À l'est, au centre, à l'ouest.
Les peuples meurent sous ces Vérités
À l'est, au centre, à l'ouest.
Et voilà, et voilà :
C'est un dépeçage du Monde.

[...]

L'Impérialisme,
Gueule anonyme de l'État,
Finances, grands marchés et mines,
Le grand monstre aux mâchoires neuves,
Aux armes de science,
Qui mangeait hier, dévore aujourd'hui.
Droit? Civilisation? Je ris.

Hi! Hi! Hi!
L'Europe à la barbarie!
Elle s'y vautre, elle en jouit,
Elle s'amuse et se suicide.
Peuples nationaux, asservis
Plus durement que jaunes et nègres!
Sept millions de morts bien couchés,
Dix millions de blessés qui traînent,
Millions de veuves, d'orphelins!
Millions d'hommes, enfants et femmes
Suants et silencieux, géhenne militaire!
Et masse humaine démente et ruinée,
Et bestialité!
Trois ou quatre cent milliards
Pour enterrer tous ces morts!
Et l'effort humain détruit,
Mines, cités, terres et vaisseaux,
Voilà la faim qui grandit :
Le peuple en crèvera demain
Entre le luxe et la luxure.
Et sur les deuils, et sur les blessures,
Mes bons peuples,
Plus large, plus fort,
Puisant sa sève nouvelle
En une si belle guerre, sa guerre,
Et préparant sa guerre nouvelle,
Le Militarisme.

Hi! Hi! Hi!⁵³

Jouves engagierte Dichtung des Ersten Weltkrieges setzt ganz auf die Vermittlung der Botschaft und erinnert in ihrem oft starken Hang zum Pathos in Ton und Duktus in gewisser Weise an die in poetischer Hinsicht wenig innovative patriotische Kriegsdichtung, wobei es hier freilich nicht um das Affirmative, sondern gerade um das Verweigern und die moralische Infragestellung des patriotischen Propagandadiskurses geht. In der kosmopolitischen Stoßrichtung seiner ‚Friedensdichtung‘ und der Vorliebe für freie Verse lässt sich auch der Einfluss von Whitman auf Jouve – wie auch auf so viele andere seiner (gesamteuropäischen) Zeitgenossen wie etwa Goll – deutlich erkennen.

„Ihr werdet die Weltliebe lernen und die Weltliebe lehren!“ oder Yvan Golls Friedensdichtung

Mit dem jüdischen Elsässer Yvan Goll (1891–1950), eigentlich Isaac Lang, wird abschließend noch ein Autor beleuchtet, der der deutschen wie der französischen Literatur zuzurechnen ist und der bereits bei Ausbruch des Krieges als pazifistisch engagierter Kriegsgegner auftritt und entsprechend des Ethos‘ der Brüderlichkeit für Völkerverständigung und -versöhnung eintritt. Goll, der sich entschieden gegen jede nationalstaatliche Zuordnung und Vereinnahmung wehrte, schreibt von sich selbst: „Iwan Goll hat keine Heimat: durch Schicksal Jude, durch Zufall in Frankreich geboren, durch ein Stempelpapier als Deutscher bezeichnet.“⁵⁴ In einem Brief an Majakowski hebt er seinen uneingeschränkt europäischen Kosmopolitismus hervor, wenn er konstatiert: „Ich schreibe deutsch und französisch, gehöre aber nur Europa.“⁵⁵

Um dem deutschen Wehrdienst zu entfliehen, emigriert Goll gleich bei Ausbruch des Krieges in die Schweiz, wo er in Zürich, Lausanne und Ascona lebt. Goll, der ewige Nomade, stilisiert seine national-kulturelle ‚Heimatlosigkeit‘, gefällt sich in der Rolle des Grenzüberschreiters, ein Aspekt, der indes auch für seine Dichtung zutrifft, die keiner literarischen Strömung eindeutig zuzuordnen ist – außer, dass er ein Autor der europäischen Avantgar-

⁵³ Jouve, „Vérités“, in *Danse des morts*, 150–2.

⁵⁴ Goll in *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*, hrsg. von Kurt Pinthus (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1959), 367.

⁵⁵ Goll in *Majakowski in Deutschland: Texte zur Rezeption*, hrsg. von Roswitha Loew (Berlin: Akademie-Verlag, 1986), 156.

den ist. Sehr viel stärker noch als etwa Jouve ist Goll von der Menschlichkeit und Gerechtigkeit besingenden Dichtung Whitmans fasziniert, die seine frühe Lyrik mit ihrem Ruf nach Frieden und Versöhnung auch in ästhetischer Hinsicht stark beeinflusst. Der Einfluss Whitmans geht so weit, dass Goll auch die „pathetische Langzeile [bevorzugt], die mit Walt Whitman in Europa bekannt geworden war und die häufig, da sie dem Drängen der Aussage nicht mehr genügt, in rhythmische Prosa übergeht.“⁵⁶

Wie Jouve schließt sich Goll der *Communauté pacifiste de Genève* um Rolland an, mit dem er zwar nicht eng befreundet ist, den er aber später seinen „geistigen Meister“⁵⁷ nennt.

Goll a trouvé dans les cercles autour de Romain Rolland et Pierre-Jean Jouve d'utiles appuis et de précieux encouragements, la certitude aussi qu'une voie était possible où se conjuguaient l'aspiration à l'humain et une poésie ample, ressourcée à des formes majestueuses empruntées au passé.⁵⁸

Frieden und Völkerverständigung stellen die ethisch-moralischen Grundpfeiler seines literarischen Schaffens der Kriegsjahre dar. Erstmals publiziert er mit der Anti-Kriegsschrift *Élégies internationales: pamphlets contre cette guerre* 1915 auf Französisch. Das im Selbstverlag publizierte Werk setzt sich aus zwölf ‚Elegien‘ zusammen, die den Krieg einerseits bildlich realistisch zu fassen versuchen und andererseits manifesthaft-pamphletistisch, wie im Eingangsgedicht „Peuples guerriers!“, das im Stile von Rollands Manifesten stark appellativ, enumerativ und exklamativ konzipiert ist und nach dem Sinn des Krieges fragt:

Peuples des chansons militaires! Rêveurs! Européens!

Pourquoi ces matins grelottants sous le clairon, ces campements dans la fraise des bois, les villes énervées du sang lointain, la cavalerie flottante par les brouillards, des routes hagardes traînant l'exode des veuves, des plaines inondées de feu, les enfants sentinelles, les nuits malades et chancelantes à la toux du canon, et puis la pitié des Croix-Rouges? Pourquoi cherchez-vous l'amertume et la douleur, le tambour claquant de ses os et la plainte des tombes dans les dunes?⁵⁹

⁵⁶ Dietrich Schaefer, *Die frühe Lyrik Iwan Golls* (Dissertation, Universität Kiel, 1965), 61.

⁵⁷ Schaefer, *Die frühe Lyrik Iwan Golls*, 61.

⁵⁸ Jean-Marie Valentin, „L'utopie poétique de l'humanité reconciliée“, in *Écritures franco-allemandes de la grande guerre*, hrsg. von Jean-Jacques Pollet und Anne-Marie Saint-Gille (Arras: Artois PU, 1996), 141–56, hier 145.

⁵⁹ Yvan Goll, „Peuples guerriers!“, in *Œuvres*, Bd. I, hrsg. von Claire Goll und François Xavier Jaujard (Paris: Émile-Paul, 1968), 21.

Goll betrachtet den Krieg als Angelegenheit des Kapitalismus, der den gesellschaftlich relevanten Kampf Europas gegen die Unterdrückung des Proletariats und um soziale Gerechtigkeit unterdrückt: „Peuples héroïques, vous qui cherchez votre grande bataille, | Vous avez perdu la plus grande, Européens: | L'Europe!“.⁶⁰

In seinem zweiten ‚Kriegstext‘ nimmt Goll sein Anliegen der Verständigung wörtlich und macht sich seine Zweisprachigkeit zu Nutze, um so deutsch- wie französischsprachige Leser zu erreichen: der poetische Ausdruck unparteiischer Trauer über das europäische Leid „Requiem pour les morts de l'Europe“/„Requiem für die Gefallenen von Europa“ erscheint 1916 zunächst auf Französisch, ein Jahr später auf Deutsch. Formal handelt es sich bei dem Werk um eine lyrische Kantate, bei der in einer Folge von 24 Sätzen Elegien, Hymnen, Balladen, Chöre und Lieder jeweils mit Rezitativen alternieren. Während die Rezitative meist im freien (Lang-)Vers geschrieben sind und sich ästhetisch expressionistischer Poetik annähern, sind die ‚Lieder‘ vielfach in traditioneller, gebundener Form, wobei Goll mit den traditionellen Vers- und Strophenformen der Gedichtformen sehr frei umgeht. Neben der Sinnfrage des Krieges – „O ihr denkenden Brüder! Europäischer Geist! | Schwingende! Saget, warum ihr eure Flügel zerreißt?“⁶¹ – stehen nun Leid und Trauer über das massenhafte Sterben im Mittelpunkt: „In allen Herzen ist eine Klage, | Ich höre sie lauter alle Tage.“⁶² Erst der Masentod öffnet den zunächst euphorischen jungen Soldaten, den Menschen allgemein die Augen:

Als ich eure strahlenden Körper im rauchenden Blut verwesen sah,
Da überkam mich Mitleid unermesslich! Die milden Tauben des Roten
Kreuzes umschwebten euren Schmerz. Und da, o ihr steifen
Krieger, da endlich ergab ihr euch!

[...]

Ihr hörtet auf, Untertan unverstandenen Schicksals zu sein: ihr schluchztet ins Tal demütiger Leidensmenschlichkeit zurück

Offenbarung und Neugeburt, da wolkiger Himmel in Feuerzeichen sich auslädt, da heldischer Stolz in Tränen sich ausströmt: Ihr Sterbenden auf dem Schlachtfeld waret die Offenbarung des neuen Geschlechtes!⁶³

⁶⁰ Goll, *Œuvres*, Bd. I, 21.

⁶¹ Yvan Goll, „Requiem für die Gefallenen von Europa“, in *Die Lyrik in vier Bänden*, Bd. I, hrsg. von Barbara Glauert-Hesse (Berlin: Argon, 1996), 38.

⁶² Goll, „Requiem für die Gefallenen von Europa“, 37.

⁶³ Goll, „Requiem für die Gefallenen von Europa“, 58.

Die Glorifizierung des heroisch-heldenhaften Sterbens im Feld wird hier konsequent dekonstruiert, was bleibt ist der Sieg des banalen und gänzlich sinnlosen Todes:

Da feierte der Tod seinen Karneval. Schwarze Schattenmasken huschten, rotschimmernde Seelenwolken blähten sich über dem Schlachtfeld.

[...]

Auf stöhnender Brust glüht ein Medaillenstern. Ein Brautring schimmert hell an verkramptem Finger. Wieviel Leben wird heute verschleudert! Die Gräber öffnen sich von selber!

[...]

Ah, das war eine Maschinengewehrkugel! Dumm wie ein Hampelmann fällt er vor mir ins fröstelnde Gras!

Mein armer Kamerad!⁶⁴

Die Beschreibung der Entmenschlichung der Welt durch den Krieg sowie der grauenvollen Erlebnisse an der Front dient zugleich als Mahnung an die Lebenden. Besonders eindrücklich erfolgt dies im vierten Rezitativ, in dem geradezu apokalyptische Szenen in stakatohaften, frei assoziativen, Neologismen reichen, elliptischen Wortkaskaden gezeichnet werden:

Endlich platzte
Der Vulkan, sich überstürzend:
Mörsergipfel,
Tubagletscher,
Rinnende Lava,
Menschenschluchten,
Granantenkatarakte,
Trommelskelette klappernd im Takte,
Schwindender Chaos,
Zitternde Vögel,
Betende Hände,
Toter Gott.

O ein Banner die singenden Jünglinge!
Goldene Helme,
Purpurne Herzen,
Rosige Hymnen,
O ein Banner die sterbenden Engel!
Aber dahinter,
Unverrückbar,
Unritterlich,

⁶⁴ Goll, „Requiem für die Gefallenen von Europa“, 44.

Starb das Erlebnis,
 Starb die Menschheit langsam ab:
 Nur ein Arm, ein nackter Turm,
 Beidend ein Arm, ein fleischermer Arm,
 O der Arm eines letzten Soldaten,
 Wuchs in die Wolken,
 Wuchs in den Himmel,
 Wie ein schallender Schwur, und zerschmetterte
 Alles, was war.⁶⁵

Im Gegensatz zu der Mehrzahl der pragmatisch-appellativen Kriegsgedichte – sei es aus dem patriotischen oder wie hier pazifistischen Lager – verleiht Goll seiner Bewegtheit angesichts des entmenschlichenden und entmenschlichten Kriegstreibens auch in ästhetisch-formaler Hinsicht Ausdruck und zeigt damit seine ästhetische Nähe zum deutschen Expressionismus, der versucht das Unsagbare mit einer neuen Dichtungssprache, einer alle formalästhetischen Dichtungskonventionen brechenden ‚Kriegsästhetik‘ zum Ausdruck zu bringen.

Die Nähe zu Rolland als dem Statthalter des Friedens und der Brüderlichkeit zeigt sich im *Requiem* explizit in der Widmung der Sammlung an Rolland und spiegelt sich in dem schier unerschütterlichen Glauben an das Gute im Menschen und den zukünftigen Weltfrieden:

Ich glaube nicht an euren Hass! Ich glaube nicht an euren Krieg!

[...]

O meine Mitmenschen, nicht ihr habt getötet und gemordet: Das waren die Ahnen in eurem Blut! Das waren die Furien eurer Erbschuld!

Eure letzte Versuchung war dieser Krieg: ein Gottesurteil.

Aber bald werdet ihr euer eigenes Urteil einem Gottesurteil vorziehen!
 Ihr werdet freie Denker werden! Ihr werdet wissen mit eurem Geiste und wollen mit eurem Geiste! Ihr werdet Liebe des Herzens predigen! Ihr werdet das Recht auf Leben für alle Völker und Menschen verlangen!

Ihr werdet die Weltliebe lernen und die Weltliebe lehren!⁶⁶

⁶⁵ Goll, „Requiem für die Gefallenen von Europa“, 42–3.

⁶⁶ Goll, „Requiem für die Gefallenen von Europa“, 54; 56.

A la recherche d'une esthétique éthique de la Grande Guerre

Les voix poétiques de Pierre-Jean Jouve et Henry-Jacques

Marina Ortrud M. Hertrampf (Regensburg)

RÉSUMÉ : Cette contribution offre une lecture de *Danse des morts* (1917) de Pierre-Jean Jouve (1887–1976) et de *La Symphonie Héroïque* (1921) d'Henry-Jacques (1886–1973). Ce qui nous intéresse en analysant ces deux recueils poétiques exemplaires qui dénoncent tous les deux l'absurdité d'un conflit particulièrement violent et déshumanisant, c'est la recherche poétique d'une esthétique éthique pour versifier les horreurs de la guerre. Selon nous, l'analyse critique de *Danse des morts* et de *La Symphonie Héroïque* ne se justifie pas seulement par des raisons d'ordre éthique mais aussi par des critères d'appréciation esthétiques. Pendant que Jouve choisit une forme rythmée de poème dialogué qui s'inscrit dans la tradition médiévale de la danse macabre, Henry-Jacques construit, sur le mode classique de la symphonie et avec une multitude de pièces lyriques, un grand poème épique sur la guerre.

MOTS CLÉS : Jouve, Pierre-Jean; Henry-Jacques; Poésie; Esthétique; Éthique; Danse de mort/macabre; Première Guerre mondiale

SCHLAGWÖRTER: Jouve, Pierre-Jean; Henry-Jacques; Poesie; Ästhetik; Ethik; Totentanz; Erster Weltkrieg

Remarques liminaires

La Première Guerre mondiale a engendré une production de textes poétiques considérable et ce, non seulement en Angleterre, où les *War Poets* sont très connus jusqu'à aujourd'hui ou en Allemagne, où les poètes de l'expressionnisme ou du dada font partie de la littérature canonique, mais aussi en France et en Belgique. Cependant, dans leur grande majorité et à l'exception de quelques grands noms comme Apollinaire, Cendrars ou Éluard, les poètes de guerre français restent toujours méconnus.

Les raisons de cette invisibilité sont diverses : pendant la guerre déjà, la poésie est concurrencée par les témoignages en prose – une tendance qui se prolonge d'ailleurs jusqu'à nos jours. En outre, il ne faut pas sous-estimer les raisons historiques et idéologiques voire éthiques : la majorité des poèmes

écrits pendant la guerre servent à la propagande chauvine, guerrière et militariste. Par ailleurs, il est vrai qu'une très grande quantité de ces textes de poètes (combattants ou non) est caractérisée par une pauvreté poétique considérable et par un style emphatique glorifiant un héroïsme patriotique difficile à digérer aujourd'hui.

Parmi l'énorme quantité de productions poétiques d'une éthique et d'une qualité esthétique fortement douteuses, il y a pourtant une minorité d'œuvres – écrites par des poètes révoltés et pacifistes – qui valent la peine d'être tirées de l'oubli pour les étudier plus profondément. Dans ce qui suit, nous voulons en présenter deux : la *Danse des morts* (1917) de Pierre-Jean Jouve (1887–1976) et de *La Symphonie Héroïque* (1921) d'Henry-Jacques (1886–1973).¹ Dans leurs poèmes respectifs, ces poètes dénoncent tous les deux l'absurdité de ce conflit particulièrement violent et déshumanisant. Ce qui nous intéresse avant tout, en analysant ces deux recueils poétiques exemplaires, c'est la recherche poétique d'une esthétique éthique pour versifier les horreurs de la guerre.

Pierre-Jean Jouve ou la guerre comme danse macabre

Pierre-Jean Jouve, né à Arras en 1887 et mort à Paris en 1976, est poète, romancier et critique français. Jeune homme déjà, Jouve a une riche imagination poétique, mais reste assez longtemps à la recherche d'une formule poétique qui lui convienne. Après une phase symboliste, il adhère à l'unanimisme et espère trouver sa voie littéraire dans une littérature engagée proche des idées socialistes.² Lorsque la guerre éclate, Jouve perd très rapidement toute illusion socialiste et adopte une position pacifiste. Réformé à cause de sa santé fragile, Jouve qui – suivant l'idéal whitmanien de fraternité inconditionnelle – veut s'engager lui aussi, devient infirmier volontaire à l'hôpital militaire des contagieux de Poitiers jusqu'au moment où il tombe malade et se rend en Suisse pour se faire soigner.³ Installé à Genève, il s'insère dans le milieu pacifiste qui s'est constitué autour de Romain Rolland. L'engagement pacifiste de Jouve le mène à adopter une poésie de l'évènement immédiate. Sa

¹ Du fait que les textes analysés ici sont assez mal connus, nous nous permettrons d'en citer des extraits.

² Pour une biographie de Jouve et une esquisse du développement de ses idéaux esthétiques, voir Laure Himy-Piéri, *Pierre Jean Jouve : la modernité et ses possibles* (Paris : Classiques Garnier, 2014).

³ Jouve raconte ses expériences dans *Hôtel-Dieu : récits d'Hôpital en 1915* (Genève : Sonor) qui est publié en 1918 avec des illustrations de bois gravés de Frans Masereel.

poésie engagée que Jouve appelle « poésie armée »⁴ est la suite logique de l'urgence de la catastrophe de la guerre. En ce temps-là, Jouve est fortement inspiré par Léon Tolstoï et Walt Whitman. Cette préférence idéologique et littéraire le rapproche aussi de Rolland qui devient l'ami et le guide spirituel du poète.⁵ Le poème « Tolstoy » du recueil *Poème contre le grand crime*, paru en 1916 à Genève, rend explicitement hommage au grand écrivain russe et exprime en même temps très bien son admiration pour Whitman et Rolland comme chanteurs de la paix :

Au temps où tout ce qui est jeune et bon tue ce qui est bon et jeune,
 [...]
 À cette heure d'agonie, je viens à toi, mon frère Tolstoy, ô mon aîné ;
 À cette heure de mort, je viens au grand vivant qui triompha,
 Je prends la main de celui qui fut plus puissant que la Haine et que la
 Mort.
 [...]
 La dernière parole, – une parole de Paix.
 Je me tiens à tes côtés, Tolstoy, – je marche à ton pas, camarade ;
 Ici je m'arrête avec toi, ici ton bras désigne les champs et les bois éloi-
 gnés, – et le monde en travail, au delà ;
 Romain Rolland nous accompagne et le vieux Whitman aussi ;⁶

Même si, plus tard, Jouve reniera toute son œuvre antérieure à 1925⁷ – dans son livre autobiographique *En miroir : journal sans date* (1954) il écrit : « La passion de l'évènement, gagnant sur ma pensée, m'éloignait de plus en plus cruellement de mon domaine, et inspirait des œuvres dont la bonne

⁴ Himy-Piéri, *Pierre Jean Jouve*, 119.

⁵ Jouve esquisse sa vénération pour Rolland dans son livre *Romain Rolland vivant* (Paris : Ollendorff, 1920).

⁶ Pierre-Jean Jouve, « Tolstoy », in *Poème contre le grand crime* (Genève : Revue Demain, 1916), 39–40 ; 49–50.

⁷ C'est aussi la raison pour laquelle il n'y a aucune édition actuelle de ses poèmes contre la guerre. Le poète contemporain Jacques Darras, qui considère Jouve comme un des poètes les plus importants de la Grande Guerre, demande dans son poème *Je sors enfin du Bois de la Gruerie* (1914) : « Il faut très vite réimprimer ce Poème de Jouve *Contre le Grand Crime*. | Il y a urgence. | Pour cela passer outre condamnation de Jouve lui-même contre lui-même | La répudiation de son œuvre antérieure. | Pourquoi? | Soyons cursifs & discursifs. | Soyons rapides. » Jacques Darras, *Je sors enfin du Bois de la Gruerie. Tout reprendre à 1914* (Paris-Orbey : Arfuyen, 2014), 91. Pour une lecture de Darras voir : Marina Ortrud Hertrampf, « *Je sors enfin du Bois de la Gruerie* : Jacques Darras' lyrische Stimme zum Ersten Weltkrieg », *PhiN* 70, (2014) : 146–9.

conscience et la générosité ne tempéreraient pas l'affreuse médiocrité. »⁸ –, à l'époque de la guerre, Jouve se présente avec assurance et fermeté et se comprend comme médiateur lyrique de la paix.

Dans *Vous êtes des hommes*, son premier recueil de poèmes de guerre qui est publié en 1915 à Paris, il proclame dans le poème « Un chant pour l'Europe ! » :

Chanter pour l'Europe, espérer pour l'Europe !
Je suis la cellule infime, un individu d'Europe ;
Mais qui chantera, – d'une puissante gorge ?
Qui veut chanter, sinon moi, la douleur muette en tous les autres ?
Qui veut recueillir, sinon moi,
L'âme impérieuse, ou pitoyable, et des vivants et des morts ?⁹

Rolland voit Jouve dans la même lumière et le considère comme un poète exceptionnel qui ne cesse pas de chanter pour la paix et la liberté des peuples : « De tous les jeunes écrivains de valeur, il est l'âme restée la plus libre et la plus irréconciliable à la guerre. »¹⁰ En effet, ses recueils *Vous êtes des hommes* (1915), *Poème contre le grand crime* (1916) et *Danse des morts* (1917) démontrent que pendant plusieurs années, Jouve modèlera sa poésie sur l'idéal pacifiste.

Autour les années vingt, Jouve subit une forte crise psychique et artistique qui mène à ce qu'il nomme sa « seconde naissance » qui commence sa « *vita nuova* ». C'est aussi le moment où il rencontre sa seconde épouse, la psychanalyste [Blanche Reverchon, traductrice de Sigmund Freud et amie de Jacques Lacan, qui l'influence beaucoup. Grâce à elle, il s'intéresse à la [psychanalyse et découvre l'importance de l'[inconscient dans la création artistique en général et pour sa poésie en particulier. En même temps, il étudie des auteurs religieux et mystiques et finit par trouver sa nouvelle langue de poésie dans un certain mysticisme. Fait exceptionnel : dans la postface de son premier recueil poétique influencé par la [psychanalyse et le mysticisme, intitulé *Les nocces*, l'écrivain déclare rejeter en bloc toutes ses œuvres antérieures à 1925. Il précise :

Si, comme je le crois, la plus grande poésie et la véritable est celle que le rayon de la Révélation est venu toucher, on me laissera le droit, au moment où je livre au public le poème de *Noces*, de dire que l'esprit comme la source des livres que j'avais écrits antérieurement me paraissent à présent « manqués »

⁸ Pierre-Jean Jouve, *En miroir. Journal sans date* (Paris : Mercure de France, 1954), 27. En effet, c'est dans cette œuvre que Jouve parle de conversion à l'Idée religieuse qui ouvre sa « *vita nuova* ».

⁹ Pierre-Jean Jouve, « Un chant pour l'Europe ! », in *Vous êtes des hommes* (Paris : NRF, 1915), 81.

¹⁰ Romain Rolland, *Journal des années de guerre : 1914–1919* (Paris : Michel, 1952), 570.

[...] Pour le principe de la poésie, le poète est obligé de renier son premier ouvrage.¹¹

C'est ainsi que jusqu'à nos jours, les vingt premières années de sa production littéraire sont tombées dans l'oubli. Malgré ce reniement littéraire absolu, nous pensons que ses poèmes de la Grande Guerre condamnés à l'oubli par l'auteur même représentent une contribution importante de la production poétique pacifiste qui vaut la peine d'être éclaircie.

Au début de la guerre, Jouve croit encore à la puissance pacifiante d'une humanité transnationale. Dans « Pour l'Europe » du recueil *Vous êtes des hommes*, il lance un appel à la paix au peuple européen qu'il voit comme une unité, comme « un » peuple de « quelque race plus belle » :

Peuples de France, Allemagne, Angleterre ou Russie,
Auxquels je joins d'autres peuples sains et libres
Qui poursuivent dans la paix leur innombrable vie.

Peuples, chers peuples!
Ne vous souciez pas de la langue, écoutez le chant tout pur.
(Chant ni français ni allemand, mais de quelque race plus belle.)
Ne tracez pas de frontière autour de ce chant libre et franc.

[...]

O peuple, – malgré tout sois fort et limpide.
Va, – ne te détourne pas, tiens secrète la paix future,
Ne perds jamais bienveillance et courage,
Veille à l'humanité, – demeure libre en toi.¹²

Si ses deux premiers recueils de poèmes de guerre comportent encore un certain optimisme, Jouve perd cette espérance d'une fin proche du conflit avec la persistance de la guerre. Fortement déçu par la corruption et la passivité de l'Église, des socialistes et de toute l'intelligentsia européenne – qui semblent tous accepter avec léthargie l'abattage mécanique –, Jouve est atteint d'un pessimisme désillusionné qui se reflète dans la *Danse des morts* (1917), « poème de douleur et de colère »¹³ qu'il dédie à Tolstoï et Rolland, « à ces deux grandes voix | de la fraternité humaine | contre le crime | de la guerre »¹⁴. Dans l'aver-tissement il proclame :

¹¹ Pierre-Jean Jouve, *Œuvres*, tome II (Paris : Mercure de France, 1987), 1073.

¹² Jouve, « Pour l'Europe », in *Vous êtes des hommes*, 82–4 ; 92.

¹³ Pierre-Jean Jouve, « Dédicacions », in *Danse des morts* (Genève : Revue des Tablettes, 1917), 7.

¹⁴ Jouve, « Dédicacions », in *Danse des morts*, 7.

Qu'on ne fasse pas de ce poème l'arme d'un peuple contre un autre peuple, d'une patrie contre une autre patrie. Tous les peuples, par leur idéologie de meurtre, par leur passivité, se préparent à la même Mort. Leurs États de violence et de cupidité l'ont voulue. Elle les tient ensemble. Mon poème n'a pas de patrie. Il hait la guerre. Il souffre pour tous les hommes.¹⁵

Avant d'étudier ce grand poème pacifiste de plus près, nous aimerions aborder le titre du livre qui s'inscrit volontairement dans la tradition médiévale de la danse macabre. Même si la « Danse macabre n'est sans doute pas d'origine picturale, [...] elle fut représentée très tôt par les peintres et les graveurs dans le but d'atteindre plus facilement les sensibilités. »¹⁶ Et en effet, les premiers textes de danses macabres étaient des commentaires en vers de gravures et de fresques. Le genre littéraire ou théâtral de la danse macabre surgit au 15^e siècle. À l'époque, la danse macabre constituait une forme populaire du théâtre religieux dont la performance théâtrale – la danse – était très importante. La danse macabre traditionnelle prenait donc la forme d'échanges verbaux récités ou chantés entre la Mort et plusieurs personnes rangées par ordre de hiérarchie sociale. Dans les siècles suivants, le genre perdit sa popularité sans disparaître complètement. Le plus souvent pourtant, la danse macabre fut traitée comme un motif littéraire – on pense par exemple à la « Danse macabre » baudelairienne dans les *Fleurs du mal* (1857) ou bien au « Bal des pendus » (1870) d'Arthur Rimbaud.

En fait, c'est l'omniprésence de la mort dès le début de la Grande Guerre qui déclenche une vraie renaissance du motif et du genre de la danse macabre. Dans toute l'Europe, des artistes comme des écrivains représentent les champs de bataille comme des danses macabres.¹⁷ En ce qui concerne les arts plastiques, nous pensons par exemple à « Totentanz anno 17 (Höhe Toter Mann) » (1924) d'Otto Dix.¹⁸ Pendant que la danse des morts de Dix est un témoignage pictural très personnel des expériences douloureuses dans les champs de bataille du peintre, le cycle de 20 dessins sur le thème de la mort

¹⁵ Jouve, « Avertissement », in *Danse des morts*, 5.

¹⁶ Joel Saugnieux, *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires* (Lyon : Vitte, 1972), 17.

¹⁷ Pendant la guerre, le motif est d'ailleurs aussi très répandu dans la vie quotidienne comme en témoigne par exemple un billet de nécessité de la commune de Merksplas en Belgique. Voir : Sien Smits, « Danse avec la mort », <http://www.nbbmuseum.be/fr/2015/04/money-cant-buy-happiness.htm#>, consulté le 15.12.2016.

¹⁸ Pour une interprétation de l'œuvre, voir Dietrich Schubert, « Otto Dix : Totentanz anno 17, Höhe Toter Mann », in *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* 66, 3 (2013) : 196–204.

dans l'œuvre du même titre de l'artiste suisse Edmond Bille (1878–1959) critique le militarisme, les mensonges de la politique et tous ceux qui profitent de la guerre dans des caricatures satiriques, et résulte directement de l'amitié de l'artiste avec Rolland et Jouve. De plus, l'ouvrage qui ne paraîtra qu'en 1919 – mais date sans doute déjà des années antérieures – est pour ainsi dire la version picturale de la danse macabre poétique de Jouve, comme l'illustrent par exemple les deux dessins suivants : le deuxième poème de la *Danse des morts* est aussi intitulé « Les ouvriers » et parle de l'asservissement du prolétariat par la machinerie mortelle de la guerre.¹⁹

Le mensonge est un leitmotiv de la *Danse des morts*. Nous le retrouvons représenté en tant qu'allégorie de la mort chez Bille²⁰ de même que dans le poème « La Presse » où un crieur macabre proclame :

La presse !
 Nouvelles du monde entier,
 Événements faussés, la Presse ! [...] Son infamie perpétuelle
 On la connaît depuis longtemps,
 Sa méchanceté véreuse
 On la paie depuis longtemps!²¹

En littérature, Jouve n'est pas le seul à recourir au motif de la danse macabre. Pensons par exemple au fameux poème « Totentanz » qu'Hugo Ball écrit en 1916 :

So sterben wir, so sterben wir.
 Wir sterben alle Tage,
 Weil es so gemütlich sich sterben läßt.
 Morgens noch in Schlaf und Traum
 Mittags schon dahin.
 Abends scho zuunterst im Grabe drin.
 Die Schlacht ist unser Freudenhaus.
 Von Blut ist unsere Sonne.
 Tod ist unser Zeichen und Losungswort.
 Weib und Kind verlassen wir –
 Was gehen sie uns an?
 Wenn man sich auf uns nur
 Verlassen kann.

¹⁹ Edmond Bille, *Une danse macabre*, « Les ouvriers », http://www.hebdo.ch/sites/www.hebdo.ch/files/styles/galerie_photo/public/Bille—Exposition-Sierre-1916-4.jpg, consulté le 15.12.2016.

²⁰ Edmond Bille, *Une danse macabre*, « Mensonges », <http://www2.buchfreund.de/covers/9262/60625.jpg>, consulté le 15.12.2016.

²¹ Jouve, « La Presse », in *Danse des morts*, 56.

So morden wir, so morden wir.
 Wir morden alle Tage
 Unsre Kameraden im Totentanz.
 Bruder, reck dich auf vor mir,
 Bruder, deine Brust
 Bruder, der du fallen und sterben muß.
 Wir murren nicht, wir knurren nicht,
 Wir schweigen alle Tage,
 Bis sich vom Gelenke das Hüftbein dreht.
 Hart ist unsere Lagerstatt
 Trocken unser Brot.
 Blutig und besudelt der liebe Gott.
 Wir danken dir, wir danken dir,
 Herr Kaiser, für die Gnade,
 Daß du uns zum Sterben erkoren hast.
 Schlafe nur, schlaf sanft und still,
 Bis dich auferweckt,
 Unser armer Leib, den der Rasen deckt.²²

Nous retrouvons la même ironie cynique chez Jouve. Mais, contrairement à la majorité des auteurs retravaillant le motif de la danse macabre, Jouve reprend quelques éléments du genre dramatique. Ajoutons une précision : la grande majorité des « poèmes en prose » ou des textes semi-dramatiques est réalisée comme un dialogue entre l'allégorie de la Mort et des représentants de diverses figures sociales et guerrières comme les mobilisés, les soldats, les généraux, les riches, les intellectuels, les socialistes, les hommes d'Église, les femmes etc. En effet, on peut lire les poèmes séparément, mais l'ensemble des poèmes dialogués forme un grand texte dramatico-poétique qui retravaille des phrases rabâchées du discours officiel sur la guerre.²³ Sur le plan esthétique, on pourrait dire que la déception et l'incertitude idéologique de Jouve coïncident avec une certaine incertitude poétique :²⁴ le poème lyrique ou pathétique ne semble plus être la forme adéquate pour décrier l'inhumanité absurde de la guerre. Dans un moment où tout ordre humain est disloqué, les frontières entre les genres littéraires s'estompent. C'est ainsi que dans *Danse des morts*, la poésie, le dramatique, la satire et le libelle s'entre-

²² Hugo Ball, « Totentanz », in *Gesammelte Gedichte* (Zürich : Peter Schifferli, 1963), 21–2.

²³ Laure Himy-Piéri ajoute : « La forme théâtrale est amplement soulignée par la présence, en italiques, de didascalies notant les mouvements des personnages sur scène. » Himy-Piéri, *Pierre Jean Jouve*, 125.

²⁴ Daniel Leuwers, *Jouve avant Jouve ou la naissance d'un poète* (Paris : Klincksieck, 1984), 140.

mêlent. Conformément à la forme traditionnelle de la danse macabre, les « dialogues poétiques » présentent toutes les caractéristiques stylistiques des chants comme des parallélismes, anaphores ou allitérations. De plus, du fait de la structure dramatique, les textes sont riches en appels, exclamations et questions rhétoriques.

Le recueil est divisé en trois parties qui forment une sorte de triptyque : la première partie intitulée « La Paix » comprend sept poèmes qui ressuscitent le climat de l'été 1914. Le dialogue entre « La mère et l'enfant », dans lequel un enfant demande à sa mère : « Maman, quels sont les beaux métiers? »²⁵ est un exemple impressionnant de l'ambiance déshumanisée et fortement militarisée de même que de la structure dramatique de certains textes. Après la révélation de la cruelle vérité sur les prêtres (qui bénissent la misère, le mensonge et les champs de bataille), les bourgeois (qui s'enrichissent) et les hommes politiques (qui trompent), la mère qui est volontairement prête à sacrifier sa propre chair comme chair à canon se métamorphose en la mort :

L'Enfant

Maman, maman?

Tu n'as plus de figure...on voit des os!

Ah, maman, ce n'est plus toi, j'ai peur!

J'ai grand peur!

La Mort

apparaissant sous le visage de la Mère :

Joue avec tes soldats, mon enfant.²⁶

La seconde partie du recueil porte le titre « La Guerre » et est la partie la plus substantielle. En quarante-quatre poèmes dialogués, Jouve nous y présente un tableau satirique de tous ceux qui, directement ou indirectement, contribuent à la guerre, en souffrent – comme les femmes (mères, fiancées et épouses) par exemple – ou en raflent la mise comme la mort qui, à la fin de cette partie, monologue sur les cruelles vérités de la guerre. Tout en ricanant, l'allégorie de la Mort s'exclame :

Hi! Hi! Hi!

Guerre sacrée

Pour la défense de la Patrie!

Pour la victoire du Droit!

Pour la Civilisation, la Démocratie!

²⁵ Jouve, « La mère et l'enfant », in *Danse des morts*, 20.

²⁶ Jouve, « La mère et l'enfant », in *Danse des morts*, 22.

Et pour la paix durable entre les hommes!

Hi! Hi! Hi! La guerre qui tuera la guerre!

Ce sont les belles Vérités qui luisent

À l'est, au centre, à l'ouest.

Les peuples meurent sous ces Vérités

À l'est, au centre, à l'ouest.

Et voilà, et voilà :

C'est un dépeçage du Monde.

[...]

Hi! Hi! Hi!

L'Europe à la barbarie!

Elle s'y vautre, elle en jouit,

Elle s'amuse et se suicide.

[...]

Voilà la faim qui grandit :

Le peuple en crèvera demain

Entre le luxe et la luxure.

Et sur les deuils, et sur les blessures,

Mes bons peuples,

Plus large, plus fort,

Puisant sa sève nouvelle

En une si belle guerre, sa guerre,

Et préparant sa guerre nouvelle,

Le Militarisme.

Hi! Hi! Hi!²⁷

La troisième partie – tout en citant le titre d'un ouvrage de Tolstoï sur la guerre et la révolution – s'intitule « La fin d'un monde » et fonctionne comme une sorte de conclusion en quatre chants. Malgré le pessimisme des deux premières parties et même si les deux pièces qui ouvrent la troisième partie consacrent le triomphe de la Mort, une lueur d'espoir semble se profiler dans les deux poèmes conclusifs. Dans « La Liberté », ce sont les voix salutaires des pacifistes qui ont toujours le courage de prolonger leur engagement révoltant pour la paix et qui crient :

Assez! Pitié! Assez!

J'ai les yeux ouverts, et je crie :

Assez de ces mares de sang frais,

Assez de ces torrents de morts,

²⁷ Jouve, « Vérités », in *Danse des morts*, 150–2.

Puants, obscènes, vermineux,²⁸

Le poème s'achève sur l'amalgame d'un credo – celui de l'individualisme pacifiste – et des variations sur le serment d'accomplir le Cinquième commandement :

Je crois à la Raison de l'homme, – Esprit, Amour.
Je crois à l'éternité de l'Être, sensible à mon cœur d'homme
Par la Raison, l'Amour.

[...]

Nous ne tuons pas.
Nous refuserons d'aller au charnier.
Nous ne serons pas soldats dans cette guerre.

Nous ne défendrons pas la patrie barbare.
Nous ne donnerons pas notre obéissance,
Nous rompons toute exploitation de chair et de sang.

Nous refuserons la puissance aux hommes,
Nous ne prendrons pas la vie du grand nombre
Par le privilège.

Nous refuserons, mais sans violence.
Nous ne répondrons point
Par la violence à leur violence.

Lacte d'un seul, la vraie vie et la vraie foi d'un seul
Se communiqueront comme des flammes,
Et faisant d'âge en âge des cœurs d'hommes
Délivreront l'homme.²⁹

Le dernier poème de la *Danse des morts* ouvre une nouvelle perspective d'espoir qui anticipe déjà le tournant de Jouve vers la Foi qui mène un peu plus tard à sa nouvelle écriture spirituelle.

En 1917, Jouve ne croit plus à la vertu salvatrice de la Révolution du prolétariat ; dans une lettre à Rolland, Jouve écrit en décembre 1917 : « La Révolution ne fera que changer de place le matérialisme vainqueur de ce monde – l'écraseur sera écrasé et voilà tout. »³⁰ Son refuge est le tolstoïsme avec son pacifisme chrétien qui croit au développement du cœur et de l'âme de l'individu simple et non pas à la révolution des masses. Chez Jouve, cette idée se reflète

²⁸ Jouve, « La Liberté », in *Danse des morts*, 161.

²⁹ Jouve, « La Liberté », in *Danse des morts*, 164–5.

³⁰ Lettre de Jouve à Rolland, 5 décembre 1917 ; cité dans Leuwers, *Jouve avant Jouve*, 140.

dans l'apologie des paysans – hommes humbles et sincères – qui, au rythme des saisons, travaillent la terre en toute harmonie avec la nature, la création divine :

C'est à mon cœur de paysan
Qu'appartient Dieu, le dieu des hommes, non des prêtres,
Le principe de Tout, le grand amour de Tout.

J'ai la Paix, la vivante paix, – je chante l'hymne à la paix,
Dit le paysan.

Et si le peuple paysan est encor le plus lointain
De l'humanité nouvelle et fraternelle,
C'est en lui que les grands cœurs viendront fonder dans la douleur.

On voit passer en lui le divin camarade,
Le Christ immense et doux, le génie de l'homme,
Qui prend la charrue, entame le champ rude.³¹

Pour conclure, la guerre bouleverse Jouve. Face aux cruautés barbares et aux conséquences démoralisatrices de la guerre dont tous les peuples, toutes les nations et tous les groupes sociaux sont atteints, Jouve cherche une esthétique nouvelle, une esthétique de la valeur éthique. Sa poésie est une poésie engagée qui veut appeler à l'humanité et à la fraternité transnationale. Cette intention témoigne du souhait pacifiste que Jouve soutient. Son esthétique est donc aussi une esthétique de témoignage. Lorsque Jouve comprend que les belligérants suivent tous la même idéologie de meurtre et de profit, Jouve subit une nouvelle incertitude poétique. Ce n'est plus le moment des chants lyriques, il sent une volonté très urgente de sortir du cercle trop intimiste de la poésie. Jouve trouve un recours à la fois traditionnel et innovateur en faisant revivre le genre de la danse macabre qui lui donne la possibilité de faire fusionner la poésie et la satire pacifiste avec le dramatique. Le résultat est selon nous un style très particulier qui a une valeur éthique sans perdre sa valeur esthétique.

Si Jouve cherche une nouvelle forme d'écriture pour écrire la guerre, Henry-Jacques reste beaucoup plus traditionnel.

Henry-Jacques ou la guerre comme symphonie

Henry-Jacques, pseudonyme littéraire d'Henri Edmond Jacques, est né à Nantes en 1886 et mort à Paris en 1973. Henry-Jacques fut navigateur et

³¹ Jouve, « Les Paysans », in *Danse des morts*, 168–9.

grand voyageur et travailla tout à la fois comme poète, essayiste et romancier, journaliste et musicologue. Contrairement à Jouve, Henry-Jacques est mobilisé et participe à la Première Guerre mondiale, au cours de laquelle il est blessé à trois reprises. Il appartient donc au groupe des écrivains des tranchées. Écrivain combattant, son écriture témoigne de ses expériences douloureuses du front. À part dans son journal de guerre qu'il publie sous le titre de *L'Argonaute*, Henry-Jacques choisit la voix poétique pour (d)écrire la guerre. En effet, il publie trois recueils poétiques sur la Grande Guerre : dans l'édition des années de guerre de la série *Modes et Manières D'Aujourd'hui*, Henry-Jacques rédige douze poèmes qui accompagnent les douze gouaches de l'illustrateur Georges Lepape (1887–1971). Les iconotextes racontent les années de guerre en douze « stations » comme la mobilisation, la permission ou les alertes en prenant pour personnage central la femme dont le mari est au front.³² En 1920, Henry-Jacques écrit *Nous...de la guerre* qui est récompensé du Prix Pierre Corrad. Un an plus tard, il publie *La Symphonie Héroïque* qui reçut le Prix de la Renaissance en 1922.³³

Le paratexte sur la couverture de l'édition de 1921 de *La Symphonie Héroïque* – une citation de Beethoven qui se trouve aussi dans la *Vie de Beethoven* (1903) de Romain Rolland – établit la relation entre le recueil poétique et son titre qui fait allusion à la Symphonie no 3 en mi bémol majeur de Beethoven : « ...Ce que j'ai dans le cœur, il faut que cela sorte ; et c'est pour cela que j'écris. » L'écriture, donc, comme manière de se décharger du traumatisme de la guerre. La référence à la *Sinfonia eroica* n'est pas seulement métaphorique mais de nature structurelle :³⁴ Le recueil est divisé en quatre parties qui correspondent aux quatre mouvements de la symphonie beethovénienne : la première partie – « Allegro » – comprend 27 poèmes, la deuxième partie, la « Marche funèbre », comprend 16 poèmes, le « Scherzo » en comprend 20 et la « Finale » 18. Cette multitude de pièces lyriques constitue dans son ensemble un panorama presque épique de la Grande Guerre – du départ pour le front jusqu'au dernier coup de feu avant l'armistice. De manière très personnelle, le poète-

³² Georges Lepape, *Modes et Manières D'Aujourd'hui*, « L'Alerte », <http://blog.abraxas-libris.fr/wp-content/uploads/photo-gallery/MMguerre-planche09.JPG>, consulté le 15.12.2016.

³³ Ce recueil-ci est le seul ouvrage d'Henry-Jacques qui soit actuellement disponible en librairie : l'ouvrage a été réédité en 2015 par l'éditeur parisien L'Harmattan.

³⁴ La référence intermédiaire est donc beaucoup plus forte que dans le roman *Jean Christophe* de Rolland dans lequel l'art symphonique de Beethoven joue aussi un très grand rôle dans la construction d'un discours pacifiste reposant sur l'idée de la fraternité inconditionnelle de tous les hommes.

soldat – qui se manifeste dans la plupart des poèmes en « je lyrique » – y témoigne des souffrances et des espoirs de sa génération sacrifiée.³⁵ Il y décrit avec réalisme et précision le quotidien des soldats et en même temps rend hommage à ses camarades morts au combat ainsi qu'aux survivants meurtris.

Les leitmotifs de cette « symphonie lyrique » sont donc la mort, la douleur et les détails morbides de la vie atroce des tranchées d'une part, et le mensonge des discours absurdes glorifiant la guerre de l'autre. Si la majorité des poèmes se caractérisent par une écriture directe, d'une extrême lucidité et d'une extrême sensibilité envers le vécu, les poèmes qui dénoncent l'absurdité d'un conflit particulièrement violent et déshumanisant manifestent souvent une ironie qui rappelle le style joviennin. En général, il faut souligner que – suivant tout à fait l'idéal pacifiste – Henry-Jacques dénonce la guerre et toute propagande patriotique, mais que son ton est beaucoup plus calme que celui de Jouvenot.

Dans « Les Martyrs », par exemple, une voix collective démasque le mensonge propagandiste de la mort glorieuse et héroïque. Il nous ouvre les yeux en nous confrontant très directement avec les vérités affreuses de la vie et de la mort dans les champs de bataille :

Vous dites : « Mourir, c'est le sort le plus beau »,
Et qui, sans le connaître, exalte le tombeau,
Venez voir de plus près, dans ses affres, fidèle,
Cette mort du soldat qui vous semble si belle.

[...]

Vingt hommes à la file au fond d'une tranchée,
Coltineurs d'explosifs sur leur tête penchée,
Tout à coup c'est la mort qui passe : un tremblement,
Un souffle rauque, un jet de flemme. En un moment
Les soldats ont fondu dans la rouge fumée,
Et la terre en sautant sur eux s'est refermée.
Quand le brouillard puant s'est enfin dégagé,
Le néant : aux débris du boyau mélangés
Des parcelles de chair et des bouts de capote,
Un bras nu, une main crispée sur une motte,

³⁵ Dans « Inscription », le « je lyrique » traite de la perte de l'individualisme et de la mort absurde des soldats. En même temps, le « je lyrique » parle *pars pro toto* de toute une génération sacrifiée et perdue. Cf. Henry-Jacques, *La Symphonie héroïque* (Paris : Éditions de Belles-Lettres, 1921), 146–7.

Des cheveux arrachés, de la boue et du sang,
 On trouverait d'eux, en les réunissant,
 Morceaux de chair salie, de cervelle ou de moelle,
 De quoi remplir à peine une moitié de toile.³⁶

Contrairement à la colère et l'engagement pacifiste dont témoignent les poèmes de Jouve, c'est plutôt l'expérience de la résignation et la souffrance des soldats dans les tranchées de même que la réflexion intime sur les conséquences déshumanisantes de la guerre qui dominent les poèmes d'Henry-Jacques. Dans le monde à l'envers de la guerre, l'« Indifférence » devient une vertu vénérée des soldats. Avec un certain cynisme, le « je lyrique » proclame :

J'aime ton atonie, ô chère indifférence
 Qui m'a rendu aveugle et sourd.
 Mes regards sont voilés par une taie immense,
 J'ai le tympan crevé comme un mauvais tambour.

[...]

Pendant quatre ans, à force de souffrir,
 De craindre la mort et de voir mourir,
 Mon âme à la fin s'est gelée.
 Comme une épine toujours vive,
 Qu'est-elle devenue au fond de cet enfer?

[...]

Je ne vaud plus songer à rien,
 Mon cœur se meurt dans ma poitrine
 Et de résigne.
 Je ne veux plus songer à rien.
 J'en suis fier... et cela m'accable.
 L'indifférence en moi roule un désert de sable.
 – Si j'allais ne plus en guérir? –³⁷

Sur le plan esthétique, l'originalité de *La Symphonie Héroïque* ne consiste pas seulement dans la structure symphonique mais aussi dans les audaces poétiques : les poèmes sont écrits en vers classiques, d'une facture soignée et se caractérisent quelquefois même par un certain néoclassicisme.³⁸ Malgré le réalisme des descriptions, les poèmes sont riches en figures de style comme l'illustre par exemple l'animalisation de la boue dans les tranchées :

³⁶ Henry-Jacques, « Les Martyrs », in *La Symphonie héroïque*, 99–101.

³⁷ Henry-Jacques, « Indifférence », in *La Symphonie héroïque*, 42–3.

³⁸ On pense surtout à des références à la mythologie grecque (p.ex. : « La Perle » ou « Finale »).

C'est la fille sans forme obstinément femelle
 Hypocritement née sous nos grosses semelles
 Du morne accouplement de la terre et de l'eau,
 La boue, pieuvre étalée, aux cent mille ventouses,
 Bête agrippant et molle aux mâchoires d'étau,
 Flasque chair que nos pieds rageusement décousent
 Et qui soi-même se recoud.³⁹

De plus, le vocabulaire des poèmes alterne, avec une justesse étonnante, champs lexicaux spécifiques, propres aux combats, argot de poilus, et langage soutenu. Comme celle de Jouve, l'écriture poétique d'Henry-Jacques tend à dissoudre les frontières entre styles et genres pour littériser la guerre. Comme Jouve, Henry-Jacques est ébranlé par la guerre qui lui prend son innocence lyrique. Dans « Jouvence », le poète exprime ce trouble artistique dans une réflexion méta-poétique où il explique métaphoriquement que la brutalité de la guerre demande une brutalisation de la poésie qui la rend plus dure :

Voici ma poésie d'hier,
 Ma muse, comme on dit dans les bouquins de vers.
 Humble et triste dans mes mains moites
 Elle est toute petite et je la sens à peine.
 [...]
 Elle n'est plus des jours présents
 Avec ses bras de demoiselle,
 Son petit air de « Souvenez-vous-en! »
 Moi, j'ai vagabondé sur ces routes étrangères
 Où les hommes, saignant de la nuque aux talons,
 Empoignant la douleur, graves comme des anges.
 J'ai laissé ma candeur, quelque part, dans les granges,
 Et dans ces mauvais lieux où l'amour perd son nom.
 [...]
 Enfin, j'ai pour maîtresse une puissante gouge
 [...]
 Ayant des muscles d'homme et de robustes mains.
 [...]
 Sa voix est rauque mais va loin,
 Étant de celles qu'on écoute.
 Sa chanson touche au cœur les écraseurs de route,
 Ceux de la guerre et les rouleurs,⁴⁰

³⁹ Henry-Jacques, *La Symphonie héroïque*, 64.

⁴⁰ Henry-Jacques, « Jouvence », in *La Symphonie héroïque*, 295–6.

Un autre point qui nous intéresse, est le fait que dans la partie « Marche funèbre », Henry-Jacques se réfère aussi à la danse macabre. Le poème « Chants et danses de la mort » est divisé en trois parties. La première partie est un dialogue entre L'Homme et La Mort qui illustre bien la déformation intellectuelle de l'homme dominé par la propagande de la guerre. L'Homme demande à La Mort : « Laisse-moi dans la guerre et vivre sans comprendre » parce que « La souffrance est un bien puisque je vis encor. » Et il constate : « Comme la vie est belle à l'ombre de la mort. » Avec une ironie paradoxale, La Mort tente de convaincre L'Homme de ses qualités « humaines », voire « maternelles » : « Je suis ta meilleure amie. | Quand je t'ouvrirai les bras | La guerre sera finie. » En effet, La Mort se déguise en mère aimante endormant les sens de L'Homme avec sa berceuse – deuxième partie du poème. Finalement, c'est La Mort qui danse et chante victoire en s'exclamant :

Hourrah! C'est elle [la vie] que je tiens.
 Mourez, les hommes,
 Rien n'est plus rien.
 La terre tremble, on dirait, là-bas...
 Chantez avec moi, les gars :
 La vie est un rêve.
 Hourrah!⁴¹

Malgré toute la tristesse et tout le pessimisme du recueil, le poème « Scherzo » ouvrant la partie du même titre offre une perspective plus gaie, voire optimiste : suivant l'exemple de l'« Ode à la joie » de Schiller – mise en musique dans Symphonie no 9 de Beethoven –, Henry-Jacques invite pour ainsi dire à une « danse de paix » et appelle à la réconciliation et à la fraternité de tous les hommes :

Rien n'est plus rien : la vie, la mort.
 La guerre seule tourne encor
 Collée aux mâles de la guerre.
 Mais notre esprit va, bondissant
 Aux rythmes trois-quatre du sang,
 De la rouge boue se libère,
 Cherchant plus haut, cherchant plus loin...
 Vertige, extase, oubli, lumière!
 Donnez-vous la main,
 Les hommes du monde,
 Entrez dans la ronde.

⁴¹ Henry-Jacques, « Chants et danses de la mort », in La Symphonie héroïque, 112 ; 114.

[...]

Viens, toi, l'homme en vert,
Avec l'homme en bleu ;
Il n'y a plus de fils de fer
Entre vous deux.
Ces êtres qui tremblent,
Comme ils se ressemblent !
Quel que soit leur nom
Toute patrie en eux s'efface :
Ils sont de la race
Vouée au canon.
De la guerre en armes
Enfin délivrés,
Pardonnez-vous, cœurs déchirés,
Vos peurs et vos larmes.
Donnez-vous la main,
Les soldats du monde ;
Frères de demain,
Entrez dans la ronde ;⁴²

⁴² Henry-Jacques, « Scherzo », in La Symphonie héroïque, 151–4.

Obdachlosigkeit eines Gentleman

Impressionismus der Kriegszeit in Ford Madox Fords Tetralogie *Parade's End* (1924–28)

Anne-Julia Zwierlein (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Der Aufsatz untersucht zunächst, wie trotz der darstellungstechnischen, ‚modernistischen‘ Experimente in den Weltkrieges-Büchern von Fords Tetralogie *Parade's End* formale und inhaltliche Elemente des edwardianischen Generationenromans erhalten bleiben, z. B. die erzählerische Konzentration auf ein erlebendes Bewusstsein (sei es auch durch den *shell shock* getrübt) oder das nostalgische Festhalten an feudalen Gesellschaftsstrukturen. Sodann wird die mit den Kriegsschilderungen eng verbundene Suche der Tetralogie nach einer verlorengeglaubten ‚Geborgenheit des Menschen‘ reflektiert anhand von Lukács' Diagnose der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ des Subjekts im modernen Roman einerseits, und von Sympathietheorien des 18. Jahrhunderts sowie Lévinas' radikaler Alteritätsethik andererseits. Im Ergebnis zeigt sich, dass die bei Ford dargestellte scheinbar existentielle Verunsicherung keine radikale „Nötigung durch den Anderen“ ermöglicht, sondern sich letztlich im nostalgischen Rückblick auf im Laufe des Ersten Weltkrieges verlorene Standesprivilegien der englischen Oberschicht erschöpft.

SCHLAGWÖRTER: Erster Weltkrieg; Modernismus; Impressionismus; Bewusstseinspsychologie; Kriegsneurose; shell shock; Grabenkrieg; Westfront; Frauenrechtsbewegung; Klassenkampf; Edwardianischer Generationenroman; Desillusionsroman; Sympathietheorien; Alteritätsethik

Georg Lukács' berühmte *Theorie des Romans* (1916), entstanden aus dem Kri-sengefühl des Ersten Weltkrieges heraus, konstatiert an naturalistischen und realistischen Romanen des 19. Jahrhunderts sowie an frühen modernistischen Romanen einen Verlust der „epischen Bedeutsamkeit“ des Menschen. Die Welt der Moderne, so Lukács' bekannte Sentenz, sei einer „transzendentalen Obdachlosigkeit“ anheimgefallen, die sich in den Darstellungstechniken des Romans niederschläge.¹ In der Tat führen die *Theorie des Romans* sowie Lukács' späterer Aufsatz „Erzählen oder beschreiben?“ (1936) literarische Verfahrensweisen der Moderne, wie die nicht-lineare Darstellung von Zeit und vielschichtige formale Experimente bezüglich Erzählstruktur und

¹ Beide Zitate: Georg Lukács, *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, 2. Aufl. (Berlin: Cassirer, 1920), 74 und 23.

-perspektive, auf eine Umwertung der Werte und Entthronung des Menschen zurück: die „Schilderungssucht“ solcher Autoren, heißt es in Lukács' späterem Aufsatz, lasse das menschliche Schicksal als unbedeutend hinter einer Fülle nivellierender Details verschwinden.² Wie Gabriele Rippl erläutert, wirft Lukács dem Roman Joyce'scher Prägung neben dieser „falschen Objektivität“ auch eine „falsche Subjektivität“ vor, „die das Innenleben von Menschen in eine dinghafte Zuständlichkeit verwandelt [...]“.³ In „Erzählen oder beschreiben?“ erklärt er in diesem Zusammenhang: „der neue Mensch [erscheint] in solchen Romanen nicht als Beherrscher der Dinge, sondern als ihr Zubehör, als menschlicher Bestandteil eines monumentalisierten Stillebens.“⁴ Joachim Jacob stellt die Aussagen Lukács' in die Tradition kontinentaleuropäischer ästhetischer Kontroversen über die literarische Beschreibung seit dem 18. Jahrhundert (so unter anderem bei Lessing): Da er Zufälligkeiten priorisiere und den Zusammenhang zwischen Handlungen und Wirkungen aufhebe, dekonstruiere der beschreibende Stil, so das Urteil dieser traditionsreichen ethisch-ästhetischen Debatte, den „ethischen Kern des Menschen, nämlich seine [...] freie [...] Selbstbestimmbarkeit“.⁵ Freilich ist die liberal-humanistische Betonung der „freie[n] Selbstbestimmbarkeit“ des Menschen ein philosophisches Abstraktum, das in den gesellschaftspolitischen Realitäten durch die Jahrhunderte nur für kleine Eliten konkrete Ausformung finden konnte.

Ähnliche Auseinandersetzungen mit der Verfasstheit der Welt und den Möglichkeiten literarischen Schreibens nach dem Ersten Weltkrieg lassen sich auch für den Modernismus in Großbritannien konstatieren. In der folgenden Fallstudie zu Ford Madox Fords Tetralogie *Parade's End* (1924–28), deren beide mittlere Bücher im Weltkrieg angesiedelt sind, soll gezeigt werden, dass hier trotz der formal-ästhetischen Experimente mit Darstellungstechniken inhaltlich die Suche nach einer angeblich verlorenen ursprünglichen Geborgenheit des Menschen eine große Rolle spielt. Zentral ist hierbei die

² Beide Zitate: Georg Lukács, „Erzählen oder beschreiben?“, in ders., *Essays über Realismus*, in *Georg Lukács' Werke*, Bd. 4: *Probleme des Realismus I* (Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1971), 197–242, hier 201 und siehe 217.

³ Gabriele Rippl, *Beschreibungs-Kunst: zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte (1880–2000)* (München: Fink, 2005), 86.

⁴ Lukács, „Erzählen oder beschreiben?“, 240.

⁵ Joachim Jacob, „Beschreiben oder Erzählen? Überlegungen zu den ethischen Implikationen einer alten Kontroverse“, in *Narration und Ethik*, hrsg. von Claudia Öhlschläger (München: Fink, 2009), 81–98, hier 92.

räumliche Metaphorik der Tetralogie (Eisenbahnwaggons, Häuser, Gräben, Schutzhütten, das ‚Zelt‘ des gestirnten Himmels). Der Protagonist der vier Bücher und ihr bestimmendes erlebendes Bewusstsein, Christopher Tietjens, ist durchweg auf der Suche nach Obdach („shelter“), Sicherheit und Orientierung nicht nur im Inferno des Krieges, sondern auch in der neuen gesellschaftlichen Realität Großbritanniens, in der alte klassenspezifische Gewissheiten aufbrechen – Veränderungen, die allerdings, wie das erste Buch zeigt, schon lange vor Kriegsausbruch begonnen hatten. Angesichts ihrer Fokussierung auf die zerrissene Figur des Tietjens ist die Tetralogie durchaus mit dem „Desillusionsroman“ des 19. Jahrhunderts zu vergleichen, der nach der Lukács’schen Definition das Schicksal „eines von vornherein verlorenen Menschen“ schildert.⁶ Grundsätzlich muss außerdem für Fords Text die Frage nach der geschilderten gesellschaftlichen Hierarchisierung gestellt werden: Tietjens ist Mitglied der privilegierten Oberschicht Englands, und seine Unsicherheiten decken sich kaum mit denen der ‚einfachen‘ Soldaten seines Regiments. Zwar entlarvt die Tetralogie die Oberschicht als ihrem Herrschaftsanspruch nicht gewachsen: angefangen von der Eisenbahnfahrt Tietjens’ im ersten Kapitel, in der symbolisch die Führungselite Englands („their class administered the world“) dem Untergang des Krieges entgegenfährt,⁷ bis hin zu Tietjens’ Verschwinden nach Kriegsende in der stillen Grabkammer seines ländlichen Exils („they were quiet in a cavern“, *PE* 669), zeigt uns dieser Desillusionsroman eine Kapitulation feudaler Führungsfiguren, die ein Machtvakuum hinterlässt. Wird Tietjens aber in dieser von der Erzähltechnik her modernistischen Romanfolge zum „menschliche[n] Bestandteil eines monumentalisierten Stillebens“, um Lukács erneut zu zitieren? Die Zentralität seines erlebenden Bewusstseins, das trotz Fragmentierung, Gedächtnisverlust und obsessiver Strukturen letztlich im Rahmen der Tetralogie verabsolutiert – und privilegiert – wird, weist in eine andere Richtung. Mit kurzen Ausblicken auf Sympathietheorien des 18. Jahrhunderts, im Kontrast mit Emmanuel Lévinas’ radikaler Alteritätsethik, soll an diesen Punkten auch nach Tietjens’ Fähigkeit oder Unfähigkeit zum Ausbruch aus dem standesgemäßen Differenzdenken gefragt werden. Es soll somit, auch im Rückgriff auf andere Schriften Ford Madox Fords, die zwischen 1913 und 1933 entstanden, ein Resumée zur ethischen und politischen

⁶ Lukács, *Theorie des Romans*, 126 und 127.

⁷ Ford Madox Ford, *Parade’s End*, introd. Julian Barnes (London: Penguin, 2012), 3. Im Folgenden: *PE*.

Gesamtaussage der Tetralogie versucht werden – angelegt als Intervention in der schon länger geführten Debatte um das Verhältnis zwischen Fords experimentellen Darstellungstechniken einerseits und der möglicherweise konservativen oder gar reaktionären Ideologie des Textes andererseits.

Parade's End und die Umwertung aller Werte

Mit Ford Madox Ford wird bewusst eine Autorfigur in den Blick genommen, die in verschiedenen Hinsichten für die Zeit des Ersten Weltkrieges und die literarische Moderne eine Zwischenstellung einnimmt. Als Sohn eines Deutschen und einer englischen Mutter (sein Geburtsname war Ford Hermann Hueffer) steht Ford auch biographisch zwischen den Kriegsparteien, und als Zeitschriftenherausgeber war er zwar Mittelpunkt eines Netzwerkes von Modernisten wie James Joyce, Wyndham Lewis, H. D., Virginia Woolf, Ezra Pound, T. S. Eliot oder Ernest Hemingway, gehörte jedoch, geboren 1873, einer anderen Generation an und brachte die Empfindung einer Distanz zu den zehn Jahre jüngeren Modernisten auch häufig selbst zum Ausdruck.⁸ Einerseits oft als letzter Edwardianer bezeichnet, entwickelte er andererseits zusammen mit Joseph Conrad eine Theorie des Impressionismus, verschriftlicht in „On Impressionism“ (1913) und später in „Techniques“ (1935), die wichtige modernistische Erzähltechniken bis hin zum 1890 von William James erstmals für die Bewusstseinspsychologie beschriebenen *stream-of-consciousness* festhält.⁹ Zentral für Ford ist die Darstellung einer – von Lukács in seiner Beschreibungskritik angeprangerten – erzähltechnisch betonten Dissoziation zwischen Handlungen und Wirkungen, vor allem mit der Technik des „delayed decoding“, des nachträglichen Entschlüsselns von Wahrnehmungen, womit Wahrnehmung und Verstehen beziehungsweise Wahrnehmung und Kontrolle einer Situation radikal getrennt werden.¹⁰ In *Parade's End*, so soll hier gezeigt werden, begegnet uns allerdings ein Paradoxon: auf der einen Seite schildern Erzähltechniken des Traumas, die

⁸ Siehe Rob Hawkes, *Ford Madox Ford and the Misfit Moderns: Edwardian Fiction and the First World War* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 1.

⁹ Siehe William James, *The Principles of Psychology* (New York: Henry Holt & Co, 1890), 2 Bde., Bd. 1, Kap. 9: „The Stream of Thought“, 225–90; der Ausdruck „stream of consciousness“ u. a. auf Seite 245.

¹⁰ In „Techniques“ (1935) gibt Ford das Beispiel eines von einer Pistole bedrohten Mannes: „[...] you must put it: ‘He saw a steel ring directed at him.’ Later you must get in that, in his subconsciousness, he recognized that the steel ring was the polished muzzle of a revolver.“ Ford Madox Ford „Techniques“, in *Critical Writings of Ford Madox Ford*, hrsg. von Frank MacShane (Lincoln: University of Nebraska Press, 1964), 56–71, hier 67.

Ford mit den Werken von Joyce oder Woolf teilt, wie häufige Zeitsprünge, Dekonstruktion linearer Erzählweisen und *stream-of-consciousness* ein radikal fragmentiertes, von Obsessionen bestimmtes Bewusstsein.¹¹ Andererseits wird dieses Bewusstsein, als zentrale Perspektive der Tetralogie, auch verabsolutiert. Dies hat wiederum gesellschaftspolitische Implikationen als Ausweis eines Werks, das nicht selten als letzter edwardianischer Generationenroman eingeordnet worden ist¹² – oder sich, wie oben dargelegt, lesen lässt als Desillusionsroman um einen zentralen Anti-Helden.

So weist auch gerade Tietjens' *shell shock*-Episode, die Erzählzeit und erzählte Zeit manipuliert, eine inhaltliche und strukturelle Zentralität für die Tetralogie auf. Gerade trotz der Verwundung des Protagonisten wird dessen Bewusstsein als zentral institutionalisiert: im zweiten Teil von *Some Do Not ...* sehen wir Tietjens aus seiner ersten Kriegsstation zurückkehren, an Amnesie leidend. Die fehlenden Erlebnisse werden nie nachgeholt – der Krieg hat in die Mitte des ersten Bandes eine bleibende Lücke gerissen. Das Thema der Kriegsneurose, *shell shock*, 1915 von Charles Myers beschrieben,¹³ wurde in vielen zeitgenössischen Romanen aufgegriffen, so in Woolfs *Mrs Dalloway* (1925) mit einer selbstmordgefährdeten Soldatenfigur oder in Rebecca Wests *The Return of the Soldier* (1918). Jay M. Winter sieht die Figur des kriegsneurotischen Soldaten als kulturelle Metapher für eine kollektive Traumatisierung: „battle does not end when the firing stops; it goes on in the minds of many of those who returned intact, or apparently unscathed, and in the suffering of those whose memories are embodied, enacted, repeated, performed”.¹⁴ Auch Tietjens' Fähigkeiten als Erzähler des eigenen Lebens sind durch die Kriegsneurose nachhaltig beeinträchtigt, wie sich zeigt, als er Sylvia von der Granatenexplosion berichten will: „I don't know that I can [tell this] very well. ... Something burst – or ‚exploded‘ is probably the right word – near me, in the dark. [...] The point about it is that I *don't* know what happened and I don't remember what I did. There are three weeks of my life dead. ... “

¹¹ Allerdings hatte Ford die Werke von Joyce und Woolf, wie Robie Macauley anmerkt, zum Zeitpunkt der Abfassung von *Parade's End* noch nicht gelesen („Introduction“, in Ford Madox Ford, *Parade's End* (New York, 1950), v–xxii, hier xvi).

¹² Siehe Hawkes, *Ford Madox Ford and the Misfit Moderns*, 137.

¹³ Charles S. Myers, ein Cambridger Psychologe und Armee-Arzt, führte den Begriff *shell shock* in der Zeitschrift *The Lancet* ein: „Contributions to the Study of Shell Shock“ (January 8, 1916, 65–9).

¹⁴ Jay M. Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 61.

(PE 168) Während Tietjens' umfassendes Faktenwissen ihn zunächst fast einem allwissenden Erzähler gleichgestellt hatte, ändert sich dies drastisch nach dieser Explosion. Im *Imperial Department of Statistics*, wo er bis in die ersten Kriegsmonate als Statistiker zu Propagandazwecken gearbeitet hatte, galt er als „perfect encyclopaedia of exact material knowledge“ (PE 5); zu seinen Freizeitbeschäftigungen gehörte es, aus dem Gedächtnis die Fehler der *Encyclopaedia Britannica* zu katalogisieren. Nach seinem *shell shock* jedoch ist er zunächst darauf reduziert, bescheiden seine Wissenslücken wieder zu füllen, seine geistige Welt wieder zu errichten – und er beginnt ausgerechnet mit der Lektüre der *Encyclopaedia Britannica*, beim Buchstaben A. Die milde Ironie, mit der Tietjens hier gesehen wird, reduziert allerdings nicht seinen Status als zentrales Bewusstsein – und letztlich einzige moralische Norm der vier Romane von *Parade's End*.

Die Tetralogie spielt hauptsächlich in England und an der Westfront im Ersten Weltkrieg. Das Vorhaben war ehrgeizig: in seinen Lebenserinnerungen, *It Was the Nightingale* (1933), sieht Ford das Werk als allumfassende Schilderung der Welt, wie sie in den Krieg mündete, und die eigene Aufgabe in Nachfolge Marcel Prousts als die eines „historian of his own time“.¹⁵ Die Kriegsschilderungen werden hier kombiniert mit einer privaten, durchaus melodramatischen Dreieckskonstellation: Tietjens ist verheiratet mit der Oberschichtstochter Sylvia, die zwischen Abendgesellschaften und Männern wechselt und vermutlich ein uneheliches Kind mit in die Ehe gebracht hat. Tietjens wiederum empfindet eine zunehmend stärkere Verbindung zu Valentine Wannop, einer Pazifistin und militanten Kämpferin für das Frauenwahlrecht; die gegenseitige Liebe wird jedoch nicht artikuliert. Nach der freiwilligen Meldung bei der Armee dient Tietjens in Frankreich und Belgien, zunächst als Offizier in der Transportabteilung hinter den Frontlinien, später dann, im Rahmen einer Strafversetzung, an der Front. Die zwei mittleren Romane der Tetralogie folgen Tietjens, Sylvia und Valentine jeweils separat. Die Titel der vier Bände sind sprechend: *Some Do Not ...*, der Titel des ersten Bandes, spielt an auf Klassenunterschiede, aber auch divergierende Vorstellungen zur Sexualmoral; *No More Paradises*, der Titel des zweiten Bandes, ist eine Absage an blinden Militärgesamkeit und leere Rituale; *A Man Could Stand Up* –, der im Konjunktiv gesetzte dritte Bandtitel, ist lesbar als vorsichtige

¹⁵ „I wanted the novelist in fact to appear in his really proud position as historian of his own time. Proust being dead I could see no one who was doing that.“ Ford, *It Was the Nightingale* (London: Heinemann, 1934), 180.

Vorausschau auf ein Ende des entwürdigenden Grabenkrieges, der die Soldaten physisch wie psychisch in eine ‚gebückte‘ Haltung zwingt; und der vierte schließlich, *The Last Post*, ist eine Anspielung auf die Hornbläser-Melodie bei britischen Militärbegräbnissen.¹⁶ Bemerkenswert ist auch die Handhabung der erzählten Zeit durch die Tetralogie hinweg: diese schrumpft kontinuierlich zusammen, während die subjektiv erlebte Zeit sich entsprechend ausdehnt. Das erste Buch beginnt im Sommer 1912 und endet 1917 (mit einer Leerstelle zwischen den beiden Teilen: der *shell shock* und Gedächtnisverlust Tietjens’); das zweite Buch beginnt im Winter 1917 und endet zwei Tage später; das dritte Buch beinhaltet allein den Tag des Waffenstillstands am 11. November 1918. Die erzählte Zeit in *The Last Post* schließlich beträgt lediglich eine Stunde, ein paar Monate nach Kriegsende.¹⁷

Der Protagonist Tietjens ist gesellschaftlich privilegiert; er stammt aus einer wohlhabenden Familie mit altem Landbesitz in North Yorkshire. Sein Stammbaum geht auf William of Orange zurück: „Christopher was eleventh Tietjens of Groby ... Number one came over with Dutch William, the Protestant hero!“ (PE 811) Als „Tory of the Tories“ (PE 106) ist er ein selbsterklärter Mann des 18. Jahrhunderts: „,[...] I’ve no politics that did not disappear in the eighteenth century“ (PE 489). Zudem wird seine intellektuelle Brillanz und enzyklopädische Bildung von allen anderen Figuren der Tetralogie bewundernd anerkannt. Biographische Vorlage für diese nahezu übermenschliche Figur war laut Ford sein 1917 (allerdings nicht im Krieg) verstorbener Freund Arthur Marwood, dessen privilegierte Stellung Ford, wie biographische Dokumente zeigen, zeitlebens erstrebenswert und unerreichbar schien.¹⁸ Wie Fords früherer Roman *The Good Soldier: A Tale of Passion* (1915), der einen Kriegsheimkehrer ins Zentrum stellte, zeigt *Parade’s End* durch die Engführung weltpolitischer und privater Ereignisse die Desillusionierung seines Protagonisten: „*The Good Soldier’s* protagonist“, so stellt Julian Barnes fest, „was a version of the chivalric knight. *Parade’s End’s* protagonist [...] is a version of the Anglican saint. Both are great auks making do in a world of

¹⁶ Siehe Robert Green, *Ford Madox Ford: Prose and Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 162, zur Hornbläser-Melodie als Repräsentation einer „parade‘ of misplaced loyalties“.

¹⁷ Diese Beobachtungen zur erzählten Zeit schließen sich an an Ambrose Gordon, *The Invisible Tent: The War Novels of Ford Madox Ford* (Austin: University of Texas Press, 1964), 119.

¹⁸ Siehe Robert Edward Colbert, „*Parade’s End*: Ford Madox Ford’s Fabricated World“, *Research Studies* 48, Nr. 1 (1980): 63–70, hier 65–6.

modernity and muddle.¹⁹ Tietjens' überholter Moralkodex und seine Formvollendetheit auf gesellschaftlichem Parkett lassen ihn aus der Zeit gefallen erscheinen. Sowohl seine Vorstellungen von der „freie[n] Selbstbestimmbarkeit“ des Menschen als auch seine Auffassungen zu Familientraditionen und ehelicher Moral („I stand for monogamy and chastity. And for no talking about it“, PE 18) werden durch die gesellschaftlichen Umwälzungen der Kriegszeit sowie private Verwerfungen im Verlauf der Tetralogie in Frage gestellt. Die Umwertung aller Werte im Ersten Weltkrieg, die physische Brutalität des Grabenkriegs und die psychischen Leiden des Privatlebens werden dabei dezidiert miteinander verbunden – „war is as inevitable as divorce“ (PE 21), verkündet ein desillusionierter Tietjens bereits in *Some Do Not ...*. Die Kriegserlebnisse in der Tetralogie werden parallel geführt mit den internen Kämpfen Großbritanniens, wie den um das Frauenwahlrecht oder zwischen aristokratischen Landbesitzern und der neuen administrativen Elite der metropolitanen Mittelschicht. Tietjens bleibt dabei durchgängig seinen hohen Idealen und (durchaus nicht nur konventionellen) Moralvorstellungen treu, ebenso wie seiner Idee einer herrschenden Schicht, die ihrer Verantwortung gerecht wird – was der Text zunehmend kontrastiert mit Käuflichkeit, Opportunismus und Führungsversagen im gesellschaftlichen Leben Großbritanniens, sowohl vor als auch während und nach dem Krieg. Wie steht es nun in *Parade's End* um die literarische Darstellung und Darstellbarkeit des Kriegsgeschehens selbst? Dieser Frage soll sich der nächste Abschnitt widmen.

Fords „Impressionism“ und die Unsagbarkeit des Krieges

Today, when I look at a mere coarse map of the Line, simply to read ‚Ploegsteert‘ or ‚Armentières‘ seems to bring up extraordinarily coloured and exact pictures behind my eyeballs – little pictures having all the brilliant minuteness that medieval illuminations had – of towers, and roofs, and belts of trees and sunlight; or, for the matter of that, of men, burst into mere showers of blood and dissolving into muddy ooze; or of aeroplanes and shells against the translucent blue. – But, as for putting them – into words! No: the mind stops dead, and something in the brain stops and shuts down.²⁰

¹⁹ Julian Barnes: „A Tribute to *Parade's End*“, *The Guardian*, 24. August 2012, <http://www.theguardian.com/books/2012/aug/24/julian-barnes-parades-end-ford-madox-ford>. Mit dem „great auk“ spielt er an auf Fords Selbstvergleich mit diesem im 19. Jahrhundert ausgestorbenen Nordatlantischen Pinguin.

²⁰ Ford, „A Day of Battle: I: Arms and the Mind“, in Ford Madox Ford: *The War Prose*, hrsg. von Max Saunders (London: Carcabet, 1999), 36–41, hier 37.

Ford diente selbst in den Jahren 1916 und 1917 in Frankreich – in Rouen, wie seine Figur Tietjens. Er hatte sich bereits 1915 freiwillig gemeldet: bis 1916 basierte ja der britische Kriegsdienst auf der Rekrutierung Freiwilliger, und erst ab 1916 wurde aufgrund der hohen Verluste die Zwangsrekrutierung für Männer zwischen 18 und 41 Jahren eingeführt. Ford wurde zu Beginn der Somme-Kampagne eingezogen; er war zu dem Zeitpunkt 41 Jahre alt, weshalb er sich selbst als den ältesten Schriftsteller bezeichnete, der die Kämpfe aus erster Hand miterlebte. Zuvor hatte er für das Propaganda-Büro unter C. F. G. Masterman zwei anti-deutsche Bücher geschrieben (*When Blood is their Argument; Between St. Denis and St. George*). An der Somme war Ford Mitglied des 9. Battalions und dort für die Versorgung der Frontkämpfer verantwortlich. In einem Brief an Lucy Masterman vom 28. Juli 1916 beschreibt er die Bombenangriffe als „a noise so continuous that one gets used to it“, und in einem typischen understatement nennt er die regelmäßigen Granateneingriffe „fairly dull“. Am selben Tag wurde Ford von einer Granatenexplosion in die Luft gerissen; er verbrachte zwei Tage in einem Lazarett in Corbie und litt unter anderem, wie seine spätere Figur Tietjens, an *shell shock* und Gedächtnisverlust. Bis Mitte 1917 lag Ford in Krankenhäusern in Rouen und Menton. Schließlich wurde er für kriegsuntauglich erklärt und nach England zurückgeschickt, wo er den Rest des Krieges mit administrativen Aufgaben an der Heimatfront verbrachte.²¹ Er litt bis 1923 unter Kriegsneurosen und unternahm bis Mitte der 20er Jahre zahlreiche Versuche, die Kriegserfahrungen literarisch zu verarbeiten;²² unter anderem entstanden ein unvollendeter Roman (*True Love & a G. C. M.*), die Kriegserinnerungen *No Enemy: A Tale of Reconstruction* (1919 geschrieben, erst 1929 veröffentlicht), und der Roman *The Marsden Case* (1923), in dem es um einen Kriegsheimkehrer geht, der Krieg selbst aber ausgespart bleibt. Ford verknüpfte seine schließliche Heilung von den Auswirkungen des *shell shock* eng mit der schriftstellerischen Tätigkeit. Am 14. Oktober 1923 schrieb er an H.G. Wells: „after many years of great anxiety and strain things have rather suddenly gone all right together. I've got over the nerve tangle of the war and feel able at last really to write again – which I never thought I should do“.²³

²¹ Siehe Richard M. Ludwig, Hrsg., *Letters of Ford Madox Ford* (Princeton: Princeton University Press 1965), 66–7. Vgl. Max Saunders, *Ford Madox Ford: A Dual Life*, 2 Bde. (Oxford, 1996), 2:1–42, zu Fords Kriegserlebnissen.

²² Siehe Saunders, *Ford Madox Ford: A Dual Life*, 2:216.

²³ Siehe Ludwig, Hrsg., *Letters of Ford Madox Ford*, 154.

Wie Wyatt Bonikowski nachgezeichnet hat, ging es Ford während dieser Zeit auch darum, seine 1913 zu Papier gebrachten Grundsätze über den literarischen „Impressionismus“ an die Schilderung der Kriegserfahrungen anzupassen – einen Impressionismus der Kriegszeit, des Traumas zu entwickeln. Schon 1916, in dem Aufsatz „A Day of Battle“ mit seinen zwei Teilen „Arms and the Mind“ und „War and the Mind“ hatte Ford das Paradoxon beschrieben, dass unmittelbar am Krieg Beteiligte schlechter darin sind, Kriegserlebnisse zu beschreiben, als Außenstehende.²⁴ Wie Walter Benjamin beobachtet also auch Ford eine für die moderne, technologisierte Kriegsführung charakteristische Sprachlosigkeit des heimkehrenden Soldaten, dem die beispiellose „Materialschlacht“ keine „mitteilbare[...] Erfahrung“ lässt.²⁵ Er kontrastiert seine eigene Erfahrung der Sprachlosigkeit mit den beredten Darstellungen der ‚Psychologie des Krieges‘, beispielsweise bei Émile Zola oder Stephen Crane: „Lookers on see most of the Game, but it is carrying the reverse to a queer extreme to say that one of the players should carry away, mentally, nothing of the Game at all“.²⁶ Ähnlich ist die Aussage im Kriegserinnerungsbuch *No Enemy*, einer Mischung aus Roman und Biographie. Dieses schildert Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg aus der Perspektive eines fiktiven britischen Infanterie-Offiziers, „Gringoire“, wobei diese von einem „Compiler“, einem ‚Zusammensteller‘ überlagert werden, der sie nach Interviews mit Gringoire aus zweiter Hand schildert. Der Zusammensteller erklärt eingangs über den Text: „This is the story of Gringoire just after ... Armageddon. For it struck the writer that you hear of the men that went, and you hear of what they did when they were There. But you never hear how It left them. You hear how things were destroyed, but seldom of the painful processes of Reconstruction“.²⁷ Diese Rekonstruktion wird im Text aber durch die Dekonstruktion jeder klaren Erzählstruktur und die Unzuverläss-

²⁴ Siehe Wyatt Bonikowski, *Shell Shock and the Modernist Imagination: The Death Drive in Post-World War I British Fiction* (Farnham: Ashgate, 2013), 61.

²⁵ Siehe Walter Benjamin, „Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“ (1932), in ders., *Illuminationen: ausgewählte Schriften* (Frankfurt: Suhrkamp, 1977, 385–410, hier 385): „Hatte man nicht bei Kriegsende bemerkt, daß die Leute verstummt aus dem Felde kamen? Nicht reicher – ärmer an mitteilbarer Erfahrung. Was sich dann zehn Jahre später in der Flut der Kriegsbücher ergossen hatte, war alles andere als Erfahrung gewesen, die von Mund zu Mund geht.“

²⁶ Ford, „A Day of Battle: I: Arms and the Mind“, 37; er bezieht sich auf Zolas Beschreibung des Krieges von 1870/71 sowie Cranes Beschreibung des Civil War, in beiden Fällen ohne eigene Kriegserfahrung. Vgl. Bonikowski, *Shell Shock and the Modernist Imagination*, 65.

²⁷ Ford Madox Ford, *No Enemy: A Tale of Reconstruction* (New York: Ecco Press 1984), 9.

sigkeit des „Compiler“ als Erzähler in Frage gestellt.²⁸ Allerdings findet sich bereits in Fords Aufsatzteil „Arms and the Mind“, aus dem der einführende Epigraph zu diesem Unterkapitel stammt, implizit das Paradoxon, dass das Undarstellbare eben doch dargestellt wird: obwohl der Sprecher dort insistiert, dass der menschliche Geist angesichts der Herausforderung, den Krieg in Worte zu fassen, ‚anhält und sich verschließt‘, bietet doch gerade diese Passage lyrische Impressionen von ‚extraordinarily coloured and exact pictures [...] having all the brilliant minuteness that medieval illuminations had‘. Die vermeintliche Sprachlosigkeit resultiert in diesem Beispiel in bemerkenswert kunstvollen Prosapassagen.

Auch in *Parade's End* wird das Problem der Unsagbarkeit des Kriegserlebens gelöst durch eine erzähltechnische Mimesis der obsessiven Strukturen von Tietjens' psychischem Erleben in den Kriegskapiteln. Auch das von Ford und Conrad in „On Impressionism“ beschriebene „delayed decoding“ ist hier häufig und betont in erzähltechnischer Nachahmung psychologischer Vorgänge die Distanz, die sich für Kriegsteilnehmer zwischen Wahrnehmung und Verstehen schiebt.²⁹ Während Andrew Gibson auf einen direkten Zusammenhang zwischen „Ethics and Unrepresentability“ hinweist und argumentiert, dass somit auch die viel diskutierte Selbstreflexivität postmodernen Schreibens ethische Relevanz erhält,³⁰ deuten die in *Parade's End* zur Anwendung gebrachten Darstellungstechniken auch implizit auf die Zementierung gesellschaftlicher Hierarchien in der Tetralogie hin, indem die Darstellung des vermeintlich Undarstellbaren immer auf das eine, erlebende Bewusstsein Tietjens' zurückbezogen wird. Selbst sein *shell shock*, so haben wir gesehen, wird ja verabsolutiert zu einer strukturellen Größe: Lücken in der Erzählung, die aus der Phase des Gedächtnisverlusts resultieren, werden nicht geschlossen. Auch meditiert Tietjens selbst in metatextuellen Momenten über die literarischen Verfahren der Tetralogie, so beispielsweise über die assoziative Verknüpfung von Gegenwart und Vergangenheit, die subjektive Zeitwahrnehmung im erlebenden Bewusstsein: „you can [...]

²⁸ Siehe Michael Charlesworth, „Panorama, the Map, and the Divided Self: No Enemy, No More Parades, and Tolkien's *The Lord of the Rings*“, in *Ford Madox Ford's Parade's End: The First World War, Culture, and Modernity*, hrsg. von Ashley Chantler und Rob Hawkes (Amsterdam: Rodopi, 2014), 95–106, hier 96, und Hawkes, *Ford Madox Ford and the Misfit Moderns*, 106–7.

²⁹ Ford, „On Impressionism“ (1913), in MacShane, Hrsg., *Critical Writings of Ford Madox Ford*, 33–54, hier 37.

³⁰ Siehe Andrew Gibson, *Postmodernity, Ethics and the Novel: From Leavis to Levinas* (London: Routledge, 1999), 57.

cut out from this afternoon, just before 4.58 [...] to now. ... Cut it out; and join time up.“ (PE 285) Hiermit halten sich aber in der Gesamtsicht dieses Generationen- oder Desillusionsromans die Fragmentierung und Verabsolutierung des zentralen Bewusstseins die Waage: in der Tat rücken alle anderen fokalisierenden Instanzen, wie Tietjens' Bruder Mark, seine Frau Sylvia oder spätere Geliebte Valentine demgegenüber in den Hintergrund. Im Zentrum von Tietjens' obsessivem Denken wiederum steht, so soll nun gezeigt werden, der Verlust von ‚Obdach‘ als fundamentale traumatische Erfahrung.

„Men's dwellings were thin shells“: Obdachlosigkeit vor, während, nach dem Krieg

Die Umwertung aller Werte durch den Weltkrieg, die Gefahr des von Friedrich Nietzsche prophetisch beschriebenen modernen Nihilismus,³¹ ist in der Tetralogie sowie in Fords anderen Schriften zum Krieg allgegenwärtig. In *It Was the Nightingale* beschreibt Ford die fundamentale Veränderung der Weltansicht durch physische Teilnahme am Kriegsgeschehen: „No one could have come through that shattering experience and still view life and mankind with any normal vision.“ Zentral hierbei ist, in der Formulierung von Lukács, die Erkenntnis der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ des Menschen. Übersetzt wird dies bei Ford in eindringliche tatsächliche und metaphorische Schilderungen solcher zerstörten Geborgenheit – zerbombte Häuser und aufbrechende Böden über dem ‚Abgrund des Chaos‘, eine Zerstörung, die sich auch in die Nachkriegszeit erstreckt:

In those days you saw objects that the earlier mind labelled as houses. They had been used to seem cubic and solid permanences. But we had seen Ploegsteert where it had been revealed that men's dwellings were thin shells that could be crushed as walnuts are crushed. ... Nay, it had been revealed to you that beneath Ordered Life itself was stretched, the merest film with, beneath it, the abysses of Chaos. One had come from the frail shelters of the Line to a world that was more frail than any canvas hut.³²

Ford evoziert mit den Grabenkämpfen des zweiten Bandes von *Parade's End* eine Szenerie, die mit der europäischen und britischen kulturellen Imagination eng verbunden ist: die Westfront im Ersten Weltkrieg durch Belgien

³¹ Siehe Mathias Mayer, *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik: historische und systematische Perspektiven* (München: Fink, 2010), 20, zu Anknüpfungen in der Literatur des Ersten Weltkrieges an Nietzsches Nihilismus-Definition der 1880er Jahre.

³² Ford, *It Was the Nightingale*, 64.

und Frankreich bis zur Schweizer Grenze, bis heute als symbolische Landschaft verknüpft mit dem Tod von hunderttausenden von Soldaten, und gleichzeitig als Bild der Sinnlosigkeit des Krieges ins kulturelle Gedächtnis eingebrannt. Während der vier Kriegsjahre blieb der Verlauf der Westfront relativ statisch, und die Kämpfe führten, trotz der unvorstellbar hohen Opferzahlen, lediglich zu Gewinn oder Verlust einiger weniger Kilometer Land. Die betroffenen Landstriche verwandelten sich in Schlamhöhlen und sind bis heute vom Krieg gezeichnet.³³ Der Grabenkrieg unterscheidet sich zudem fundamental von anderen Formen des Krieges: so bedeutete das Leben im Graben, in den „frail shelters of the Line“, dass die Soldaten lange Zeit auf engem Raum zusammengedrängt und weitgehend immobilisiert waren – siehe den dritten Band der Tetralogie, dessen Titel für die Zukunft hofft: *A Man Could Stand Up* –. Auch die Angriffe aus dem Graben heraus sind Teil der kulturellen Imagination geworden: die gefährliche Bewegung der Truppen in Richtung der feindlichen Linie über die ungeschützte Ebene des ‚No Man’s Land‘, im Englischen das sogenannte ‚going over the top‘, mit dem man wortwörtlich den letzten, geringen Schutz des Frontgrabens hinter sich lässt.³⁴

No More Parades inszeniert diese Besonderheiten des Grabenkampfes in langen Phasen des Wartens auf den feindlichen Angriff, mithilfe von Assoziationen und Erinnerungen, Verlangsamungen und Beschleunigungen der erlebten Zeit in Tietjens’ Bewusstsein. Der vermeintliche Schutz der Hütten hinter der Frontlinie transformiert sich beim Luftangriff in ein Danteskes Inferno, das verlorene Seelen in klaustrophobischer Nähe zusammenzwingt:

In a minute the clay floor of the hut shook, the drums of ears were pressed inwards, solid noise showered about the universe, enormous echoes pushed these men – to the right, to the left, or down towards the tables, and crackling like that of flames among vast underwood became the settled condition of the night. ... [T]he lips of one of the two men on the floor were incredibly red and full and went on talking and talking ... (PE 291).

³³ Zur spezifisch britischen Erinnerungskultur bezüglich der Westfront siehe Barbara Schaff, „Killing Fields and Poppy Fields: Towards a Topography of the Western Front in the British Cultural Memory“, *Journal for the Study of British Cultures* 20, Nr. 2 (2013): 155–69.

³⁴ Zu Nachstellungen des ‚going over the top‘ in Kriegsphotografie siehe Claudia Sternberg, „The Tripod in the Trenches: Media Memories of the First World War“, in *War and the Cultural Construction of Identities in Britain*, hrsg. von Barbara Korte und Ralf Schneider (Amsterdam: Rodopi, 2002), 201–23, hier 207.

In Fords impressionistischer Schilderung wird der Krieg zur solipsistischen Angelegenheit: Auch während der Wartephasen zwischen den Angriffen beschäftigen sich die britischen Truppen fast ausschließlich mit sich selbst. Teil dieses Solipsismus ist auch die Paranoia der Soldaten im Feld, die sich am Ende einer intransparenten Kommandokette wähnen, ausgeliefert den dunklen Machenschaften einer gar nicht am schnellen Kriegsende interessierten Administration in Westminster. Diese obsessiven Gerüchte, die Angst der Truppen, im Krieg nur sinnlos geopfert zu werden, affizieren auch Tietjens' Bewusstsein und sind ein zentrales Thema dieser Kriegsbücher. Von Ford wird diese Angst in einem Widmungsbrief zu *No More Parades* rückbezogen auf das eigene Erleben an der Front:

That immense army was ... depressed by the idea that those who controlled it overseas would – I will not use the word ‚betray‘ since that implies volition – but ‚let us down‘. We were oppressed, ordered, counter-ordered, commanded, countermanded, harassed, strafed, denounced – and, above all, dreadfully worried. The never-ending sense of worry, in fact, far surpassed any of the ‚exigencies of troops actually in contact with the enemy forces‘, and that applied not merely to the bases, but to the whole field of military operations.³⁵

Der Feind selbst, der hier von Ford erwähnte „contact with the enemy forces“, kommt dagegen in *Parade's End* praktisch nicht vor, oder nur in kurzen, zur Groteske verzerrten Auftritten. Die Deutschen mit ihren Gasmasken, so erinnert sich Tietjens an einen Angriff ein paar Tage zuvor, sahen aus wie „goblin pigs with sore eyes“ (PE 550). Wieder an anderer Stelle begegnen ihm deutsche Deserteure, entindividualisiert in der Schlammlandschaft der Gräben wie Fabelwesen aus Dantes *Inferno* (siehe PE 486); oder die feindlichen Soldaten erscheinen bei einem nächtlichen Angriff wie übernatürliche „ghostly Huns“ (PE 551). In dieser Sequenz zeigt sich im nächtlichen Angriff auch das Motiv des Verlusts der Geborgenheit, die einst der antike Sternenhimmel, laut Lukács' spekulativer Gegenüberstellung von Antike und Moderne, dem Menschen noch gewährt habe: „Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt.“³⁶ Die Zerstörung scheinbar solider Behausungen, das Fehlen von Obdach als ein Leitmotiv der Tetralogie erstreckt sich bis zu dieser verlorenen Landkarte des gestirnten Himmels,

³⁵ Ford, Widmungsbrief zu *No More Parades*, zitiert in Macauley, „Introduction“, xiii.

³⁶ Lukács, *Theorie des Romans*, 9.

deren Verlust bei Lukács als Symptom der Moderne beklagt wird und den Walter Benjamin in ähnlicher Metaphorik beschreibt: „Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken und unter ihnen, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige, gebrechliche Menschenkörper.“³⁷ Dieser Verlust früherer Geborgenheit äußert sich in *Parade's End* als Phantomschmerz während des apokalyptischen Granatenbeschusses durch feindliche Soldaten: „They had appeared with startling suddenness and as if with a supernatural silence, beneath a din so overwhelming that you could not any longer bother to notice it. They were there, as it were, under a glass dome of silence that sheltered beneath that dark tumult.“ (PE 551) Der unheimlich-anonyme Angriff verkehrt den unerträglichen Lärm des Granatenbeschusses in einen übernatürlichen „glass dome of silence“, eine pervertierte Form von „shelter“, die den Sternenhimmel ersetzt und aus der heraus der Tod gebracht wird.

Während der Feind in der Tetralogie also kaum präsent ist, ist die ferne Heimat umso gegenwärtiger. In *It Was the Nightingale* beschreibt Ford den Soldaten als „the poor fellow whose body is tied in one place, but whose mind and personality brood eternally over another distant locality“: es sei somit verfälschend, den Soldaten als geistig mit dem Krieg befasst darzustellen – umgekehrt, betont Ford, beschäftige ihn vor allem das, was in der Heimat passiert.³⁸ In den Erinnerungen an Conrad (1924) wird genau dies erneut als einer der Unterschiede bekräftigt zwischen solchen Schriftstellern, die aktiv am Krieg beteiligt waren und solchen, die den Krieg nur als entfernte Beobachter schildern:

A great many novelists have treated of the late War in terms solely of the War [...]. But had you taken part actually in those hostilities, you would know how infinitely little part the actual fighting itself took in your mentality. [...] You were there, but great shafts of thought from the outside, distant and unattainable world infinitely for the greater part occupied your mind.³⁹

Damit werden allerdings die Fragmentierung der Erzählperspektive, die wiederholten Zeitsprünge und das nicht-lineare Erzählen wiederum verstehbar als Versuch, diese Schizophrenie des Soldaten im Krieg mimetisch

³⁷ Benjamin, „Der Erzähler“, 386.

³⁸ Ford, *It Was the Nightingale*, 197. Und siehe 196: „What preyed most on the majority of not professionally military men who went through it was what was happening at home“.

³⁹ Ford, *Joseph Conrad: A Personal Remembrance (1924)* (New York: Ecco Press, 1989), 205.

abzubilden. Barnes hat die psychologische Plausibilität solcher Erzähltechniken an Fords Darstellung traumatischer Kriegserfahrung hervorgehoben: „Few novelists have better understood and conveyed the overworkings of the hysterical brain, the underworkings of the damaged brain [...], the slippings and slidings of the mind at the end of its tether, with all its breakings-in and breakings-off.“⁴⁰ Tatsächlich kann man auch die Darstellung des gespaltenen Bewusstseins, obsessiv wandernd zwischen Kriegsfront und Heimat, als nachträgliche Übersetzung von Fords Prinzipien des Impressionismus in einen Impressionismus der Kriegszeit auffassen, denn schon im früheren Text hatte Ford formuliert: „the whole of life is really like that; we are almost always in one place with our minds somewhere quite other.“⁴¹ Somit ist diese vielschichtige Darstellungstechnik auch eine Ergänzung einerseits zu Benjamins These der Sprachlosigkeit der Kriegsteilnehmer, andererseits zu Lévinas' Idee der entsubjektivierenden Totalität des Krieges.⁴² tatsächlich sind in *Parade's End* Tietjens' Gemütslagen mindestens so wichtig wie die externe Kriegshandlung. Ford zeigt uns einen Protagonisten, für den der Krieg nur *ein* Aspekt seines Lebens ist.

Wird also die Darstellung des erzählten Raums durch die Brüche des zentralen Bewusstseins affiziert, so gilt dies auch für die dargestellte Zeit: Die Erzählung beginnt vor dem Krieg, im Jahre 1912, und endet etliche Monate nach dem Waffenstillstand; die Kriegskatastrophe wird somit in längere gesellschaftliche und politische Entwicklungen eingebettet. Auch die Dynamiken des ‚Geschlechterkampfes‘, den die Tetralogie in ihren Protagonisten vorstellt, werden mit gesellschaftlichem Umbruch und Krieg in Verbindung gebracht, wie Barnes konstatiert: „War and sexual passion are not opposites [for Ford]: they are in the same business, two parts of the same pincer attack on the sanity of the individual.“⁴³ Der kulturelle Mythos des ‚letzten Sommers‘ vor Kriegsausbruch im August 1914 wird hier also gegengeschrieben: das vom Krieg verletzte Bewusstsein transportiert diesen weiter zurück, und der Krieg affiziert somit auch die scheinbar friedlichen Zeiten der Edwardia-

⁴⁰ Barnes, „A Tribute to *Parade's End*“, 5.

⁴¹ Ford, „On Impressionism“, 41.

⁴² Vgl. Emmanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*, übers. von Wolfgang N. Krewani (Freiburg: Alber, 1987), 20: „Das Gesicht des Seins, das sich im Krieg zeigt, konkretisiert sich im Begriff der Totalität. [...] In der Totalität reduzieren sich die Individuen darauf, Träger von Kräften zu sein, die die Individuen ohne ihr Wissen steuern.“

⁴³ Barnes, „A Tribute to *Parade's End*“, 4.

nischen Epoche.⁴⁴ In *Parade's End* wird dies stilistisch dadurch deutlich, dass identische Formulierungen aus der Perspektive von Tietjens die Zeit vor dem Krieg und die Kriegszeit miteinander verknüpfen. Im ersten Buch, *Some Do Not ...*, wird beispielsweise eine gewaltsame Begebenheit zu Friedenszeiten geschildert: In einer nächtlichen Nebelfahrt haben Tietjens und Valentine deren Mitkämpferin für das Frauenwahlrecht, Gertie, vor der Polizei in Sicherheit gebracht. Frühmorgens stößt ihr Pferdewagen mit dem Automobil des General Campion zusammen (in voller Generalsmontur die Beherrschung über sein Steuer verlierend), ein symbolischer Zusammenstoß inkongruenter historischer Epochen und Werte sowie auch eine Vorausdeutung auf den Krieg:

Not ten yards ahead Tietjens saw a tea-tray, the underneath of a black-lacquered tea-tray, gliding towards them, mathematically straight, just rising from the mist. He shouted, mad, the blood in his head. His shout was drowned by the scream of the horse; he had swung it to the left. The cart turned up, the horse emerged from the mist, head and shoulders, pawing. [...] Hanging in air for an eternity; the girl looking at it, leaning slightly forward. [...] There was a crash and scraping sound like twenty tea-trays, a prolonged sound. (PE 139)

Diese Szene aus dem Jahre 1912 ähnelt in der impressionistischen Sprache Fords späterer Kriegsbeschreibung – der Lärm des berstenden Metalls, die Schreie von Mensch und Pferd. Sie weist auch voraus auf die dilettantische Truppenführung der herrschenden Schicht, repräsentiert durch General Campion, im Kriegsband *No More Parades*. In ihrer Metaphorik ist die Szene proleptisch mit dem Kriegsgeschehen verbunden, und kurz darauf springt die Erzählung ins Jahr 1917. In ganz ähnlicher Sprache wird dann das Bersten einer Granate beschrieben; auch hier vergleicht Tietjens unbewusst den Abwurf der Granaten mit einem riesigen Teetablett, das zur Erde donnert: „An immense tea-tray, august, its voice filling the black circle of the horizon, thundered to the ground. Numerous pieces of sheet-iron said, ‚Pack. Pack. Pack.‘“ (PE 291) In der Tetralogie beeinflusst also die traumatische Zeitlichkeit des Krieges auch die Vergangenheit, und ebenso erstreckt sich der Krieg durch seine Nachwirkungen lange in die Zukunft, wie der letzte Band zeigt. Zusammengeführt wird all dies in Tietjens' erlebender Perspektive, die sich zudem der spezifischen Metaphorik einer privilegierten Oberschicht bedient: es ist jeweils ein Teetablett, Accessoire gehobener nachmittäglicher

⁴⁴ Siehe Green, *Ford Madox Ford: Prose and Politics*, 150.

Gesellschaften der ‚leisured class‘, das monströse Dimensionen annimmt und zur Tötungsmaschine wird.

„Nötigung durch den Anderen“ oder „The Men: the Other Ranks!“

Als einer der Gründe für diese Kontinuität sogenannter Friedens- mit Kriegzeiten wird in der Tetralogie implizit die Hartnäckigkeit gesellschaftlichen Hierarchiedenkens und fixierter Klassenunterschiede gesehen. Tietjens, der privilegierte „good man“ (PE 835) und Mann des 18. Jahrhunderts, wird vor allem im Grabenkrieg mit Soldaten aus ‚einfachen‘ Bevölkerungsschichten konfrontiert und physisch zusammengeworfen – ohne dass jedoch ein Moment der Selbsttranszendenz in der Begegnung mit dem Anderen entstehen könnte. Die von Lévinas beschriebene „umfassende Funktionalisierung menschlicher Subjektivität“ im Krieg wird hier also kaum aufgehoben „im Angefragtwerden durch ein Anderes“:⁴⁵ Trotz seiner Empathie mit einzelnen Soldaten und den in seinem Geiste vorgestellten Soldatenmassen ist hier das einzige empfindende Individuum Tietjens selbst. Nicht einmal das bescheidenere ethische Postulat der ‚Sympathie‘ im Sinne David Humes oder Adam Smiths kann hier umgesetzt werden, denn solche Sympathie entsteht *per definitionem* nur zwischen sich ähnlichen Beziehungspolen, ist ein Wiedererkennen des Eigenen im Anderen.⁴⁶ Tietjens dagegen hält stets Distanz zu den ‚einfachen‘ Soldaten. Selbst Passagen, die scheinbar ein Erkennen des gemeinsamen Menschseins betonen („men. Not just populations“), bieten als Ergebnis seiner Bemühungen, sich in diese fremden Leben hinein-zudenken, einerseits Klischees vermeintlicher Bestandteile eines Arbeiterlebens und enden andererseits mit einer distanzierenden Zusammenfassung solcher – kollektiv betrachteten – Gesellschaftsschichten als „The Men: the Other Ranks“:

Hundreds of thousands of men tossed here and there in that sordid and gigantic mud-brownness of midwinter ... by God, exactly as if they were nuts wilfully picked up and thrown over the shoulder by magpies. ... But men.

⁴⁵ Verena Lobsien, „Emmanuel Lévinas: Sagen anders als sein? Oder: Das Lächeln auf dem Wege“, in *Etho-Poietik: Ethik und Ästhetik im Dialog. Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen*, hrsg. von Bernhard Greiner und Maria Moog-Grünwald (Bonn: Bouvier, 1998), 83–117, hier 87 und 93.

⁴⁶ Siehe Anne-Julia Zwierlein, „White Slavery‘: Würde- und Sympathiediskurse in den Kampagnen der britischen Anti-Sklaverei-Bewegung (ab 1780) und der Frauenrechtsbewegung (ab 1880)“, in *Würdelos: Ehrkonflikte von der Antike bis in die Gegenwart*, hrsg. von Achim Geisenhanslüke (Regensburg: Schnell & Steiner, 2016), 165–83.

Not just populations. Men you worried over there. Each man a man with a backbone, knees, breeches, braces, a rifle, a home, passions, fornications, drunks, pals, some scheme of the universe, corns, inherited diseases, a green-grocer's business, a milk walk, a paper stall, brats, a slut of a wife. ... The Men: the Other Ranks! (PE 296–7)

Tatsächlich spiegeln sich für Tietjens wiederum nur die eigenen Belange in den imaginierten privaten Angelegenheiten der Soldaten seines Battalions. Somit ist auch der Dienst an der Front für ihn keine Flucht aus den Komplikationen seines Privatlebens – es zeigt sich erneut die Gleichsetzung von Krieg und ehelichem Kampf. Wie Austin Riede nachzeichnet, verweist Tietjens' Flucht in den Krieg auf eine latente Todessehnsucht, kombiniert mit einem von Thomas Carlyle sowie Fords Großvater, dem berühmten präraphaelitischen Maler Ford Madox Brown übernommenen viktorianischen Arbeitsethos, das bekanntlich dazu anhielt, nicht zu grübeln, sondern sich in die Arbeit zu stürzen. Doch ironischerweise multiplizieren sich für Tietjens die eigenen Probleme und Ängste in denen der Untergebenen, für die er als Offizier, später als Kommandant zuständig ist. Zunächst leistet er auch hinter den Frontlinien Büroarbeit; das Zählen von Feuerlöschern und Inspizieren von Zahnbürsten ist die tägliche Routine, die das Überleben der Tausenden von Soldaten in den Schützengräben sichern soll. Erst als der Kommandant ausfällt, muss Tietjens als Anführer im Kampf einspringen – und getreu dem Oberschichtsethos, mit dem er aufgewachsen ist, zögert er nicht, Verantwortung zu übernehmen.⁴⁷ Dies ist eine konservative Affirmation seines besonderen gesellschaftlichen Werts als Mitglied der ‚herrschenden Schicht‘. Zwar gibt es eigentlich keine Helden mehr in diesem als sinnlos dargestellten Krieg mit seinen grotesken militärischen Ritualen („parade“, vgl. PE 306–7), doch wird die Satire in geradezu inkongruenter Weise unterbrochen von Momenten, in denen sein Pflichtbewusstsein unseren Tory-Helden gleichsam fernsteuert und ihm das richtige Verhalten automatisch vor Augen führt. Diese ideologischen Subtexte kommen einer Zelebrierung viktorianischen, unter anderem in Carlyle's *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (1841) etablierten und in Ford Madox Browns Gemälde *Work* (1857) ikonographisch verewigten Ethos der Pflichterfüllung und Heldenverehrung nahe; gerade im Chaos des Krieges werden also feudale Strukturen, wenn auch mit

⁴⁷ „With the dreadful dread of the approaching strafe all over him, with a weight on his forehead, his eyebrows, his heavily labouring chest, he had to take ... Responsibility. And to realize that he was a fit person to take responsibility.“ (PE 585)

einer gewissen Nostalgie, als durchaus positiv und zumindest punktuell effektiv affirmiert.⁴⁸

Die sentimentale Identifikation des Offiziers Tietjens mit ‚seinen‘ Soldaten ist allerdings egozentrischer als zunächst vermutet. Durchgängig ist sein Verhalten gegenüber Untergebenen von einer Art ‚gütigem Feudalismus‘ gezeichnet; als Gegenwelt zu den Kriegsgräben träumt er sich, wiederum schichtenspezifisch, in ein pastorales Idyll englischer grüner Wiesen, und gewisse Bräuche der Oberschicht wie das Zerbrechen eines Bechers nach ausgebrachtem Toast behält er selbst in den Frontgräben bei.⁴⁹ Als der Soldat O Nine Morgan durch einen Granatensplitter stirbt, der nur Zentimeter von Tietjens entfernt in der Schutzhütte hinter der Front einschlägt, wird dieser metaphorisch zu einer trauernden Mutter, für immer durch eine schwarze Nabelschnur mit ihren Toten verbunden:

And at the thought of the man as he was alive and of him now, dead, an immense blackness descended all over Tietjens. He said to himself: *I am very tired*. Yet he was not ashamed ... It was the blackness that descends on you when you think of your dead. ... It comes, at any time, over the brightness of sunlight, in the grey of evening, in the grey of dawn, at mess, on parade; it comes at the thought of one man or at the thought of half a battalion that you have seen, stretched out, under sheeting, the noses making little pimples: or not stretched out, lying face downwards, half buried. Or at the thought of dead that you have never seen dead at all. ... Suddenly the light goes out. ... In his case it was because of one fellow, a dirty enough man, not even very willing, not in the least endearing, certainly contemplating desertion. ... But your dead ... *yours* ... your own. As if joined to your own identity by a black cord. ... (PE 356)

Ausgehend von dieser zwar bewegenden, aber auch sentimental und melodramatisch auf Tietjens' eigene Empfindsamkeit zugespitzten Passage wird der Tod des O Nine Morgan von nun an zu einer Obsession, die in Tietjens' inneren Monologen wiederkehrt, symptomatisch für die Vermischung sei-

⁴⁸ Carlyle ist, neben Frederick Maurice, Begründer des christlichen Sozialismus, auf Ford Madox Browns Gemälde *Work* zu sehen. Siehe zur ‚Arbeit‘ bei Ford auch Austin Riede, „Cleaned, Sand-Dried Bones‘: Christopher Tietjens and the Labour of War“, in *Ford Madox Ford's Parade's End: The First World War, Culture, and Modernity*, hrsg. von Ashley Chantler und Rob Hawkes (Amsterdam: Rodopi, 2014), 161–72.

⁴⁹ Siehe PE 636: „So that no toast more ignoble may ever be drunk out of it!“ Zu Tietjens' pastoralen Fantasien siehe auch Andrzej Gasiorek, „The Politics of Cultural Nostalgia: History and Tradition in Ford Madox Ford's *Parade's End*“, *Literature and History* 11 (2002): 52–77, hier 66.

ner eigenen privaten mit den militärischen ‚Schlachtfeldern‘. Zentral bleiben auch in obiger Passage die possessiven Pronomina: „[...] your dead ... yours ... your own.“ Der Untergebene wird subsumiert als Teil von Tietjens' eigener Identität und tragischen Selbststilisierung. Auch in seinem Zusammenbruch während der Auseinandersetzung mit General Champion über die Scheidungsfrage, der traumatische Erfahrungen der Schlacht mit privater ‚Panik‘ vermischt, ist der tote O Nine Morgan wiederum eine Chiffre für Tietjens' eigene Desorientierung: „Fragments of scenes of fighting, voices, names, went before his eyes and ears. Elaborate problems. ... The whole map of the embattled world ran out in front of him – as large as a field. An embossed map in greenish *papier mâché* – a ten-acre field of embossed *papier mâché*, with the blood of O Nine Morgan blurring luminously over it.“ (PE 493) Die bruchstückhaften, selbstzweiflerischen Sätze, wiederholten Auslassungen und Unterbrechungen durch abschweifende Gedanken zeigen, wie Tietjens' traumatisierter Geisteszustand private Kämpfe mit dem Tod des Soldaten verbindet.

Keinesfalls aber werden wir hier Zeugen einer „ungewollte[n] Nötigung durch den Anderen“, wie Mathias Mayer diese radikale ethische Formulierung von Alterität bei Lévinas paraphrasiert: im Zulassen einer solchen „unmittelbar menschliche[n] Begegnung“ ginge „das Ethische [...] dem Theoretischen, mithin dem Wissen, den Normen, der moralischen Fixierung voraus.“ Tietjens aber lässt dieses „Unverhältnismäßige, [...] Riskante“ in der Begegnung mit dem Anderen nicht zu:⁵⁰ er behält stets den Schutzpanzer seiner elitären gesellschaftlichen Position, welcher nur punktuell durch sentimentale Trauer durchbrochen wird und den Rückzug auf die Normen seiner Schicht immer wieder ermöglicht. So heißt es distanzierend aus Tietjens' Perspektive, als Captain McKechnie den Verstand zu verlieren droht: „it was a military duty to bother himself about the mental equilibrium of this member of the lower classes“ (PE 305). Als Mann des 18. Jahrhunderts, so ließe sich denken, wären Tietjens eher Sympathiebewegungen im Sinne Humes oder Smiths möglich. Diese aber eröffnen letztlich keine Transzendenz schichtenspezifischer oder sonstiger Normativität, wie Lisabeth During erläutert:

[...] sympathy has its limits. It relies on the power of imagination. But imagination, as the eighteenth century tended to understand it, is a reproductive, mimetic faculty: it converts past impressions into new combinations, but those have to be impressions already inclined towards each other. Without the structure of resemblance – a slightly internalised form of contiguity – the

⁵⁰ Beide Zitate: Mayer, *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik*, 64.

imagination can do little to fuse the old with the new. In the social sphere the same restrictions apply. ‚Likenesses‘ between me and the other have to be, at least, imaginable. Too great a difference or divergence threatens to evoke merely monstrosity. The force of imaginative projection is constrained by propriety, by what associations and affinities are ‚suitable‘, appropriate. Hence an ethics controlled by imagination will have great difficulty accounting for the incommensurable.⁵¹

So ist auch die symbolische Szene von Tietjens' ‚Wiedergeburt aus dem Schlamm‘, nachdem er – erneut – von einer Granate in die Luft geschleudert und in die Erde versenkt wird, keine tatsächliche Transformation. Sie ist einerseits Anlass für einen klassisch-heroischen *aristeia*-Moment, indem er den verletzten Corporal Duckett ausgräbt und somit zum ersten Mal im Leben, wie er selbst reflektiert, seine volle Körperkraft einsetzt (siehe *PE* 638). Andererseits endet die Episode mit Tietjens' Abzug von der Front durch General Campion (seinen Patenonkel): die Oberschicht sorgt für das Überleben der Ihren. Tatsächlich beträgt der Abstand im dritten Band zwischen dieser gewaltsamen Szene und der Feier des Waffenstillstands nur ein paar Seiten; diese Feier ist eine scheinbare ‚Verbrüderung‘ über Schichtengrenzen hinweg, indem Veteranen aus Tietjens' Battalion in dessen leergeräumten Londoner Haus zusammenkommen. Letztlich ist aber auch diese Szene durchzogen von Differenzen, Animositäten, Vorbehalten – wie im vierten Band, in der Retrospektive auf diese Nacht durch Valentine, deutlich wird (siehe *PE* 776). In was für eine Zeit wird nun Tietjens nach Kriegsende ‚wiedergeboren‘ – und wie verhält sich diese neue Zeit zu den schwelenden gesellschaftlichen Konflikten vor und während des Krieges? Diese Frage möchte ich abschließend stellen.

„Quiet in a cavern“: Vom Grabenkampf zum Selbstbegräbnis

Als Chronik einer Epoche – und somit verwandt mit dem prä-modernistischen Generationenroman der Edwardianischen Zeit – kartiert die Tetralogie also einen deutlich längeren Zeitraum als die vier Kriegsjahre. Patrick Parrinder beschreibt *Parade's End* als „Modernist in manner, but largely Edwardian in plot“.⁵² Gezeigt wird das Aufbrechen einer, allerdings nur schein-

⁵¹ Lisabeth During, „The Concept of Dread: Sympathy and Ethics in *Daniel Deronda*“, in *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory*, hrsg. von Jane Adamson u. a. (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 65–83, hier 80–1.

⁵² Patrick Parrinder, „All that is solid melts into air“: Ford and the Spirit of Edwardian England“, in *History and Representation in Ford Madox Ford's Writings*, hrsg. von Joseph Wiesenfarth (Amsterdam: Rodopi, 2004), 5–19, hier 14.

bar stabilen, sozialen Ordnung in die mobile, unsichere Gesellschaft der Nachkriegszeit hinein. Wie bereits erläutert, betont die besondere Temporalität der Tetralogie jedoch gerade, dass die Wurzeln des Krieges tiefer liegen, dass die britische Gesellschaft auch vor Kriegsausbruch größtenteils dekadent und korrupt war. Während Ann Barr Snitow in geradezu hoffnungsvollem Ton erklärt, im letzten Buch ‚sei das Feudalsystem nicht tot, sondern überwintere nur‘,⁵³ wird doch eine wie auch immer geartete feudale Ordnung im Text durchweg ironisiert und von Tietjens selbst mit Skeptizismus und dem bedauernden Bewusstsein ihrer Obsoletheit betrachtet. Wir sehen keine Zukunftsgerichtetheit: die vormals militante Frauenrechtskämpferin Valentine hat das Suffragetten-Dasein, das Tietjens ursprünglich vehement unterstützt, ja gefeiert hatte, vollständig aufgegeben und sich mit ihm in der (wenn auch prekären) Idylle des ländlichen Exils in West Sussex eingerichtet.⁵⁴ Tietjens' Selbststilisierung als Mann des 18. Jahrhunderts erstreckt sich nun sogar auf sein ungeborenes Kind: Merkwürdigerweise hofft er auf eine Zukunft dieses Sohnes – über das Geschlecht scheint kein Zweifel zu bestehen – als ‚kontemplativer Kirchenmann mit Folio-Bibel in griechischer Sprache unter dem Arm‘, der Ackerbau betreibt und durch den Kirchenzehnt ein geregelter Einkommen hat (siehe PE 812). Diese eskapistische, rückwärtsgewandte Fantasie wird jedoch nicht als Lösung für die Nachkriegszeit präsentiert. Sie ist eher Resultat aus der Schutzbedürftigkeit des traumatisierten Heimkehrers. Das Gefühl einer „transzendentalen Obdachlosigkeit“ zieht sich, wie wir gesehen haben, metaphorisch durch Fords Schreiben über den Krieg. Auch für Gringoire in *No Enemy* hatte der deutsche Angriff das frühere, auch räumliche Gefühl von Geborgenheit nachhaltig zerstört: „There were no nooks, no little, sweet corners; there were no assured homes, countries, provinces, kingdoms, or races. All the earth held its breath and waited.“⁵⁵ In der Tetralogie verschwinden schließlich gesellschaftliche Visionen hinter diesem allumfassenden, existentiellen Schutzbedürfnis der Charaktere. Diese Erzählung des Ausgeliefertseins steht auch im Kontext der von anderen Modernisten, beispielsweise Pound, vielfach artikulierten

⁵³ Ann Barr Snitow, *Ford Madox Ford and the Voice of Uncertainty* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1984), 231: „the feudal system is not really dead at all but only sleeping.“

⁵⁴ Siehe zum ‚Feminismus‘ in *Parade's End*: Isabelle Brasme, „Articulations of Femininity in *Parade's End*“, in *Ford Madox Ford's Parade's End: The First World War, Culture, and Modernity*, hrsg. von Ashley Chantler und Rob Hawkes (Amsterdam: Rodopi, 2014), 173–85.

⁵⁵ Ford, *No Enemy*, 22.

Empfindung, die Welt nach dem Krieg sei eine Travestie der Zivilisation, für die so viele ihr Leben gelassen hatten.⁵⁶

Andererseits handelt es sich bei Tietjens um die Obdachlosigkeit eines Gentleman: er ist und bleibt „the most brilliant man in England“ (PE 48), und er fällt letztlich nicht tief. Zwar verbringt Valentine, die vormals so mutige und altruistische Frauenrechtskämpferin, nun ihre Zeit mit Sorgen um die privaten Finanzen, doch kann das Paar durchaus auf die Überbleibsel der Weltordnung vor dem Krieg zurückgreifen, auf antike Möbel und teure Erstausgaben aus Tietjens' privatem Besitz, um das Überleben zu sichern. Viele Interpreten der Tetralogie sehen Tietjens tatsächlich als den letzten ‚wahren Gentleman‘ und Altruisten in einer unmoralischen Welt, klammern dabei allerdings seine schichtenspezifischen Vorurteile gegenüber – unter anderem – Schotten, Juden und Katholiken aus.⁵⁷ Mark Conroy betont dagegen die Ironie, die darin liegt, dass Tietjens erst durch einen Weltkrieg der Klassenkampf innerhalb der eigenen Gesellschaft vor Augen geführt wird.⁵⁸ Die propagierte textuelle Norm der menschlichen Einzigartigkeit des Tietjens ist also als abschließende Botschaft letztlich enttäuschend. Hier wiederum mögen die biographischen Bezüge zu Fords engem Freund, „a landowning Yorkshire ‚Tory of the old school‘, Arthur Marwood“, eine entscheidende Rolle spielen:

The product of an old establishment family and traditional public school and university background, Marwood appealed to his younger friend's own deepest aspirations and fantasies (lacking any such background himself, Ford often made a fool of himself in later life by his frequent allusions to ‚my old public school‘). This close friend died in 1917, and when Ford turned to the composition of his novel-sequence a number of years later, he fastened on the figure of this much-beloved comrade for his focal point on the events he would narrate. [...] the central core of Christopher Tietjens – his ‚gentleman's code‘ with its attendant social and moral standards – derives from Ford's own system of belief and conduct.

Die geradezu hymnische Bewunderung, die Fords Protagonisten von allen anderen Charakteren der Tetralogie entgegengebracht wird, macht dieses

⁵⁶ Siehe Gasiorek, „The Politics of Cultural Nostalgia“, 70, und Bernard Bergonzi, *Heroes' Twilight: A Study of the Literature of the Great War* (Manchester: Carcanet 1996), 167.

⁵⁷ Siehe Gene M. Moore, „The Tory in a Time of Change: Social Aspects of Ford Madox Ford's *Parade's End*“, *Twentieth Century Literature* 28, Nr. 1 (1982): 49–68, hier 53.

⁵⁸ Mark Conroy, „A Map of Tory Misreading in *Parade's End*“, in *Ford Madox Ford and Visual Culture*, hrsg. von Laura Colombino (Amsterdam: Rodopi, 2009), 175–90, hier 185.

zentrale erlebende Bewusstsein zu einer moralischen Norm: „in over eight-hundred pages of narrative we never hear of anyone whose moral, or even physical, stature can compare with that of Tietjens.“⁵⁹ Doch die antiklimaktische Koda des vierten Bandes, wenn auch textkritisch umstritten,⁶⁰ dekonstruiert Tietjens als moralische Instanz und zeigt ihn als nachhaltig orientierungslos, gerade weil die Gewissheiten der sozialen Elite nun weggefallen sind. Tatsächlich fehlt er im letzten Buch als Fokalisierer: es ist sein an Lähmung leidender und im Laufe der geschilderten Stunde sterbender Bruder Mark, ein vom Tode gezeichnetes *alter ego*, aus dessen Perspektive die Vorgänge geschildert werden. Tietjens selbst bleibt weitgehend stumm und klammert sich an ein Stück des gefällten Groby Great Tree, ehemaliges Wahrzeichen des Familienanwesens, das die von ihm getrennt lebende Sylvia nun an Amerikaner vermietet: „Still, the land remains“, hofft Tietjens (PE 566). Das Versprechen, das der Text zu geben schien, wenn er Tietjens' herausgehobenes Moralempfinden und Verantwortungsbewusstsein betonte, Relikte eines ehemaligen Oberschichtsethos, wird nicht eingelöst. Weder er noch Valentine übernehmen eine maßgebliche Rolle in der Nachkriegsgesellschaft.

Die transzendente Obdachlosigkeit im Lukács'schen Sinne verfolgt also unseren Protagonisten bis weit nach dem Krieg: „Kontingente Welt und problematisches Individuum sind einander wechselseitig bedingende Wirklichkeiten“, konstatierte auch schon Lukács in der *Theorie des Romans*.⁶¹ Die Vision, der Tietjens während der Grabenkämpfe nachhing, von einer pastoralen Zukunft „when a man could stand up on a hill“ (PE 570), erfüllt sich nicht: Valentine und er suchen ihr Glück nicht auf Hügeln, sondern in Höhlen. Tietjens wünscht sich „some hole“ (PE 668), in der sie unbehelligt leben können, und die Assoziation der räumlichen Metaphorik zu den Schützengräben des Frontkriegs liegt nahe. Ähnlich hatte der „Compiler“ in Fords *No Enemy* den Wunsch Gringoires nach dem Krieg festgehalten: „the Almighty would give to me at least sufficient space in the quiet earth that was just country – to dig myself in“. ⁶² Selbst in der Erde gibt es jedoch keine Sicherheit: nachts in Sussex erinnert Tietjens sich an die Nächte im Schützengraben, während

⁵⁹ Beide Zitate: Colbert, „*Parade's End: Ford Madox Ford's Fabricated World*“, 66.

⁶⁰ Bonikowski, *Shell Shock and the Modernist Imagination*, 87 fasst die Debatte über die Funktion des letzten Bandes zusammen; siehe auch Saunders, *Ford Madox Ford: A Dual Life*, 2:254–55, und Barnes, „A Tribute to *Parade's End*“, 6, über Graham Greenes dreibändige Bodley Head Edition (1962–63).

⁶¹ Lukács, *Theorie des Romans*, 72.

⁶² Ford, *No Enemy*, 136.

derer er, vermeintlich oder tatsächlich, deutsche Kommandos unter sich graben hörte. Wieder wird Sicherheit räumlich definiert – und in Frage gestellt. Dieses Trauma greift nun auch auf Valentine über, die weiß, was Tietjens' deutschsprachige Rufe in der Nacht bedeuten (siehe PE 813). Die private Höhle wird durch permanente Wiederholung des Traumas unterminiert,⁶³ und wie bei Gringoire ist diese Zukunft ein Selbstbegräbnis. Schon in den Kriegsbüchern der Tetralogie hatte ein Soldat unter Tietjens' Kommando die Schützengräben mit den Ruinen von Pompeii verglichen (siehe PE 598) – und Valentine hatte ähnlich ihr erhofftes späteres Leben mit Tietjens zur gemeinsamen Ruhe im Totenbett stilisiert: „They had already lived side by side for many years. They were quiet in a cavern. The Pompeiian red bowed over them; the stairways whispered up and up. They would be alone together now. For ever!“ (PE 669) Diese ambivalente Zukunftsvision eines Lebens-im-Tod lässt sich für Fords Tetralogie auf die anhaltenden psychologischen Auswirkungen des Krieges übertragen: selbst in der Gemeinschaft bleibt der Einzelne isoliert, „alone together“.

Koda: Obdachlosigkeit eines Gentleman

Fords Tetralogie, die zwar modernistische Verfahren der Brechung und Destabilisierung von Repräsentation aufweist und somit Benjamins Beobachtung über die Sprachlosigkeit der Kriegsteilnehmer nachzuzeichnen scheint, erweist sich letztlich durch die traditionelle Struktur mit der privilegierten Figur des Tietjens als wichtigstem Fokalisierer als schichtenideologisch eher konservativer Desillusions- oder Generationenroman. Wie Robert Colbert über Ford konstatiert, waren dessen eigene gesellschaftliche Aspirationen ein gewisser Ballast, wenn es um überparteiliche Schilderung der Zeitläufte durch diesen selbsterklärten „historian of his own time“ ging: „Ford, although not born into the aristocracy, maintained a life-long love affair with the concept of ‚the gentleman‘ and aspired all his life to that role and status. And [...] Ford looked to the past for his ideal of gentlemanly conduct.“⁶⁴ Mit Bezug auf Lévinas' radikale Ethik der Alterität wurde hier außerdem gefragt, inwiefern Ford in diesem seinem berühmtesten Werk über den Ersten Weltkrieg tatsächlich eine „Nötigung“ durch andere Stimmen und Perspektiven zulässt – oder inwiefern es letztlich nur eine dominante Perspektive gibt, die des Gentleman Tietjens, vielfach akklamierter „good man“ (PE 835), der

⁶³ Siehe Bonikowski, *Shell Shock and the Modernist Imagination*, 88.

⁶⁴ Colbert, „*Parade's End: Ford Madox Ford's Fabricated World*“, 65.

mit seinem Ehrenkodex des 18. Jahrhunderts zwar aus der Zeit gefallen, aber gerade deshalb teilweise über die Zumutungen des Weltkrieges erhaben zu sein scheint. Weder die Frauenfiguren der Tetralogie – obwohl sie einige Teilabschnitte als Fokalisierer dominieren – noch gar andere Charaktere erlangen eine ähnliche Dominanz als erlebende Perspektive oder moralische Norm.⁶⁵ Es findet keine tatsächliche Begegnung mit Alterität statt, weder in geschlechts- noch klassenspezifischer Hinsicht, welche den Protagonisten ernsthaft dezentrieren könnte. Auch wenn in der Romanfolge *shell shock*, Gedächtnisverlust und Traumatisierung dargestellt werden, so wird dies stets auf die Psyche des Protagonisten rückbezogen, was eine gewisse Einheit des empfindenden Subjekts trotz des Ausgeliefertseins an die Kriegssituation suggeriert. Zwar zeigt der Schluss der Tetralogie Verstummen und privaten Eskapismus, und Tietjens, nachhaltig traumatisiert, verbringt den Rest seines Lebens in einer symbolischen Höhle: Doch bleibt er gerade dadurch der „Tory of [...] an extinct type“ (PE 490), Vertreter eines romantisierenden Feudalismus, dem nach dem Schock des Weltkrieges nur der Rückzug bleibt. Trotz der ‚beschreibenden‘ Technik, welche Lukács am modernen Roman insgesamt anprangerte, bleibt die Struktur der Tetralogie, die die Kriegsschilderungen dezidiert in einen größeren zeithistorischen Kontext stellt, insgesamt ‚erzählend‘: es wird ein Familienschicksal nachverfolgt, im traditionellen Rahmen eines Generationenromans oder, im Sinne von Lukács’ Romantypologie, eines Desillusionsromans, der das „notwendige[...] Scheitern“ ihres Protagonisten vorführt.⁶⁶ Tietjens’ selbstzerstörerischer Traum von einem Leben „quiet in a cavern“ stellt als Resultat des Krieges die westliche Kultur den Ruinen einer verschütteten Zivilisation gleich. Von den „painful processes of Reconstruction“, die Ford in *No Enemy: A Tale of Reconstruction* (1919) ankündigte,⁶⁷ ist hier wenig zu sehen: Im Geiste des traumatisierten Rückkehrers geht der Krieg ewig weiter. Es bleibt die Zerstörung – und die Obdachlosigkeit eines Gentleman.

⁶⁵ Die Frauenfiguren erhalten keine gleichrangigen Perspektivierungen, obwohl Ford durchaus für seine aufgeklärte Geschlechterethik bekannt war. Siehe sein Pamphlet für das Frauenwahlrecht, *This Monstrous Regiment of Women* (1913), geschrieben für die Women’s Freedom League; vgl. auch Joseph Wiesenfarth, *Ford Madox Ford and the Regiment of Women: Violet Hunt, Jean Rhys, Stella Bowen, and Janice Biala* (Madison: Wisconsin, 2005).

⁶⁶ Lukács, *Theorie des Romans*, 121.

⁶⁷ Ford, *No Enemy*, 9.

Ernst Jünger: Kriegstagebücher – In Stahlgewittern

Jürgen Daiber (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Ernst Jünger wurde lange Zeit über als einer jener Autoren betrachtet, der in seinen Kriegstagebüchern und seinem poetischen Erfahrungsbericht *In Stahlgewittern* die mythische Selbstinszenierung des lärm- und stressresistenten, nervlich gepanzerten Kämpfers etabliert. Diese Zielvorgabe eines gestählten Körpers und Geistes, welcher dem futuristischen Ideal einer reibungslos funktionierenden Maschine entsprechen will, wird unter der akustischen Destruktionserfahrung der Lärm- und Klangwelten des Ersten Weltkrieges einer nachhaltigen Verunsicherung ausgesetzt. Nach dem Erlebnis des Somme-Trommelfeuers und mehrfacher Eindrücke unmittelbarer Todesnähe in den Gefechten zeigen sich bei Jünger Spuren eines Traumas, die in den mehrfachen Umarbeitungen von *In Stahlgewittern* und in der ersten Fassung von *Das abenteuerliche Herz* (1929) ihren ästhetisiert- kompensatorischen Ausdruck finden.

SCHLACWÖRTER: Erster Weltkrieg; Jünger, Ernst; Klanglandschaften des Krieges; shell shock; Trauma; Futurismus; Lärm; In Stahlgewittern; Kriegstagebücher

Lärm- und Klangwelten Erster Weltkrieg, Ästhetisierung des Traumas

Am Abend des 1. August 1914 beginnt mit der deutschen Kriegserklärung an Russland der Erste Weltkrieg. Am 4. August 1914 meldet sich „der Primaner Ernst Jünger beim Füsilierregiment 73 Prinz Albrecht von Preußen als Freiwilliger“¹ und wird als tauglich eingestuft. Es ist ein „traditionsreiches Regiment“, welchem Jünger beitrifft, „das 1783, zur Zeit der englisch hannoverschen Personalunion, die englische Besetzung Gibraltar gegen spanische und französische Truppen verteidigt hatte und deswegen auch den Namen ‚Gibraltar‘ führte“.² Ende August 1914 legt der notorisch schlechte Schüler Jünger noch ein improvisiertes Notabitur ab. Eine dreimonatige Grundausbildung in Hannover folgt; Jünger wird dann von Hannover aus mit der 9. Kompagnie, welcher er angehört, Anfang Januar 1915 per Eisenbahn in die

¹ Helmuth Kiesel, *Ernst Jünger: die Biographie* (München: Siedler, 2007), 110.

² Vgl. Helmuth Kiesel, „In Stahlgewittern (1920) und Kriegstagebücher“, in Matthias Schöning, Hrsg., *Ernst-Jünger Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart: Metzler, 2014), 41–59, hier 41.

Champagne transportiert. Dort ist das 73. Regiment stationiert, dort wird der nach Abenteuern dürstende Abiturient die ersten Kriegsmonate bis April 1915 verbringen. Jünger führt ein handelsübliches Notizbuch im Format von etwa 10 auf 16 cm mit sich, in dem er sein persönliches Erleben des Krieges festhalten will. Im Laufe der nächsten vier Jahre entstehen insgesamt 15 dieser Kriegstagebücher. Ernst Jünger absolviert insgesamt 1351 Tage im Kriegseinsatz, an 567 Tagen trägt er Aufzeichnungen in diese Tagebücher ein. Allein die bloße Häufigkeit der Eintragungen liefert ein erstes Indiz dafür, welche Wichtigkeit das Tagebuch für Jünger hatte. Helmuth Kiesel, welcher die Kriegstagebücher erstmals 2010 in kompletter Form publizierte und vorbildlich kommentierte, spricht „von einem Medium, das in den ungeheuren Destruktionserfahrungen, die auf ihn [Jünger] zukamen, eine starke psychische Stütze gewesen sein dürfte“.³ Als Ernst Jünger am 22. März 1918 während der Kampfhandlungen, die Kartentasche, in der sich sein Tagebuch befindet, verliert, geht er unter Lebensgefahr „zurück in den Graben, in dem wir gekämpft hatten“⁴, um die Aufzeichnungen wieder an sich zu bringen. Diese Kriegstagebücher jedenfalls bilden das Stoffmaterial, auf dessen Basis Jünger unmittelbar nach Kriegsende jenen gleichermaßen berühmten wie berüchtigten poetischen Erfahrungsbericht formt, den er 1920 in Druck gibt und der bis zu seiner Aufnahme in den ersten Band der *Sämtlichen Werke* 1978 von Ernst Jünger sechsmal – zum Teil mit gravierenden Änderungen – überarbeitet wird⁵: *In Stahlgewittern/Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*.

1. Selbstinszenierungen

Mit welchen Erwartungen der 19jährige Ernst Jünger 1914 in den Krieg zieht, erläutert er post festum in einem 1925 publizierten Aufsatz namens *Der Krieg als äußeres Erlebnis*:

Der Krieg war damals in der Vorstellung lebendig als eine kurze heroische Tat, als ein Sturz von bunten und blutigen Erlebnissen, funkelnd von Metall und

³ Kiesel, „*In Stahlgewittern* (1920) und Kriegstagebücher“, 42.

⁴ Ernst Jünger, *Kriegstagebuch 1914–1918*, hrsg. von Helmuth Kiesel (Stuttgart: Klett-Cotta, 2010), 393–4.

⁵ Zu den unterschiedlichen Fassungen vgl. die vorbildliche, von Helmuth Kiesel herausgegebene historisch-kritische Ausgabe: Ernst Jünger, *In Stahlgewittern: historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 2, hrsg. von Helmuth Kiesel (Stuttgart: Klett-Cotta, 2013). Aus dem Stoff der Tagebücher formen zusätzlich sich in den zwanziger Jahren weitere Texte, die als Jüngers Erfahrungsberichte des Kriegsgeschehens gelten können: *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922), *Sturm* (1923), *Feuer und Blut* (1925) sowie *Das Wäldchen* 125 (1925).

farbigen Uniformen, in deren Schmuck man den Soldaten zu sehen gewohnt war. [...] Wie gerne ließ man die Kontore, die Hörsäle, die Fabriken zurück, jene Welt, die ein geordnetes und ruhiges, aber auch eintöniges Dasein versprach [...]. Das Abenteuer, nach dem viele sich aus einer unbefriedigenden und spezialisierten Existenz hinausgesehen hatten, das große Erlebnis, das uns unerwartet eines Morgens nach dem Aufstehen in lockenden Farben begrüßt und das Leben reicher, tiefer und inniger erscheinen läßt, hier war es Ereignis geworden, es war kein Traum mehr, man stand schon mit beiden Füßen darin.⁶

Das Selbstbild, das Jünger in seinem Kriegstagebuch entwickelt – dies arbeiten die beiden Jünger-Biographen Helmuth Kiesel und Heimo Schwillk⁷ – übereinstimmend heraus, „ist zunächst das eines jungen Mannes, der ein Abenteuer suchte und neugierig auf die Modalitäten des Krieges war“, dann jenes eines „wagemutigen Soldaten, der sich hervortun“ will und der in der Hierarchie aufsteigen will, und schließlich jene adoleszente Selbstinszenierung des Kriegers, der ostentativ hervor kehrt, dass er den Tod nicht fürchtet. Und dem Tod wird Jünger in zahllosen Ausdrucksformen begegnen.

Der 19jährige wird bei seiner Ankunft in der Champagne unmittelbar mit dem Klang des Krieges konfrontiert. Er erlebt, kaum angekommen in Orainville, „eine Beschießung durch die französische Artillerie [...] und wohl auch ein kleineres Infanteriegefecht“.⁸ Jünger gibt sich im Tagebuch scheinbar abgeklärt angesichts des Gesehenen. Die Reizschwelle dessen, was der frischgebackene Soldat an Schrecken erwartet hatte, ist noch nicht annähernd erreicht.

Am 4. Januar 1915 vermerkt das Tagebuch:

Ich bin sehr neugierig, wie sich eine Shrapnellbeschießung ausmacht. Im allgemeinen ist mir der Krieg schrecklicher vorgekommen, wie er wirklich ist. Der Anblick der von Granaten Zerrissenen hat mich vollkommen kalt gelassen, ebenso die ganze Knallerei, trotz dem ich einige Male die Kugeln sehr nah habe singen hören. Im allgemeinen sind mir die Kälte und die Nässe in unser Erdlöchern das unangenehmste.⁹

Hier inszeniert sich offenkundig ein vor Tatendrang strotzender Jüngling als Lärm und Stress resistenter Kraftmensch. Dieser Gestus findet sich auch

⁶ Ernst Jünger, „Der Krieg als äußeres Erlebnis“, in ders., *Politische Publizistik 1919–1933*, hrsg. von Sven Olaf Berggötz (Stuttgart: Klett-Cotta, 2001) 85–90, hier 87–9.

⁷ Heimo Schwillk, *Ernst Jünger: Ein Jahrhundertleben* (Stuttgart: Klett-Cotta, 2014).

⁸ Kiesel, *Ernst Jünger*, 117.

⁹ Jünger, *Kriegstagebuch 1914–1918*, 9–10.

noch 5 Jahre später in der ersten Fassung von *In Stahlgewittern* wieder, dort allerdings massiv gebrochen durch weniger enthusiasmierte Eindrücke. Davon wird noch die Rede sein.

Jünger gibt sich zumindest in seinen Kriegstagebüchern noch alle Mühe, den Visionen einer radikalen Abhärtung und Desensibilisierung im Sinne der alldeutschen Hygieniker vom Schlage eines Max von Gruber darstellerisch gerecht zu werden: Die „Gesündesten, Kräftigsten, Kühnsten, Unternehmsten, Pflichttreuesten, Opferfähigsten“ hatten laut von Gruber – und diese Ansicht teilten viele seiner Zeitgenossen – im Kriege als „die geborenen Führer und Vorkämpfer“¹⁰ ein Beispiel zu geben. Das zu gebende Beispiel bestand darin, Contenance und Führungsstärke zu bewahren. Führungsstärke also inmitten des pausenlosen Kugel- und Granathagels, inmitten des infernalischen Brüllens und Kreischens berstender Schrapnells, inmitten des perfiden Zwitscherns, Summens und Pfeifens der Projektile und Querschläger, inmitten des anhaltenden Schreiens und Klagens der Verletzten und Sterbenden. Der Erste Weltkrieg wird unter dieser Perspektive geradezu begrüßt als Kur gegen nervöse Schwäche und Kraftlosigkeit, als mit „fast allmächtiger Heilkraft ausgerüstetes Stahlbad [...] für die im Staub langer Friedensjahre und einförmiger Berufstätigkeit verdorrten und verschmachtenden Nerven.“¹¹ „Europas Jugend stürzt sich in den Krieg wie in ein Fest“, heißt es bei Jüngers Biographen Heimo Schwilk¹² und es bedarf stabiler Nerven, um dieses Fest nicht allzu schnell in Katzenjammer münden zu lassen. Jünger zumindest demonstriert zunächst besagte Gelassenheit und ostentative Widerstandsfähigkeit gegenüber dem allgegenwärtigen Schrecken. In seinem ersten Feldpostbrief an die Eltern schreibt er Anfang Januar 1915:

Meine ersten Kriegseindrücke haben mich etwas enttäuscht. Als die ersten Gewehr- und Granatkugel kamen, haben wir fast alle gelacht. Auch das Schreien der Getroffenen, das Blut und das Hirn des Postens am Schloßportal konnte ich ruhig und lange ansehen. Die Granate hat bis jetzt 12 Mann getötet, es liegen noch 3. Ich glaube in Hannover [in der Grundausbildung]

¹⁰ Zitiert nach Wolfgang U. Eckart, „Kriegsgewalt und Psychotrauma im Ersten Weltkrieg“, in *Verletzte Seelen: Möglichkeiten und Perspektiven einer historischen Traumaforschung*, hrsg. von Günter H. Seidler und Wolfgang U. Eckart (Gießen: Psychosozial-Verlag, 2005), 86.

¹¹ Albert Eulenberg, „Kriegsnervosität“, *Die Umschau* 1 (1915): 1. Zitiert nach: Inka Mülder-Bach, „Einleitung“, in dies. (Hrsg.): *Modernität und Trauma: Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges* (Wien: WUV Universitätsverlag, 2000), 1–18, hier 12.

¹² Schwilk, *Ernst Jünger: Ein Jahrhundertleben*, 97.

wäre ich bei dem Anblick ohnmächtig geworden, aber ich freue mich, daß meine Nerven so stark sind.¹³

Mitte April 1915 wird Jüngers Kompanie nach Lothringen verlegt und kommt bei Les Éparges, einem nahe Verdun gelegenen Dorf, zum Einsatz. Hier erleidet Jünger seine erste von insgesamt acht Verwundungen: Ein Granatsplitter durchschlägt Uniform und Geldbörse und schneidet Jünger den linken Oberschenkel auf. Nach Rekonvaleszenz und Heimaturlaub kehrt Jünger zurück; seine Einheit hatte „im blutigen Dreieck“ zwischen Arras, Albert und Cambrai Stellung bezogen.¹⁴ Hier wird Jünger den größten Teil seines Dienstes bis zum Kriegsende verbringen. Im Herbst 1915 sind die Kämpfe in dieser Region zu einem Stellungskrieg erstarrt; die feindliche Truppen belauern und beschießen sich ohne Unterlass, ohne dass dies zu bemerkenswerten Veränderungen im Frontverlauf führen würde. Jünger macht das Beste aus der Situation; er widmet sich seinen „beiden wichtigsten unmilitärischen Passionen: das Lesen und das Käfersammeln“.¹⁵

Eine weitere, in den Kriegstagebüchern erwähnte kurze Episode soll genügen, um die beschriebene Strategie der Selbstinszenierung Jüngers in der Darstellung des stählernen und allen Lärmbelastungen standhaltenen Frontkämpfers zu belegen. Als sich Ernst Jünger am 25. Februar 1916 zu einem extrem gefährlichen und in der Regel von massiven Verlusten begleiteten Sturmunternehmen auf ein französisches Grabenstück freiwillig meldet, bemerkt er, Schiller – Wallensteins Lager – zitierend:

Jedenfalls bin ich sehr gespannt. Sonst ist in unsrer Kompanie wenig Stimmung, ein Grabenstück zu nehmen, das gar nicht vor unserm Abschnitt liegt. Geschmackssache. Jedenfalls: Und setzet Ihr nicht das Leben ein, nie wird Euch das Leben gewonnen sein. Entweder ich werde um eine unbezahlbare Erinnerung reicher oder ich gehe drauf, was mir und anderen Leuten wahrscheinlich eine ganze Kette von Unannehmlichkeiten ersparen wird. Außerdem ist das nach meiner monistischen Weltanschauung ziemlich gleichgültig.¹⁶

Wie sind solch lakonische Passagen offenkundiger Selbststilisierung zu erklären? Eine vorläufige Antwort lautet: Durch einen Zwang zur heroischen Selbstinszenierung, der regelmäßig in den Kriegstagebüchern mit der expli-

¹³ Ernst Jünger, *Feldpostbriefe an die Familie 1915–1918*, hrsg. von Heimo Schwilk (Stuttgart: Klett-Cotta, 2014), 105.

¹⁴ Zu den weiteren biographischen Details vgl. Kiesel, *Ernst Jünger*, 118–20.

¹⁵ Kiesel, „*In Stahlgewittern* (1920) und Kriegstagebücher“, 45.

¹⁶ Kiesel, „*In Stahlgewittern* (1920) und Kriegstagebücher“, 89–90.

ziten Absicht Jüngers kollidiert, einen einfachen, faktenorientierten Bericht über die Kriegserfahrung eines Truppenführers während des Ersten Weltkrieges zu verfassen. Solch nüchternes Protokoll findet sich in den Kriegstagebüchern durchaus und häufig. Wie Kiesel heraus gearbeitet hat, „ist der realistische und auktoriale Geschehensbericht im Präteritum und mit Wechsel zwischen erster Person Singular und Plural“¹⁷, die dominante Darstellungstechnik *In Stahlgewittern*. Diese Darstellungstechnik zielt darauf ab, so Jünger, „nicht zu beschreiben, wie es hätte sein können, sondern wie es war.“¹⁸ Dieses zu zeigen „wie es wahr“ – kollidiert jedoch immer wieder mit einer anderen, parallel laufenden Intention Jüngers, nämlich durch *In Stahlgewittern* eine Art Helden- und Gedenkepos zu liefern.¹⁹

2. Vom Kriegstagebuch zu „In Stahlgewittern“²⁰

Die 1920 publizierte Erstausgabe von *In Stahlgewittern* zählt 70.905 Wörter, das Kriegstagebuch zählt 107.878 Wörter. Unter diesem rein quantitativen Aspekt betrachtet, weisen Kriegstagebuch und seine literarisierte Form von *In Stahlgewittern* eine Differenz von etwa 100 Druckseiten auf.²¹ Entscheidend bei dieser vergleichenden quantitativen Lektüre ist in einem zweiten Schritt, was Jünger vom *Kriegstagebuch* hin zu den *Stahlgewittern* aus dem Text entfernt. Helmuth Kiesel hat dies in der jüngst erschienenen Historisch-Kritischen-Ausgabe von *In Stahlgewittern* minutiös untersucht. Seine Analyse ergibt zunächst folgenden Befund:

Jünger hat – zunächst einmal – fast alles weggelassen, was nur ephemere war, als nur den Tagesablauf oder ein nicht weiter bemerkenswertes Ereignis festhielt und nicht zur Charakterisierung der allgemeineren Situation oder des Krieges insgesamt beitrug.²²

Zu diesem Befund lassen sich für die *Kriegstagebücher* in der Tat zahllose Belege finden. So vermerkt Jünger etwa am 29. Februar 1916:

¹⁷ Kiesel, „*In Stahlgewittern* (1920) und Kriegstagebücher“, 50.

¹⁸ Jünger, *In Stahlgewittern*, 20.

¹⁹ Diese These hat vor allem Volker Mergenthaler heraus gearbeitet. Vgl.: Volker Mergenthaler, „*Versuch ein Dekameron des Unterstandes zu schreiben*“: zum Problem narrativer Kriegsbegegnung in der frühen Prosatexten Ernst Jüngers (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2001).

²⁰ Folgender Abschnitt orientiert sich entscheidend am Kommentar Helmuth Kiesels in der Historisch Kritischen Ausgabe. Abweichungen erfolgen in Beispielwahl und Thesenbildung.

²¹ Vgl. Jünger, *In Stahlgewittern*, 63.

²² Jünger, *In Stahlgewittern*, 63.

29. II.16

Besuchte heut den Fähnrich Förster von den 22er Dragonern, der wieder nach Douchy gekommen ist. Da in der 6. Comp Leutnant Bolland auch erkrankt ist, wurde ich heute zur 6. Komp. abkommandiert und führte den 2ten Zug.

1. III.16

Stand heute morgen neben dem Landwehrman Ikman hinter einer Zeltbahn, als eine Art Geschoß dicht vor uns platzte. Die Splitter fegten an uns vorüber, ohne einen zu treffen. Als wir uns von dem Schrecken erholten hatten und näher nachsahen, fanden wir, daß mehrere Splitter von ekelhafter Länge und Schärfe die Zeltbahn durchschlagen hatten.²³

Solche und vergleichbare Notizen finden sich *In Stahlgewittern* nur selten. Ihr Eintrag in die Kriegstagebücher ist einem situativen Befund geschuldet, dem Jünger später für die Linearität der Gesamtdarstellung seines Kriegserlebnisses keine Bedeutung mehr beimaß und für *In Stahlgewittern* nicht mehr berücksichtigte.

Weitaus interessanter für meine Analyse ist ein anderer Punkt. Es ist die Konsequenz mit welcher Jünger bestimmte Themenfelder, die in den Kriegstagebüchern regelmäßig Erwähnung finden, aus *In Stahlgewittern* komplett ausklammert:

Dazu gehören alkoholische Exzesse und Episoden des Rowdytums; erotische Abenteuer und Kummer wegen befürchteter venerischer Ansteckung; eine Anmerkung über ein (von Jünger nicht besuchtes) Militärbordell; disziplinarische Vorfälle; Anstößiges wie ein Akt der Leichenfledderei; Momente des Selbstzweifels, des Überdrusses am Krieg und der eskapistischen Wünsche; das ‚unsoldatische‘ Käfersammeln; Peinlichkeiten verschiedener Art.²⁴

Unerwähnt bleibt auch in allen Fassungen von *In Stahlgewittern* die Affäre Gumpel, welche Jünger im Herbst 1916 beschäftigte und ein moralisch wenig günstiges Licht auf seine Person wirft. Am 24. Oktober 1916 taucht in seiner Einheit ein alter Bekannter aus Hameln auf, von dem Jünger befürchtet, „er könne einige polizeilich geahndete Jugendstreiche ausplaudern und dadurch seine Offizierskarriere gefährden.“²⁵ Am 9. Dezember 1916 vermerkt jedoch das Kriegstagebuch:

²³ Jünger, *Kriegstagebuch 1914–1918*, 90–1.

²⁴ Jünger, *In Stahlgewittern*, 64.

²⁵ Jünger, *In Stahlgewittern*, 65.

9.XII.16

Von Mefert erfuhr ich auch etliches über unsere Verluste. Das erste, was ich tat, war: Verlustliste aufgeschlagen, A, B, C, D, E, F Da, Gumpel, Beinschuß, verstorben im Feldlazarett zu Hendicourt. Als ob mein Wunsch das getan hätte. Ich meine fast, darin wieder meine Fortün zu erblicken. Der G. liegt auf dem Soldatenfriedhof Hendicourt Grab Nr. 13. Die richtige Nummer für ihn.²⁶

Jünger macht in der Eintragung aus der Erleichterung, ja Freude über den Tod eines Menschen, der seiner Reputation hätte schaden können, keinen Hehl. Hier ist er, jener kalte Habitus, jener zynische Sound des gepanzerten Kriegers, der dem Leiden der Anderen ohne Empathie begegnet. Berühmt berüchtigt geworden ist hier, um ein letztes Beispiel zu geben, die Eintragung aus dem Kriegstagebuch vom 17. Oktober 1915:

17.X.1915

Heut nachmittag fand ich in der Nähe der Latrine von der Festung Altenburg zwei noch zusammenhängende Finger- und Mittelhandknochen. Ich hob sie auf und hatte den geschmackvollen Plan, sie zu einer Zigarettenspitze umarbeiten zu lassen. Jedoch es klebte, genau wie an der Leiche im Stacheldrahtverhau bei Combres noch grünlich weißes verwesenes Fleisch zwischen den Gelenken, deshalb stand ich von meinem Vorhaben ab. Um 7 zogen wir wieder in vorderste Linie.²⁷

Zusammenfassend lässt sich bis hierhin sagen: Bei der Überführung des Kriegstagebuchs in die *Stahlgewitter* hat Jünger vieles weggelassen, was er a) als ephemer und nur dem Augenblick geschuldet empfand, was er b) als „unsoldatisch“ und seiner weiteren Militärkarriere im Wege stehend empfand und c) am wichtigsten – was dem Bilde des kalten Habitus (Helmut Lethen), des soldatisch gepanzerten Kriegers zuwiderlief. Ein solcher Held holt sich eben keinen Tripper beim Bordellbesuch oder geht am besten erst gar nicht an solche Orte; ein solcher Held freut sich nicht über den Tod von Untergebenen, die schlecht über ihn reden könnten oder lässt sich gar Zigarettenspitzen aus ihren abgestorbenen Gliedmaßen fertigen und ein solcher Held sammelt keine Käfer nur wenige Meter von den Schlachtfeldern entfernt.

Aber natürlich ist die Sache ein wenig komplizierter. Und damit komme ich zum dritten Punkt.

²⁶ Jünger, *In Stahlgewittern*, 206.

²⁷ Kiesel, „*In Stahlgewittern* (1920) und Kriegstagebücher“, 51.

3. Körperdarstellung und Klangwelten

Auf der einen Seite zelebrieren *Die Kriegstagebücher* und ihre literarisierte Version *In Stahlgewittern* wie gezeigt geradezu den Typus des belastungsfähigen Kriegers. Hier wird die Idee des gestählten, gepanzerten Körpers, der dem futuristischen Ideal einer reibungslos funktionierten Maschine nahekommmt, literarisch durchexerziert. Jünger wird diese Zielvorgabe eines Menschen, der seinen „Leib, als Gegenstand zu behandeln vermag“, ²⁸ später in seinem Essay *Über den Schmerz* (1934) geradewegs zu einer Philosophie der Stählung und Indolenz gegenüber jeder Form körperlichen Leidens ausbauen.

Auf der anderen Seite ist Ernst Jünger kein Phantast und/oder Psychopath, der sich dem Umfang der stattfindenden Destruktionsorgie zu entziehen vermag. Diese Ambivalenz, den Leib als Gegenstand zu behandeln und ihn parallel dazu zu erhalten, das Leben gering zu achten und es dennoch zu bewahren, durchzieht leitmotivisch die Textkonstruktion von *In Stahlgewittern*. Im Ersten Weltkrieg verlieren nach aktuellen Schätzungen zehn Millionen Soldaten und Zivilisten ihr Leben. Weitere 18 Millionen büßen ihre körperliche Unversehrtheit ein und kehren als „Kriegskrüppel“ oder von Kriegsneurosen nachhaltig gezeichnet nach Hause zurück. Jüngers Kompagnie wurde zweimal fast vollständig vernichtet, 35 Prozent der bei Kriegsbeginn 18/19jährigen des Jahrgangs 1895 – Jüngers Jahrgang – finden den Tod. ²⁹ Und Jünger nimmt diese Vorgänge wahrlich nicht aus gesicherter Halbdistanz wahr. Er macht den zermürbenden Grabenkrieg in der Champagne und im Artois mit, ebenso die großen Schlachten an der Somme, in Flandern und bei Cambrai, gegen Ende des Krieges 1918 noch die sogenannte Michaelsoffensive und die nachfolgenden Abwehrkämpfe.

Mehrfach wird er selbst in Kampfhandlungen verwundet. Er berichtet *In Stahlgewittern* ausführlich davon. Am 25. August 1918 erhält er in der Nähe des Dorfes Favreuil einen Schuss durch die Lunge und gerät in unmittelbare Todesnähe. Der Sanitäter, welcher Jünger zum Verbandsplatz tragen wollte, und ein weiterer Soldat aus seiner Kompagnie, der den Verletzten danach auf seine Schultern genommen hatte, um ihn in Sicherheit zu bringen, sterben durch Schüsse in den Kopf.

Bereits Anfang Dezember 1917 war Jünger bei der Abwehr der englischen Tankoffensive bei Cambrai durch eine Gewehrkugel, die seinen Stahlhelm

²⁸ Ernst Jünger, „Über den Schmerz“, in ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 7: Essays I. Betrachtungen zur Zeit (Stuttgart: Klett-Cotta, 1980), 158.

²⁹ Zahlen entnommen: Jünger, *In Stahlgewittern*, 9–10.

durchschlug, am Hinterkopf und durch einen Granatsplitter an der Stirn verwundet worden. Am 22. März 1918 wird er bei der Offensive in der Nähe von Vraucourt von einer Kugel knapp über dem Herzen in die Brust getroffen, eine weitere Kugel verletzt ihn erneut am Schädel.

Ihren Höhepunkt – durch übersteigerte Pathosgebärde m.E. unfreiwillig komischen Höhepunkt – erreicht diese Darstellung einer fast unglaublichen, aber historisch gesicherten Verletzungsserie am Ende von *In Stahlgewittern*. Jünger liegt im Lazarett und sieht der Verleihung des Ordens Pour le mérite, eine Auszeichnung, die im Ersten Weltkrieg nur elf Mal an Kompanieführer der Infanterie vergeben wurde, entgegen.³⁰ Im Clementinenstift in Hannover liegend, geht dem Ich-Erzähler dabei Folgendes durch den Kopf:

Während der Langeweile des Liegens sucht man sich mannigfaltig zu zerstreuen; so vertrieb ich mir einmal die Zeit, indem ich meine Verwundungen zusammenzählte. Von Kleinigkeiten wie von Prellschüssen und Rissen abgesehen, hatte ich im ganzen mindestens vierzehn Treffer aufgefangen, nämlich fünf Gewehrsgeschosse, zwei Granatsplitter, eine Schrapnellkugel, vier Handgranaten- und zwei Gewehrsgeschoßsplitter, die mit Ein- und Ausschüssen gerade zwanzig Narben zurückließen. In diesem Kriege, in dem bereits mehr Räume als einzelne Menschen unter Feuer genommen wurden, hatte ich es immerhin erreicht, daß elf von diesen Geschossen auf mich persönlich gezielt waren. Ich heftete daher das Goldene Verwundetenabzeichen, das mir in diesen Tagen verliehen wurde, mit Recht an meine Brust.³¹

Die Stelle liest sich aus heutiger Perspektive eher als unfreiwillige Kriegssatire denn als Heldenepos. Doch dies ist buchstäblich nur die eine Seite der Medaille. Denn das Heldenepos zeigt Bruchstellen, den psychischen Panzer durchziehen bei Jünger Risse. Über sie dringen de facto die erlittenen Ängste und ihre traumatischen Spuren über die Psyche in den – angeblich so gestählten – Körper ein. Meine These ist, dass sich bei Jünger diese traumatische Spur im Körper im Wesentlichen über das Gehör einspeist. Nach einer der besagten Verwundungen am 22. März 1918 und einem sich anschließendem Krankenhaus-Aufenthalt erleidet Jünger etwa einen Tinnitus-Anfall, der jedoch nicht von Dauer ist: „Unangenehm war nur ein schrilles und ununterbrochenes Klingeln, das in den Ohren zu gellen schien. Es wurde im Verlauf der Wochen dünner und verstummte endlich ganz.“³²

Solche physische und psychische Destabilisierungen sind – wo sie Ernst Jünger in den *Stahlgewittern* erwähnt – sehr häufig an die Darstellung ex-

³⁰ Vgl. Jünger, *In Stahlgewittern*, 50.

³¹ Jünger, *In Stahlgewittern*, 299.

³² Jünger, *In Stahlgewittern*, 266.

tremer Lärmphänomene gekoppelt. Es finden sich mehr als fünfzig Belegstellen in Jüngers *Stahlgewittern*,³³ welche dieses akustische Spektakel des Schlachtenlärms und seine Wirkung auf die ihr ausgesetzten Menschen explizit thematisieren. Angesichts dieses schon rein quantitativ dominanten Befunds fällt es schwer, jenen Teilen der Jünger Forschung zu folgen, wo zu lesen steht, Ernst Jünger sei ein reiner „Augenmensch“³⁴, seine Kunstauffassung orientiert am Ideal der konkreten Visualisierung³⁵ oder, wie in einer jüngeren, ansonsten äußerst profunden Studie: „Jünger hat sich [...] in den frühen Kriegsschriften lieber auf das Sehvermögen verlassen.“³⁶ Dies trifft in dieser absoluten Formulierung auf Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* schlicht und ergreifend nicht zu.

Zunächst einmal: Der Grabenkrieg, jene Kriegsform, die der 19jährige Ernst Jünger in der Anfangsphase der Auseinandersetzungen nahezu ausschließlich kennenlernt, ist eine Domäne des Gehörs. Das Ohr ist in diesem vor allem sensorisch zu erkundenden Raum der privilegierte Überlebenssinn; das Auge nimmt hinter dem Schutz der Erdwälle und bei den in der Regel nächtlichen Vorstößen eine sekundäre Funktion ein. Gefragt sind dabei zum einen ausgeprägte Fähigkeiten des Richtungshörens und der Unterscheidungsfähigkeit für die Vielfalt der Schallerscheinungen im Krieg. Der Gehörsinn muss auf eine nahezu paradoxe Art und Weise unter den Anforderungen der Schlacht neu justiert werden. „Das Ohr im Kriege“ heißt 1916 ein Beitrag in der *Fachzeitschrift für Artillerie- und Geniewesen*, welche diese Veränderungen des Gehörsinns unter den Bedingungen der Schlacht ins Blickfeld nimmt.³⁷ Neue Profile der „psycho-physischen Ausstattung des Kriegers“ werden erstellt, die konstatieren, dass „das Kriegsleben neu ge-

³³ Verbovens Studie nennt unter dem Kapitel „Krieg als musikalisches Spektakel“ allein 34 Belege. Vgl. Hans Verboven, *Die Metapher als Ideologie: eine kognitiv-semantische Analyse der Kriegsmetaphorik im Frühwerk Ernst Jüngers* (Heidelberg: Winter, 2003), 81–3.

³⁴ Ernst Niekisch, „Die Gestalt des Arbeiters“, in *Über Ernst Jünger*, hrsg. von Hubert Arbogast (Stuttgart: Klett-Cotta, 1995), 79–86, hier 80.

³⁵ Vgl. etwa Jüngers Überlegungen zu einer Theorie des stereoskopischen Sehens in *Das abenteuerliche Herz*, in Ernst Jünger, *Das abenteuerliche Herz*: zweite Fassung, in ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 9, (Stuttgart: Klett-Cotta, 1979).

³⁶ Julia Encke, *Augenblicke der Gefahr: der Krieg und die Sinne 1914–1934* (München: Fink, 2006), 11. Eine der wenigen Studien, welche diesem Primat des Sehvermögens gegenüber dem Gehör in der frühen Kriegsliteratur Jüngers widerspricht findet sich bei: Alexander Honold, „Die Kunst, unter der Taucherglocke zu hören: Ernst Jüngers soldatische Avantgarde“, *Zeitschrift für Germanistik* 1 (1998): 43–65.

³⁷ Meine folgenden Äußerungen orientieren sich an: Encke, *Augenblicke der Gefahr*, 123–5.

artete Funktionen des Sinnesapparates hervorgerufen hat, die früher im normalen Leben unter anderen vitalen und psychischen Bedingungen nicht so zur Geltung gekommen wären.³⁸ Diese „neu gearteten Funktionen des Sinnesapparates“ verlangen vom Gehör eine Art Quadratur des Kreises.

Es muss auf der einen Seite geschärft werden, um bei der Unterscheidung der Schallerscheinungen den Explosionsknall von Granate und Schrapnell in punkto Richtung, Zeitpunkt und Intensität in Bezug auf den eigenen Standort möglichst exakt einzuschätzen. Auf diesem Felde wird adäquate Geräuschtaxierung zu einer Frage des eigenen Überlebens. Neben dem „Donnern, Rollen und Knattern“ der Granaten und Schrapnelle, jenen Geräuschen, die der Psychologe Kurt Lewin 1917 als die „unverwechselbare sinnliche Signatur des Ersten Weltkrieges“³⁹ beschrieben hat, muss das Gehör zudem unter den Bedingungen von Leben und Tod erlernen, das Phänomen des „Schallschattens“⁴⁰ zu berücksichtigen. Gemeint sind jene Orte, zu denen die Schallwirkung nicht oder nur stark gedämpft gelangt. Gedacht ist hier vor allem an das Terrain des unterirdischen Minenkriegs, bei dem die Stille das oberste Gebot des Überlebens darstellt.

Um die Grenzen des als defizitär empfundenen Sinnesorgans auszudehnen, entstehen so genannte Horchapparate, elektrische Geräuschverstärker und Mikrofonanlagen,⁴¹ mit denen speziell ausgebildete Pioniere wie Kafkas Baubewohner in den Hörraum des Erdreichs vordringen. Auch bei Jünger findet sich eine solche Episode des Abhorchens der feindlichen Bewegungen und Miniergeräusche:

März 1917 [...]: Am Abend kann der Gefreite Schnau zu mir und meldete, daß unter seinem Gruppenunterstande schon seit vier Tagen ein pickendes Geräusch zu hören sei. Ich gab die Beobachtung weiter und bekam ein Pionierkommando mit Horchapparaten gestellt, das allerdings nichts Verdächtiges erkundete. Später hieß es, daß damals die ganze Stellung unterminiert gewesen sei.⁴²

Die technische Apparatur wird zur Verlängerung des menschlichen Sinnesorgans; doch auch die Subjekte selbst haben sich „akustischem Training“ zu

³⁸ Paul Plat, „Psychographie des Kriegers“, *Zeitschrift für angewandte Psychologie* 21 (1920): 1–123, hier 33.

³⁹ Kurt Lewin, „Kriegslandschaft“, *Zeitschrift für angewandte Psychologie* 12 (1917): 440–7, hier 442.

⁴⁰ Encke, *Augenblicke der Gefahr*, 124.

⁴¹ Vgl. zu Details: Encke, *Augenblicke der Gefahr*, 118–9.

⁴² Jünger, *In Stahlgewittern*, 132–3.

unterwerfen. „Richtungshörer“ werden „zur Verortung feindlicher Artilleriestellungen aufgestellt, Schallmeßsoldaten treten auf den Plan.“⁴³ Jünger selbst führt zusammen mit drei seiner Soldaten eine so genannte Lauschpatrouille durch, bei welcher mögliche Minieraktivitäten des Feindes akustisch auszukundschaften sind. Kurz vor dem Auftakt zur Somme-Schlacht heißt es *In Stahlgewittern*:

Am 20. Juni [1916] bekam ich den Auftrag, vorm feindlichen Graben zu lauschen, ob der Gegner mit Minierarbeiten beschäftigt wäre, und kletterte [...] gegen Mitternacht über unseren eigenen ziemlich hohen Drahtverhau. [...] Unvergeßlich sind solche Augenblicke auf nächtlicher Schleiße. Auge und Ohr sind bis zum äußersten gespannt, das näherkommende Rauschen der fremden Füße im hohen Gras nimmt eine unheilrohende Stärke an. Der Atem geht stoßweise; man muß sich zwingen, sein keuchendes Wehen zu dämpfen. Mit kleinem, metallischem Knacks springt die Sicherung der Pistole zurück; ein Ton, der wie ein Messer durch die Nerven geht. Die Zähne knirschen auf der Zündschnur der Handgranate. Der Zusammenprall wird kurz und mörderisch sein. Man zittert unter zwei gewaltigen Gefühlen: der gesteigerten Aufregung des Jägers und der Angst des Wildes. Man ist eine Welt für sich, vollgesogen von der dunklen, entsetzlichen Stimmung, die über dem wüsten Gelände lastet.⁴⁴

Jeder noch so leise Anflug von Lärm kann den Tod bringen. Für die Sinne, vor allem für das Gehör, heißt dies bei nächtlicher Patrouille äußerste Anspannung; eine Anspannung, die für den Wahrnehmungsapparat nicht folgenlos bleibt. Der Krieg ist nicht zuletzt ein Krieg des Gehörs. Und des Lärms.

Eric Leed hat in einer Studie zum Ersten Weltkrieg plausibel dargelegt, dass die Bedingungen von Kriegsneurosen nicht durch Gasangriffe oder die unmittelbaren Erfahrungen körperlicher Gewalt entstanden, sondern wesentlich durch das ohrenbetäubende Geräusch und die Vibrationen des Trommelfeuers, welchem die Soldaten oft über Stunden und Tage hinweg ausgesetzt worden waren.⁴⁵ Diese Ohrenbetäubung erzeugte „eine Art hypnotischen Zustands, [...] der nicht in die symbolische Ordnung der Sprache habe übertragen werden können.“⁴⁶ Kriegsteilnehmer schildern entspre-

⁴³ Helmut Lethen, „Knall an sich: das Ohr als Einbruchsstelle des Traumas“, in *Modernität und Trauma: Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges*, hrsg. von Inka Mülder-Bach (Wien: WUV Universitätsverlag 2000), 192–210, hier 193.

⁴⁴ Jünger, *In Stahlgewittern*, 76–7.

⁴⁵ Vgl.: Eric Leed, *No Man's Land: Combat and Identity in World War I* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).

⁴⁶ Lethen, „Knall an sich: Das Ohr als Einbruchsstelle des Traumas“, 192.

chend die furchtbare Isolation der Betroffenen während des Fronturlaubs, da das Erlebte nicht adäquat mitteilbar war. Oder, weitaus treffender, in den Worten eines Kriegsteilnehmers: „Man kann Lärm nicht kommunizieren, und der Lärm hörte nie auf, niemals.“⁴⁷ Dieser Lärm ist auch bei Jünger die mögliche Einbruchsstelle des Traumas, gegen welche es sich zur Wehr zu setzen gilt. Dies gelingt nicht immer und schon gar nicht im permanent angestrebten Heldengestus. An zwei Stellen der *Stahlgewitter* spricht der Ich-Erzähler angesichts der permanenten Lärmhölle und der an sie gekoppelten Todesbedrohung offen vom „Zusammenbruch“ seiner Nerven.⁴⁸ Erstmals im April 1915, während der Schlacht von Les Esparges, in welcher Jünger, bezeichnenderweise „ohne einen Gegner zu Gesicht“ zu bekommen, unter „heftigen Beschuß gerät und seine erste, glimpfliche Verwundung erleidet.“⁴⁹ Die zweite psychische Krise ist ebenfalls eng an ein die Sinne überwältigendes akustisches Phänomen gekoppelt. Jüngers Kompanie macht während der Frühjahrsoffensive 1918 Rast in einem Granattrichter, als Folgendes geschieht:

Da piff es wieder hoch in der Luft. Jeder hatte das zusammenschnürende Gefühl: die kommt hierher! Dann schmetterte ein betäubender, ungeheurer Krach – die Granate war mitten zwischen uns geschlagen.⁵⁰

Inmitten der Toten stehend und von den andauernden Schreien der Verwundeten malträtiert, verliert Leutnant Jünger für Momente vollkommen die Kontrolle über seine Emotionen. Er kann seine Führungsfunktionen kurzfristig nicht wahrnehmen: „Ich warf mich zu Boden und brach in ein krampfhaftes Schluchzen aus, während die Leute düster um mich herumstanden.“⁵¹ Beide Zusammenbrüche liegen knapp drei Jahre auseinander. In beiden Zusammenbrüchen – obwohl die Umstände denkbar verschieden sind – ist es die Ohnmacht angesichts des durch höllischen Lärm angekündigten möglichen Todes, welche Jünger in einen verstörenden, traumatische Spuren tragenden Zustand befördert. In einer bei der Überarbeitung in den Jahren 1932/33 gestrichenen Passage von *In Stahlgewittern* bringt Jünger die für zahllose Kriegsteilnehmer unheilvolle Allianz von Lärm – Todesangst – Trauma sprachlich auf den Punkt:

⁴⁷ Leed, *No Man's Land*, 126. Im Original lautet das Zitat: „you can't communicate noise, noise never stopped for one moment – ever.“

⁴⁸ Vgl. Kiesel, *Ernst Jünger*, 197–9.

⁴⁹ Kiesel, *Ernst Jünger*, 197.

⁵⁰ Jünger, *In Stahlgewittern*, 234.

⁵¹ Jünger, *In Stahlgewittern*, 235.

Du kauerst zusammengezogen einsam in deinem Erdloch und fühlst dich einem unbarmherzigen, blinden Vernichtungswillen preisgegeben. Mit Entsetzen ahnst du, daß deine ganze Intelligenz, deine Fähigkeiten, deine geistigen und körperlichen Vorzüge zur unbedeutenden, lächerlichen Sache geworden sind. Schon kann, während du dies denkst, der Eisenklotz seine sausende Fahrt angetreten haben, der dich zu einem formlosen Nichts zerschmettern wird. Dein Unbehagen konzentriert sich auf das Gehör (!) das das Heranflattern des Todbringers aus der Menge der Geräusche zu unterscheiden sucht.⁵²

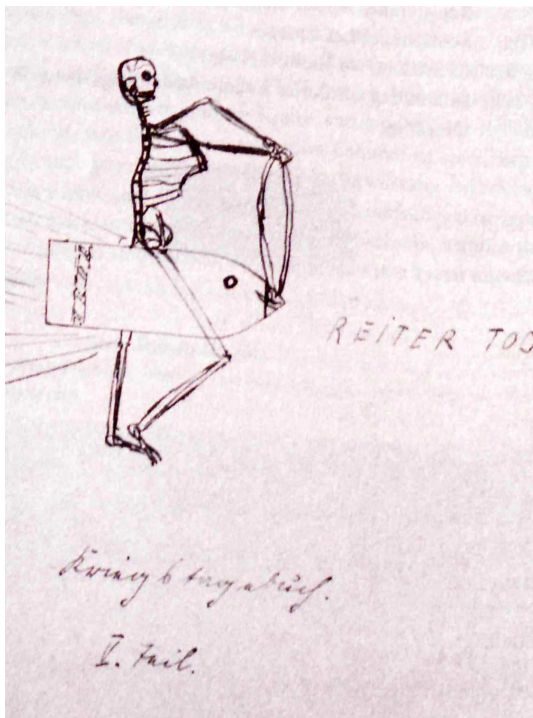


Abb. 1: Jünger, *Kriegstagebuch 1914–1918*, 71.

Es ist bezeichnend, dass die Erwähnung solch heftiger inneren Verunsicherungen im Fortlauf der Überarbeitungen von Jünger *In Stahlgewittern* immer stärker zurück geschraubt werden. So weiß etwa der Erzähler von *In Stahlgewittern* in der dritten Überarbeitung 1930 nichts mehr von der heftigen inneren Verunsicherung, welche Jünger laut *Kriegstagebuch* und Erstfassung

⁵² Jünger, *In Stahlgewittern*, 136–7.

von *In Stahlgewittern* vor der großen deutschen Offensive des Frühjahrs 1918 ergriffen hatte. Die rhetorische Strategie zeigt deutlich, dass Jünger die Erwähnung besagter schwacher oder angespannter Nerven, die im Angesicht der Lärmhölle der Schlacht zu reißen drohten, aus dem Textverlauf tilgt. In der dritten Überarbeitung von *In Stahlgewittern* wird das Wort *Nerven* an insgesamt 15 Stellen gestrichen und von Jünger durch ein anderes Wort ersetzt. „Aus ‚Nerven‘ wurde ‚Besinnung‘, ‚Laune‘ oder ‚Gemüt‘; aus ‚Nervenprobe‘ wurde ‚Probe‘, aus ‚Nervenerregung‘ ‚Erregung‘ aus einer ‚nervenpeitschenden‘ eine ‚wilde Hetzjagd“.⁵³

Offenkundig liegt hier bei Ernst Jünger das Darstellungsziel zu Grunde, aus einer überwältigen, unfassbaren und das Individuum destruierenden Erfahrung eine außergewöhnliche, schockierende, aber durch Mut, Tapferkeit und innerer Panzerung eben doch zu bewältigende Erfahrung im Akte der Umschrift zu machen.

Ernst Jünger hatte die fragwürdige Ehre, an der Somme-Schlacht teilzunehmen. Sie gilt unter Kriegshistorikern als die größte Materialschlacht der Geschichte. In monatelanger Vorbereitung hatten die Alliierten 1600 leichte und 1350 schwere Geschütze sowie 1100 Minenwerfer entlang der Kampflinie aufgestellt. Die Kämpfe wurden am 24. Juni 1916 mit einer sieben Tage anhaltenden schweren Beschießung der deutschen Frontlinie südöstlich von Albert eingeleitet. Aktuelle Studien errechneten, dass die Engländer die deutschen Stellungen mit etwa 1 ½ Millionen Granaten bombardierten, dies entspricht einer Tonne Material pro Quadratmeter. In den nächsten Monaten werden – hier differieren die Zahlen – im Laufe der Kämpfe etwa 1,2 Millionen Soldaten ihr Leben lassen.⁵⁴

Jüngers Einheit wird am 23./24. August in der Nähe des heftig umkämpften Dorfes Guillemont eingesetzt. Er schildert im Kapitel *Der Auftakt zur Somme-Schlacht* in den *Stahlgewittern* hautnah den einsetzenden Artillerie-Beschuss, dessen Zeuge er wird. Die Passage ist bemerkenswert, denn sie lässt erstmals im Text die in dieser Situation prekäre psychische Befindlichkeit Jüngers deutlich hervor treten. Der junge Dichter unterbricht an dieser Stelle seinen Versuch, das begonnene Heldenepos mit all seinen Gesten der Selbststilisierung fort zu schreiben. Zu nachhaltig scheint die Lärmhölle ständigen Artilleriefeuers jegliche psychische Selbstgewissheit zu untergra-

⁵³ Vgl. Kiesel, „*In Stahlgewittern* (1920) und Kriegstagebücher“, 50–1.

⁵⁴ Vgl. David Stevenson, *1914–1918. Der Erste Weltkrieg* (Düsseldorf: Artemis und Winkler, 2006), 130–267; Kiesel, *Ernst Jünger*, 122.

ben. Das Trommelfeuer erschüttert Jüngers Wahrnehmung und legt den Konnex Geräusch = Todesangst wie einen offenen Nerv frei. In einem Stollenrahmen des Grabens dem Beschuss ausgesetzt, gibt der Ich-Erzähler in einem raren Moment der *Stahlgewitter* ohne inneren Zensor Auskunft über seinen Zustand:

Ich schien mir gerade die windigste Ecke ausgesucht zu haben. Leichte und schwere Kugelminen, Flaschenminen, Schrapnells, „Ratscher“, Granaten aller Art – ich konnte gar nicht mehr unterscheiden, was da alles durcheinander schnurrte, brummte und krachte [...]. Zuweilen wurde das Ohr durch einen einzigen, von Flammenerscheinungen begleiteten höllischen Krach völlig betäubt. Dann erweckte wieder ein ununterbrochenes scharfes Zischen den Eindruck, daß Hunderte von Pfundstücken mit unglaublicher Geschwindigkeit hintereinander hersausten. Zuweilen fuhr mit kurzem, schwerem Stoß ein Blindgänger ein, daß rings das Erdreich wackelte. Schrapnells platzten zu Dutzenden, zierlich wie Knallbonbons, streuten ihre Kügelchen in dichter Wolke aus, und die Hohlbläser fauchten hinter ihnen her [...]. Doch dieser Geräusche sind leichter beschrieben als ausgestanden, denn das Gefühl verbindet jeden Einzelton des schwirrenden Eisens mit der Idee des Todes, und so hockte ich denn in meinem Erdloch, die Hand vor den Augen, während an meiner Vorstellung alle Möglichkeiten des Getroffenwerdens vorüberzogen. Ich glaube einen Vergleich gefunden zu haben, der das besondere Gefühl dieser Lage, in der ich wie jeder andere Soldat dieses Krieges so oft gewesen bin, recht gut trifft: Man stelle sich vor, ganz fest an einem Pfahl gebunden und dabei von einem Kerl, der einen schweren Hammer schwingt, ständig bedroht zu sein. Bald ist der Hammer zum Schwung zurückgezogen, bald saust er vor, daß er fast den Schädel berührt, dann wieder trifft er den Pfahl, daß die Splitter fliegen – genau dieser Lage entspricht das, was man deckungslos inmitten einer schweren Beschießung erlebt.⁵⁵

Wenn sich die Darstellung traumatischer Symptome bei Jünger *In Stahlgewittern* nachweisen lassen, dann fast ausschließlich über die Erschütterung des Bewusstseins durch derartige Geräuschphänomene. Solche lakonische Vermerke sind über die *Stahlgewitter* hinweg verstreut. Bereits zu Beginn des Krieges konstatiert Jünger bei der Explosion einer Mine eine „unangenehmere Wirkung [...] auf die Nerven“⁵⁶ als bei sonst üblichem Granaten und Schrapnellbeschuss. Während des bereits beschriebenen Trommelfeuers der Somme-Schlacht vermerkt der Ich-Erzähler:

⁵⁵ Jünger, *In Stahlgewittern*, 87–8.

⁵⁶ Jünger, *In Stahlgewittern*, 48.

Hunderte von schweren Batterien krachten um und in Combles [Ort der Schlacht], unzählige Granaten kreuzten sich heulend und fauchend über uns [...]. Bei heftigen Kopf- und Ohrenschmerzen konnten wir uns nur noch durch abgerissene, gebrüllte Worte verständigen. Die Fähigkeit des logischen Denkens und das Gefühl der Schwerkraft schienen aufgehoben. Man hatte das Empfinden des Unentrinnbaren und unbedingt Notwendigen wie einem Ausbruch der Elemente gegenüber. Ein Unteroffizier des dritten Zuges wurde tobsüchtig.⁵⁷

In Passagen wie diesen findet sich die für traumatisches Erleben spezifische Ohnmacht des Subjekts, das sich Ereignende beeinflussen oder gar bewältigen zu können. Wenige Wochen zuvor hatte Jünger bei knapp überstandem Feindesbeschuss wiederum den Eindruck, „daß das Erlebnis an die Nerven gegangen war“. Zähneklappernd auf einer Pritsche liegend und trotz vollkommener Erschöpfung unfähig, Schlaf zu finden, beschleicht ihn „vielmehr ein Gefühl des höchsten und angespanntesten Wachseins, als ob irgendwo im Körper ununterbrochen eine kleine elektrische Klingel läutete.“⁵⁸ Ein weiteres Indiz bildet die Schilderung und Darstellung eines Granateneinschlags am 18. Dezember 1915 unmittelbar neben Jünger, dessen Splitter ihn treffen. Jünger schildert das Ereignis im Kriegstagebuch, unterbricht abrupt den Fluss der Schrift, schwärzt die folgende Seite ein und beginnt mit dem Zeichnen von Kreuz und Totenkopf.

Man könnte Erlebnisse wie diese als traumatisch bezeichnen und ein Teil der neueren Jünger-Forschung hat dies auch getan.⁵⁹ Fasst man jedoch den Begriff des Traumas mit einer klinischen Definition als

vitales Diskrepanzerlebnis zwischen bedrohlichen Situationsfaktoren und den individuellen Bewältigungsmöglichkeiten, das mit Gefühlen von Hilflosigkeit und schutzloser Preisgabe einhergeht und so eine dauerhafte Erschütterung von Selbst- und Weltverständnis bewirkt,⁶⁰

⁵⁷ Jünger, *In Stahlgewittern*, 103.

⁵⁸ Jünger, *In Stahlgewittern*, 96.

⁵⁹ Die wichtigsten Studien hierzu sind: Dieter Nitzgen, „Erwartungsangst und Schmerzgewissheit: traumatische Aspekte im Werk von E. Jünger“, in Seidler und Eckart, Hrsg., *Verletzte Seelen*, 107–24; Bernd Wutka und Peter Riedesser, „Ernst Jünger: Heroisierung und Traumasucht“, in *Trauma: Freiburger literaturpsychologische Gespräche*, Bd. 19, hrsg. von Wolfram Maurer und Carl Pietzcker (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 151–63; Martin Konitzer, *Ernst Jünger* (Frankfurt am Main: Campus, 1993); Wolfgang Schmidbauer, *„Ich wußte nie, was mit Vater ist“: das Trauma des Krieges* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998).

⁶⁰ Gottfried Fischer und Peter Riedesser, *Lehrbuch der Psychotraumatologie* (München: UTB, 1998), 79.

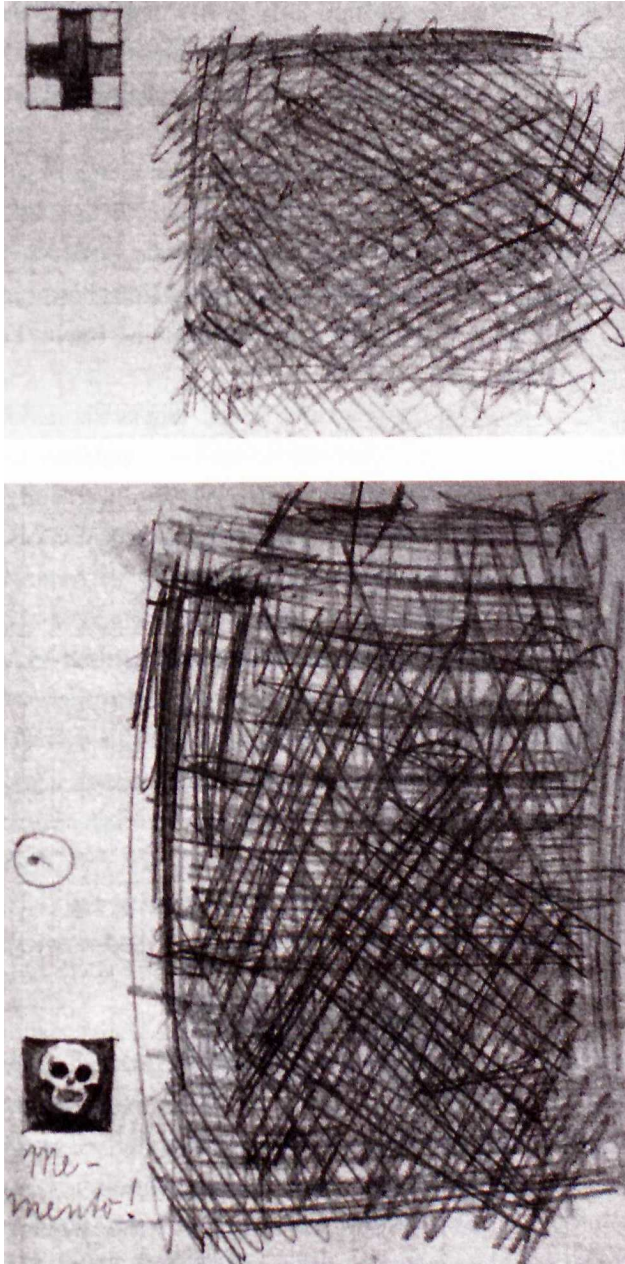


Abb. 2: Jünger, *Kriegstagebuch 1914–1918*, 116.

so trifft dieser Befund in all seinen Kriterien auf Ernst Jüngers Kriegserlebnisse mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht zu.

4. Das verweigerete Trauma

Warum? Jünger nimmt nach der Somme-Schlacht weiterhin am Kriegsgeschehen teil. Trotz mehrfacher Verwundungen – die ihm einen ehrenvollen Abschied aus der Armee problemlos ermöglicht hätten – zieht es ihn immer wieder an den Ort der Kämpfe zurück. Dies könnte – so hat man gefolgert – als „sekundärer Krankheitsgewinn“⁶¹ auch Bestandteil der Traumatisierung sein. Das Opfer zieht es immer wieder an den Ort der Tat zurück. Dagegen spricht, dass Jüngers Kriegstagebücher ihn nach der Erfahrung des Somme-Trommelfeuers ganz und gar nicht als Opfer ausweisen. Keinerlei Bruch des Selbstbewusstseins oder gar Zweifel an der Notwendigkeit und Sinnhaftigkeit der kriegerischen Auseinandersetzungen ist bemerkbar. Selbst „in seiner Bereitschaft selber zu töten“ scheint Ernst Jünger nach besagten Erlebnissen „nicht nachhaltig geschwächt“ worden zu sein. Am 6. März 1917 liquidiert Jünger einen englischen Soldaten, der sich zu weit aus seiner Deckung gewagt hatte, ohne Gefahr für Leib und Leben mit einem gezielten Fernschuss. Nicht eine Spur an Reue oder Zweifel, das Geschehene nicht seelisch verarbeiten zu können, durchziehen die Darstellung des Ereignisses:

Am Vormittag dieses erfolgreichen Morgens [Jüngers Kompanie hatte einen englischen Vorstoß zurück geschlagen] schlenderte ich durch meinen Graben und sah auf einem Postenstand den Leutnant Pfaffendorf, der von dort mit einem Scherenfernrohr das Feuer seiner Minenwerfer leitete. Neben ihn tretend, bemerkte ich sofort einen Engländer, der hinter der dritten feindlichen Linie über Deckung ging und sich in seiner khakibraunen Uniform scharf vom Horizont abzeichnete. Ich riß dem nächsten Posten das Gewehr aus der Hand, stellte Visier sechshundert, nahm den Mann scharf aufs Korn, hielt etwas vor den Kopf und zog ab. Er tat noch drei Schritte, fiel dann auf den Rücken, als ob ihm die Beine unter dem Leib fortgezogen wären, schlug ein paar Mal mit den Armen und rollte in ein Granatloch, aus dem wir durch das Glas noch lange seinen braunen Ärmel leuchten sahen.⁶²

Das Interesse an Choreographien der Gewalt, an technischen Details der Waffenbetätigung und an Farbwahrnehmungen erhält in dieser Schilderung den Vorzug gegenüber moralischen Betrachtungen. Erneut scheint hier wieder das von Klaus Theweleit, Helmut Lethen und anderen mehrfach

⁶¹ Wutka und Riedesser, „Ernst Jünger“, 157.

⁶² Jünger, *In Stahlgewittern*, 134.

herausgearbeitete psychologische Profil Jüngers auf: Soldatische Panzerung, dandyhafte Frivolität angesichts menschlichen Leidens, Ästhetisierung von Gewalt, der kalte Blick des Beobachters, der sich das Unglück anderer vom Leibe hält und zum eigenen Leiden auf eine fast unerklärliche Distanz zu gehen vermag. Diese Perspektive noch einmal – existiert fraglos in den Kriegstagebüchern ebenso wie *In Stahlgewittern*. Aber sie ist nicht die Einzige, vielleicht nicht einmal die dominierende. Fakt ist: Jünger feiert *In Stahlgewittern* über weite Strecken den unerschrockenen und psychisch hochgradig belastbaren soldatischen Kämpfer. Fakt ist ebenso: Jünger hat – soweit durch eigene Äußerungen und jene von Zeitzeugen bekannt geworden – in seinen Darstellungen des Ersten Weltkrieges wenig psychische und somatische Symptome, die Rückschluss auf ein Kriegstrauma erlauben: „Weinkrämpfe, Dämmerzustände, narkoleptische Anfälle, kataleptische Zustände, [...] Gangstörungen, Lähmungen, Kontrakturen, Aphonie, Mutismus, psychogene Blindheit, Taubheit, Taubstummheit“⁶³ – all diese Befunde, welche den körperlichen und seelischen Horror der Kriegsneurosen spiegeln, und von denen Millionen Kriegsteilnehmer betroffen sind, finden sich bei ihm nicht.

Dies bedeutet nun im Gegenzug jedoch nicht, in Jünger das „Musterbeispiel des emotional verhärteten oder gepanzerten soldatischen und präfaschistischen Mannes“⁶⁴ vor sich zu haben. Jünger müht sich ohne jeden Zweifel mit nicht geringem Erfolg um Abhärtung von Körper und Geist. Als Beispiel des von den Hygienikern herbeigesehnten Kriegertypus, dessen Nervenkostüm auch unter Dauerbelastung zwangsläufige seelische Unversehrtheit gewährleistet, kann er dennoch nicht dienen. Dass der evidente Befund einer Kriegsneurose sich bei ihm nicht nachweisen lässt, bedeutet nicht, dass seine Psyche angesichts des Ungeheuren unbehelligt geblieben wäre.⁶⁵ Zugespitzt lässt sich sagen: Jüngers Psyche verweigert das Trauma und so bahnen sich die gemachten Erlebnisse über andere Kanäle ihren Weg. Wie?

Meine These lautet: der Lärm im Kopfe hört bei Jünger letztlich niemals völlig auf. Ausgehend von den spezifischen Erlebnisbedingungen der mit

⁶³ Wutka und Riedesser, „Ernst Jünger“, 152.

⁶⁴ Kiesel, *Ernst Jünger*, 196.

⁶⁵ Hier stünde Teilen der Jünger Forschung ein Weniger an spekulativem Furor und ein Mehr an vorurteilsfreiem Blick auf die Primärtexte gut zu Gesichte. Vgl. hierzu etwa, das mit psychoanalytischen Versatzstücken furios hantierende, aber von der Textbasis sich weit entfernende Buch von Klaus Theweleit, *Männerphantasien* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980).

Kriegsneurosen behandelten Soldaten, entwickelt der Arzt Otto Binswanger 1922 in seinem *Handbuch der ärztlichen Erfahrungen im Weltkriege* eine Art „psychosomatische Phänomenologie der Kriegshysterie“,⁶⁶ von denen ein Symptom namens „hystero-somnambule Anfälle“,⁶⁷ sich zumindest ansatzweise in Jüngers *Stahlgewittern* und später in der ersten Fassung von *Das abenteuerliche Herz* (1929) als textliche Spur nachweisen lässt. Die traumatische Erfahrung wird partiell in Schrift überführt. Gemeint sind damit bei Binswanger „Kriegserlebnisse, Gefechtsszenen, Sturmangriffe usw., die sich in [...] Traumbildern widerspiegel[n] und z.T. mit den heftigsten affektiv bedingten motorischen Entladungen verbunden waren.“⁶⁸ Der Befund überschneidet sich interessanterweise mit einer Überlegung Sigmund Freuds zum Trauma aus *Jenseits des Lustprinzips*:

Nun zeigt das Traumleben der traumatischen Neurose den Charakter, daß es den Kranken immer wieder in die Situation seines Unfalles zurückführt, aus der er mit neuem Schrecken erwacht. Darüber verwundert man sich viel zu wenig. Man meint, es sei eben ein Beweis für die Stärke des Eindruckes, den das traumatische Erlebnis gemacht hat, daß es sich dem Kranken sogar im Schlaf immer wieder aufdrängt. Der Kranke sei an das Trauma sozusagen psychisch fixiert. [...] Allein es ist mir nicht bekannt, daß die an traumatischer Neurose Krankenden sich im Wachleben viel mit der Erinnerung an ihren Unfall beschäftigen.⁶⁹

Anders gesagt: Das auf den Schlachtfeldern abgewehrte und körperlich langfristig unversehrt überstandene Grauen dringt bei Jünger ebenso langfristig in die Träume ein und wird hernach in den kompensierenden Akt schöpferischer Darstellung gepresst. Bereits in den *Stahlgewittern* lässt sich dieser für das Traumgeschehen spezifische „Einbruch des Fremden in die vertraute Lebenswelt, die Überwältigung des Alltagsbewußtseins durch etwas Gespenstisches“⁷⁰ an mehreren Stellen des Textes nachweisen. Die Wahrnehmung des Krieges nimmt in solchen Passagen abrupt die Logik eines Traumes an. So vermerkt der Ich-Erzähler bei seiner Erinnerung an die Schlacht bei Cambrai, als er mit seiner Kompanie in die vordere Kampflinie einrückt:

⁶⁶ Wolfgang U. Eckart, „Kriegsgewalt und Psychotrauma im Ersten Weltkrieg“, in: Seidler und Eckart, Hrsg., *Verletzte Seelen*, 93.

⁶⁷ Eckart, „Kriegsgewalt und Psychotrauma im Ersten Weltkrieg“

⁶⁸ Eckart, „Kriegsgewalt und Psychotrauma im Ersten Weltkrieg“

⁶⁹ Sigmund Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, in ders., *Studienausgabe*, Bd. III: *Psychologie des Unbewußten* (Frankfurt am Main: Fischer, 1975), 213–72, hier 223.

⁷⁰ Wutka und Riedesser, „Ernst Jünger“, 155.

Die Mannschaft verstummte, wie von einer eisigen Faust im Nacken gepackt, und stolperte hastig über Stacheldraht und Steintrümmer hinter mir her. Ein unheimliches Gefühl beschleicht das Gemüt beim Durchschreiten einer unbekanntenen Stellung zur Nachtzeit, [...] Auge und Ohr werden durch die sonderbarsten Täuschungen gereizt. Alles ist kalt und fremdartig wie in einer verwunschenen Welt.⁷¹

Immer wieder spuckt der Text von da an urplötzlich surrealistisches Bildmaterial aus, Kontrafakturen im Angesicht der ansonsten hyperrealistischen Schlachtenbeschreibungen. Am 19. Oktober 1917 betritt Jünger in Flandern ein zerstörtes Städtchen und folgender Eindruck drängt sich seinem Bewusstsein auf:

Ein Schaufenster mit Damenhüten gegenüber meinem Quartier bot in dem Kriegsgewühl einen Anblick von gespenstischer Beziehungslosigkeit. Nachts brachen Plünderer in die verlassen Wohnungen ein.⁷²

Es kommt bei Jünger zur Veränderung der Sinnesleistungen, Geräuschhalluzinationen entstehen, deren Wahrnehmungsmodus ebenfalls an die in Träumen oftmals vorherrschenden paradoxalen Gesetzmäßigkeiten erinnern. Während der Somme-Schlacht heißt es:

Es war Tag geworden. Hinter uns wuchs das ungeheure Getöse fortwährend, obwohl kaum eine Steigerung möglich schien [...]. Selbst die Naturgesetze schienen ihre Gültigkeit verloren zu haben. Die Luft flimmerte wie an heißen Sommertagen, und ihre wechselnde Dichte ließ feste Gegenstände hin und her tanzen. Schattenstriche huschten durch das Gewölk. Das Getöse war absolut geworden, man hörte es nicht mehr.⁷³

Steigert man eine sinnliche Wahrnehmung ins Extrem, schlägt der Reiz in sein Gegenteil um; „So sagt man, daß im Zentrum der Zyklone vollkommene Windstille herrscht“,⁷⁴ wird sich Jünger Jahre später notieren. Während der Somme-Schlacht findet sich eine weitere Geräuschparadoxie, deren Schilderung erneut an eine Art Traumlogik gekoppelt ist. Jünger sucht während der Schlacht mit Teilen seiner Kompanie Schutz und nimmt ohne es zunächst zu bemerken, unmittelbar neben einem englischen Maschinengewehrschützen Deckung:

⁷¹ Jünger, *In Stahlgewittern*, 216.

⁷² Jünger, *In Stahlgewittern*, 202.

⁷³ Jünger, *In Stahlgewittern*, 239.

⁷⁴ Ernst Jünger, *Das abenteuerliche Herz*, zweite Fassung, in ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 9 (Stuttgart: Klett-Cotta, 1979), 253.

Ich sah, wie aus einem tiefen Traum erwachend, daß sich die deutschen Stahlhelme durch das Trichterfeld näherten [...]. Zugleich nahm ich wahr, daß dicht neben meinem Fuß aus einem mit Sackleinwand verhängten Stollenfenster der Lauf eines schweren Maschinengewehrs hervorlugte. Der Lärm war so stark, daß wir nur am Zittern der Mündung erkannten, daß die Waffe feuerte. Der Verteidiger war also nur noch um Armeslänge von uns entfernt. In dieser unmittelbaren Nähe am Feind lag unsere Sicherheit. Es lag auch sein Untergang darin. Ein heißer Dunst stieg von der Waffe auf. Sie mußte viele getroffen haben und mähte immer noch. Der Lauf bewegte sich nur wenig; das Feuer war gezielt.⁷⁵

Jünger schießt durch die Sackleinwand und tötet den Maschinengewehr-schützen. Auch diese Tötung ist der perversen Gesetzmäßigkeit des Krieges geschuldet. Ihre Darstellung unterscheidet sich jedoch gravierend von jener kalten Choreographie der Gewalt, in welche der Ich-Erzähler zuvor seine Taten sprachlich kleidete. Stilisierte er sich dort als „Exponent[en] einer Ethik der Kälte“, ⁷⁶ dominieren hier optische und akustische Schilderungen, die eine traumatisch wirkende Situation in traumartige Bilder einkleiden. Jünger bestätigt diesen Befund wenig später im Text unbewusst; der Ich-Erzähler tötet – noch im identischen Kampfgeschehen – einen weiteren jungen Engländer durch das Werfen einer Handgranate. Dieses Mal hält er einen Augenblick inne, verzichtet auf den „kalten Blick“ und betrachtet das Angerichtete. Es kommt nun zu einer für *In Stahlgewittern* völlig ungewohnten Betrachtung:

Davor lag mein Engländer, ein blutjunges Kerlchen, dem das Geschloß quer durch den Schädel gefahren war. [...] Ich zwang mich, ihn zu betrachten, ihm ins Auge zu sehen [...]. Oft habe ich später an ihn zurückgedacht, und mit den Jahren häufiger. Der Staat, der uns die Verantwortung abnimmt, kann uns nicht von der Trauer befreien; wir müssen sie austragen. Sie reicht tief in die Träume hinab.⁷⁷

Das Entsetzen „reicht tief in die Träume hinab“. Weshalb? Begreift man Trauma als ein „Ereignis im Leben des Subjekts, das definiert wird durch seine Intensität [und] die Unfähigkeit des Subjekts adäquat darauf zu antworten“⁷⁸, so wird deutlich, dass Träume bei Jünger Orte der Ambivalenz sind; Orte, die für den Träumenden Schutz und Gefährdung zugleich bieten. Was den

⁷⁵ Jünger, *In Stahlgewittern*, 245.

⁷⁶ Kiesel, *Ernst Jünger*, 196.

⁷⁷ Jünger, *In Stahlgewittern*, 252.

⁷⁸ Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis, „Trauma“, in *Das Vokabular der Psychoanalyse* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), 513.

Schutzmechanismus angeht, so setzt sich das erlebende Ich über den Traum in Distanz zu den realen Schreckensbildern. Der an das eigentliche, schreckliche Ereignis gekoppelte Affekt wird im Traum von der sozialen Szene abgetrennt und ins Unbewusste verschoben. Dieses Kompensationsschema entlastet die Psyche auf der einen Seite. Auf der anderen Seite jedoch vermag es sie auch zu überlasten. Jünger hat diese Gefahr der Überlastung in *Das abenteuerliche Herz*, jenem Text, der wie kein anderer gesättigt ist mit Darstellungen von Träumen, die vor allem Alpträume sind, mit großer Hellsichtigkeit benannt:

Träume sind tief; ihre Bereiche sind es, in denen der Seele die Flügel weniger gebunden sind, und sie sprechen uns in Bildern an, die von Bedeutung geladen sind. Träume deuten, heißt: unter ihrem Bildwerk den geheimen Sinn aufspüren, der sowohl der Nacht wie dem Tage zugrunde liegt [...]. Aber was in den feurigen Traumlandschaften des Krieges gültig war, das ist auch in der Wachheit des modernen Lebens nicht tot. Wir schreiten über gläsernen Böden dahin, und ununterbrochen steigen die Träume zu uns empor [...]. Nichts ist wirklich, und doch ist alles Ausdruck der Wirklichkeit. Im Heulen des Sturmes und im Prasseln des Regens vernehmen wir einen verborgenen Sinn, und schon dem Zuschlagen einer Tür in einem einsamen Haus hört selbst der Nüchternste nicht ohne Spur von Mißtrauen zu. In dem sehr rätselhaften Gefühl des Schwindels deutet sich das uns ständig wie ein unsichtbarer Schatten begleitende Bewußtsein der Bedrohung an...⁷⁹

Karl Heinz Bohrer hat 1978 in einer berühmt gewordenen Studie nachgewiesen, wie das Entsetzen des Krieges, ausgedrückt in der Wahrnehmung von „gefecht- oder schlachtähnlichem, plötzlich eintretendem Lärm“⁸⁰ in der viel zitierten Metapher des „Blech-Sturzes“⁸¹ von Jünger ästhetisch über die Beschreibung eines Traumes genutzt wird. In diesem Traum fällt ein Körper mit wachsendem Entsetzen durch eine Reihe von „sehr dünnem und großflächigem Blech, mittels dessen man an kleinen Theatern den Donner vorzutäuschen pflegt.“⁸² Der Fall des Körpers nimmt im Traume an „Tempo und Heftigkeit“ ununterbrochen zu, „bis endlich ein einziger fürchterlicher Lärm die Grenzen des Bewußtseins sprengt.“⁸³ Ein Bild des Entsetzens, ästhetisch gebändigt über ein Traumprotokoll. Gebändigt, aber eben nicht stillgelegt.

⁷⁹ Jünger, *Das abenteuerliche Herz*, 148.

⁸⁰ Karl-Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens: die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk* (München und Wien: Hanser, 1978), 171.

⁸¹ Bohrer, *Ästhetik des Schreckens*, 168.

⁸² Jünger, *Das abenteuerliche Herz*, 35.

⁸³ Jünger, *Das abenteuerliche Herz*, 36.

Das ins Unterbewusstsein der Träume verschobene traumatische Geschehen wirkt weiter und drängt an beliebigen, nicht vorhersagbaren Stellen in die Alltagswahrnehmung zurück. So vermag jede zuschlagende Tür die Erinnerung an einen Gewehrschuss zu aktivieren, der Lärm der Straße ruft urplötzlich den Donner der Schlachten zurück. Jünger ist sich dieser Ideenassoziation zwischen beliebiger Geräuschkulisse und plötzlich einsetzender Todesangst vollkommen bewusst. In den *Stahlgewittern* heißt es dazu:

Das sollte uns übrigens durch den ganzen Krieg begleiten, dieses Zusammenfahren bei jedem plötzlichen und unerwarteten Geräusch. Ob ein Zug überraselte, ein Buch zu Boden fiel, ein nächtlicher Schrei erscholl – immer stockte der Herzschlag für einen Augenblick unter dem Gefühl einer großen und unbekanntes Gefahr. Es war ein Zeichen dafür, daß man vier Jahre lang im Schlagschatten des Todes stand. So tief wirkte das Erlebnis (!) in dem dunklen Land, das hinter dem Bewußtsein liegt, daß bei jeder Störung des Gewöhnlichen der Tod als mahnender Pfortner in die Tore sprang wie bei jenen Uhren, über deren Ziffernblatt er zu jeder Stunde mit Sandglas und Hippe erscheint.⁸⁴

Festzuhalten bleibt zu diesem abschließenden Punkt: Jünger zeigt sehr wohl – und offen einbekannt – angesichts der Lärmhölle des Krieges, angesichts härtester Attacken auf alle Sinne und Nerven, traumatische Symptome. Er bekämpft jedoch mit aller ihm zur Verfügung stehenden psychischen Energie den Ausbruch dieses Traumas. Dafür spricht zum einen die „Verbissenheit“,⁸⁵ mit der Jünger zwischen Ende 1918 und 1925 in einer nicht ablassenden Textproduktion den Krieg thematisiert.⁸⁶ Zum anderen fällt die zeitlebens währende „Bearbeitungsmanie“⁸⁷ von *In Stahlgewittern* ins Auge. Jünger unterzieht die Texte geradezu zwanghaft gravierenden Überarbeitungs- und Umschreibungsprozessen, die weit über das Feilen an stilistischen Merkmalen hinausgehen. Allein von *In Stahlgewittern* existieren sieben Fassungen, die signifikante Veränderungen aufweisen. Fassung I entsteht 1920, Fassung VII 1978, ein deutliches Zeichen, dass Jünger der Text niemals losgelassen hat.⁸⁸ Viele Kritiker sehen in diesen Umschriften vor allem „unredliche Ma-

⁸⁴ Jünger, *In Stahlgewittern*, 14.

⁸⁵ Kiesel, *Ernst Jünger*, 202.

⁸⁶ Neben den *Stahlgewittern* entstehen in dieser Phase folgende Texte, die als unmittelbare Erfahrungsberichte Jüngers auf das Kriegsgeschehen gelten können: *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922), *Sturm* (1923), *Feuer und Blut* (1925) sowie *Das Wäldchen 125* (1925).

⁸⁷ Kiesel, *Ernst Jünger*, 218.

⁸⁸ Vgl. hierzu die vorbildliche historisch-kritische Ausgabe von *In Stahlgewittern* durch Helmut Kiesel: Jünger, *In Stahlgewittern*.

nipulationen mit dem Ziel einer doppelten Beschönigung: Nicht nur die Zeichen seiner literarischen Unzulänglichkeit habe Jünger beseitigen wollen, sondern auch die Dokumente seiner ideologischen Verfehlungen.“⁸⁹ Dies muss hier nicht weiter verfolgt werden. Es geht um eine andere Spur, nämlich jene, die in diesen zwanghaften Umschriften Jüngers die „Markierung eines Traumas“⁹⁰ ausgedrückt findet. Dieser Lesart nach entfaltet „ein vergessenes oder im Unbewußten eingeschlossenes Ereignis erst durch die psychische Arbeit der Umarbeitung und Wiederholung seine traumatische Bedeutung“. ⁹¹ Anders gesagt: Im Zwang zur ständigen Umschrift, in der nachhaltigen Vermeidungstendenz des Autors, die für die Schreckensbilder des Krieges gefundene Sprache der Erinnerung stehen zu lassen, enthüllt sich eine im Kern neurotische Struktur.

Jünger formuliert über das traumatische Symptom der Kriegserfahrung jene für die Moderne spezifische Befindlichkeit, der laut Walter Benjamin das „Chokerlebnis zur Norm geworden“⁹² ist. Jünger unternimmt alles, diese Schocks der Kriegserlebnisse nicht zu einer beständigen Traumatisierung werden zu lassen: Er formuliert während des Krieges und unmittelbar nach Kriegsende in monomanischem Furor Heldenepen, Geschichten über das Geschehene Ungeheuerliche, der letztlich eine zentrale Absicht innewohnt: „den Krieg – und die eigene Beteiligung – als einen im Grunde sinnvollen Vorgang zu deuten.“ ⁹³ Nur so lassen sich die traumatischen Symptome lindern, lässt sich der offene Ausbruch eines Kriegstraumas vermeiden. Laut Jüngers Verständnis hatte die Materialschlacht des Ersten Weltkrieges einen Menschenschlag von außergewöhnlicher sinnlicher Potenz hervorgebracht, jenen Vorboten einer „härteren Welt“, welcher die Schocks der Modernen für sich zu nutzen wusste.

Der Lärm der Schlachten zeigt sich resistenter gegenüber der Psyche als die romantisch-idealistische Kriegermystik eines fehlgeleiteten Heldentums. Er traumatisiert die Psyche der Menschen in weitaus höherem Maße als er sie abhärtet oder gar stählt. Und er trägt bei manchem Kriegsteilneh-

⁸⁹ Jünger, *In Stahlgewittern*.

⁹⁰ Mülder-Bach, „Einleitung“, 14.

⁹¹ Sigrid Weigel, „Télescopage im Unbewußten: zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur“, in *Trauma: zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, hrsg. von Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle und Sigrid Weigel (Köln: Böhlau, 1999), 51–76, hier 55.

⁹² Walter Benjamin, „Über einige Motive bei Baudelaire“, in ders., *Illuminationen: ausgewählte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 185–230, hier 192.

⁹³ Kiesel, *Ernst Jünger*, 202.

mer zu einer dauerhaften Verrohung der Psyche seinen Teil bei. Ein weitgehend erfolgloser Wiener Kunstmaler tritt am 16. August 1914 als Kriegsfreiwilliger in die Bayerische Armee ein. Er wird Soldat des 16. Königlich Bayerischen-Reserve-Infanterie-Regiments und nimmt ebenfalls an der Somme-Schlacht teil. Dort wird er am 7. Oktober 1916 durch eine Granatexplosion am linken Oberschenkel verwundet. Von diesem Soldaten wird man nach seiner Genesung noch hören. Der von ihm entfesselte Lärm dröhnt über eine lange Zeit hinweg der ganzen Welt in den Ohren.

Authentizität als Streitwert: *In Stahlgewittern* gegen *Im Westen nichts Neues*

Zur Frage nach der Ethik der Ästhetik von Kriegsliteratur

Ursula Regener (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Authentizität gehört zu den unumstrittenen Schreiblegitimationen der deutschen Literatur zum Ersten Weltkrieg. Es liegt jedoch in der Natur dieses Wertes, dass sich diverse Vorstellungen daran knüpfen.

Unter Berufung auf eine wissende Augenzeugenschaft versucht die Oberzensurbehörde bereits zu Beginn des Krieges, den Kreis der ‚Kriegsberichterstatter‘ auf den ‚politisch korrekten‘ militärischen Führungsstab zu beschränken. Aber auch die unteren Ränge und auch kriegskritische Stimmen rechtfertigen ihre Darstellungen und Stellungnahmen über die eigenen Kriegserfahrungen. Unter dem Vorzeichen der Authentizität können bellizistische und pazifistische Kriegswahrheiten aufeinanderprallen. Ethische und auch ästhetische Ansprüche und Konsequenzen sind hier noch nicht inbegriffen.

Als Schreibintention ist Authentizität jedoch nicht nur in der Kriegsliteratur präsent – vielmehr etabliert sich zumindest in Deutschland mit der Neuen Sachlichkeit eine Ästhetik, die sich von der nüchternen Darstellung überhaupt eine größere Nähe zur Wahrheit verspricht als von einer expressiven. Damit rückt der Begriff der Authentizität in einen Bereich von ethischer Relevanz.

Ernst Jünger und Erich Maria Remarque stehen in der deutschen Kriegsliteratur als ideologische Antipoden da. Beide arbeiten im Stil der Neuen Sachlichkeit, verfolgen aber mit Sinnsuche auf der einen und Sinnnegierung auf der anderen Seite widersprüchliche Ziele, die zum Teil auch von der jeweiligen Verlags- und Tagespolitik mit diktiert werden. Da die beiden Romane *In Stahlgewittern* und *Im Westen nichts Neues* mittlerweile textgenetisch mustergültig erschlossen wurden, ist es möglich, der Frage nachzugehen, ob bellizistische und pazifistische Ethiken sich in unterschiedlichen Ästhetiken niederschlagen.

Um die Befunde auf einer soliden Basis zu diskutieren, werden zunächst sowohl das Verhältnis von Ethik und Ästhetik als auch der Krieg als literarischer Gegenstand historisch vertieft.

SCHLAGWÖRTER: Remarque, Erich Maria; *Im Westen nichts Neues*; Jünger, Ernst; *In Stahlgewittern*; Ethik und Ästhetik; Krieg als literarischer Gegenstand; Literarische Authentizität; Deutsche Kriegsliteratur; Erster Weltkrieg; Pazifismus; Weimarer Republik; Neue Sachlichkeit

Schön und gut – Ethik und Ästhetik

Unterschieden ist nicht das Schöne vom Guten, das Schöne
Ist nur das Gute, das sich lieblich verschleiert uns zeigt.¹

Die von Goethe hier erfasste Symbiose von Ästhetik und Ethik (Kalokagathia)² täuscht. Denn die Stammbuchverse sind erstens nicht repräsentativ für Goethes schwankende Gedanken vom Schönen³ und wirken zweitens in einer Zeit, in der sich die mimetische gegen die idealistische Kunstauffassung bereits durchgesetzt hat und weiter durchsetzt, altbacken (Poesiealbumverse eben).⁴ Ohne das Vehikel der Sittlichkeit wäre die Etablierung der Ästhetik als Wissenschaft, die die ‚unteren‘ sinnlich-emotionalen Erkenntnisvermögen/Kognitionen aufwertet, im 18. Jahrhundert jedoch möglicherweise nicht so erfolgreich gewesen.⁵

Dabei sind Ethik als Angelegenheit primär der Vernunft und Ästhetik als Angelegenheit sinnlich-emotionaler Kognition⁶ im Grunde disparate Disziplinen und das Schöne nur ein Aspekt auf der Palette von Kunstobjekten und ihrer Wahrnehmung.⁷ Auch das wusste Goethe: „Es gibt eine dämonische, ja diabolische Größe.“⁸ Hierfür prädestinierte Gattungen sind dem Erhabenen und großer Gemütsbewegung verpflichtet⁹ und liegen damit außerhalb der ästhetischen Kategorie des Schönen: Tragödien, Elegien, Soldatenlieder. Die für den Ersten Weltkrieg gängige Metapher vom großen Krieg hat insofern allgemeinere Gültigkeit.

Anders als das Schöne ist das Erhabene ohne die Einschaltung des Verstandes nicht zu erfahren. Nur dann kann der Rezipient die durch das Wahrgenommene ausgelösten Gefühle der Unterlegenheit einordnen und sich darüber intellektuell hinwegsetzen. Im Fall des Krieges geht das nur, wenn das Schreckliche als sinnvoll betrachtet werden kann.

Weder schön noch gut – Krieg als literarischer Gegenstand

Nicht erst bei Alexander Gottlieb Baumgarten trennen sich die Wege von Ethik und Ästhetik, indem er vom sittlich Schönen absieht und auf das Kunst-Schöne setzt, das als vollkommene sinnliche Erscheinung vollkommene sinnliche Erkenntnis ermöglicht.¹⁰ Dieser strikte Schritt in Richtung Kunst-Autonomie war und wurde immer wieder umstritten,¹¹ doch nach den Erfahrungen der französischen Revolution und der Weltkriege weiß man, dass weder Schönheit noch die Sensibilität für die sogenannte schöne Kunst vor Bosheit und Gräueltaten schützt,¹² und dass bei der literarischen Darstellung von Kriegen das Gute und Schöne allenfalls als durch den Krieg

zu verteidigende Werte vorkommen. In diesem Sinne gilt sprichwörtlich: „Inter arma silent musae“ („Wenn Waffen sprechen, schweigen die Musen“). Die Ableitung des Zitates aus „*Silent enim leges inter arma*“ („Wenn Waffen sprechen, schweigen die Gesetze“)¹³ macht auf eine Rahmenbedingung aufmerksam, die für die Frage nach der Ethik des Krieges wichtig ist: Krieg ist Ausnahmezustand und Kriegsliteratur ist Tendenzliteratur.¹⁴ Die Darstellung läuft auf pro oder contra, wahr oder falsch hinaus.¹⁵ Das ändert auch die Begriffe von gut und böse.

Hinzu kommt: Pazifisten und Antimilitaristen haben die Ethik nicht gepachtet – auch bellizistische Positionen berufen sich auf moralische Argumente. Angriffskriege werden mit der Durchsetzung kultureller oder religiöser Werte gerechtfertigt, Verteidigungskriege mit dem Widerstandsrecht oder dem Schutz eigener Werte. Zum Teil sind es gleiche oder ähnliche Argumente, die für oder gegen den Krieg sprechen. So befürworteten nur die radikalen Pazifisten einen Verteidigungskrieg nicht.

Was die moralischen Gefühle betrifft, werden in der Kriegsliteratur von den Bellizisten Vaterlandsliebe, Mut, Kampfgeist, von den Pazifisten Abscheu gegenüber dem Töten geltend gemacht. Von beiden werden soziale Werte wie Kameradschaft hervorgehoben.

Ästhetisch werden für die bellizistische wie die pazifistische Position in der Regel gefühlsintensivere Sprechweisen abgerufen: Schlachtruf, Feindeshass und Verherrlichung des Krieges vs. Abscheu vor dem Töten und Ächtung des Krieges legen die oben bereits erwähnten pathetischen Schreibarten nahe. Pazifistischen und bellizistischen Kriegsdarstellungen gemeinsam sind Bilder der Trauer und der Sehnsucht nach der Heimat und dem Frieden.

Mit Gott für Volk/König/Kaiser und Vaterland – Bellizistische und pazifistische Ethiken – Vom Sinn des Krieges

Die Grundgedanken einer bellizistischen Ethik lassen sich z. B. aus den Schriften zu den deutschen Befreiungskriegen ablesen, die den Krieg aus dem Widerstandsrecht ableiten und als sittliches Unterfangen rechtfertigen.¹⁶

Ernst Moritz Arndts *Katechismus für den deutschen Kriegs- und Wehrmann* wurde ab 1812 unter leicht variierenden Titeln und Formaten gedruckt,¹⁷ 1914 „für unsere Tage bearbeitet“ und in der Inselbücherei ab 1937 in sieben Auflagen als Lektüre der Frontsoldaten wiederaufgelegt.

Einige Jahre zuvor hatten in Deutschland eine Reihe von romantischen Schriftstellern mit „Utopien des ewigen Friedens“ auf die Schrecken der fran-

zösischen Revolution reagiert und so Bausteine eines deutschen Pazifismus geliefert.¹⁸ Die Bewegung selbst nimmt erst im Laufe des 19. Jahrhunderts und vor allem nach dem Ersten Weltkrieg Fahrt auf¹⁹ und radikalisiert sich in den letzten Jahren der Weimarer Republik:

Es gibt nur *eine* Sorte Pazifismus: den, der den Krieg mit *allen* Mitteln bekämpft. Ich sage: mit allen, wobei also die *ungesetzlichen* eingeschlossen sind; denn es kann von der Rechtsordnung des *Nationalstaates*, der auf der *Staa-tenanarchie* beruht, nicht verlangt werden, daß sie die Kriegsdienstverweigerung anerkennt – es wäre Selbstmord. Also müssen wir dem Staat, bis sich die Erkenntnis vom *Verbrechen* des Krieges allgemein Bahn gebrochen hat, ein wenig nachhelfen – mit *allen* Mitteln.²⁰

Im Zuge einer allgemeinen Politisierung der Kunstszene in der Weimarer Republik sind es vor allem die Vertreter des Expressionismus, die sich für Pazifismus und Sozialismus stark machen. Man könnte die Formel wagen: wer nicht Dadaist wird, wird Pazifist (und auch Dadaisten sind pazifistisch).²¹

Kriegsliteratur vor und in der Weimarer Republik

1 500 000

Anderthalb Millionen Kriegsgedichte,
Also rechnet aus Herr Julius Bab
(Nachzuprüfen solches ich verzichte)
Es seit Kriegsbeginn in Deutschland gab.

Hundert wurden im August tagtäglich
Durch Zeitungsdruck bekannt gemacht.
Ja! Der Krieg hat wirklich ganz unsäglich
Viele Leiden unserm Volk gebracht!

Ach! Ich kann nicht dichten, welcher Kummer!
Denn Talent zum Dichten hab' ich keins;
Könnst' ich's aber, würd' ich dichten Nummer
Einmillionfünfhunderttausendeins.²²

Thomas F. Schneider, der nur die tatsächlich erschienenen deutschsprachigen literarischen Titel zum Ersten Weltkrieg gattungübergreifend erfasst, kommt auf die geringere gleichwohl immer noch erstaunliche Summe von 7973 Publikationen.²³ Seiner Erhebung ist zu entnehmen, dass die kriegs begleitende Publikationsliste die längste ist.

Einen Grund dafür liefert die „Geschichte des deutschen Buchhandels“: Im Zuge der politisch erzwungenen geistigen Mobilmachung etabliert sich ein absatzstarker Markt für patriotische Schriften.²⁴ Die „enge Verflechtung des historischen Ereignisses mit der Bücher-Welt“ ist jedoch nicht nur ein „Bombengeschäft“,²⁵ sondern Gradmesser für die Forciertheit einer Sinnsuche vor, während und nach der „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“.²⁶

Man kann den Geist der zwanziger Jahre ohne George, Hesse und den <Zauberberg> verstehen; er kann aber nicht verstanden werden ohne die Geistesverfassung der Überlebenden von Langemarck, Verdun oder der Somme einzubeziehen.²⁷

Diese „Geistesverfassung“ aber ist keine universelle. Der Blick nur in eine expressionistische Kriegslyrikanthologie zeigt, dass Fronterfahrungen die anfängliche Hoffnung auf ein weltveränderndes Kriegsereignis²⁸ in pazifistische und antimilitaristische Positionen umschlagen lassen können.²⁹ Verallgemeinern lässt sich dieser Effekt jedoch nicht.

Vielmehr spricht die Proportion kriegskritischer und kriegsverherrlichender Titel (5 % : 95 %) für erhebliche affirmative und rechtfertigende Energie über den gesamten Zeitraum von 1914–1939. Als auflagenstärkstes Kriegsbuch wird Manfred von Richthofens *Der rote Kampfflieger* geführt.³⁰

Nach Kriegsende bis zur Konsolidierung der Weimarer Republik kommen – darauf macht Hans-Harald Müller aufmerksam – biographische Gründe ins Spiel, indem verdiente Kriegsteilnehmer durch ihre Kriegsberichte auf berufliche Ansprüche in der Reichswehr aufmerksam machen. Hierzu gehören Ernst Jünger und Franz Schauwecker.³¹ Sie dokumentieren damit ein Höchstmaß an Loyalität und Leistungsbereitschaft.

Wenn es um die ethische Taxierung von Kriegsliteratur geht, dann sind also neben den jeweiligen politischen Rahmenbedingungen, biographische, individualpsychologische, ideologische und marktstrategische Gesichtspunkte von Belang. Hans-Harald Müller hat dieses Feld für Zeit zwischen 1914 und 1923 so ausdifferenziert, dass sich die folgenden Ausführungen auf die für die spätere Argumentation wichtigsten Aspekte beschränken können.³²

Kriegsliteratur 1914–1918: Authentizität

Es ist nicht erwünscht, dass Darstellungen, die größere Abschnitte des Krieges umfassen, von Persönlichkeiten veröffentlicht werden, die nach Maßgabe ihrer Dienststellung und Erfahrung gar nicht imstande gewesen sein können, die Zusammenhänge überall richtig zu erfassen. Die Entstehung einer solchen Literatur würde in weiten Volkskreisen zu ganz einseitiger Beurteilung der Ereignisse führen.³³

Was die Oberste Zensurbehörde hier quasi per Dekret durchsetzt, engt nicht nur den Autorenkreis auf ehemalige Generäle, Regimenter und Frontoffiziere ein.³⁴ Expertise und Referenzialisierbarkeit rekurrieren auf ein Merkmal, das erstens zu den Grundlagen ethischer Systeme zählt und zweitens in der Ästhetik nicht nur in Zeiten von Realismus, Naturalismus und neuer Sachlichkeit eine *conditio sine qua non* darstellt: Authentizität.³⁵ Auch die Ästhetik der Objektivität lebt von dem Anspruch, das Wahre und Wesentliche sichtbar zu machen.³⁶

Es liegt in der Natur der Echtheit/Aufrichtigkeit, dass unter Berufung auf diesen Wert diverse und gegensätzliche Überzeugungen zum Ausdruck kommen können. Anders gesagt, was authentisch ist, ist nicht automatisch sittlich gut. Aufrichtigkeit liegt – um mit Nietzsche zu sprechen – außerhalb einer Moral und jenseits von gut und böse.³⁷ Trotzdem kann man festhalten:

Alle Kriegsliteratur-Autoren – gleich welcher Haltung – stellen sich dem Authentizitätsanspruch und werden an ihm gemessen.

Attacken der kriegskritischen Referate argumentieren politisch und/oder ästhetisch. Das bekannteste Forum hierfür dürfte die unter der Federführung von Siegfried Jacobson und Kurt Tucholsky erschienene Zeitschrift *Die Schaubühne* (ab 1918 *Die Weltbühne*) sein.³⁸ Politische Stellungnahmen beziehen sich auf die Auswüchse der Geistigen Mobilmachung, die überzogene Siegeszuversicht und die Strategien der militärischen Führung. Ästhetische Bedenken werden angesichts der Gefährdung des Eindrucks literarischer Authentizität durch Massenhaftigkeit und Schablonenhaftigkeit laut.³⁹

Bei den Deutschen hatten, bitte nach Ihnen, die Generäle den Vortritt: die Pension der Republik gab ihnen die Muße, auf ihren Gütern und in den hohen Zimmern alter Wohnungen ihre Lügengeschichten zu erzählen: trockener Aktenkram, am Schluß mit blechernem Pathos, vertrauliche Briefe oder gestohlene Akten, die ganze Leere dieser Hirne fürchterlich erweisend. Es ist ungemein bezeichnend, daß unter dieser Memoirenliteratur auch nicht ein einziges lesbares Buch ist [...].⁴⁰

1926 überspringt die ästhetische Kritik die Hürde der Gesinnung, wenn der Anwalt der Pazifisten, Kurt Tucholsky, den Bedarf an Kriegsliteratur ein für alle Mal für gedeckt hält und damit ausdrücklich auch die pazifistische Literatur meint.⁴¹

Kriegsliteratur um 1928: stilistische Matrix – Neue Sachlichkeit

Zwei Jahre später jährt sich das Kriegsende zum 10. Mal. Das Datum dürfte zumindest ein Anlass gewesen sein, das Thema energetisch wieder aufzuladen und den Neuauflagen und Originalbeiträgen zum Jubiläum Gehör und Absatz zu verschaffen.⁴² Gelingen soll das durch die Perspektive des einfachen Soldaten⁴³ und den Anschluss an den mittlerweile etablierten Zeitstil der Neuen Sachlichkeit mit ihrer Bauhausdevise „form follows function“ und der Idee, dass die Nüchternheit ehrlicher sei.⁴⁴

Wie immer bei Epochenwechseln – wird die Propagierung des neuen Stilideals der „Unfähigkeit“ und Illusionslosigkeit begleitet von einer (zu) pauschalen Diffamierung bisheriger Kriegsliteratur,⁴⁵ die frühere Romane aus Soldatenperspektive⁴⁶ und frühere neusachliche Schreibweisen, u. a. Jüngers Versuche, übersieht.

Wieder geht es um Authentizität, dieses Mal um eine, in der die zweckmäßige Form Gradmesser der Wahrheits- und Sinnsuche ist.⁴⁷ Die Verfechter dieses Stils reklamieren (im Unterschied zur Oberzensurbehörde) einen äs-

thetischen Beitrag zur Authentizität (der allerdings vom Dokumentarischen kaum zu unterscheiden ist). Das Problem der politischen Indifferenz kann damit nicht gelöst werden.⁴⁸ Die Neue Sachlichkeit ist als Zeitstil parteiübergreifend anzutreffen.⁴⁹

Als Remarque zu *Im Westen nichts Neues* ausholt, tritt er in Konkurrenz zu einer Reihe von Kriegsromanen, die im Zuge des Weltkriegesende-Jubiläums publiziert wurden, darunter auch die 8. Auflage (dritte Fassung) von *In Stahlgewittern*.⁵⁰

Aus einer Sammelrezension von Kriegsende-Jubiläumspublikationen (Neu- und Wiederauflagen), die Remarque am 8.6.1928 in *Sport im Bild* publiziert,⁵¹ gehen seine eigenen neusachlichen Stilpräferenzen hervor: Pathosvermeidung, kaleidoskopartiges Erzählen, Thematisierung des Menschlichen.⁵² Und es ist bemerkenswert, dass er diese Kriterien vor allem bei Jünger findet.

Ideologisch stehen die beiden Autoren in der deutschen Kriegsliteratur als Antipoden da. Mit Sinnsuche auf der einen und Sinnnegierung auf der anderen Seite⁵³ verfolgen sie widersprüchliche Ziele, die zum Teil auch von der jeweiligen Verlags- und Tagespolitik mit diktiert werden.⁵⁴ Während *In Stahlgewittern* Heldenbericht und -gedenkbuch sein will, kommt es Remarque auf die Darstellung einer zerstörten Generation an.⁵⁵ Beide Autoren arbeiten im Stil der Neuen Sachlichkeit.⁵⁶

Kurzcharakteristiken *In Stahlgewittern* – *Im Westen nichts Neues*: Die Subjektivität der Objektivität

Dabei gibt in *In Stahlgewittern* die Ich-Perspektive eines (werdenden) Frontoffiziers wider (Vogelperspektive, Top-Shot), *Im Westen nichts Neues* die (neue) Sicht einer Gruppe einfacher Soldaten (Froschperspektive), die allerdings für eine ganze Generation stehen soll.⁵⁷ Jüngers chronologisch, in 19 Sequenzen erzähltem Roman liegt ein Tagebuch zugrunde, Remarques 12 kaleidoskopartig dargebotene Episoden mit stark wechselnder emotionaler Färbung beziehen sich nur teilweise auf autobiographisches Material. Der Krieg wird von Jünger fast in seiner ganzen Länge (Januar 1915 – August 1918), von Remarque nur im Zeitraum September 1917 bis Oktober 1918 erfasst,⁵⁸ was jeweils den Zeiträumen der Fronteinsätze der beiden Autoren entspricht. Beide beschränken sich auf das Geschehen an der Westfront. Gemeinsam sind beiden Büchern eine auffällige Zurückhaltung bei genaueren Zeit- und Ortsangaben und der Verzicht auf Erläuterungen und Bewertungen des geschichtlichen Hintergrunds zugunsten essentieller Botschaften über den

Krieg. Folglich ist es nicht der Stil, sondern die Perspektive, auf der die Unterschiedlichkeit der beiden Werke beruht.

Werkprofile

Beide Romane markieren den Beginn von individuellen intensiven literarischen Auseinandersetzungen mit dem Thema Krieg, in deren Verläufen sich die unterschiedlichen Werkprofile erst herausbilden. Jünger arbeitet konsequent an der Relevanz des Krieges.⁵⁹ Genauso konsequent beschäftigt sich Remarques Werk mit den katastrophalen Folgen des Ersten und Zweiten Weltkrieges für Individuum und Gesellschaft.⁶⁰

Gegenseitige Wahrnehmungen

Remarque sagte 1929 in einem Interview mit der Pariser *Revue d'Allemagne*, dass Jüngers Bücher einen „noch stärkeren pazifistischen Einfluß ausüben als alle anderen“.⁶¹ Ernst Jünger seinerseits äußert sich nur zweimal zu *Im Westen nichts Neues* – 1929, um im *Evening Chronicle* zu betonen, dass der Erfolg von Remarques Roman den falschen Eindruck eines deutschen Pazifismus erwecke, 1933, um Remarques Darstellung des Leidens am Krieg als irrelevant abzutun.⁶²

Radikal-pazifistische Lektüren

Im Zuge einer Art Neutralisierungskampagne (die evtl. auch als Persiflage der Neutralisierungsredaktion von *Im Westen nichts Neues* [s.u.] zu interpretieren ist) lesen die radikalen Pazifisten der Weimarer Republik beide Darstellungen gegen den Strich, so dass Jüngers Pazifismus gelobt, Remarques Bellizismus kritisiert wird.⁶³ Die Kritik an Remarque wird von der fundamentalen Auffassung getragen, dass Kriegsschilderungen aufgrund ihrer „Abenteuereffekte“ zu attraktiv seien.⁶⁴ Nur Jüngers nicht – die sind abstoßend.

Textgenesen

Sowohl Remarque als auch die Kritiker aus dem linken Lager beziehen sich auf die 1924 publizierte dritte Fassung von *In Stahlgewittern*, die im Vergleich zum Erstdruck von 1920 das Martialische und Nationalistische stärker betont.⁶⁵ Diese Tendenz unterstreicht der neue Schlusssatz: „Deutschland lebt und Deutschland soll nicht untergehen!“

Remarque hat seinen Text sage und schreibe 13 Mal überarbeitet, bevor er am 29.1.1929 in Buchform publiziert wurde. Er reagierte damit vor allem auf seine Lektoren und Leser, die – wahrscheinlich aus marktstrategischen

Gründen – auf mehr Ausgewogenheit und die Neutralisierung politisch eindeutiger Passagen drängen.⁶⁶

Ein Beispiel: Die Eröffnung des 12. Kap. lautet im Vorabdruck in der *Vossischen Zeitung* (10.11.–9.12.1928):

Wir haben Menschen getötet und Krieg geführt: das ist für uns nicht zu vergessen, denn wir sind in dem Alter, wo Gedanke und Tat wohl die stärkste Beziehung zueinander haben. Wir sind nicht verlogen, nicht ängstlich, nicht bürgerlich, wir sehen mh nicht übernehmen will und kann. Also bitte vor den nächsten Sendungen erst den Herausgeber mit beiden Augen hin und schließen sie nicht. Wir entschuldigen nichts mit Notwendigkeit, mit Ideen, mit Staatsgründen; – wir haben Menschen bekämpft und getötet, die wir nicht kannten, die uns nichts taten: – was wird geschehen, wenn wir zurückkommen in frühere Verhältnisse und Menschen gegenüberstehen, die uns hemmen, hindern und stürzen wollen?

Was wollen wir mit diesen Zielen anfangen, die man uns bietet? Nur die Erinnerung und meine Urlaubstage haben mich schon überzeugt, daß die halbe, geflickte, künstliche Ordnung, die man Gesellschaft nennt, uns nicht beschwichtigen und umgreifen kann. Wir werden isoliert bleiben und aufwachen, wir werden uns Mühe geben, manche werden still werden und manche die Waffen nicht weglegen wollen [...] ⁶⁷

In einem unkorrigierten Vordruck ist der hervorgehobene Satz auf signifikant rechtfertigende Weise verändert: „Wir sagen nichts gegen die Notwendigkeit, Ideen, Staatsgründe. In der Buchpublikation fehlt die gesamte Passage. An anderer Stelle (Kap. 9) wird ein Satz ergänzt, der den Ausnahmezustand des Krieges betont: „Krieg ist Krieg, schließlich.“⁶⁸

Schwerer wiegen den Kritikern die Entstehungslegenden, die der Ullstein-Verlag aus Gründen der Vermarktung von *In Westen nichts Neues* aufischt: Am 9. November 1928 kündigt der Verlag den Vorabdruck von *Im Westen nichts Neues* in der *Vossischen Zeitung* an. Remarque wird hier als einfacher Soldat geschildert, ohne jegliche literarische Erfahrung, der seine eigenen Kriegserfahrungen niedergeschrieben habe, um sich vom Trauma des Kriegserlebnisses zu befreien. Die *Vossische Zeitung* fühle sich „verpflichtet“, diesen „authentischen“, tendenzlosen und damit „wahren“ dokumentarischen Bericht über den Krieg zu veröffentlichen.⁶⁹ Diese Version einer privaten und unpolitischen Intention wird von Remarque immer wieder bestätigt.⁷⁰

Der Fall Remarque

All diese Verstöße gegen die ‚Authentizität‘ werden Remarque vor allem von der rechten Propaganda als Lügen vorgeworfen und führen letztendlich zu

den bekannten Sabotagen von rechts, die als „Fall Remarque“ in die Literaturgeschichte eingegangen sind.⁷¹ Das Buch wurde ein Welterfolg,⁷² Remarque stürzte es in eine Krise. Im Tagebuch resümierte Remarque am 15. August 1950:

Das Trinken; das Lügen über Autorennen; die Kriegssachen; die Buchwaldlinge; der ganze verschobene und falsche Aufbau: alles, alles daher.

Und über ein Jahr später notiert er am 19. Dezember 1951:

Nachgedacht. Wann meine Komplexe stärker begonnen hatten. Nach I.W.n.N. Die Angst. Das Gefühl des Schwindlers. Gleichzeitig auch die Vergangenheit, die wieder auftauchte. Ebenso wie jetzt. Immer. Die einfach aufgelöst werden muß. Wie oft: Furcht vor etwas viel schlimmeren: als wenn es dann wirklich eintritt.⁷³

Damit bestätigt er im Nachhinein Carl von Ossietzkys Diagnose:

Niemand wird jemals enträtseln können, warum gerade Erich Maria Remarque in der Agitation der Rechten zu einer Art von Plakatscheusal geworden ist.

Es war verhängnisvoll, daß er vor den Kämpfen kniff, die eine ebenso unausweichliche Konsequenz seines Erfolges waren. Während alles Stellung nahm, zog er sich selbst in eine bequeme Neutralität zurück, Freunden und Widersachern die Streitfrage überlassend, wie der Roman nun eigentlich gemeint sei. [...] Das ist der wirklich Fall Remarque.

[...] Vielleicht fühlen die auf der andern Seite, welch gewaltige Waffe dieses eine Buch hätte werden können mit einem Manne dahinter. Aber dieser Mann war nicht da, sondern nur ein Glückskind, das einen Zufallstreffer gemacht und sich daraufhin ins Privatleben zurückgezogen hat.⁷⁴

Zusammenfassung – Keine eindeutige Ethik der Ästhetik

Fassen wir zusammen: Eine historische Untersuchung der Verbindung von Ethik und Ästhetik über die Parameter schön und gut führte bis zur Sollbruchstelle der Kunstautonomie und zur Feststellung, dass der Krieg als literarischer Gegenstand dem Großen und Erhabenen zuzurechnen ist, nicht dem Schönen und Guten im idealistischen Verstand.

Die Revue der Ethiken zum Krieg bis in die Weimarer Republik hinein spiegelte seine kontroverse/konfrontative Natur.

An dieser Stelle stellte sich dann erstens die Frage, ob die ethische Dimension der Kriegsdarstellung über die ethisch-ästhetische Verbindung des ‚Wahren‘ (im Sinne des Wesentlichen) zu erfassen ist, und zweitens, ob eine realistische, mimetische, tendenzlose Kriegsdarstellung automatisch pazifistischer wirkt.

Das Postulat der Authentizität, das zu Beginn des Ersten Weltkrieges ausgegeben wurde, erinnert zwar von fern an die ästhetische Maxime des ‚Wahren‘, löst sie aber nicht ein – zu unterschiedlich sind die Auffassungen vom Sinn eines Krieges, zu divers auch außerliterarische Interessen, die den literarischen Markt diktieren. Literarische Versuche, den Krieg dokumentarisch und/oder im Stil der Neuen Sachlichkeit zu bannen, enden in neuen Konfrontationen.

Zwei diametral auseinanderliegende Romane *In Stahlgewittern* und *Im Westen nichts Neues* und die Reaktionen auf sie zeigen, dass der Gegenstand keine Neutralität duldet. Jünger begreift den Krieg als Naturgesetz und Ausnahmezustand, der dem moralischen Zugriff per se entzogen ist. Weniger konsequent verfolgt Remarque den Krieg als sinnlose Zerstörung des Humanen. Die Rezeption führt jedoch bis zur Umkehr dieser eigentlich gut definierten Positionen.

Anmerkungen

¹Johann Wolfgang von Goethe, „Eintrag in das Stammbuch der Prinzessin Marianne Dorothea Gallitzin, Weimar, den 17. April 1793“, 17, zit. nach Hermann Hüffer, „Zu Goethes Briefwechsel mit der Fürstin Galizin“, *Goethe Jahrbuch XIV* (1893): 162–4, hier 162. – Die Assoziation von körperlicher Schönheit mit seelischer Qualität rekurriert u. a. auf Platons *Symposium* 210a–212, in Platon, *Sämtliche Werke in 10 Bänden, gr./dt.*, hrsg. von K. Hülser, übers. von Friedrich Schleiermacher, revidiert (Frankfurt am Main: Insel, 1991), Bd. 4, 153.

²S. die Ausführungen zur Kalokagathie unter dem Stichwort „Schöne Seele“, in Gert Ueding, Hrsg., *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (Tübingen: Niemeyer, 2007), 542–6. – Im 18. Jahrhundert wird der Zusammenhang vor allem durch Winckelmann prominent. Johann Joachim Winckelmann: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ (1755), in ders., *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hrsg. von Walther Rehm (Berlin: de Gruyter, 1968), z. B. 43) und rückt ins Zentrum der Überlegungen zur ästhetischen Erziehung, Friedrich Schiller, „Über Anmuth und Würde“, 1793; „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, 1795; Christoph Martin Wieland, „Einige Winke über das Verhältnis der intellektuellen und verfeinernden Kultur zur sittlichen“, in *Der neue teutsche Merkur*, 11. Stück (November 1799).

³In Goethes Straßburger Phase heißt es z. B. „Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist und doch so wahre große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst.“ Johann Wolfgang von Goethe, „Von deutscher Baukunst“ (1772), Berliner Ausgabe, Bd. 17–22: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen* (Berlin: Aufbau-Verlag, 1960 ff.), Bd. 19, 28–37, hier 34); später will er mit Schiller „Charakter [...] durch Schönheit veredelt“, Friedrich Schiller, „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (1794), 3. Brief, Nationalausgabe, Bd. 20, *Philosophische Schriften*, 1. Teil, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hrsg. von Benno von Wiese (Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 2001), 309–412, hier 313.

⁴Vgl. Otto Stelzer, *Goethe und die Bildende Kunst* (Braunschweig: Vieweg + Teubner, 1949), 103: „Nun ist ja das Schöne als Kernstück des Kunstbegriffs nur eins unter anderen. Es be-

trifft nur die idealistische Auffassung. Seitdem im 15. Jahrhundert die bildende Kunst sich anschiebt, Wirklichkeitsdarstellung zu erstreben, setzt sich ein anderes, ‚realistisches‘ *genus proximum* an die Seite des Schönen und Guten. Nun beginnen die Definitionen des Kunstbegriffs mit der Wendung von der ‚Nachahmung der Natur‘.“

⁵Vgl. die zeitgleiche Fokussierung der tugendhaften Affekte Mitleid und Sympathie in den *moral-sense*-Theorien: Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, *An Inquiry Concerning Virtue, or Merit* (1699), Francis Hutcheson, *An Inquiry Concerning the Original of Our Ideas of Virtue or Moral Good* (1725; *Treatise II of An Inquiry Into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*): David Hume, *Treatise of Human Nature* (Buch III) (1739-40), *An Enquiry Concerning the Principles of Morals* (1751); Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments* (1759). Vor diesem Hintergrund entwickelt Lessing seine Mitleidspoetik (Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel* (1756/57).

⁶Konrad Paul Liessmann, *Ästhetische Empfindungen: eine Einführung* (Köln, Weimar, Wien: UTB, 2009), listet Reiz und Rührung, das Schöne, das Erhabene, das Lächerliche, das Interessante, Anmut und Grazie. Als moralische Sensorien werden im 18. Jahrhundert *moral sense* und Geschmack diskutiert.

⁷Ästhetisches Pendant zum *moral sense* ist der Geschmacksinn, vgl. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4 Bde. (Leipzig: Weidmann und Reich, 1771–74): Eintrag zu „Geschmack“: „Man nennt dasjenige Schön, was sich, ohne Rücksicht auf irgend eine andere Beschaffenheit, unserer Vorstellungskraft auf eine angenehme Weise darstellt; was gefällt, wenn man gleich nicht weiß, was es ist, noch wozu es dienen soll. Also vergnügt *das Schöne* nicht deswegen, weil der Verstand es vollkommen oder das sittliche Gefühl es gut findet, sondern weil es der Einbildungskraft schmeichelt, weil es sich in einer gefälligen, angenehmen Gestalt zeigt. Der innere Sinn, wodurch wir diese Annehmlichkeit genießen, ist der Geschmack.“ Diese Umschreibung versucht die Tatsache zu berücksichtigen, dass Ästhetik zunächst nur als Theorie des Schönen (Heraklit, 535–475 v. Chr.; Demokrit, 460–370 v. Chr.; Sokrates, 469–399 v. Chr.; Augustinus, 354–430 n. Chr.), dann mal als Theorie der Kunst (Aristoteles, 384–322 v. Chr.; Alberti, 1404–1472) und mal als Theorie der sinnlichen Erkenntnis (Plotin, 204–270 n. Chr.; Baumgarten; Kant) definiert wird.

⁸Johann Wolfgang von Goethe, „Gespräch mit Karl Ernst von Hagen im August 1805: über den Kantischen Imperativ“: „Die vollendete sittliche Größe ist in keinem Individuo der Menschheit vorhanden, wird also nirgends gedacht und nirgends angeschaut. Eben deshalb liegt ihre Schilderung über das Interesse hinaus, in welcher sich Schönheit kund gibt und welches nie die Schönheit unberührt läßt! ... Es gibt eine dämonische, ja diabolische Größe. [...] Alles, auch das sittlich Abnormste bietet eine Seite dar, von der es als groß erscheinen kann.“ In *Goethes Gespräche*, hrsg. von Woldemar Freiherr von Biedermann, Bd. 1–10 (Leipzig: Biedermann, 1889–1896), Band 2, 12. – 1818 räsoniert Goethe: „Die Kunst an und für sich ist edel: deshalb fürchtet sich der Künstler nicht vor dem Gemeinen. Ja indem er es aufnimmt, ist es schon geadelt, und so sehen wir die größten Künstler mit Kühnheit ihr Majestätsrecht ausüben“ (*Kunst und Altermum*. Ersten Bandes drittes Heft 1818, zit. nach Goethe, *Berliner Ausgabe*, Bd. 18, 487).

⁹Vgl. schon Pseudo-Longinus, *Vom Erhabenen* [c. 50 n. Chr.]. Griechisch und Deutsch von Reinhard Brandt (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966), 29–30: „Das Übergewaltige nämlich führt den Hörer nicht zur Überzeugung, sondern zur Ekstase; *überall wirkt, was uns erstaunt und erschüttert*, jederzeit stärker als das Überredende und Gefällige, denn ob wir uns überzeugen lassen, hängt meist von uns selber ab, jenes aber übt eine unwiderstehli-

che Macht und Gewalt auf jeden Zuhörer aus und beherrscht ihn vollkommen.“ Oder Edmund Burke, *Philosophische Untersuchungen über unsere Ideen vom Erhabenen und Schönen* (1757), hrsg. von Werner Strube, 2. Aufl. (Hamburg: Meiner, 1989), 72: „Alles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heißt, alles, was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt, ist eine Quelle des Erhabenen; [...] es ist dasjenige, was die stärkste Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist.“

¹⁰Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, Bd. 1. (Frankfurt an der Oder: Kleyb, 1750), § 14; *Metaphysica* (Halle: Hemmerde, 1739), § 662. „Vollkommen“ bedeutet hier die Kohärenz von Form und Inhalt sowie die Kohärenz der Gedanken bei der Kunstrezeption. Als Ideal der Dichtung galt ihm die sinnlich vollkommene Rede (*oratio sensitiva perfecta*), Alexander Gottlieb Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. 1735, § VII,5. – Zur daraus ableitbaren Ästhetik des Hässlichen: Hans Robert Jauf, *Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen* (München: Wilhelm Fink, 1968).

¹¹Gegen Baumgarten stehen – was die Schönheitsdefinition betrifft – Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Kunst* (1773–75): „ihr Zweck ist lebhaftere Rührung der Gemüther, und in ihrer Anwendung haben sie die Erhöhung des Geistes und Herzens zum Augenmerk ... der Tugend Reizung zu geben“; Mendelssohn, Moritz und allgemein Epochen, die sich von der Kunst einen konstruktiven sozialen Beitrag versprechen.

¹²Nach dem Zweiten Weltkrieg wird Adorno diesen Gedanken bekanntlich auf die Ästhetik insgesamt beziehen und radikalisieren: „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“ Theodor W. Adorno, „Kulturkritik und Gesellschaft“, in ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I, Prismen. Ohne Leitbild* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 3.

¹³Cicero (106 v. Chr. – 43 v. Chr.), „Pro T. Annio Milone Oratio“ 4, 10, in ders., *Die politischen Reden: Lateinisch-Deutsch*, Bd. 2, hrsg., übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann (München: Artemis & Winkler, 1993), 504–609, hier 512. „Enim“ („denn“) bezieht sich auf den vorangegangenen Satz „[...] si vita nostra in aliquas insidias, si in vim et in tela aut latronum aut inimicorum incidisset, omnis honesta ratio esset expediendae salutis“ – „[...] wenn unser Leben in die Gewalt von Räubern oder Feinden gefallen ist, ist jede Art, dem zu entgehen, ehrenhaft.“

¹⁴So reagiert die neuere deutsche Literatur auf den Krieg, wie zum Beispiel Martin Opitz’ *Trostgedichte in Widerwertigkeit des Krieges* (1633), Kaspar Stiellers *Die geharnschte Venus* (1660), Grimmelshausens *Der abentheuerliche Simplicissimus teutsch* (1669) Antworten auf den 30jährigen Krieg suchen. Andererseits schürt sie die Kriegsbegeisterung wie zum Beispiel aus Anlass des Siebenjährigen Krieges Johann Wilhelm Ludwig Gleims *Preussische Kriegslieder* (1758), Ewald von Kleists *Ode an die Preussische Armee* (1757) oder die Fülle an Soldatenliedern, die für die Befreiungskriege mobilisieren. Auch hilft sie bei der Organisation und Bewältigung von Kriegsereignissen (z. B. in Form von Soldatenmarschliedern und Definitionen von Soldatenehre). In der Regel hält die Literatur Schritt mit dem Krieg. Johannes Birgfeld, *Krieg und Aufklärung: Studien zum Kriegsdiskurs in der deutschsprachigen Literatur des 18. Jahrhunderts* (Hannover: Wehrhahn, 2012) hat dieses prekäre Verhältnis für das 18. Jahrhundert ausdifferenziert.

¹⁵Vgl. Horaz (65 v. Chr. bis 8 v. Chr.), *Carmina* 3,2: „Dulce et decorum est | Pro patria mori.“ („Süß und ehrenvoll ist es, | für das Vaterland zu sterben!“) und Pindar (522 oder 518 v. Chr.;

† nach 446 v. Chr.), *Fragmentum 85*, in Pindar, *Siegessänge und Fragmente*, hrsg. und übersetzt von Oskar Werner (München: Tuschulum, 1967), 434–35: „Süß ist dem, der ihn nicht kennt, der Krieg.“

¹⁶Ernst Moritz Arndt, *Kurzer Katechismus für den deutschen Kriegs- und Wehrmann, worin gelehret wird, wie ein christlicher Wehrmann seyn und mit Gott in den Streit gehen soll* (Petersburg: o. Verlagsangabe, 1813), 46: „Das ist der rechte Soldat, der in der Schlacht brennt wie eine verzehrende Flamme und niederreißt wie ein schwellendes Wasser, der aber in friedlichen Häusern friedlich ist wie ein fröhlicher Frühlingsregen und mild wie die Abendsonne des Sommers.“

¹⁷Ernst Moritz Arndt, *Kurzer Katechismus für teutsche Soldaten nebst zwei Anhängen von Liedern* (o. Ort und Verlag, 1813).

¹⁸Friedrich Schlegel, „Versuch über den Begriff des Republikanismus“, in Johann Friedrich Reichardt, Hrsg., *Deutschland*, 3, 7. Stück, Nr. 2 (1796): 10–41; Novalis, „Glauben und Liebe oder Der König und die Königin“, in *Jahrbücher der Preußischen Monarchie unter der Regierung von Friedrich Wilhelm III.*, hrsg. von Friedrich Eberhard Rambach, Bd. 2 (Juli-Heft, 1798); Joseph Görres, *Der allgemeine Friede – ein Ideal* (Koblenz: o. Verlag, 1798).

¹⁹Vgl. den bürgerlichen Pazifismus Bertha Suttners und Alfred Hermann Frieds („Die Friedenswarte für zwischstaatliche Organisation“, begründet 1899 von Alfred Hermann Fried), den radikalen Pazifismus der „Deutschen Friedensgesellschaft“ und ihren von Fritz Küster herausgegebenen Organen *Der Pazifist* (ab 1921), *Das Andere Deutschland: unabhängige Zeitung für entschiedene demokratische Politik* (ab 1925 bis zum Verbot 1933, Mitarbeiter Kurt Tucholsky) und die durch Kurt Hiller 1926 gegründete „Gruppe Revolutionärer Pazifisten“ (bis 1933).

²⁰Ignaz Wrobel [= Kurt Tucholsky], „Gesunder Pazifismus“, in *Das Andere Deutschland* (31. März 1928): 4 (Hervorhebungen im Original).

²¹Diese ‚Formel‘ trägt den Tatsachen Rechnung, dass die Dada-Bewegung am 2.2.1915 auf der „Berliner Gedächtnisfeier für gefallene Dichter“ gegründet wird, die Protagonisten des in Zürich am 5.2.1916 eröffneten Cabaret Voltaire und der ab 1918 in Berlin wieder Fuß fassenden Dada-Bewegung sich aus der Berliner Expressionistenszene rekrutieren, die ihrerseits ab Kriegsbeginn durch die „Vereinigung Aktivismus“ und ab 1919 durch dezidiert antimilitaristische Bünde politisch Stellung bezieht. Vgl. Juliane Habereeder, *Kurt Hiller und der literarische Aktivismus: zur Geistesgeschichte des politischen Dichters im frühen 20. Jahrhundert* (Frankfurt am Main, Bern: Peter Lang, 1981); Rainer Metzger, „Fluchtpunkt November: die Revolution und die Reaktion“, in ders., *Berlin: die 20er Jahre. Kunst und Kultur 1918–1933* (München: dtv, 2006), 59–75; Raoul Hausmann, *Am Anfang war Dada*, hrsg. von Karl Riha, Günter Kämpf, Nachw.: Karl Riha (Steinbach, Gießen: Anabas, 1972); *Visionen eines Kontinents*, hrsg. von Hellmut Seemann (Göttingen: Wallstein, 2008), 375–98; Klaus von Beyme, „Die Stellung der künstlerischen Avantgarden zur Weimarer Republik“, in *Politik, Kommunikation und Kultur in der Weimarer Republik*, hrsg. von Hans-Peter Becht (Heidelberg: Verlag Regionalkultur, 2009), 31–49.

²²Anonymes satirisches Gedicht in der Stettiner Abendpost (15. Oktober 1914), zit. nach Peter Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur: 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkrieges* (München: Verlag C. H. Beck, 2004), 770. – Die horrende Zahl lieferte Julius Bab, *Die deutsche Kriegsliteratur 1914–1918: eine kritische Bibliographie* (Stettin: Norddeutscher Verlag für Literatur und Kunst, 1920), 25: „Im August 1914 wurden in Deutschland täglich etwa 50.000 Gedichte mit Bezug auf den Krieg bei deutschen Zeitungen eingeschickt, im Laufe des ganzen Monats also mehr als anderthalb Millionen.“ – Bertolt Brechts frühe Kriegsgedichte gehörten dazu.

²³Thomas F. Schneider, Julia Heinemann, Frank Hischer, Johanna Kuhlmann und Peter Puls, *Die Autoren und Bücher der deutschsprachigen Literatur zum Ersten Weltkrieg: 1914–1939. Ein bio-bibliographisches Handbuch* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008), 8–9: „Der relevante Textkorpus der ‚Kriegsliteratur‘ zum Ersten Weltkrieg [...] umfasst sowohl Romane, Dramen und Lyrik als auch ‚Erlebnisberichte‘, Memoiren, Anthologien, Feldpostbriefsammlungen, Text-/Bildbände, ‚authentische‘ Tagebücher, Regimentsgeschichten, Feldzugsberichte etc.; insgesamt mehrere tausend Titel im Zeitraum vom Kriegsbeginn 1914 bis zum Jahr 1939, dem Zeitpunkt des Beginns des Zweiten Weltkrieges, der in Deutschland publikationshistorisch die dominierende Beschäftigung mit dem ‚Großen Krieg‘ ablöste.“ – Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur: 1900–1918*, 768, der die Bestände der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, gesichtet hat, kommt bis 1916 auf 17.000 erfasste kriegsrelevante (auch nichtliterarische) Titel.

²⁴Reinhard Wittmann, *Geschichte des deutschen Buchhandels: Geschichte des deutschen Buchwesens* (München: C. H. Beck, 1991), 301–2: „Im Ersten Weltkrieg schließlich stand die verschärfte Nachrichten- und Meinungskontrolle der Militärbehörden (auf der Grundlage eines Gesetzes von 1851 über den ‚Belagerungszustand‘) völlig im Einklang mit dem Hurratriotismus der Bevölkerung. Das Hauptargument für die Unterdrückung mißliebiger Schriften war die Störung der nationalen Harmonie, des ‚Burgfriedens‘. Darunter hatten insbesondere die pazifistischen Autoren des Expressionismus zu leiden, so Franz Pfemfert mit seiner Zeitschrift ‚Aktion‘ und seiner Buchreihe ‚Der rote Hahn‘. Daß die Front nur mit gesinnungstüchtigen Schriften versorgt wurde, machte sich auch der Börsenverein zur Aufgabe. Er organisierte bald nach Kriegsausbruch einen ‚Gesamtausschuß zur Verteilung von Lesestoff im Felde und in den Lazaretten‘, der bis März 1917 mehr als zehn Millionen Bücher an die Truppen unentgeltlich verteilte. Ebenfalls im März 1917 nennt ein Verzeichnis insgesamt 68 Adressen privatwirtschaftlicher ‚Feldbuchhandlungen‘, die neben den offiziellen Armeebuchhandlungen zwischen Ostende und Mazedonien ein nicht allzu qualitativvolles Buchangebot bereithielten, wobei die beiden Firmen Hillger und Stilke ein weitgehendes Monopol besaßen. Natürlich machten sich auch Verlage die patriotische Konjunktur zunutze; neben Ullstein mit seinen ‚Kriegsbüchern‘ und Reclam mit ‚Feldgrauen Humoresken‘ waren so gut wie sämtliche Jugendschriften-Verlage vaterländisch tätig“. Vgl. auch Kurt Flasch, *Die geistige Mobilmachung: die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg* (Berlin: Alexander Fest Verlag, 2000). Eine Titel-Liste von Ullsteins Kriegsbüchern (1914–1919) ist abgedruckt in Schneider u. a., *Die Autoren und Bücher der deutschsprachigen Literatur zum Ersten Weltkrieg*, 641–2. „Die Autoren der ‚Ullstein-Kriegsbücher‘ waren fast ausnahmslos literarische Dilettanten, dafür aber hochdekorierte Offiziere, deren militärische Ruhmestaten durch die Presse schon hinreichend bekannt gemacht worden waren, bevor sie im Ullstein-Verlag als Erlebnisse aus erster Hand in feldpostversandfähigem Format vermarktet wurden. [...] Alle diese Kriegsberichte besaßen eine kriegsverherrlichende oder zumindest kriegsbejahende Tendenz“, Hans-Harald Müller, *Der Krieg und die Schriftsteller: der Kriegsroman der Weimarer Republik*. (Stuttgart: Metzler, 1986), 15.

²⁵Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur: 1900–1918*, 768.

²⁶Klaus Vondung, „Propaganda und Sinndeutung“, in *Kriegserlebnis: der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*, hrsg. von Klaus Vondung (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980), 11–37, hier 17. – Der US-Historiker George F. Kennan sprach als erster von „the great seminal catastrophe of this century“, George F. Kennan, *The*

Decline of Bismarck's European Order. Franco-Russian Relations, 1875–1890 (Princeton: University Press, 1979), 3.

²⁷Walter Laqueur, *Weimar: die Kultur der Republik* (Frankfurt am Main und Berlin: Ullstein, 1976), 170, zuerst *Weimar: A Cultural History* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1974).

²⁸Vgl. Georg Heyms Tagebucheinträge: „Ich weiß auch gewiß nicht, warum ich noch lebe; ich meine, keine Zeit war bis auf den Tag so inhaltlos wie diese. Würden wir doch mehr bedrückt, dann würden wir auch eher die Last abwerfen. Hätten wir doch einen Metternich an der Spitze, ...“ (29.9.1909); „Es ist immer das gleiche, so langweilig, langweilig, langweilig. Es geschieht nichts, nichts, nichts. Wenn doch einmal etwas geschehen wollte, was nicht diesen faden Geschmack von Alltäglichkeit hinterläßt [...] sei es auch nur, daß man einen Krieg begänne, er kann ungerecht sein. Dieser Frieden ist so faul ölig und schmierig wie eine Leim-politur auf alten Möbeln.“ (6.7.1910); „Mein Gott – ich erstickte noch mit meinem brachliegenden Enthusiasmus in dieser banalen Zeit. [...] Ich hoffe jetzt wenigstens auf einen Krieg.“ (15.9.1911), in Georg Heym, *Dichtungen und Schriften*, hrsg. von Karl. L. Schneider (München: Beck, 1981), Bd. 3, *Tagebücher, Träume, Briefe*, 131, 138f., 164. Zur Vorgeschichte des Weltkrieges-Enthusiasmus vgl. Klaus Vondung, *Die Apokalypse in Deutschland* (München: dtv, 1988).

²⁹Vgl. *Die Dichter und der Krieg: deutsche Lyrik 1914–1918*, hrsg. von Thomas Anz und Joseph Vogl (München und Wien: Reclam, 1982). – Gut ablesbar ist dieser Prozess etwa am Œuvre Klubunds oder Paul Zechs. Insgesamt formiert sich der Nachkriegesexpressionismus um die Herausgeber der Zeitschriften und Plattformen *Der Sturm* und *Die Aktion*, Herwarth Walden und Franz Pfemfert, wobei letzterer sich deutlich politischer positionierte.

³⁰Vgl. Schneider u. a., *Die Autoren und Bücher der deutschsprachigen Literatur zum Ersten Weltkrieg*, 10–3.

³¹Müller, *Der Krieg und die Schriftsteller*, 25: „Diesen Aufstieg hat Ernst Jünger in seinem nach Kriegsende bearbeiteten Tagebuch *In Stahlgewittern* bereits im Titel hervorgehoben, der – in der ersten bis vierten Auflage – die Frontkarriere des Verfassers genau beschrieb: ‚In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers. Von Ernst Jünger, Kriegsfreiwilliger, dann Leutnant und Kompanie-Führer im Füs. Regt. Prinz Albrecht v. Preußen (Han-nov. Nr. 73).‘ Ähnlich leitete Franz Schauwecker seine zweite Rechtfertigungsschrift *Weltgericht* mit dem Satz ein: ‚Drei und ein halbes Jahr habe ich als Gemeiner, Unteroffizier und Vizefeldwebel unter den Soldaten gelebt, ein halbes Jahr hindurch bin ich als Offizier Kamerad meiner Leute gewesen.“

³²Müller, *Der Krieg und die Schriftsteller*, 11–35.

³³Oberzensurstelle Nr. 123 O.Z. 23.3.15, zit. nach: Edlef Köppen, *Heeresbericht* (Berlin: Hören Verlag, 1930), 6.

³⁴Z.B. Hindenburg, *Aus meinem Leben* (1920), Erich Ludendorff, *Meine Kriegserinnerungen* (1919), Alfred von Tirpitz' *Erinnerungen* (1919).

³⁵Zum Zusammenhang von Kunstautonomie und Authentizität vgl. grundlegend: Ostermann, Eberhard: Das Interessante als Element ästhetischer Authentizität (05.02.2004), in *Goethezeitportal*, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/ostermann_interessante.pdf, aufger. am 23.04.2017).

³⁶Vgl. Konrad Fiedler, „Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit“ (1881 in der Wiss. Beilage der *Leipziger Zeitung*); Anja Zimmermann, *Ästhetik der Objektivität: Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert* (Bielefeld: transcript, 2009). – Man kann es als Ironie der Geschichte bezeichnen, dass ausgerechnet der im Wil-

helminismus geahndete Naturalismus den Ton der Oberzensurbehörde angeben soll. Diese Parallele ist auch in puncto Determinismus interessant.

³⁷Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* (Leipzig: Naumann, 1886).

³⁸Am 7.9.1905 erschien die von Siegfried Jacobson in Berlin gegründete Theaterzeitschrift *Die Schaubühne* zum ersten Mal. Nachdem ab 1913 zunehmend auch wirtschaftliche und politische Themen besprochen wurden, wurde sie ab dem 4.4.1918 unter dem Titel *Die Weltbühne* weitergeführt. Im Dezember 1926 übernahm Kurt Tucholsky, im Mai 1927 Carl von Ossietzky. – Vgl. auch hierzu die Materialsammlung von Müller, *Der Krieg und die Schriftsteller*, 23–4.

³⁹Vgl. die von Müller, *Der Krieg und die Schriftsteller*, 14–8, dokumentierten Quellen.

⁴⁰Kurt Tucholsky, „Der Streit um den Sergeanten Grischa“, in *Die Weltbühne* 23, Nr. 50, (13.12.1927): 892.

⁴¹Kurt Tucholsky, „Vorwärts!“, in *Die Weltbühne* 22, Nr. 1 (5.1.1926): 1–5. In dieser Absage schwingen sicher auch Bedenken gegenüber jeder Art Kriegsdarstellung mit, wie sie später gegenüber Remarque laut werden.

⁴²Flankiert wird dieses Jubiläum vom Erstarken der NSDAP, vom Aufschwung des Militarismus, vom Young-Plan und der damit verbundenen Revitalisierung der Diskussion um den Versailler Vertrag sowie von der Wirtschaftskrise. Vgl. Josef Wennemer, „Die Gestalt des Kriegers oder – ‚Die verlorene Generation‘: zu den Menschenbildern in der Prosa über den Ersten Weltkrieg bei Ernst Jünger und Erich Maria Remarque“, in *Erich Maria Remarque 1898–1970*, hrsg. von Tilman Westphalen (Bramsche: Rasch, 1988), 44–54, hier 53.

⁴³Dass dieser Perspektivwechsel nicht zuletzt marktstrategisch bedingt ist, erhellt aus der Entstehungsgeschichte von *Im Westen nichts Neues*: „Während einer Eisenbahnfahrt im ‚Herbst 1927‘ kommt es zu einem Gespräch zwischen Franz Ullstein, Generaldirektor des Ullstein Konzerns, und einem ‚Dr. phil.‘ über die literarische Verarbeitung des Ersten Weltkrieges, in dem die Gesprächspartner zu der Auffassung gelangen, daß fast 10 Jahre nach Ende des Krieges die offizielle militärische Darstellung des Krieges durch eine Darstellung der Erlebnisse des einfachen Soldaten abgelöst werden sollte, für die auch nach Einschätzung Ullsteins Absatzchancen bestehen.“ Thomas F. Schneider, Hrsg., *Erich Maria Remarques Roman ‚Im Westen nichts Neues‘: Text, Edition, Entstehung, Distribution und Rezeption (1928–1930)*, (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004), 254.

⁴⁴Vgl. z. B. Erich Troß, „Die neue Sachlichkeit“, *Frankfurter Zeitung* 659 (11.9.1925), abgedruckt in Sabina Becker, *Neue Sachlichkeit*. Bd. 2: *Quellen und Dokumente* (Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2000), 27–8: „Deutschland überwindet die Folgen des Kriegsjahrzehnts und gesundet. Die seelischen Krisen finden ihr Ende. Die Expressionisten fühlen in sich selbst nicht mehr das alte Feuer: wie sollen andere davon entflammt werden? Das religiöse Pathos wirkt übertrieben: die großen Worte von neuem Humanismus und umfassender Synthese klingen den Ohren der Menschen von 1925 überlaut. [...] Die Problematik der Zeit muss nüchtern geklärt werden. Der Krieg hat die letzten organischen, aus den naiven Zeiten überlieferten Bindungen in ihrer Wesenlosigkeit enthüllt, die Einsamkeit des Menschen klargestellt, der den rechten Ausgleich zwischen seinem bergungslosen, unindividuellen, zweckrationalen Arbeitsleben und einem prunklosen, den Schein hassenden, schweigsamen Glauben finden muss.“

⁴⁵Vgl. die Kritik von Hans Thomas [d. i. Hans Zehrer], „Wohin rollt die Zeit?“, in *Die Tat* 22, Nr. 1 (1930), 81–8: „Alle diese Bücher muten an wie die ersten stenographischen Aufzeichnungen über den Krieg. Das Erlebnis dieser vier Jahre ist so, daß man gerade davon sprechen

kann, daß man berichten kann, wie es war. Bis zum Gestalten ist es noch ein weiter Schritt. Und gestaltet ist der Krieg bisher noch nicht. [...] Die Zeit verlangte danach, den Krieg gestaltet zu sehen. Diese Forderung erfüllte bisher allein Remarque. [...] Das ist auch das Geheimnis des Erfolges von Remarque. Dieses Buch ist gestaltet. Der Frontsoldat lehnt es entschieden ab, denn er wittert aus allen diesen Beschreibungen die Unehrlichkeit. Er spürt: dieser Mensch ist nicht berechtigt, so zu schreiben. Das Ethos dieses Buches ist mager und pazifistisch gefärbt.“ Es kommt hier sicher nicht von ungefähr, dass der Verf. des Gestaltungspostulats, Mitarbeiter der Zeitung war, in der Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* vorabgedruckt wurde.

⁴⁶Hans Paasche, *Fremdenlegionär Kirsch* (1916), Egon Erwin Kisch, *Soldat im Prager Korps* (1922).

⁴⁷Hans Thomas [d. i. Hans Zehrer], „Die zweite Welle“, in *Die Tat* 21, Nr. 2 (1929): 577–82, hier 579: „Dieser Krieg liegt hinter uns. [...] Das Wesentliche ist nicht die Darstellung der Front, des Krieges, jener vier Jahre [...]. Das Wesentliche ist unser Erlebnis der Wahrheit.“ „Was ist aus uns geworden? Was soll aus uns werden?“

⁴⁸Man vergleiche nur zwei berühmtere Titel wie Walter Flex, *Wanderer zwischen beiden Welten: ein Kriegerlebnis* (1916), und Heinrich Wandt, *Etappe Gent: nie wieder Krieg. Streiflichter zum Zusammenbruch* (1920). Das erste wird als bellizistisches, das zweite als pazifistisches Buch behandelt. Beide Autoren unterstützen ihre Aussageabsicht durch anspruchsvollere literarische Mittel. Flex wählt eine Mischung zwischen Dokumentation und Denkmal setzender Erinnerung, Wandt setzt auf eine Dokumentation von Antimemoiren.

⁴⁹Vgl. Gustav Friedrich Hartlaubs Ausführungen zum „neuen Naturalismus“: „Ich sehe einen rechten, einen linken Flügel. Der eine konservativ bis zum Klassizismus [...] Der andere, linke Flügel, grell zeitgenössisch [...] wahres Gesicht unserer Zeit.“ Gustav Friedrich Hartlaub, „Ein neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblattes“, in Paul Westheim, Hrsg., *Das Kunstblatt*, Bd. 6 (1922), 390.

⁵⁰Vgl. die Leseliste Remarques bei Schneider, *Erich Maria Remarques Roman „Im Westen nichts Neues“*, 249–50.

⁵¹Bei *Sport im Bild* einem Organ des Scherl-Verlages im nationalistischen Hugenberg-Konzern war Remarque vom 1. Januar 1925 bis zum 15. November 1928 beschäftigt. Allerdings bot Remarque seine Dienste 1928 auch den Verlagen S. Fischer und Ullstein an, obwohl diese eine linksliberale Tendenz vertraten. Am 15. November 1928 wurde Remarque bei *Sport im Bild* fristlos gekündigt, vgl. Thomas F. Schneider, „Erich Maria Remarque: Kurzbiografie in Daten“, in Heinz Ludwig Arnold, Hrsg., *Text + Kritik*, Bd. 149: *Erich Maria Remarque* (München: Edition Text und Kritik, 2001), 79–92, hier 80–1.

⁵²Erich Maria Remarque, „Fünf Kriegsbücher (Soldat Suhren, Roman von Georg von der Vring – Ringen an der Somme, von Otto Riebigke – Das Wäldchen 125, von Ernst Jünger – In Stahlgewittern, von Ernst Jünger – Das Frontbuch, von Franz Schauwecker)“, *Sport im Bild* 34, Nr. 12 (8.6.1928): 895–6, zit. nach Schneider, *Erich Maria Remarques Roman „Im Westen nichts Neues“*, 256–7: „Fünf Kriegsbücher; alle fünf völlig verschieden. Die beiden Bücher Jüngers von einer wohlthuenden Sachlichkeit, präzise, ernst, stark und gewaltig, sich immer weiter steigernd, bis in ihnen wirklich das harte Antlitz des Krieges, das Grauen der Materialschlacht und die ungeheure, alles überwindende Kraft der Vitalität und des Herzens Ausdruck gewinnen. Den Ablauf der Geschehnisse zeichnen die ‚Stahlgewitter‘ mit der ganzen Macht der Frontjahre am stärksten, ohne jedes Pathos geben sie das verbissene Heldentum des Soldaten wieder, aufgezeichnet von einem Menschen, der wie ein Seismograph alle

Schwingungen der Schlacht auffängt. Das ‚Wäldchen 125‘ ist breiter angelegt, es zergliedert mehr, legt den seelischen Grund frei für die Möglichkeiten, die den einzelnen überhaupt befähigten, diese schweren Kämpfe zu überstehen. Jünger, einer der wenigen jungen Infanterieoffiziere mit dem *Pour le mérite*, ist wie kaum ein anderer berechtigt, über die Schlacht und den Krieg auszusagen. Er tut es schlicht, einfach und dadurch mit großer Wucht. – Malerischer, lyrischer ist Riebigke. Ihm löst sich das große Geschehen in flackernde Einzelbilder auf, Impressionen von oft plastischer Eindringlichkeit, manchmal aber naturgemäß auch überschattet vom zu großen Wort, von der zu weiten Geste, die dieser Stoff nicht erträgt. Trotzdem ein Buch von bedeutender Eindringlichkeit, in der Form lockerer, loser als die geschlossenen Werke Jüngers. – Schauwecker gibt weniger Schilderung, dafür bereits Querschnitt. Er faßt die Vielfalt der geistig-körperlichen Beziehungen des Frontsoldaten, analysiert und erläutert sie, um so zu einem großen Bilde dessen zu gelangen, was als Erlebnis im weitesten und einfachsten Sinne zu bezeichnen wäre. Knappe, kleine Kapitel ergeben ein Kaleidoskop der Seele des Infanteristen, und so stößt auch er, grübelnder und schon didaktischer (im guten Sinne) als der prachtvoll ruhige Jünger, ebenso wie dieser zu dem neuen Menschentyp vor, der 1918 im Grabensoldaten fest geprägt war. – Von der Vring ist weich, sehr menschlich, sein Buch ist das Buch des Rekruten, es reicht nur einmal bis in den Bezirk härteren Kampfes, erschöpft dafür aber das Leben in der Garnison und hinter der Front in außerordentlich gut gesehenen und geschilderten Kapiteln, die künstlerisch hohen Rang haben und im Dasein einer Korporalschaft ein Stück Menschentum, Kameradschaft, Humor, Ironie und Landschaft entrollen, das eine ganz besondere Wärme hat, weil es das Leben des einzelnen in Charakteren und Typen nahebringt, während der Krieg nur den Hintergrund dazu bildet und nicht alles überschüttet.“

⁵³Eine Reihe positiver Werte, die „der Krieg hervorbrachte“, konterkarieren die kriegskritische Note bei Remarque: das Erkennen des Humanen, die Sinnhaftigkeit jenseits von Ideologie und Bildung, der Abbau des Feindbildes, Kameradschaft. Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues*, hrsg. und mit Materialien versehen von Thomas F. Schneider (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2014), 29.

⁵⁴Beide Romane liegen in hochwertigen Editionen vor: Schneider, *Erich Maria Remarques Roman „Im Westen nichts Neues“*; Ernst Jünger, *In Stahlgewittern: historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Helmuth Kiesel, 2 Bde. (Stuttgart: Klett-Cotta, 2013) und sind Gegenstand zahlreicher Vergleiche, s. Thomas F. Schneider, *Remarque-Forschung: ein bibliografischer Bericht*, *Erich Maria Remarque Jahrbuch* 20 (2010): 76–104.

⁵⁵Vgl. neben den beiden Vorworten z. B. Heinz Ludwig Arnold, „Die Frage nach dem Sinn des Krieges: Erich Maria Remarque und Ernst Jünger“, in *Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur*, 79, Nr. 12/1 (1999): 39–44: „Während Remarques Buch bereits die Antwort auf diese Sinnfrage enthält, ja als solche entstanden ist: Indem es berichtet von einer Generation, ‚die vom Kriege zerstört wurde – auch wenn sie seinen Granaten entkam‘ (so der Vorspruch zu ‚Im Westen nichts Neues‘), beantwortet Jünger diese Sinnfrage, die er mit den ‚Stahlgewittern‘ formuliert hatte, im Laufe der zwanziger Jahre in ‚Der Kampf als inneres Erlebnis‘ mit der Feier eines vitalistischen Prinzips, dem ‚nichts heiliger ist als der kämpfende Mensch‘, und ab 1925 mit einem radikalen Nationalismus und der Projektion und publizistischen Vorbereitung eines heroischen Zeitalters für die eigene Generation, die vom Kriege ‚gestählt‘ worden war. ‚Zerstört‘ schrieb Remarque, ‚gestählt‘ schrieb Jünger – genauer lässt sich kaum fassen, wie sehr sich die Blicke der beiden Schriftsteller auf diesen Krieg unterschieden.“

⁵⁶Vgl. Jünger, *In Stahlgewittern*, Bd. 1, Vorwort, 20: „sachlich zu schildern, was ein Infanterist [...] während des großen Krieges [...] erlebt, und was er sich dabei gedacht hat [...] Ich will nicht beschreiben, wie es hätte sein können, sondern wie es war.“ – Remarque, *Im Westen nichts Neues*, Vorspruch/Motto, 5: „Dieses Buch soll weder eine Anklage noch ein Bekenntnis sein. Es soll nur den Versuch machen, über eine Generation zu berichten, die vom Krieg zerstört wurde, – auch wenn sie seinen Granaten entkam.“ – Zur Neuen Sachlichkeit: Johannes G. Pankau, *Einführung in die Literatur der Neuen Sachlichkeit* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010), bes. 100–21.

⁵⁷Vgl. die perspektivische Bestandsaufnahme von Helmuth Kiesel, „Der Krieg als literarisches Ereignis“, *Rotary Magazin* 10 (2013), <http://rotary.de/gesellschaft/der-krieg-als-literarisches-ereignis-a-4008.html>, aufger. am 23.04.2017).

⁵⁸In einem Exklusiv-Interview mit Axel Eggebrecht für die *Literarische Welt* am 14. Juni 1929 betont Remarque die Ausschnitthaftigkeit seines Romans: „Aber schauen Sie unvoreingenommen mein Buch an: Es beschränkt sich ja bewußt auf einen ganz kleinen Ausschnitt des Krieges. Hätte ich mir nicht selbst, wenn ich ein ‚Buch über den Krieg‘ hätte schreiben wollen, sagen müssen, daß es unvollständig ist? Unvollständig, weil es nur von den Erlebnissen einiger junger Schülersoldaten und ihrer Freunde handelt; dabei haben Menschen aller Berufe und jeden Alters natürlich gleich Schweres oder Schwereres erlebt. Unvollständig, weil es nur von *einer* Waffengattung, der Infanterie, nur von *einem* Kriegsschauplatz handelt. Unvollständig, vor allem aber darum, weil es nur einen auf wenige Monate begrenzten Zeitraum aus den letzten beiden Kriegsjahren umfaßt, dabei waren die ersten beiden Kriegsjahre eigentlich viel wechselvoller an Erleben. Unvollständig schließlich, weil es die Ereignisse nur aus der Froschperspektive des einfachen Grabensoldaten sieht; militärische, strategische, politische, religiöse Gesichtspunkte bleiben außer Betracht; es kommen keine Offensiven, kein Vormarsch, kein Bewegungskrieg darin vor, sondern nur ein paar Wochen mittlerer Gefechts-tätigkeit. Das liegt ja auch schon im Titel. Aber Vollständigkeit dieser Art habe ich eben überhaupt nicht gewollt.“

⁵⁹Jüngers *Feldpostbriefe* und das *Kriegstagebuch* (1914–1918) betonen die Grenzerfahrung im Gefecht gegen Skrupel und Langeweile im Grabenkrieg, die erste Fassung von *In Stahlgewittern* (1920) und *Der Krieg als äußeres Erlebnis* (1925) sehen im Krieg einen faszinierenden Erfahrungsraum, der in *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922), *Sturm* (1923) und *Wäldchen* (1925) als Ausnahmestand interpretiert wird. In der ersten Fassung von *Das abenteuerliche Herz* (1929) beschreibt Jünger den Krieg als Türöffner zu mythischen Sphären und mit *Der Arbeiter* (1932) legt er eine sozialhistorische Kriegsstudie vor (Soldatentum als Verabschiedung des Bürgers zugunsten des Arbeiters). (Vgl. Helmuth Kiesel, „Ernst Jünger im Ersten Weltkrieg. Übersicht und Dokumentation“, in Ernst Jünger, *Kriegstagebuch 1914–1918*, hrsg. von Helmuth Kiesel (Stuttgart: Klett-Cotta, 2010), 596–647, Thomas Petraschka, „Vom Erlebnis für Teufelskerle zur planetarischen Axiologie: die Thematisierung des Krieges in Ernst Jüngers Frühwerk“, in *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 110 (2016): 1–23.

⁶⁰Mit *Im Westen nichts Neues* (1929) beginnt Remarque eine Trilogie zum Ersten Weltkrieg, deren weitere Titel Anfangsjahre (*Der Weg zurück*, 1931) und Krise (*Die drei Kameraden*, 1936) der Weimarer Republik thematisieren. Die beiden folgenden Romane (*Liebe Deinen nächsten*, 1939 und *Arc de Triomphe*, 1945) handeln von Emigrantenschicksalen. *Der Funke Leben* (1952) widmet sich KZ-Schicksalen, *Zeit zu leben, Zeit zu sterben* (1952) der deutschen Ost- und Heimatfront während des Zweiten Weltkrieges. 1956 wird mit *Der schwarze Obelisk* der Aufstieg der Natio-

nalsozialisten bearbeitet. 1962 und 1971 folgen Romane über Emigrantenschicksale (*Die Nacht von Lissabon, Schatten im Paradies*).

⁶¹Zit. nach Helmuth Kiesel, „Stahlgewitter. Ernst Jünger und der Erste Weltkrieg“, in *literaturkritik.de* (Februar 2014), <http://literaturkritik.de/id/18872>, aufger. am 23.04.2017.

⁶²Ernst Jünger, „Why I wrote the ‚Storm of Steel‘“, *The Evening Chronicle* (29. November 1929): 16–7: „Referring to Herr Erich Maria Remarque, the author of ‚All Quiet on the Western Front‘, Jünger declared he appreciated that ‚All Quiet‘ was a ‚camouflage‘ in that it created the opinion that Germany was dominated by internationalism and pacifism.“; Ernst Jünger, „Ein neuer Bericht aus dem Lande der Planwirtschaft“, *Widerstand* 8 (September 1933): „Rußland gehört zu den geschlagenen Ländern, und die Verantwortung innerhalb solcher Länder ist groß. Daß der Mensch bei einer riesenhaften Anstrengung leidet, ist kein Einwand, es ist vielmehr eine Selbstverständlichkeit. Der Einwand des Leidens bewegt sich höchstens auf der Ebene, auf der ein Remarque den Weltkrieg erlebt.“ Zit. nach: Ernst Jünger, *Politische Publizistik: 1919 bis 1933*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort von Sven Olaf Berggötz (Stuttgart: Klett-Cotta, 2001), 525–7, hier 526 und 652–9, hier 657–8. Der Herausgeber kommentiert: „Erich Maria Remarque (d. i. Erich Paul Remark, 1898–1970), deutscher Journalist und Schriftsteller, wurde 1929 durch seinen Antikriegsroman *Im Westen nichts Neues* (Berlin: Propyläen) sowie dessen amerikanische Verfilmung von 1930 weltberühmt. Zu dem oft als Gegenpol zu *In Stahlgewittern* betrachteten Werk und seinem Autor gibt es außer dieser Stelle sowie einer weiteren kurzen Erwähnung in *Ein neuer Bericht aus dem Lande der Planwirtschaft* (S. 652) keine andere bislang bekannte Äußerung Jüngers, obgleich er nachweislich sowohl *Im Westen nichts Neues* wie auch den nächsten Roman Remarques *Der Weg zurück* gelesen hat. Vgl. Hans Otto Jünger an Ernst Jünger, 3. Mai 1931: DLA, NL Jünger.“ Jünger, *Politische Publizistik*, 799.

⁶³Zu Jünger vgl. die Rezensionen des 1919–1921 KP-Vorsitzenden Paul Levi und des pazifistischen, deutsch-jüdischen Schriftstellers Hans Sochaczewer: Dr. Paul Levi /M.d.R., „Drei Kriegsbücher“, *Das Tage-Buch*, 11, H. 2 (11.1.1930): 59–64, hier 62: „Den Schrecken des ganzen Erlebens hat vielleicht keiner so geschildert, kaum ist eine furchtbarere Anklage gegen den Krieg geschrieben als dieses Buch eines Mannes, der zum Kriege ‚positiv‘ eingestellt ist.“ – Hans Sochaczewer, „Das zweite Buch von Remarque“, in *Die Literatur* 33, H. 10 (Juli 1931): 552–3, hier 552. „Ich habe gefunden, daß die Werke des begabten Nationalsozialisten Ernst Jünger am meisten pazifistisch wirken; [...] Bei allem Grauen, das aus den Büchern etwa der Remarque, Köppen, Frey den Leser befällt; den Wunsch ‚Nie wieder Krieg!‘ können gerade die Erzählungen des Ernst Jünger und seiner Kameraden eingeben.“ Beide zit. nach Jünger, *In Stahlgewittern*, Bd. 2, *Variantenverzeichnis und Materialien*, 483–90, hier 484 u. 489.

Zu Remarque vgl. Erich Kästner, „Wann war der letzte Krieg?“, *Neue Leipziger Zeitung*, 96 (6.4.1929): 6: „Ich habe einmal während einer Eisenbahnfahrt einen Zugpassagier stundenlang beobachtet, der Remarques ‚Im Westen nichts Neues‘ las. Dieser Mann führte sich auf, als läse er ein Wilhelm Busch-Album! Er lachte laut, er schlug sich tatsächlich vor Lesevergnügen auf die Schenkel! Ihn interessierten überhaupt nur die humoristischen Partien des Buches [...] in fünfzig Jahren wird man gar nicht mehr wissen, daß Krieg war, und die Neugier, Romantik genannt, ist dann wieder einmal soweit. Wir werden daran schuld sein.“ Wiederabgedruckt in *Gemischte Gefühle: Erich Kästner – Literarische Publizistik 1923–1933*, hrsg. von Alfred Klein (Zürich: Atrium Verlag, 1989), 2 Bde., Bd. 1, 160–1.

⁶⁴Karl Hugo Slcutius hatte die öffentliche Debatte in der *Weltbühne* am 2. April 1929 mit dem Beitrag „Pazifistische Kriegspropaganda“ begonnen, indem er die Abschreckungstech-

nik der Romane *Im Westen nichts Neues* (Remarque, 1929) und *Krieg* (Ludwig Renn, 1928) aufgrund ihrer darin enthaltenden Abenteuereffekte für die Jugend als sozialpsychologisch verfehlt aburteilte: „[...] mit den Schrecken und Grauen der Wahrheit werden die Menschen, die Jungen vor allem, für den Krieg erobert [...]. Wir Pazifisten machen uns den nächsten Krieg selber [...]. Die pazifistische Literatur ist von Anfang an den falschen Weg gegangen, als sie ‚unsere Helden im Felde‘ kurzweg übersetzte mit ‚unsere Märtyrer im Felde‘ – eins so falsch wie das andere. [...] Die Pazifisten liegen schief, wenn sie die Schrecken des Schützengrabens sprechen lassen. [...] Gefahr schreckt nicht, Gefahr reizt.“ Karl Hugo Slutius, „Pazifistische Kriegspropaganda“, *Die Weltbühne* 25 (2.4.1929): 517–22, hier 518, 520, 522. Diese Position rekurriert auf Grundsätze der Ästhetik: die Freude über den Tabubruch, über die Augustinus berichtet, Augustinus, *Confessiones = Bekenntnisse*, übertragen von Wilhelm Thieme (Stuttgart: Reclam 1977), 157; oder Schillers „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“ (1802): „Stehlen z. B. ist etwas absolut Niedriges [...] Ein Mensch, der stiehlt, würde demnach für jede poetische Darstellung von ernsthaftem Inhalt ein höchst verwerfliches Objekt sein. Wird aber dieser Mensch zugleich Mörder, so ist er zwar moralisch noch viel verwerflicher, aber ästhetisch wird er dadurch wieder um einen Grad brauchbarer.“ Schiller, *Philosophische Schriften*, 241–7, hier 244. Mit der Lust am Schrecklichen schließt sich der Kreis zur anfänglichen Positionierung des Krieges als Phänomen des Erhabenen, s. Sibylle Tönnies, „Die scheußliche Lust: über die Wehrmachtausstellung“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (12.4.1997), 29; Thomas Anz, *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen* (München: dtv, 2002), 128; Liessmann, *Ästhetische Empfindungen*, 71–84; vgl. auch die analogen Befunde für die französische pazifistische Literatur von Olaf Müller, *Der unmögliche Roman: Antikriegs-Literatur in Frankreich zwischen den Weltkriegen* (Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2006).

⁶⁵ Ein Verzeichnis der Fassungen bietet Kiesel, Hrsg., *Ernst Jünger, In Stahlgewittern*, Bd. 2 *Variantenverzeichnis und Materialien*, 125–6, vgl. auch die Kurzcharakteristiken desselben: Kiesel, „Der Krieg als literarisches Ereignis“: „Jünger hat die Erstfassung von 1920 in den Jahren 1922, 1924, 1931–34, 1935, 1958–61 und 1978 sechsmal überarbeitet, so dass das Werk in insgesamt sieben ‚ Fassungen‘ (wie Jünger zu sagen liebte) vorliegt. Die Differenzen, die durchaus bemerkenswert sind, resultieren aus unterschiedlichen Motivationen und liegen auf verschiedenen Ebenen. Immer ging es Jünger darum, den Stil zu perfektionieren, den Ausdruck zu präzisieren und die Eindruckskraft seines Berichts durch eine zunehmende metaphorische Aufladung (‚Wellen des Angriffs‘, ‚Brandung der Einschläge‘) zu steigern (Perfektionierung). 1924 fügte Jünger politische Reflexionen mit nationalistischer Tendenz ein, um das Buch dem damals von ihm vertretenen Kurs des „neuen“ und „soldatischen“ Nationalismus anzunähern (Pragmatisierung). Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten, von denen Jünger sich distanzierte, entfernte oder modifizierte er diese Passagen für die Neuauflagen von 1934 und 1935 (Entpragmatisierung). Bei der Überarbeitung von 1958–61 schwächte er die glorifizierenden Momente ab und ersetzte drastische Vokabeln, die man nun im Wörterbuch des Unmenschen registriert fand, durch weniger rohe Wörter (Humanisierung). Zum erstenmal ist in der Fassung von 1961 ausdrücklich auch von ‚Trauer‘ die Rede – einige Jahre, bevor der einstige Jünger-Adept Alexander Mitscherlich mit seinem Traktat über die ‚Unfähigkeit zu trauern‘ (1967) den Begriff der Trauer ins Zentrum der politischen Kultur der Bundesrepublik rückte. Bei allen Überarbeitungen kam es Jünger aber auch darauf an, das Nebensächlichere oder ‚Ephemere‘ seiner Darstellung zugunsten des Wesentlichen seiner Kriegserfahrung zurückzudrängen (Essentialisierung)“ – Weitere Literatur zur Textgenese von *In Stahlgewittern*: Eva Dempewolf, *Blut und Tinte: eine Interpretation der verschiedenen Fassungen von Ernst Jüngers Kriegs-*

tagebüchern vor dem politischen Hintergrund der Jahre 1920 bis 1980 (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992); Wojciech Kunicki, *Projektionen des Geschichtlichen: Ernst Jüngers Arbeit an den Fassungen von „In Stahlgewittern“* (Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 1993); Hermann Knebel, „Fassungen: zu Überlieferungsgeschichte und Werkgenese von Ernst Jüngers ‚In Stahlgewittern‘“, in *Vom Wert der Arbeit: zur literarischen Konstitution des Wertkomplexes ‚Arbeit‘ in der deutschen Literatur (1770–1930)*, hrsg. von Harro Segeberg (Tübingen: de Gruyter, 1991), 379–406.

⁶⁶Vgl. die Dokumentation von Schneider, *Erich Maria Remarques Roman „Im Westen nichts Neues“*, 259–64.

⁶⁷Hervorhebung UR.

⁶⁸Schneider, *Erich Maria Remarques Roman „Im Westen nichts Neues“*, synoptischer Anhang, 268, 914, 772, Hervorhebung UR.

⁶⁹„Mitte August 1928 hatte Remarque gegenüber Ullstein behauptet, der Text sei ohne Korrekturen aus einem Brief an seine Schwester entstanden, in dem er sich an den Ersten Weltkrieg und den Tod seiner Mutter 1917 erinnert habe [Krell 1961].“ Schneider, *Erich Maria Remarques Roman „Im Westen nichts Neues“*, 258. Für einen Überblick über die Entstehungslegende siehe „Die Entstehung von *Im Westen nichts Neues*“, <http://www.remarque.uni-osnabrueck.de/iwnn.htm>, aufger. am 23.04.2017.

⁷⁰So z. B. im Interview mit Axel Eggebrecht, „Gespräch mit Remarque“, *Die Literarische Welt* 5, Nr. 24 (14.6.1929), abgedruckt in Remarque, *Im Westen nichts Neues*, 335–64. – Weitere Belege dokumentiert Müller, *Der Krieg und die Schriftsteller*, Kapitel 2.1.: Rekonstruktion der Problemsituation Remarques zur Zeit der Niederschrift des Romans, 39–48, hier 40: „In mehreren Interviews der Jahre 1929 und 1930 betont Erich Maria Remarque, dass sein Roman ein persönliches Problem behandle. Auf die Frage des Korrespondenten der *Revue d'Allemagne*, ob er mit seinem Roman für seine ganze Generation habe sprechen wollen, entgegnet Remarque: ‚Je n'ai jamais prétendu parler au nom de tous. Mon livre est subjectif.‘ In einem Interview mit der Zeitschrift *Les Nouvelles Littéraires* aus dem Jahre 1930 wehrt sich Remarque dagegen, als ‚Schriftsteller‘ angesprochen zu werden und spricht über seine Motivation zum Schreiben des Romans: ‚Je me tue à vous le répéter: je ne peux pas arriver à croire que j'ai une vocation littéraire. Si j'ai écrit un livre, c'est poussé par le seul souci de discuter avec moi-même un problème qui me touche personnellement. [...] Je ne m'inquiète pas de savoir si le livre que j'écris est intéressant ou non, je lui demande simplement de m'apporter une solution personnelle.‘“

⁷¹*Der Fall Remarque: ‚Im Westen nichts Neues‘. Eine Dokumentation*, hrsg. von Bärbel Schröder (Leipzig: Reclam, 1992).

⁷²Vgl. die bündige Bilanz von Günther Oesterle, „Das Kriegserlebnis im für und wider: ‚Im Westen nichts Neues‘ von Erich Maria Remarque (1929)“, in *Literatur, die Geschichte schrieb*, hrsg. von Dirk von Laak (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011), 213–23: „Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* ist der größte Verkaufserfolg in der Geschichte des deutschen Verlagswesens. Der Roman ist freilich nicht allein ein Buchbestseller geworden, sondern ein Erfolg, der durch das Zusammenspiel von drei Medien möglich wurde: Feuilleton – Buch – Film. [...] Am 31. Januar 1929 erschien dann das Buch *Im Westen nichts Neues* mit großem Ankündigungsaufwand im Berliner Propyläen Verlag der Ullstein AG. Die außerordentlich hohe Startauflage betrug 30.000 Exemplare. Eine broschiierte Ausgabe kostete vier, eine in Leinen gebundene sechs Mark. Nach knapp drei Wochen waren bereits 100.000 Exemplare verkauft, am 7. Mai waren es 500.000, am 30. Juni 650.000, am 1. Juli 1930 war die Millionengrenze überschritten. Zu diesem Zeitpunkt lag das Werk schon in 23 Übersetzungen vor, mit den höchsten Auflagen in Frankreich (440.000), Russland (410.000), der Tschechei (81.500),

Spanien (75.000), Holland (70.000), Schweden (67.000) und Japan (50.000).“ (UR: *Im Westen nichts Neues* war nach Manfred von Richthofens *Der rote Kampfflieger* der zweitgrößte Verkaufserfolg und erschien als Buch am 29. Januar 1929, vgl. Schneider u. a., *Die Autoren und Bücher der deutschsprachigen Literatur zum Ersten Weltkrieg*, 10).

⁷³Erich Maria Remarque, *Das unbekannte Werk*. Bd. V: *Briefe und Tagebücher*, hrsg. von Thomas F. Schneider und Tilmann Westfalen (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998), 431 u. 464.

⁷⁴Carl von Ossietzky, „Der Fall Remarque“, *Die Weltbühne*, 28, Nr. 15 (12. 4. 1932): 548–55, hier 549–50.

Im Einsatz gegen den Antisemitismus des Gegners und in den eigenen Reihen

Die deutschen Feldrabbiner an der Ostfront im Ersten Weltkrieg

Oliver Schulz (Clermont-Ferrand)

ZUSAMMENFASSUNG: Anhand ausgewählter Fallstudien vermittelt der Beitrag einen Überblick über die Kriegserfahrung deutscher Feldrabbiner an der Ostfront im Ersten Weltkrieg. Dort waren die jüdischen Soldaten der deutschen Armee nicht nur mit dem Antisemitismus in den eigenen Reihen konfrontiert, der sich in der berüchtigten „Juden-zählung“ im Jahr 1916 verdichtete, sondern auch mit der Judenfeindschaft des russischen Gegners. Die Gewaltakte und Pogrome an der ostjüdischen Bevölkerung in den besetzten Gebieten in Polen und Russland zwangen die Feldrabbiner zur Leistung humanitärer Hilfe für die leidende Zivilbevölkerung. Schließlich konfrontierte der Einsatz an der Ostfront die deutschen Feldrabbiner mit ostjüdischen Lebenswelten und führte in einigen Fällen zu verstärkter Reflexion über die eigene jüdische Identität und zu einer Neuentdeckung des Judentums. Ein interessanter Sonderfall, der im Beitrag leider nur kurz angerissen werden kann, ist die Kriegs- und Fremdheitserfahrung deutscher Feldrabbiner an der Salonikifront und ihre Begegnung mit der dortigen sephardischen Bevölkerung, für die der Essener Rabbiner Paul Lazarus paradigmatisch steht. Als Quellengrundlage dienen vor allem das Kriegstagebuch des Göppinger Rabbiners Aron Tänzer aus den Beständen des Leo Baeck-Instituts in New York, das online eingesehen werden kann, bereits abgedruckte Korrespondenzen und Protokolle sowie Veröffentlichungen deutscher Feldrabbiner über den östlichen Kriegsschauplatz im Ersten Weltkrieg.

SCHLAGWÖRTER: Jüdische Geschichte; Antisemitismus; Erster Weltkrieg; Ostfront; Tänzer, Aron; Rosenak, Leopold; Lazarus, Paul

1. Einleitung

Ein Thema, das in den letzten Jahren zunehmend in den Fokus der Forschung geraten ist, betrifft die Frage von Krieg und Religion. Die Frage, wie sich die Vertreter der christlichen Konfessionen sowie anderer religiöser Bekenntnisse zum Krieg positionierten, verweist nicht nur auf ein grundsätzliches Spannungsverhältnis zwischen religiösen Lehren einerseits und politisch motivierten Lesarten des militärischen Konflikts andererseits, sondern ist auch ein Gegenstand, der die Kulturgeschichte – im vorliegenden

Fall zum Ersten Weltkrieg – wesentlich betrifft und voranbringen kann.¹ Deutlich wird das erhebliche Konfliktpotential zwischen christlicher Lehre und politischen Interpretationen beispielsweise im Protestantismus, der 1914 mehrheitlich hinter dem Kaiser, den Kriegszielen und der Burgfriedenspolitik stand. Dieser Befund hat aber nicht verhindert, dass sich im Protestantismus dennoch – zwar nur als Minderheitenmeinung – pazifistische Positionen herausbildeten, die von den sog. Friedenspfarrern vorgetragen wurden.² Dieser Aspekt verweist zudem darauf, dass bei der Analyse derartiger Fragestellungen immer auch die sozialgeschichtlichen Kategorien zu berücksichtigen sind, im vorliegenden Fall zwischen Kirchenhierarchie und einzelnen Pfarrern.

Wie verhielt es sich in Deutschland in dieser Zeit mit nichtchristlichen Religionsgemeinschaften, wobei hier naturgemäß in erster Linie an das Judentum zu denken ist?³ Schwenkten die deutschen Juden im Jahr 1914 mehrheitlich auf die Linie des Kaisers ein und vertraten die kaiserlichen Kriegsziele?⁴ Oder ist vielmehr eine Distanz hierzu und zum damit einhergehenden deutschen Nationalismus festzustellen und dies nicht zuletzt vor dem Hintergrund des 19. Jahrhunderts und des zunehmenden Antisemitismus? Die Forschung hat herausgearbeitet, dass Juden in allen kriegsführenden Staaten in Europa 1914 ihre Loyalität besonders unter Beweis stellen wollten.⁵ Hierbei entstand ein erhebliches Spannungsfeld aus „Patriotismus und Loyalitäts- und Konformitätsdruck“.⁶ Wie war vor diesem Hintergrund die Wahrnehmung des Krieges, des Einsatzgebiets, des Geschehens an der

¹ Vgl. Gerd Krumeich und Hartmut Lehmann, Hrsg., *Gott mit uns: Nation, Religion und Gewalt im 19. und frühen 20. Jahrhundert* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000).

² Vgl. beispielsweise Karlheinz Lipp, Reinhold Lütgemeier-Davin und Holger Nehring, Hrsg., *Frieden und Friedensbewegungen in Deutschland 1892–1992: ein Lesebuch* (Essen: Klartext, 2010).

³ Zum Judentum im Ersten Weltkrieg vgl. Egmont Zechlin, *Die deutsche Politik und die Juden im Ersten Weltkrieg* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969); Werner Angress, „Das deutsche Militär und die Juden im Ersten Weltkrieg“, *Militärgeschichtliche Mitteilungen* 19 (1976): 77–146.

⁴ Zur Deutung des Ersten Weltkrieges als „Verteidigungs- und Befreiungskrieg“ in jüdischen Milieus: Sarah Panter, *Jüdische Erfahrungen und Loyalitätskonflikte im Ersten Weltkrieg* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014), 47.

⁵ Ulrike Heikaus, „Krieg! Juden zwischen den Fronten 1914–1918: eine Wechseiausstellung im Jüdischen Museum München“, in *Krieg! 1914–1918: Juden zwischen den Fronten*, hrsg. von Ulrike Heikaus und Julia B. Köhne (Berlin: Hentrich & Hentrich 2014), 8–44, hier 9.

⁶ Heikaus, „Krieg! Juden zwischen den Fronten“, 11.

Front usw. durch die unmittelbar Betroffenen, d. h. die zum Militärdienst eingezogenen jüdischen Soldaten?

Der vorliegende Beitrag möchte sich diesen Fragen am Beispiel der im deutschen Heer dienenden Feldrabbiner nähern. Hierbei handelt es sich um eine Gruppe, die sich gleich in mehrererlei Hinsicht an einer Schnittstelle befanden. Neben ihrer seelsorgerischen Arbeit und der religiösen Betreuung der Soldaten traten sie nicht nur in direkten Kontakt zu den nichtjüdischen Soldaten im deutschen Heer, sondern auch zur Zivilbevölkerung in den besetzten Gebieten.⁷ An der Ostfront in den besetzten Gebieten des Russischen Reichs handelte es sich hierbei häufig um jüdische Bevölkerung und damit um Glaubensgenossen, die zudem antisemitischer Willkür und Gewalt durch die russischen Behörden und die russische Armee ausgesetzt waren.⁸ Hier lag daher oft ein Impetus zu humanitärer Hilfe für bedrängte jüdische Glaubensgenossen vor, auf den nachfolgend noch eingegangen wird. Zugleich waren die Feldrabbiner aufgrund ihres Amtes und ihrer Bildung willens und in der Lage, ihre Beobachtungen zu ordnen und sich mit dem Erlebten reflektierend auseinanderzusetzen. Zu einigen Rabbinern liegen umfangreiche Nachlässe vor, die eine interessante und vielfältige Quellengrundlage für Untersuchungen dieser Gruppe darstellen, wie beispielsweise der Nachlass des Göppinger Rabbiners Aron Tänzer (1871–1937) am Leo Baeck Institute in New York, der das an der Ostfront geführte Kriegstagebuch enthält.⁹ Ein weiterer interessanter Feldrabbiner, dessen Nachlass allerdings noch weiter erschlossen und verzeichnet werden muss, ist der Essener Rabbiner Paul Lazarus (1888–1951), der im Ersten Weltkrieg in Mazedonien eingesetzt war.¹⁰

Auch wenn in Zukunft sicherlich noch weitere Quellen erschlossen werden dürften, kommt denjenigen, die sich mit den deutschen Feldrabbinern

⁷ Zur Rolle der jüdischen Religion im Ersten Weltkrieg vgl. David J. Fine, „Jüdische Soldaten und Religion an der Front“, in Heikaus und Köhne, *Krieg*, 135–54.

⁸ Eric Lohr, „The Russian Army and the Jews: Mass Deportation, Hostages, and Violence during World War I“, *Russian Review* 60 (2001): 404–19.

⁹ Zu Tänzers Biographie im Überblick vgl. das Kapitel „Aron (Arnold) Tänzer: Mover, Shaker and Creator of Soup Kitchens“, in Peter C. Appelbaum, *Loyalty betrayed: Jewish Chaplains in the German Army During the First World War* (London und Portland Or.: Vallentine Mitchell, 2014), 175–238. Folgende Veröffentlichung zur Biographie Tänzers konnte leider nicht eingesehen werden: Karl-Heinz Rueß, *Rabbiner Dr. Aron Tänzer: Stationen seines Lebens* (Göppingen: Jüdisches Museum Göppingen, 2002).

¹⁰ Vgl. den Internetauftritt der Paul Lazarus-Stiftung in Wiesbaden: <http://www.paul-lazarus-stiftung.de>, letzter Zugriff am 25.07.2018.

im Ersten Weltkrieg beschäftigen, zugute, dass es sich nicht mehr um ein vollkommen unbekanntes Thema handelt, sondern um eines, das bereits in den Blick der Forschung geraten ist.¹¹ Und schließlich liegen im Hinblick auf die Quellengrundlage für eine solche Untersuchung zahlreiche Artikel und Abhandlungen von Feldrabbinern bereits digitalisiert vor (Freimann-Sammlung, „Compact Memory“) und sind somit sehr leicht zugänglich.

In einem ersten Schritt wird kurz in die Geschichte des Feldrabbinats in den deutschen Streitkräften bis zum Ersten Weltkrieg eingeführt, bevor in weiteren kurzen Abschnitten auf das Problem des Antisemitismus, die humanitären Aktionen der Feldrabbiner und ihre „Entdeckung“ ostjüdischer Lebenswelten in den besetzten russischen Gebieten eingegangen wird. Eine kurze Schlussbetrachtung rundet den Beitrag ab und eröffnet Forschungsperspektiven für zukünftige Arbeiten.

2. Die deutschen Feldrabbiner im Ersten Weltkrieg

Von den 13,3 Millionen Offizieren und Soldaten, die in der deutschen Armee am Ersten Weltkrieg teilnahmen, waren gut 96.000 Juden. Von diesen waren wiederum etwa 12 % Freiwillige und 77 % von ihnen kamen an der Front zu Einsatz. Obwohl es bereits im Deutsch-Französischen Krieg von 1870–1871 jüdische Militärseelsorger gegeben hatte – es handelte sich um vier Rabbiner, die sich freiwillig gemeldet hatten –, wurde erst im Ersten Weltkrieg eine institutionalisierte jüdische Militärseelsorge eingeführt. Hierbei spielten der Verband der deutschen Juden und die Freie Vereinigung für die Interessen des orthodoxen Judentums eine wichtige Rolle. Im Jahr 1914 meldeten sich insgesamt 81 und damit mehr Rabbiner als notwendig als Freiwillige für den Dienst in der Militärseelsorge. In der Literatur ist von etwa 30 Feldrabbinern die Rede, die tatsächlich in der deutschen Armee dienten.¹² Interessant ist hier der Vergleich mit dem deutschen Verbündeten Österreich-Ungarn, dessen Armee bereits bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 über zehn Feldrabbiner der Reserve verfügte, was auf eine institutionalisierte jüdische Militärseelsorge verweist, die im Rahmen des habsburgischen Vielvöl-

¹¹ Vgl. Sabine Hank, Hermann Simon und Uwe Hank, *Feldrabbiner in den deutschen Streitkräften des Ersten Weltkrieges* (Berlin: Hentrich & Hentrich, 2013); Michael Berger, „Jüdische Militärseelsorge: Jüdische Soldaten, Feldrabbiner und religiöse Praxis im Dienst“, in *Jüdische Soldaten – Jüdischer Widerstand: in Deutschland und Frankreich*, hrsg. von Michael Berger und Gideon Römer-Hillebrecht (Paderborn u. a.: Schöningh, 2012), 154–63. Vgl. außerdem Derek Penslar, *Jews and the Military: A History* (Princeton: Princeton University Press, 2013).

¹² Hank, Simon und Hank, *Feldrabbiner in den deutschen Streitkräften*, 7–8.

kerstaats nicht weiter überrascht. Bis 1918 wurden zehn weitere Feldrabbiner der Reserve ernannt. Es gab 56 Verpflichtete „auf Kriegsdauer“, 19 jüdische Geistliche in der Landwehr und 18 in den Honvédeinheiten.¹³

Der „Verband der deutschen Juden“ legte das äußere Erscheinungsbild der Feldrabbiner fest. Die ausgewählten Rabbiner mussten ihre Uniform selbst beschaffen, wobei sich diese an jener der christlichen Feldgeistlichen orientierte und aus einem feldgrauen Uniformrock mit violetterm Besatz und weiteren Komponenten wie einer Reithose, Schnürstiefeln, feldgrauer Schirmmütze, Kavalleriemantel und Armbinde mit Genfer Kreuz bestand. Die Rabbiner trugen naturgemäß kein Kreuz, sondern einen Davidstern an Mütze und Halskette.¹⁴

Die Aufgaben der jüdischen Militärseelsorge umfassten neben der religiösen Betreuung der jüdischen Soldaten der deutschen Armee auch die Betreuung jüdischer Kriegsgefangener, die soziale Fürsorge für die Zivilbevölkerung im Kampfgebiet und – im österreichisch-ungarischen Fall – auch die Beisetzung jüdisch-russischer Kriegsgefangener auf dem Wiener Zentralfriedhof.¹⁵

2.1 Humanitäre Hilfe für die jüdische Zivilbevölkerung in den besetzten Gebieten

Eine Besonderheit der Ostfront bestand darin, dass die deutschen Feldrabbiner dort auch als Bindeglied zu den örtlichen jüdischen Gemeinden auftraten.¹⁶ Hierbei kam ihnen sicherlich eine weit verbreitete deutschfreundliche Haltung dieser Bevölkerung zugute, die in Teilen in den deutschen Soldaten Befreier erblickte.¹⁷ So schrieb Aron Tänzer:

Ich legte die Dankbarkeitspflicht der jüdischen Bevölkerung gegenüber den deutschen Befreiern dar und forderte mit Wärme und Nachdruck, daß diese Dankbarkeit sich in Gehorsam und Vertrauen gegenüber den deutschen

¹³ Die Feldrabbiner in der österreichisch-ungarischen Armee entsprachen vom Rang her einem Hauptmann und damit einem Offiziersrang. Erwin A. Schmidl, *Habsburgs jüdische Soldaten 1788–1918* (Wien u. a.: Böhlau, 2014), 132–3.

¹⁴ Sabine Hank, „Ich stehe als Feldrabbiner zur Verfügung: der Essener Rabbiner Paul Lazarus“, <http://www.paul-lazarus-stiftung.de/de/forschung/weitere-forschungsgebiete/rabbiner-in-wiesbaden/rabbiner-paul-lazarus>, letzter Zugriff am 25.07.2018.

¹⁵ Schmidl, *Habsburgs jüdische Soldaten*, 134–5.

¹⁶ Hank, Simon und Hank, *Feldrabbiner in den deutschen Streitkräften*, 11.

¹⁷ Nicht zu vergessen ist auch die politische Instrumentalisierung der „Ostjuden“ in den besetzten Gebieten für die Ziele der deutschen Politik unter anderem in Polen. Vgl. Panter, *Jüdische Erfahrungen*, 49 und ausführlich das Kapitel „Die deutsche Politik und die Ostjuden 1914–1918“, in Zechlin, *Die deutsche Politik*, 101–284.

Behörden und in gerechter Würdigung und Nachahmung der deutschen Kulturhöhe sich bekunde. Die Ausführungen haben in den Herzen der, auch hier wie überall in den besetzten russischen Gebieten, durchaus deutschfreundlichen Judentum lebhaften Widerhall gefunden.¹⁸

In den Berichten der deutschen Feldrabbiner ist immer wieder von den Zerstörungen die Rede, die die schwierige Lage der jüdischen Zivilbevölkerung erklären. Aron Tänzer berichtet beispielsweise von zerstörten Bahnanlagen, Flüchtlingen und der zerstörten sowie menschenleeren Stadt Brest-Litovsk, die ein wichtiger Handelsplatz und eine Stadt mit einer bedeutenden jüdischen Gemeinde gewesen war.¹⁹

Ein weiterer wesentlicher Grund, der das humanitäre Engagement der Feldrabbiner für die jüdische Zivilbevölkerung in den besetzten Gebieten notwendig machte, bestand im Antisemitismus der Behörden und der Armee des Russischen Reiches, der sich unter anderem auch in einer schwierigen materiellen Lage der betroffenen jüdischen Bevölkerung niederschlug. Ein Blick auf die Biographien der Feldrabbiner zeigt, in welchen Tätigkeitsbereichen sie aktiv waren. So war Rabbiner Emanuel Carlebach (1874–1927) ab Januar 1916 Mitglied der Zivilverwaltung im Generalgouvernement Warschau, wo er als Berater der deutschen Militärregierung für jüdische Schulen fungierte. Er wirkte am Aufbau des jüdischen Schulwesens in Warschau mit, wo es unter anderem zur Gründung orthodoxer Mädchenschulen kam, und war insgesamt gesehen karitativ tätig. Von Oktober 1917 bis vermutlich zum Kriegsende war er dann Armeerrabbiner im Generalgouvernement Warschau.²⁰ Der 1915–1918 als Feldrabbiner an der Ostfront eingesetzte Leopold Rosenak (1868–1923) war ab dem 01.11.1915 Schuldezernent für Russisch-Polen in Kowno. Im Jahr 1916 war er als Berater der deutschen Militärverwaltung für das jüdische Schulwesen und für die Unterstützung der Juden im besetzten Gebiet zuständig. 1916 sorgte er für die Gründung einer jüdischen

¹⁸ Erster Bericht A. Tänzers über seine Tätigkeit in den Monaten August–Dezember 1915, abgedruckt in Hank, Simon und Hank, *Feldrabbiner in den deutschen Streitkräften*, 430–4, Zitat 433.

¹⁹ Aron Tänzer, „Von Brest-Litovsk nach Pinsk“, *Allgemeine Zeitung des Judentums*, 07.01.1916, zitiert nach der Onlineversion: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3284317>, <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3284318>, <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3284319>, <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3284320>, <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3284321>, letzter Zugriff am 31.07.2018.

²⁰ Hank, Simon und Hank, *Feldrabbiner in den deutschen Streitkräften*, 15 und 51–53, vor allem 53.

Suppenküche in Kowno (sog. „Ludendorff-Küche“) und eines jüdischen Gymnasiums in derselben Stadt. Auch an der Wiederbegründung einer Talmudschule („Jeschiwa“) im Ort Slobodka bei Kowno war er beteiligt.²¹

Ein Punkt, der auf Fotos ersichtlich ist und in Dokumenten seinen Niederschlag findet, ist die eklatante Lebensmittelknappheit und die daraus resultierende Not der jüdischen Bevölkerung, die das humanitäre Engagement der Feldrabbiner beispielsweise in Form von Suppenküchen erklärt.²²

2.2 Engagement im Kampf gegen den Antisemitismus

Die schwierige materielle Lage der jüdischen Bevölkerung im Kampfgebiet, zu der die allgemeinen Zerstörungen infolge der Kampfhandlungen hinzutraten, wurde zu einem nicht unerheblichen Teil durch den Antisemitismus ausgelöst, den die russische Armee zeigte. Die deutschen Feldrabbiner befanden sich an der Ostfront in einer besonderen Situation, in der die russische Armee in zweifacher Hinsicht als Gegner auftrat: als Feind des Deutschen Reiches und als Feind des Judentums. So heißt es beispielsweise in einem Artikel aus dem Jahr 1915:

Während bei den Kämpfen im Westen für den Soldaten jüdischer Konfession nur sein treudeutsches Empfinden vorherrschend ist und er dem Feinde nur als Deutscher, nicht aber auch als Jude gegenübertritt, kommt im Osten auch der Jude in ihm zur Geltung. Er bekämpft im Russenheere nicht nur der (!) Feind des Deutschtums, sondern auch den des Judentumes. Und zwar den grausamsten, den rohesten, den das Judentum jemals gehabt hat.²³

Die antisemitische Gewalt, die die russische Armee im Krieg zeigte, stellte in gewisser Weise eine Kontinuität zu den Pogromen dar, die sich seit dem 19. Jahrhundert in Russland – häufig mit der Billigung oder der aktiven Mithilfe der russischen Behörden – ereignet hatten.²⁴ Die antisemiti-

²¹ Hank, Simon und Hank, *Feldrabbiner in den deutschen Streitkräften*, 139–43, vor allem 141–2.

²² Vgl. beispielsweise ein entsprechendes Schreiben Emanuel Carlebachs an einen unbekanntem Adressaten, 12.03.1918, abgedruckt in Hank, Simon und Hank, *Feldrabbiner in den deutschen Streitkräften*, 249–50.

²³ „Der jüdische Soldat im Osten“ (1915), in *Bericht der Großloge für Deutschland VIII U.O.B.B.*, Nr. 6 (Oktober 1915): 86, zitiert nach der Online-Version: Leo Baeck Institute, Arnold Tänzer Collection, http://www.archive.org/stream/Arnoldtaenzer_03_reel03#page/n475/mode/1up, letzter Zugriff am 31.07.2018.

²⁴ Zu den Pogromen 1881/1882, nach der Ermordung Alexanders II., in Kišinev (Chişinău) im Jahr 1903 und während der Revolution von 1905 vgl. John Doyle Klier, *Russians, Jews, and the Pogroms of 1881–1882* (Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press, 2011); Monty Noam Penkower, „The Kishinev Pogrom of 1903: A Turning Point in Jewish History“, *Modern Judaism* 24, Nr. 3 (2004): 187–225; Edward H. Judge, *Easter in Kishinev: Anatomy of a Pogrom* (New

sche Gewalt im Russischen Reich hatte immer wieder Migrationsbewegungen in Richtung Westen ausgelöst, und dies sollte auch im Ersten Weltkrieg wieder der Fall sein.²⁵ Es überrascht nicht, dass die deutschen Feldrabbiner an der Ostfront besonders auf die antisemitische Gewalt der russischen Armee eingingen und die Zerstörungen beschrieben. So nannte Arthur Levy Kriegsverbrechen durch russische Truppen, mit denen unter anderem die vorangegangene Zusammenarbeit mit der deutschen Armee – beispielsweise in Form von Proviantlieferungen – bestraft werden sollte. Levy erwähnt in diesem Zusammenhang das Beispiel eines lebendig Begrabenen, dem zuvor noch die Augen ausgestochen worden waren.²⁶ Leopold Rosenak befasste sich in drei Artikeln mit den Zerstörungen in der galizischen Stadt Stryj während der russischen Besetzung.²⁷ Jacob Sänger wiederum war empört darüber, dass sich auch jüdische Soldaten der russischen Armee an den Plünderungen von Geschäften und Gewalttaten in Galizien beteiligten.²⁸ Der letzte Punkt verweist auf ein Paradoxon, denn in der russischen Armee dienten ungeachtet des dort vorherrschenden Antisemitismus auch jüdische Solda-

York [u. a.] 1992); Robert Weinberg, *The Revolution of 1905 in Odessa: Blood on the Steps* (Bloomington, Ind. [u. a.]: Indiana University Press, 1993). Zu den Pogromen in Russland allgemein vgl. *Pogroms: Anti-Jewish Violence in Modern Russian History*, hrsg. von John D. Klier und Shlomo Lambroza (Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press, 1992).

²⁵ Zur antisemitischen Gewalt während des Ersten Weltkrieges vgl. den in Anm. 8 genannten Beitrag von Eric Lohr. Zur Gewalt in der russischen Kriegführung vgl. außerdem Dietrich Beyrau, „Brutalization Revisited: The Case of Russia“, *Journal of Contemporary History* 50, Nr. 1 (2015): 15–37. Zur jüdischen Migration von Galizien nach Wien allgemein vgl. Klaus Hödl, *Als Bettler in der Leopoldstadt: galizische Juden auf dem Weg nach Wien* (Wien u. a.: Böhlau, 1994).

²⁶ Arthur Levy, „Die russische Soldateska gegen die polnischen Juden“, *Jüdische Rundschau* 20, Nr. 22 (28.05.1915), zitiert nach der Online-Version: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2667533> und <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2667534>, letzter Zugriff am 31.07.2018. Zu Arthur Levy vgl. Hank, Simon und Hank, *Feldrabbiner in den deutschen Streitkräften*, 109–11.

²⁷ Leopold Rosenak, „Stryj unter russischer Herrschaft. Das Martyrium der Juden“, *Der Israelit: ein Centralorgan für das orthodoxe Judentum* 55, Nr. 33 (05.08.1915), Nr. 34 (12.08.1915) und Nr. 35 (19.08.1915), zitiert nach der Online-Version: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2488536> und <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2488537>, <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2488548> und <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2488549>, <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2488563> und <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2488564>, letzter Zugriff am 31.07.2018.

²⁸ Jacob Sänger, „Eindrücke aus Galizien“, *Allgemeine Zeitung des Judentums* 80, Nr. 29 (16.07.1916), zitiert nach der Online-Version: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3283813>, letzter Zugriff am 31.07.2018.

ten.²⁹ Interessant ist vor diesem Hintergrund außerdem, dass einige Feldrabbiner sich im Hinblick auf den russischen Gegner derselben deutschnationalen Diskurse bedienen, wie sie in nichtjüdischen Kreisen verbreitet waren.³⁰

Die Auseinandersetzung der deutschen Feldrabbiner beschränkte sich aber nicht nur auf den russischen Gegner. Auch in der deutschen Armee nahm der Antisemitismus erheblich zu, wofür nicht zuletzt die berüchtigte „Juden-zählung“ im deutschen Heer im Jahr 1916 ein Beleg ist.³¹ Bezogen auf die „Juden-zählung“ schrieb Leopold Rosenak am 24.12.1916, diese habe sich niederdrückend auf die jüdischen Soldaten ausgewirkt.³² Weitere Belege zeigen, dass der Antisemitismus in der deutschen Armee über die „Juden-zählung“ hinausging. Aron Tänzer brachte beispielsweise ein Schild mit der Aufschrift „Juden ist der Zutritt verboten“ in einem Kasino in Biala zur Sprache³³ und Arthur Levy verwies auf Fälle von Zurücksetzung jüdischer

²⁹ Vgl. hierzu – allerdings sehrursorisch zu allen Religionsgemeinschaften und ohne Benutzung von Archivquellen – den Aufsatz von Aleksandr S. Senin, „Armejskoe duchenstvo Rossii v pervuju mirovuju vojnu [Die Militärseelsorge Russlands im Ersten Weltkrieg]“, *Voprosy Istorii* Nr. 10 (1990): 159–65. Zu den orthodoxen Feldgeistlichen der russischen Armee vgl. Dietrich Beyrau, „Projektionen, Imaginationen und Visionen im Ersten Weltkrieg: Die orthodoxen Militargeistlichen im Einsatz für Glauben, Zar und Vaterland“, *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, Neue Folge 52, Nr. 3 (2004): 402–20.

³⁰ Dies belegen Einträge in das Tagebuch Aron Tänzers. So schrieb er nach dem 19.08.1915 hinsichtlich Osteuropas: „In jeder Hinsicht wird man hinter Breslau zu allmählichem Übergange zu asiatischer Kultur-Losigkeit gewissermaßen erzogen.“ Zitiert nach einem PDF-Dokument, das aus der Online-Version auf der Internetseite des Leo Baeck-Instituts generiert werden konnte: Leo Baeck Institute, Arnold Tänzer Collection, AR 485, box 2, folder 15, http://www.archive.org/stream/Arnoldtaenzer_03_reel03#page/n967/mode/1up, letzter Zugriff am 31.07.2018. Zur Wahrnehmung Osteuropas und ihren Kontinuitäten vgl. außerdem Vejas Gabriel Liulevicius, „Representations of War on the Eastern Front, 1914–1918“, in *Power, Violence and Mass Death in Pre-Modern and Modern Times*, hrsg. von Joseph Canning, Hartmut Lehmann und Jay Winter (Aldershot und Burlington VT: Ashgate, 2004), 191–204.

³¹ Zur „Juden-zählung“, deren Ergebnisse übrigens nie veröffentlicht wurden, vgl. Werner T. Angress, „The German Army’s ‚Juden-zählung‘ of 1916: Genesis – Consequences – Significance“, *Leo Baeck Institute Yearbook* 23 Nr. 1 (1978): 117–38. Vgl. außerdem Jacob Rosenthal, „Die Ehre des jüdischen Soldaten“: die Juden-zählung im Ersten Weltkrieg und ihre Folgen (Frankfurt am Main und New York: Campus, 2007).

³² Hank, Simon und Hank, *Feldrabbiner in den deutschen Streitkräften*, 13.

³³ Tagebuch Aron Tänzer, Eintrag vom 26.04.1916, Leo Baeck Institute, Arnold Tänzer Collection, AR 485, box 2, folder 13, online: http://www.archive.org/stream/Arnoldtaenzer_03_reel03#page/n1013/mode/1up, letzter Zugriff am 31.07.2018.

Soldaten infolge antisemitischer Einstellungen sowie die gelegentliche Verteilung antisemitischer Flugblätter in den Schützengräben.³⁴

3. Die Entdeckung des „Ostjudentums“ durch deutsch-jüdische Soldaten und Feldrabbiner

Die deutschen Feldrabbiner, die nicht ahnen konnten, dass sie in gewisser Weise bereits in ihre eigene Zukunft und allgemein des Judentums in Deutschland und Europa blicken sollten, zeigten ein zum Teil sehr starkes Interesse für die ostjüdischen Lebenswelten, denen sie während ihres Dienstes an der Ostfront begegneten. Dies traf auch auf die jüdischen Soldaten der deutschen Armee allgemein zu. Der Berliner Anwalt Sammy Gronemann, der zionistischen Ideen anhing, war tief beeindruckt von der Begegnung mit den „Ostjuden“: „Ich sah dort zum ersten Mal die Juden wirklich ihr eigenes Leben führen, so natuerlich, wie es ein Deutscher oder ein Franzose lebt.“³⁵

Die Haltung der ostjüdischen Bevölkerung gegenüber der deutschen Armee und den Feldrabbinern im Besonderen war ambivalent. Einerseits schrieb Jacob Sänger aus Galizien:

Sie sprechen Deutsch und verehren alles Deutsche, am meisten Seine Majestät unseren Kaiser. Als Juden und als Deutsche wollen wir ihnen, die so viel um beider Eigenschaften willen gelitten haben, helfen, und neuer Segen und ungeahnte brachliegende Kräfte werden aus Galiziens Judenvierteln erblühen.³⁶

Andererseits berichtet derselbe Rabbiner davon, dass ihn die jüdische Bevölkerung in Galizien als Rabbiner anfangs nicht für voll genommen habe und er bei dieser eine traditionalistische Religionsauffassung habe feststellen müssen, nach der sich Judentum und modernes Wissen gegenseitig ausschlossen.³⁷ Sali Levi beschreibt zudem einige Besonderheiten in der ostjüdischen Religionsausübung, die ihn zunächst befremdeten, sowie den Eindruck von Unordnung, der sich bei Juden aus Westeuropa einstelle, wenn sie Ostjuden beobachteten. So bemerkte er eine Zigarettenskippe, die in den

³⁴ Erste Konferenz der Feldrabbiner am 06./07.03.1916 in Wilna, abgedruckt in: Hank, Simon und Hank, *Feldrabbiner in den deutschen Streitkräften*, 552–6, hier 554.

³⁵ Zitiert nach: Hank, Simon und Hank, *Feldrabbiner in den deutschen Streitkräften*, 12.

³⁶ Jacob Sänger, „Im galizischen Judenviertel“, *Allgemeine Zeitung des Judentums* 79, Nr. 32 (6.8.1915), zitiert nach der Online-Version: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3283865> bis <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3283867>, letzter Zugriff am 31.07.2018.

³⁷ Sänger, „Im galizischen Judenviertel“.

Vorraum der Synagoge geworfen wurde. Daraufhin sagte Levi einer der örtlichen Juden: „Herr Rabbiner, bei Ihnen in Deutschland ist bessere Ordnung, aber wir sind täglich und den ganzen Tag in der Synagoge. Bei Ihnen geht man seltener; wenn man nur Besuch macht in einem fremden Haus wie bei Ihnen in Deutschland, nimmt man sich zusammen und benimmt sich anständig; wir sind mit dem lieben Gott so bekannt und in der „Schul“ so zu Haus, daß man sich's schon gemüthlicher machen kann.“³⁸

Die Unterschiede zwischen den sehr religiösen und traditionalistischen Juden in Osteuropa einerseits und den stark assimilierten west- und mitteleuropäischen Juden andererseits sorgte jedenfalls dafür, dass die jüdischen Soldaten der deutschen und der österreichisch-ungarischen Armee aufgrund ihres Kontakts zur ostjüdischen Bevölkerung an der Ostfront dazu veranlasst wurden, über ihre jüdische Identität nachzudenken und Sichtweisen des assimilierten Judentums in Westeuropa zu hinterfragen. Im Ergebnis wurden die „Ostjuden“ – wie auch von Intellektuellen wie Martin Buber, Arnold Zweig und Franz Rosenzweig – positiv bewertet und als Gegenentwurf zum assimilierten Judentum im Westen gesehen.³⁹

Trotz aller Verherrlichung der „Ostjuden“ durch die deutsch-jüdischen Soldaten und die Feldrabbiner während des Ersten Weltkrieges sollten jene auch nach dem Krieg in Deutschland ein Thema bleiben, allerdings im Zusammenhang mit Einwanderung und zunehmendem Antisemitismus. Deutlich wurden hier die inneren Widersprüche zwischen der Instrumentalisierung der jüdischen Bevölkerung in Osteuropa für die deutschen Kriegsziele in Russland und Polen und der Angst vor zunehmender ostjüdischer Einwanderung nach Deutschland nach dem Krieg:

³⁸ Sali Levi, „Aus meinen Erlebnissen in Russisch-Polen (Vortrag, gehalten im Verein für jüdische Geschichte und Literatur in Breslau am 25. Oktober 1915)“, *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums* 60, Nr. 1 (1916): 9–10, zitiert nach der Online-Version: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2847646>, letzter Zugriff am 31.07.2018.

³⁹ Ulrike Heikau, „Bilder erzählen. Eine Annäherung an die Lebenswirklichkeit osteuropäischer Juden im Ersten Weltkrieg“, in Heikau und Köhne, *Krieg*, 157–84, hier 159–60. Ulrich Sieg spricht in diesem Zusammenhang sogar von einer „Verherrlichung des Ostjudentums“: Ulrich Sieg, *Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg: Kriegserfahrungen, weltanschauliche Debatten und kulturelle Neuentwürfe* (Berlin: Akademie-Verlag, 2002), 195–217. Vgl. hierzu außerdem Sander L. Gilman, „The Rediscovery of the Eastern Jews: German Jews in the East, 1890–1918“, in *Jews and Germans from 1860 to 1933: The Problematic Symbiosis*, hrsg. von David Bronsen (Heidelberg: Winter, 1979), 338–67.

Von einer Ostjudenfrage erscheint diese ganze Kriegsperiode in Deutschland eingerahmt. Sobald wir anfangen, im Osten zu siegen, stieg das Gespenst der Ostjudenfrage auf. Es wurde uns bange vor unserer eigenen Sieghaftigkeit. Um Gottes willen, wenn das in gleichem Tempo weitergeht, dann annektieren wir ja „den ganzen Osten“ und bekommen auf diese Weise – o Grauen! – ungezählte Ostjuden zu Mitbürgern. Was fangen wir mit den Ostjuden an? Am Ende haben wir nicht gesiegt, haben nicht annektiert und haben doch ein paar tausend Ostjuden zu zeitweiligen Mitbürgern bekommen. Es sind, wie gesagt, nur ein paar tausend, aber sie gehen uns so furchtbar auf die Nerven, daß wir uns verzweifelt fragen: Was fangen wir mit den Ostjuden an? Wir weisen sie aus. Wir schicken sie in Konzentrationslager. Wir schließen die Grenze vor ihnen. Sie sind alle Schieber, Wucherer, Bolschewistenführer und arbeitsscheues Gesindel.⁴⁰

4. Schlussbetrachtung

Der pessimistische Blick auf den unter anderem wegen der ostjüdischen Zuwanderung zunehmenden Antisemitismus in Deutschland nach dem Krieg lässt sich auch auf die Zukunft der deutsch-jüdischen Soldaten und der Feldrabbiner anwenden. Tatsächlich zeigten bereits die antisemitischen Vorfälle während des Krieges wie die „Judenählung“, antisemitische Artikel und Flugblätter sowie der Ausschluss und Boykott von Juden, dass das patriotische bzw. in Teilen sogar deutsch-nationale Engagement der deutschen Juden im Ersten Weltkrieg wohl nicht die erhoffte endgültige und vollständige Integration in die deutsche Gesellschaft bringen würde.

So schreibt Leopold Rosenak über die jüdischen Soldaten im Ersten Weltkrieg:

Aus voller Überzeugung kann ich sagen, die jüdische Jugend hat ihre Pflicht erfüllt. Wenn in einzelnen Fällen, namentlich bei älteren Jahrgängen, sich vielleicht andere Bilder gezeigt haben, so denke man doch an die schmerzliche Zurücksetzung der Juden gerade in schmerzlichen Dingen. Mir blutete das Herz, wenn jüdische Soldaten, selbst ältere Familienväter, in verzweifelten Ausbrüchen mir ihre unerträgliche Lage schilderten, da sie selbst im Schützengraben als Juden verspottet und zurückgesetzt wurden. Wer sich einen Rest von sittlichem Pflichtbewußtsein bewahrt hat, der muß vor solchem Martyrium Respekt empfinden. Wenn unter solchen Umständen mir ein Oberstleutnant erzählen konnte, daß unter den allerersten, die bei ihm

⁴⁰ „Die Weltgefahr der Judenhetze in Deutschland“: die neue Ostjudenfrage“, *Ost und West* 20, Nr. 3–4 (1920): 56–73, zitiert nach der Online-Version: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2606840> bis <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2606853>, letzter Zugriff am 31.07.2018.

das eiserne Kreuz erhielten, 6 Juden gewesen sind, dann ist das ein schönes Zeugnis heldenmütigen Verhaltens vor dem Feinde.⁴¹

Die Tatsache, dass diese Tatsachen immer wieder vorgetragen werden mussten, zeigt jedoch, dass die deutsch-jüdischen Soldaten, die am Ersten Weltkrieg teilgenommen hatten, gegenüber antisemitischen Behauptungen zunehmend machtlos waren. Tatsächlich war nicht nur die endgültige Integration nicht erreicht worden, sondern der Antisemitismus nahm in Deutschland weiter zu, indem den Juden die Schuld am Ausbruch des Ersten Weltkrieges gegeben wurde und antisemitische Klischees und Stereotype verbreitet wurden. Die Feldrabbiner sollten dies am eigenen Leib erfahren. Aron Tänzer, der bereits 1937 und damit vor dem Holocaust sterben sollte, erlebte die einsetzende Diskriminierung und Entrechtung im nationalsozialistischen Deutschland noch mit, als ihm die deutschen Behörden die Fronterfahrung absprechen wollten. Die Argumentation, nach der Tänzer lediglich als Zivilist in der Etappe sich aufgehalten habe, brachte die Behörden dazu, die Anerkennung erworbener Orden und Ehrenzeichen sowie von Dienstzeiten zu verweigern. Auch hatte die Frontkämpfervereinigung in Göppingen bereits im Oktober 1933 Aron Tänzer als „Nichtarier“ ausgeschlossen.⁴²

Es wäre vor diesem Hintergrund sehr interessant, in einer weiteren und übergreifenden Untersuchung zu erforschen, welches Schicksal die Feldrabbiner des Ersten Weltkrieges nach 1933 erleiden mussten und auf wie viele von ihnen die Formulierung des Journalisten Gerald Beyrodt „Hochdekoriert, dann deportiert“ zutrifft.⁴³

⁴¹ Leopold Rosenak, *Wahrheit und Gerechtigkeit! Ein Beitrag zur Volksaufklärung* (Bremen: [s.n.], 1919), 10, zitiert nach der Online-Version: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/pageview/217270>, letzter Zugriff am 31.07.2018.

⁴² Im Nachlass Aron Tänzers im Leo Baeck-Institut ist das Schreiben des Göppinger Frontkämpferbundes von Tänzer sarkastisch mit „Des Vaterlandes Dank“ kommentiert worden: Leo Baeck Institute, Arnold Tänzer Collection, AR 485, box 2, folder 13, zitiert nach der Online-Version: http://www.archive.org/stream/Arnoldtaenzer_03_reel03#page/n923/mode/1up, letzter Zugriff am 31.07.2018.

⁴³ http://www.deutschlandradiokultur.de/hochdekoriert-dann-deportiert.984.de.html?dram:article_id=153473, letzter Zugriff am 31.07.2018.

Literatur der tschechoslowakischen Legionen

Rudolf Medeks *Der Oberst Švec* und *Anabasis*, Jaroslav Hašeks *Švejk*

Kenneth Hanshew (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Die Studie vergleicht die seinerseits preisgekrönte und populäre Literatur von Rudolf Medek, Vertreter der Literatur der tschechoslowakischen Legionen, und Jaroslav Hašeks bekannten *Švejk*. Zunächst wird durch die Untersuchung Medeks *Anabasis* und *Oberst Švec* Einblick in eine der westeuropäischen Literatur entgegengesetzte optimistische Interpretation von Krieg und Militarismus als Notwendigkeit gewonnen, bevor eine Erklärung für die zeitlich gebundene Bedeutung Medeks und die anhaltende Rezeption Hašeks aufgrund sich verändernder sozialer Kontexte und unterschiedlicher Ästhetik postuliert wird.

SCHLACWÖRTER: Legionen; Švejk; Hašek, Jaroslav; Medek, Rudolf; Tschechoslowakei; Erster Weltkrieg

Der Erste Weltkrieg wird häufig (auch in der Reihe der Klassiker des Krieges) als die „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“ bezeichnet.¹ Es besteht kein Zweifel, dieser „war that will end war“ – so H. G. Wells – forderte größere Opfer als bisherige Kriege.² Der Erste Weltkrieg veränderte das Gesicht Europas, beschleunigte die Auflösung der Vielvölkerstaaten der Habsburger Monarchie und des Russischen Imperiums, entweder vollständig oder vorübergehend, traumatisierte eine ganze Generation durch die moderne Kriegsführung und konnte trotz der bisher unvorstellbaren Grausamkeiten chemischer Waffen und des Grabenkrieges die Auseinandersetzungen der europäischen Großmächte nicht endgültig lösen. Dennoch wird der Erste Weltkrieg keineswegs in allen Ländern Europas für eine Katastrophe gehalten. Denn durch die Zerstörung des alten Europas der Großmächte erlebten andere Völker endlich ihre lang ersehnte Wiedergeburt. Dank des Krieges kam Polen nach den vielen Teilungen durch Preußen, Österreich und Russland wieder

¹ Der Begriff wurde von dem amerikanischen Historiker und Diplomaten George F. Kennan geprägt. In seinem Werke *The Decline of Bismarck's European Order: Franco-Russian Relations, 1875–1890* (Princeton, 1979) bezeichnet er den Ersten Weltkrieg als „the [sic!] great seminal catastrophe of this [i.e. the 20th, J. M.] century“ (S. 3, Hervorhebung i. O.).

² Herbert George Wells, *The War That Will End War* (London: Frank and Cecil Palmer, 1914).

zu seiner Unabhängigkeit. Nach 300 Jahren Fremdherrschaft entstand aus den Ruinen der Habsburger Monarchie die Erste Tschecho-Slowakische Republik, die sowohl die historischen böhmischen Länder als auch die der Slowaken und einen Teil der heutigen Ukraine miteinschloss. Dieser Triumph der neuen Staaten war keineswegs so selbstverständlich wie es vielleicht aus heutiger Sicht scheint – man denke nur an den gescheiterten Versuch der Ukrainer, ihren eigenen unabhängigen Staat zu gründen und vor den Sowjeten zu verteidigen – und er prägt die Bewertung des Ersten Weltkrieges in diesen Ländern. Denn während man in Deutschland von *Im Westen nichts Neues* sprach, entstand in Mitteleuropa in den Augen der Bevölkerung sehr wohl etwas Neues und Positives.

Diese Sicht prägt die tschechische Literatur der 20er Jahre. Die seinerzeit populäre Legionärliteratur webt aus den Erlebnissen der 250.000 tschechoslowakischen Legionäre in ihren Kämpfen gegen die Mittelmächte keine Geschichte des sinnlosen, unmenschlichen Krieges, sondern eine heldenhafte Umsetzung einer Strategie der Exilanten Tomáš Garrigue Masaryk, Eduard Beneš und Milan Rastislav Štefánik, das Recht auf einen souveränen und selbständigen Staat zu erkämpfen. So wie die führenden Politiker Präsident Masaryk und Eduard Beneš sieht diese literarische Strömung keinen Krieg der Großmächte, sondern vielmehr eine Revolution der Völker. Kein zweiter tschechischer Schriftsteller zeigt diese besondere Sicht auf den Ersten Weltkrieg der jenseits der tschechischen Grenze kaum beachteten Legionärliteratur wie Rudolf Medek und dessen Pentalogie *Anabasis* [Anabase] (1921–1927) und sein Drama *Der Oberst Švec* [Plukovník Švec] (1928). Doch geht nicht Medek als berühmtester Verfasser von Literatur über den Ersten Weltkrieg in die Literaturhandbücher und die öffentliche Wahrnehmung ein, sondern Jaroslav Hašek und dessen *Die Schicksale des guten Soldaten Švejk im Weltkrieg* [Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války] (1921). Dieser Ehre zum Trotz ist aber weder der Romanprotagonist Švejk das Ergebnis des Weltkrieges, der bei anderen Autoren zu neuen Erzählgerüsten und Helden führte, noch soll Hašeks Roman primär als Antikriegsliteratur gelesen werden. Denn *Die Schicksale* und die Figur Švejk betonen das humorvolle, komische, zwecklose Spielen und stellen jede angenommene Wahrheit in Frage, wodurch sie auf jede Autorität subversiv wirken. Anhand der teilweise autobiographischen Werke zweier tschechischer Legionäre sollen in diesem Beitrag einerseits Medeks mythenbildende und vergessene Literatur, andererseits Hašeks entmythisierende, fortlebende Literatur untersucht werden,

um die Gründe ihrer unterschiedlichen späteren Rezeption zu erklären und zu zeigen, dass das Kriegsthema als Urkatastrophe nicht das Hauptthema der tschechischen Literatur der 20er Jahre war. Somit soll ein vollständigeres Bild der sog. Kriegsliteratur in Europa entstehen.

Rudolf Medek wurde ein bedeutender Platz im literarischen Kanon vorausgesagt. Diese Prophezeiung machte René Wellek bei seiner Bestandsaufnahme der tschechischen Literatur zum zwanzigsten Jubiläum der Gründung der Tschechoslowakei im Jahre 1938 und irrte sich gleich zweimal.³ Einerseits verurteilt er Hašeks *Schicksale*: Das Werk sei triviale Propaganda, habe einen primitiven Humor und sei deshalb eigentlich keine hohe Literatur und dessen Protagonist Švejk sei zu feige und könne den Leser nicht unterhalten. Andererseits lobt Wellek den heroischen Geist der Bücher Rudolf Medeks: Medek sei fähig die Geschichte der tschechoslowakischen Legionen gebührend zu schildern. Deshalb prophezeite er, Hašeks Švejk würde bald in Vergessenheit geraten, während Medeks Ruhm zeitlos bleiben müsste. Wie konnte er so falsch liegen?

Weil es seinerzeit keinen Grund zu zweifeln gab. Viele teilten Welleks Einschätzung von Medek. Für die Pentalogie *Anabasis*, die zeitgleich mit Hašeks *Schicksale* erschien und aus den Einzelbänden *Der feurige Drache* (1921), *Große Tage* (1923), *Die Insel im Sturm* (1925), *Der mächtige Traum* (1926) und *Anabasis* (1927) besteht, erhielt Medek, nicht Hašek, den ersten Preis für Literatur von der tschechischen Akademie sowie auch weitere offizielle Auszeichnungen. Dem Epos, das aus Medeks eigenen Erlebnissen als Legionär schöpfte, um von den Schicksalen zahlreicher tschechischer Soldaten zu erzählen, die den Kriegsbeginn erlebten, Fahnenflucht begangen und trotz Bolschewiken und Zweifeln für die Unabhängigkeit ihrer Heimat in den Legionen kämpften, wurden diese Preise allerdings damals nicht aufgrund ihrer Ästhetik oder Popularität verliehen. Medeks Versuch, einen Mythos über den Krieg und über die Gründung eines unabhängigen tschechoslowakischen Staates zu schaffen, kam gelegen. Denn laut dem ersten tschechoslowakischen Präsidenten Masaryk seien die staatlichen Literaturpreise für Literatur bestimmt, die der jungen Unabhängigkeit in besonderer Weise diene.⁴ Wie der Staat Literatur unterstützte, die die Idee des tschechoslowakischen Staates lobte und Mythenbildung förderte, so verlangten Literaturkritiker und Literatur-

³ René Wellek, „Twenty Years of Czech Literature: 1918–1938“, in *Essays on Czech Literature* (The Hague: Mouton & Co, 1963): 32–5, hier 41.

⁴ Tomáš G. Masaryk, *Masarykův slovník naučný*, 4. sv. (V Praze: Nákl. československého kompasu, 1929), 928.

wissenschaftler von Literaten, sie mögen ihre patriotische Pflichte erfüllen, und urteilen über ihre Werke nach diesem Kriterium.

Trotz unterschiedlicher politischer Orientierung waren alle Kritiker der gleichen Meinung über diese gesellschaftliche Rolle von Literatur,⁵ eine Rolle, die Medeks Werke erfüllten. Alfred Fuchs beschreibt den Zeitgeist als die Suche nach einem höheren Ziel:

Heute hat das Publikum schon andere Anforderungen. Jedes Spiel wird Geld einbringen, in dem es einen heldenhaften Soldaten, eine sich aufopfernde Frau, unsterbliche und selbstlose Liebe zur Heimat und das alles gibt, was im Leben häufig fehlt und Menschen dann in Kunst, auf der Bühne und in konventionellen oder in kunstvollen Romanen suchen. Zynismus ist aus der Mode gekommen – Idealismus und wenn auch nur Idealismus in Führungszeichen kommt in die Mode. Menschen brauchen Legenden und haben besonders das Bedürfnis sich mit einer Legende der Geschichte der tschechoslowakischen Befreiung zu umgeben.⁶

Fuchs erkennt das Ziel der neuen Literatur, das Schaffen eines Mythos der Befreiung, der dem neuen Staat und einem neuen Idealismus dient. F. X. Šalda und M. Rutte loben Medeks *Oberst Švec* aus genau diesen Gründen, denn das Werk gibt dem blutigen Ersten Weltkrieg einen positiven Sinn. Im Falle Medeks stimmt die Intention des Autors, die er am 6. Mai 1927 in der Zeitschrift *Fronta* erklärt, mit der Rezeption seiner Werke überein:

Die Legionärstradition könnte eine der fruchtbarsten Adern in unserem neuen und freien nationalen Leben sein. Sie ist allen politischen Parteien gleich naheliegend, solange sie sich um die Sache des Volkes und das Wohle des Staates bemühen. Sie will die Tradition im Volk propagieren und es mit der Geschichte der Legionen vertraut machen. Sie will im tschechoslowakischen Volk die Tugend der Legionen pflegen, von denen die wichtigste für das Volk die Brüderlichkeit ist, die unter den Bedingungen der Solidarität und Toleranz entstand, ohne die es nie eine Legion gegeben hätte... Die Legionärstradition kann ihre Aufgabe in der moralischen Bildung ihres Volkes finden.⁷

Medek selbst betont vor allem die einheitsbildende Funktion der Tradition der Legionen und wehrt sich gegen deren politische Instrumentalisierung:

⁵ Gisela Riff-Eimermacher, „Švejk und Anti-Švejk: ein Beitrag zur literarischen Rezeption innerhalb der tschechischen Weltkriegesprosa (bis 1930)“, in *Jaroslav Hašek 1883–1983*, hrsg. von Walter Schamschula (Frankfurt am Main: Lang, 1989), 362–87, hier 378.

⁶ Alfred Fuchs, „Konjunktura idealismu“, in *Přítomnost*, roč. 6, č. 11: 169–70, hier 170. Alle Übersetzungen vom Verfasser.

⁷ Rudolf Medek, „Situaci v legionářstvu“, in *Národní myšlenka*, č. 38, hrsg. von Jan Kašpar (2007): 24–5, hier 24–5.

[Die] Tradition der Legionen kann nur dann Sinn im Volk haben, gelingt es ihr eine Gesellschaft zu schaffen, in der sich alle ehrenhaften Kämpfer wie zu Hause fühlen...egal ob Katholiken, Protestanten, Juden oder Atheisten, egal ob Bürger, Bauern oder Proletarier, Konservative, Liberale, Fortschrittliche oder Sozialisten.⁸

Literatur ist also das Vehikel der Etablierung eines positiven Gründungsmythos', der die tschechoslowakische Gesellschaft nachhaltig prägen soll, das Gegenteil von dem freien Spiel und den verwirrenden Geschichtchen der *Schicksale* Jaroslav Hašeks.

Das Drama *Der Oberst Švec*, das Medek im Jahre 1928 zum zehnten Jubiläum der Gründung der Tschechoslowakei schrieb, schien auf gutem Wege zu sein, diese nützliche Nationallegende zu etablieren. Ein Charakteristikum dieses Dramas, wie für die Legionärliteratur im Allgemeinen, ist das Geflecht aus historischen Begebenheiten und Persönlichkeiten. Medek ließ sich von der wahren Geschichte des Oberst Švec aus Třebíč inspirieren, den er persönlich kannte, um ein Drama über Patriotismus, Moral und die Notwendigkeit des Kampfes zu schaffen. Am 21. Oktober 1918 kam Josef Švec mit Legionären in Aksakovo an, um eine Angriffsgruppe gegen die Sowjets zu bilden, die von Bugulma abgerückt waren. Doch unter dem Einfluss bolschewistischer Propaganda und aus Müdigkeit weigerten sich die Legionäre aus den Waggons auszusteigen und beleidigten ihren Oberst, eher er sie motivieren konnte, das Feldlager zu beziehen. Švec verfasste am nächsten Tag ein Schreiben an „alle Brüder Offiziere und Soldaten der ersten tschechoslowakischen Artillerie“ mit der folgenden Kernaussage: „Freiheit verdient und frei wird nicht der, der sie erlang, sondern der, der sie verteidigen kann“ und ergänzte sie mit der Bemerkung, er könne die Schande nicht überleben, die die Legion durch die Schuld vieler Fanatiker und Demagoge befallen hat, die „in sich, in uns allen das wertvollste töten – die Ehre.“⁹ Dann nahm er sich das Leben. Sein Freitod erzielte die gewollte Wirkung – die Legionäre erfüllten ihre Befehle und gingen in den Kampf.

Diese Idee der Ehre und Opferbereitschaft tschechoslowakischer Soldaten prägt das Drama in besonderer Weise und geht über die Notwendigkeit einer kampffähigen Armee hinaus. In der Schlüsselszene nimmt Švec' Selbstmord eindeutig sakrale Züge an und leitet die Wiedergeburt der Legionäre im Geiste des sich aufopfernden Obersts ein:

⁸ Medek, „Situaci v legionávrstvu“, 24.

⁹ Josef Jiří Švec, *Josef Jiří Švec, věrný učedník Tyršův a hrdinný plukovník I. pluku Jana Husi*, hrsg. von Fr Jech (V Třebíči: Sokolská župa plukovníka Švece, 1921), 24–5.

TROJAN: Warum, arme Kerle, an die er so glaubte und in denen er sich nicht täuschen konnte, versteht ihr erst die Größe, die sich aufopfert? Und erst dann, wenn sie ... durch Euer Nichtvertrauen zum Boden fällt? Muss sie fallen, damit ihr euch? Das war dann ein Blitz ... war das ein Blitz Gottes? Klar war das ein Blitz Gottes ... [...]

KALUŽA (den Soldaten): Warum seid ihr hier? Warum steht ihr hier? Was wollt ihr tun, ihr ... ihr ... Wer seid ihr? Was wollt ihr?

STIMME (feige, jammernd): Wir sind ... Soldaten ...

SOLDATEN: Soldaten...Soldaten...

STIMME: Du kannst uns ausschimpfen, Brüder Major ... das kannst du ... aber Du musst uns erlauben, dass wir wieder Soldaten sind...

VIERTER SOLDAT: Verzeih uns, Brüder Oberst Švec ... Wir waren geblendet, krank waren wir ... Und jetzt wissen wir das ... Niemand von uns hat das geglaubt ... aber jetzt wissen wir ... wir alle wissen das...Und wir sind das, deine Soldaten ... [...] Wir sind immer noch dieselben Soldaten ... deine Jungs ... und wir werden kämpfen ... und möge zumindest dein Geist uns führen ... Brüder Oberst Švec ...

SOLDATEN: Wie werden kämpfen ... kämpfen werden wir ... vergib uns Brüder Oberst Švec! Wir werden dich nie verratenUnd wir müssen dir eine Freude sein ... wir wollen Dir gut sein ... und wir werden nie wieder verraten

KALUŽA: So oft habt ihr das wiederholt und trotzdem habt ihr verraten.

VIERTER SOLDAT: Wir haben, Brüder Major, Oberst Švec nicht verraten. Wir haben uns selbst verraten ... wir waren geblendet ... wir können aber noch kämpfen ... und wir sind Soldaten ... und wir wollen als Soldaten zu Hause ankommenund wir werden niemand unserer Ehre geben ... Schick uns in den Kampf, Brüder Major, sogar noch morgen – sogar sofort – für Oberst Švec. (3. Akt)¹⁰

Das Pathos der Soldaten, die hier als reuige Sünder erscheinen, wirkte auf das tschechische Publikum und machte das Stück zum einzigen Werk, das annähernd die gleiche Beliebtheit genoss wie Hašeks *Schicksale*.¹¹ Das Drama, in dem sich die Legionäre von sozialistischer Propaganda und strengem Pazifismus abwenden, um für Freiheit zu kämpfen, wurde in fast 400 Orten der Tschechoslowakei, entweder in professionellen Theatern oder auf Amateur-Bühnen aufgeführt. Nach 100 Tagen hatten bereits 400.000 Zuschauer das Stück gesehen. *Oberst Švec* gehört ferner zu den erfolgreichsten Inszenierungen aller Zeiten des Nationaltheaters in Prag und löste dadurch eine ganze Reihe ähnlicher Dramen über die Legionen in den Jahren nach der Premiere aus. Die Literatur der Legionen schien ihre erzieherische Funktion auszuüben und eine Legende fest zu etablieren. Aufgrund des sensationellen

¹⁰ Rudolf Medek, „Plukovník Švec“, https://cs.wikisource.org/wiki/Plukovník_Švec, Zugr. am 24.04.2017.

¹¹ Riff-Eimermacher, „Švejk und Anti-Švejk“, 374.

Erfolgs werden kritische Stimmen in den Hintergrund gedrängt, die die Ästhetik bemängeln, im Drama einen antidemokratischen Charakter oder eine Beleidigung der Legionäre sehen.¹² Kritik konnte dem Werk in den 30er Jahren nichts anhaben – es folgten eine Verfilmung und eine Neuinszenierung im Jahre 1938.

Trotz der vielversprechenden frühen Rezeption werden Medeks Werke nie zu einer nationalen Legende. Literaturgeschichten zeigen wer überlebt: Dem damals suspekten Hašek werden im wichtigsten Handbuch *Česká literatura od počátku k dnešku* zehn Absätze gewidmet, Medek ein einziger.¹³ Eine weitere Literaturgeschichte verschweigt Medeks frühere Beliebtheit, lässt sich die Gelegenheit aber nicht entgehen, die Pentalogie zu kritisieren:

Der Gesamtüberzeugungskraft des Werks schaden die stumpfe Sprache des Autors, das Übermaß an allgemeinen Überlegungen und trivialen romantischen Situationen sowie Medeks angestrebter, künstlerisch unfreier Versuch, die Legionäre in möglichst hohen Tönen zu preisen und sie als fast übermenschliche Helden darzustellen.¹⁴

Reicht diese Kritik des Stils aus, um zu erklären, warum Medeks Werk und so die der Legionen in Vergessenheit geriet?

Eine genauere Untersuchung von Medeks *Anabasis* und dem erfolgreichen Drama *Švec* zeigt, dass es notwendig ist, zwischen Dramatik und Epik zu unterscheiden, wenn der Verlust an Bedeutung aufgrund stilistischer Mängel postuliert wird. Es ist unmöglich die Sprache in Medeks Erfolgsstück einfach als unbeholfen und hölzern abzustempeln, wie dieses Beispiel illustriert:

Herr Kódl: Ich habe nichts gegen ihn, vielleicht ist das ein guter Mensch, aber er gehört nicht zu uns, bei uns muss jeder sein wie Zement und darf weder winseln noch predigen. Na, wisst Ihr, Herr Švec, das ist das verdammte Schicksal, jemandem zu sagen, hier wirst du Führer, aber nicht viel, hier wirst du befehlen, aber nicht viel, weil, du weißt, das ist sicherlich eine Armee, aber eine demokratische. Und was weiß ich, eine Armee ist eine Armee, eine Kompanie ist eine Kompanie, ein Bataillon ist ein Bataillon, ein Maschinengewehr ist ein Maschinengewehr und Demokratie, Freiheit, Unabhängigkeit und, was weiß ich was, das ist erst das, was die Armee gewinnt oder vielleicht verliert. Und das ist genau das verdammte Ding, dass einige Leute die Armee in den Kampf führen sollen und andere Leute unter den Soldaten ge-

¹² Riff-Eimermacher, „Švejk und Anti-Švejk“, 384.

¹³ Jan Lehár et al., *Česká literatura od počátku k dnešku*, Edice česká historie 4 (Prag: NLN, 2002), 560.

¹⁴ Bohumil Svozil, *Česká literatura ve zkratce*, 3. sv. (Praha: Brána, 2000), 99.

hen und beschweren, was das für ein Albtraum ist, der Kampf und das Blutvergießen.¹⁵

Dieser Teil des Dialogs weist im Original morphologische Elemente des gesprochenen Gemeintschechischen auf und die Syntax mit ihren Wiederholungen und angereihten Nebensätzen betont die Mündlichkeit der Rede.¹⁶ So ähnelt Herrn Kódl's Rede der lebendigen Rede Švejks, die für ein wesentliches Element der ästhetischen Wirkung von Hašeks Roman gehalten wird. Riff-Eiermacher sieht gar in Medeks Figur das für Švejk typische Verhalten, Anekdoten und Geschichten zu erzählen und hält Herrn Kódl für den Versuch, einen Anti-Švejk zu schreiben.¹⁷ Diese Behauptung darf angezweifelt werden, denn zum einen sind Kódl's Monologe nicht so zahlreich wie die Švejks, zum anderen haben sie eine klare didaktische Funktion mit einer deutlichen Botschaft und unterscheiden sich somit von denen von Hašeks Protagonisten. Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass gerade diese oberflächliche Ähnlichkeit der Figuren dem Drama zum Erfolg bei einem breiten Publikum verholfen hat. Doch wurde weder das eine noch das andere zur von Fuchs beschriebenen nationalen Legende der Befreiung und der Gründung der ersten tschechoslowakischen Republik.

Mehrere Gründe dürften die Etablierung einer literarischen Legende verhindert haben. Ein Hauptgrund ist sicherlich der neue Rezeptionskontext nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Botschaft von der Notwendigkeit des militärischen Kampfes für Freiheit und das Loblied auf die Legionen, die auch gegen die Sowjets kämpften, waren weder vereinbar mit der kampfflosen Niederlage der Tschechoslowakei im Zweiten Weltkrieg noch mit dem vorgeschriebenen brüderlichen Sozialismus. Wie Petr Sýkora bemerkt, wurde über die Jahre Medeks Ästhetik nicht behandelt, sondern die politischen Botschaften des Textes, als ob es ein Manifest und kein literarisches Werk sei.¹⁸ Auch in nicht sozialistischen Ländern fand Medek kaum Leser, denn die pathetische Hervorhebung des Nationalen in seinen Werken wirkte und wirkt jenseits ihrer Landesgrenzen befremdend. Ferner eignen sich nicht alle Wer-

¹⁵ Medek, „Plukovník Švec“, 3. Akt.

¹⁶ Vgl. im Original „Já proti němu nic nemám, snad je to hodnej člověk, ale mezi nás se nehodí, u nás musí bejt každej jako z cimentu a nesmí fňukat, ani kázat. No, vědí, pane Švec, von je to zatracenej osud, říci někomu: Tady budeš velitelem - ale ne moc, tady budeš poroučet - ale ne moc, poněvadž, to víš, vono je to sice vojsko, ale demokratický.“

¹⁷ Riff-Eiermacher, „Švejk und Anti-Švejk“, 384.

¹⁸ Petr Sýkora, in *Literární salon*, http://www.salon.webz.cz/zobor_odkaz.php3?soubor=recenze/plukovnik_svec.html, Zugr. am 24.04.2017.

ke Medeks als Legenden, was den langfristigen Erfolg des Autors selbst in der Tschechoslowakei erschwerte. Im Gegensatz zur Klarheit des Dramas ist *Anabasis*, auch wenn die Pentalogie die patriotischen Ergüsse einiger Figuren beinhaltet, keine zusammenhängende Narrative eines einigenden nationalen Schicksals. Vielmehr werden die vielen unterschiedlichen Geschichten der Legionäre erzählt, d. h. die Dokumentation der Erlebnisse ist die patriotische Leistung. Durch die fast journalistisch-chronologische Erzählart wird ein Überblick über die unterschiedlichsten Meinungen über Patriotismus, Politik, Krieg und Völker in der Zeit und so die Uneinigkeit in der Gesellschaft gegeben, der dem Mythos eines geschlossenen, gesellschaftlichen Kampfes für einen unabhängigen Staat teilweise widerspricht. Legenden sehen anders aus. Aber auch Švec weist Risse auf. Medek will den Pazifismus diskreditieren, indem er Janda, der kein Kommunist, sondern ein zutiefst gläubiger Mensch ist, der dem biblischen Gesetz „Du sollst nicht töten“ folgt und mit dem böhmischen Geistlichen der Brüdergemeinde Petr Chelčický verglichen wird, dem Oberst Švec gegenüberstellt. Dieser soll durch den Vergleich mit dem legendären Kriegsführer der Hussiten Jan Žižka aufgewertet und Zuschauer von der Notwendigkeit des Tötens überzeugen, indem er dem Pazifismus die Niederlage am Weißen Berg vorwirft. Das Ausspielen zweier Hauptpersönlichkeiten tschechischer Geschichte führt nicht zur Einsicht, sondern dürfte Zweifel an den gewünschten Auswirkungen von Krieg und an Švecs Entscheidung hervorrufen, was Viktor Dyk veranlasste, ein verbessertes Švec-Drama zu schreiben, *Napravený plukovník Švec* [Der verbesserte Oberst Švec] (1929), in dem Švec keinen Selbstmord begeht.

Sowohl in *Švec* als auch in *Anabasis* finden sich Äußerungen, die das Image der demokratischen Tschechoslowakei besudeln. Sie sind teilweise im Kontext verständlich, z. B. als Herr Kódl das demokratische Prinzip in einer sich auflösenden Armee angreift. Dagegen finden Leser der Pentalogie auch Meinungen, die sich kaum bagatellisieren lassen:

Sie sind Jude, Sie sind kein Slave. Das werden Sie, mein Lieber, nie verstehen. Sie haben nicht die Zellen in ihren Köpern, die durch irgendeine geheime einigende Kraft Brüdervölker zu einander zieht. Sie sind Jude. Das bedeutet, Sie sind ein Element des Verfalls, nicht des Schaffens, der Zerstörung, nicht der Vereinigung. Ich kenne Ihre Physiognomie perfekt [...] Sie sind Larven, die die Wurzel und Früchte verdauen. Sie leben davon, dass Sie den schaffenden Geist und schaffende Kraft Ihrer Umgebung ausnützen, Sie sind selbst Parasiten.¹⁹

¹⁹ Rudolf Medek, *Ohnivý drak* (Praha: Vilímek, 1926), 168.

Es wäre falsch zu behaupten, die antisemitischen Worte des aufgebrauchten Budecias und die anderer Diskussionen würden in *Anabasis* dominieren, denn sie stellen nur eine Stimme unter vielen in der Polyphonie des Werks dar. Aber selbst ihre Existenz erschwert die heutige Rezeption und wirft einen Schatten auf die Entstehung der Ersten Tschechoslowakischen Republik. Die Mehrstimmigkeit der Pentalogie steht im Gegensatz zur späteren positiven Legende eines toleranten tschechoslowakischen Staates, denn sie zeigt auch die Verwirrungen der Zeit, die man heute lieber verschweigt. So kann Rudolf Medek weder einen Platz im literarischen Kanon seiner Heimat noch jenseits ihrer Grenze einnehmen.

Jaroslav Hašek und seine Figur Švejk können sich in ihrer Ästhetik und Rezeption kaum noch stärker von Rudolf Medeks gescheiterter nationaler Legende unterscheiden. *Die Schicksale* sind nicht die literarische Folge des Ersten Weltkrieges wie Medeks *Švec* oder *Anabasis*. Die Genese von Hašeks *Schicksale* und der Figur Švejk beginnt vor dem Ersten Weltkrieg im Mai 1911 auf einem Papierfetzen mit diesen Sätzen: „Der Idiot bei der Kompanie. Er ließ sich überprüfen, ob er fähig ist, als ordentlicher Soldat aufzutreten.“²⁰ Švejk war geboren. Er tritt bereits im Mai 1911 an die Öffentlichkeit in der Zeitschrift *Karikatury* in „Der gute Soldat Švejk“ und „Der gute Soldat Švejk besorgt den Messwein“. Kennzeichnend für diese Erzählungen wie auch für den berühmten Roman ist die Struktur der in sich abgeschlossenen Episoden. Die Švejk-Geschichten erfreuen sich so großer Beliebtheit, dass im Jahre 1912 der Band *Der gute Soldat Švejk und andere lustige Geschichten (Uršvejk)* erscheint.

Hašeks eigene Einführung in diese Geschichten für neue Leser nimmt dem späteren Roman vieles vorweg:

Wer bislang noch nichts vom guten Soldaten Švejk weiß, dem reicht vielleicht diese Charakteristik des ehrlichen Soldaten. Der gute Soldat dient, bis sein Leib zerrissen wird, wie man bei der Armee sagt. Dabei verursacht er in seinem Eifer solchen Unfug, dass man ihn schon nach Hause schicken wollte. Dagegen wehrte er sich mit ganzer Kraft.²¹

Obwohl es sich in diesen Episoden nicht um den Ersten Weltkrieg handelt, sind Inhalte und Stil teilweise mit dem Roman identisch: Švejks „Superarbitrierung“ und die fragwürdigen Heilmethoden des Regimentsarztes, welche

²⁰ Radko Pytlík, *Toulavé house: život Jaroslava Haška: autora Osudů dobrého vojáka Švejka*, 3. vyd., přepřac. a dopl. edice (Praha: Emporium, 1998), 190.

²¹ Jaroslav Hašek, *Spisy Jaroslava Haška*, 10. sv., hrsg. von Zdena Ančik (Praha: Československý spisovatel, 1957), 321.

die an Magenkrebs leidenden „Simulanten“ für die Front bereit machen,²² kündigen das achte Kapitel des Romans an und Feldkurat Augustin Kleinschrodt dient als Muster für Feldkurat Katz. Auch die Erzählinstanz gleicht jener der Schicksale. Der unpersönliche Er-Erzähler berichtet von den Ereignissen und beschreibt die fiktive Welt, nicht ohne kurze satirische Kommentare, jedoch ohne lange Vorträge über bestehende Missstände oder den Nationalismus zu halten. So lässt er den jämmerlichen Zustand der österreichischen Luftwaffe für sich sprechen: „Österreich hat drei lenkbare Luftschiffe, achtzehn Luftschiffe, die man nicht lenken kann, und fünf Flugzeuge. Das ist die Macht Österreichs in der Luft.“²³ Die ironische Distanz zur Aussage und der Verzicht auf wertende Kommentare schlägt sich auch im Erzählmodus nieder. Erzählt wird fast durchgehend mit einer externen Fokalisierung, während dem Rezipienten sinnlos erscheinendes Verhalten der Aktanten weder als solches bezeichnet wird, noch werden die Hintergedanken der Figuren verraten. Erste Hinweise auf den Soldatenjargon, die gesprochene Sprache und die deutsch-tschechische Mehrsprachigkeit – prägend für die Ästhetik des Romans – lassen sich bereits in den kurzen Repliken des *Uršvejk* finden.

Bereits vor dem Ersten Weltkrieg ist der Protagonist weitgehend geformt. Zum einen wird sein Aussehen durch einige wenige, ständig wiederkehrende Merkmale charakterisiert, die auch Zweifel an der geistigen Verfassung der Figur wachrufen. Švejk hat „einen kindlich klaren Blick“, „sieht seine Vorgesetzten besonders angenehm und nett an“ und „lächelt und benimmt sich immer höflich.“²⁴ Ferner wird Švejk durch die Rekurrenz des Verbs „lächeln“ [„úsměv“] und Wörter mit diesem Wortstamm (z. B. *usměvavý*) bestimmt, die der Figur eine Zweideutigkeit verleihen. Denn das Lächeln kann sowohl Zeichen seiner Fröhlichkeit, innere Zufriedenheit und einfache Ruhe, als auch ein ironisches Belächeln sein, was sich auch in den Reaktionen auf den Protagonisten niederschlägt: seine Vorgesetzten „wissen nicht, ob sie lachen oder sich ärgern sollen.“²⁵ Zum anderen weist der *Uršvejk* mehrere Verhaltensmuster auf, die als typisch für den berühmten Romanprotagonisten gelten. Er antwortet immer höflich auf Fragen mit der Formel „Melde gehorsamst, dass ich nicht weiß“, fasst Befehle wörtlich auf und schwört, dem

²² Jaroslav Hašek, *Neznámé osudy dobrého vojáka Švejka*, hrsg. von Radko Pytlík (Prag: Práce, 1983), 30.

²³ Hašek, *Neznámé osudy dobrého vojáka Švejka*, 43.

²⁴ Hašek, *Neznámé osudy dobrého vojáka Švejka*, 16–8.

²⁵ Hašek, *Neznámé osudy dobrého vojáka Švejka*, 17.

Kaiser bis zu seinem letzten Atemzug treu zu dienen. Ferner zeichnet sich Švejk durch seine märchenhafte Überlebenskraft aus: er übersteht nicht nur alle denkbaren Torturen des Regimentsarztes, der ihm Klistier verschreibt und ihn drei Tage lang in eiskalten Umschlägen hält, um ihn aus der Armee zu vertreiben, sondern kommt auch bei Flugzeugabstürzen heil davon und überlebt als einziger unverletzt die durch seine Pfeife ausgelöste Explosion im Munitionsdepot. So scheint schon dieser gute Soldat ein Stehaufmännchen zu sein.

Ist dieser Švejk eine völlig neue Figur, Ausdruck einer neuen Ästhetik? Kaum. Er steht dem bekannten Zustand des reinen Toren am nächsten.²⁶ Weder kann Švejk auf die Fragen seiner Offiziere mit anderen Worten als „Melde gehorsamst, dass ich nicht weiß“ antworten, noch weiß der Protagonist, in welcher Stadt er sich befindet oder was ein Soldat ist, noch kann der gute Soldat zwischen einem Gewehr und einem Kalb unterscheiden. Dieser erste Švejk entspricht somit dem von Hašek auf einen Papierfetzen gekritzeltent Entwurf der Figur: Er ist ein Idiot, der als ordentlicher Soldat dienen will. Der *Uršvejk* weist eine ähnliche episodische Struktur, eine ähnliche Komik und den ersten märchenhaften Antihelden bereits vor dem großen Krieg auf.

So kann Hašek auf einen bereits entwickelten Helden zurückgreifen, als er im Jahre 1917 für das *Legionsblatt Čechoslovan* eine neue Serie beginnt, die als *Der gute Soldat Švejk in Gefangenschaft* in Kiew erscheint. Im Gegensatz zu früheren Švejk-Geschichten und zum späteren Roman ist diese Serie nur vorübergehend ein Erfolg. Der Grund für den sich langfristig einstellenden Misserfolg liegt im Werk selbst, dem „ein unbekanntes emphatisches Pathos“ zugeschrieben wird.²⁷ Zwar kommen die gleichen Episoden wie die des *Uršvejk* vor, doch nun ist Švejk keine unverwüstliche Märchenfigur, sondern ein fanatisch pflichtbewusster Patriot, der langsam in den Wahnsinn getrieben wird. Auf den heutigen Leser wirkt das psychische Leiden keineswegs komisch, sondern erweckt vielmehr Mitleid (mit dem Protagonisten), doch der Text dürfte auf die intendierten Rezipienten, tschechoslowakische Legionäre, die gegen die Donaumonarchie kämpften und monarchietreue Tschechen für verrückte Feinde hielten, eine zeitlich bedingte beißende satirische Wirkung entfaltet haben.

²⁶ Walter Schamschula, „Dreimal Švejk: zur Entwicklung eines Typus“, in *Jaroslav Hašek 1883–1983*, hrsg. von Walter Schamschula (Frankfurt am Main: Lang, 1989), 288–304, hier 297.

²⁷ Pytlík, *Toulavé house*, 248.

Die misslungenste Švejk-Fassung teilt das übertriebene Pathos von Medeks späteren Texten. Ein allwissender Erzähler erklärt den Krieg zur nationalen Angelegenheit, „Der tschechische Mensch nimmt seine historische Sendung im Kampf um Freiheit in Angriff“, droht den Feinden der Tschechen „wir werden ihnen die Schädel so gründlich verpulvern, dass jeder Erzfürst zumindest ein Geschäft mit Blutwurst gründen kann“ und preist den Panslawismus: „die Prager freuen sich darauf und die Mährer werden Golatschen backen, um die Kosaken zu begrüßen.“²⁸ Die Botschaften erreichen eine Eindeutigkeit, die dem späteren Roman fremd ist, und denen jede Komik fehlt. Švejk in Gefangenschaft stellt einen Rückschritt dar, doch zeigt ex negatio, was zum Wesen der früheren Erzählungen und des erfolgreichen Romans gehört.

Als Hašek 1921 begann, am Roman *Die Schicksale des guten Soldaten Švejk während des Weltkrieges und Bürgerkriegs hier und in Russland* zu arbeiten, hatte er Erfahrung sowohl im Schreiben von pathetischer Propaganda als auch von humorvollen Abenteuern, derer er sich hätte bedienen können. Im Gegensatz zum zweiten Švejk-Text entschied er sich für Letzteres. Deshalb werden zwei Merkmale von Hašeks Roman über Josef Švejks persönliche Anabasis durch Kneipen, Gefängnisse, Kasernen, Theater und Züge an die Front immer wieder in der populären tschechischen Rezeption hervorgehoben: Die Komik und der besondere Protagonist. „Fragen Sie einen einfachen Leser, was er vom Buch hält, und er wird schon beim Namen Švejk in Lachen ausbrechen...“ – so Ivan Olbracht im Jahre 1921, weshalb er und andere *Die Schicksale* für den gelungensten Kriegsroman und eines der besten Bücher gehalten haben, die in Böhmen je geschrieben worden sind.²⁹ Anstatt die Tragik des Krieges zu betonen oder ein Loblied auf die Legionen zu singen, lacht Hašek, verspottet die Kriegsmaschinerie und lässt seinen Švejk die Front, an der Komik unvorstellbar wäre, nie erreichen.

Im Mittelpunkt der Rezeption und Untersuchungen steht deshalb der Protagonist, dessen Ambivalenz und Komik den Roman prägen.³⁰ Švejk erbt vieles von der Vorkriegsfigur mit kleinen Korrekturen. Švejks kindlicher Blick und Lächeln, die Švejk als „blöd“ oder „naiv“ erscheinen lassen und somit sein unkonventionelles Verhalten und Reden erklären, können ihn

²⁸ Hašek, *Neznámé osudy dobrého vojáka Švejka*, 230, 238, 223.

²⁹ Ivan Olbracht, *O umění a společnosti*, 1. vyd. (Prag: Československý spisovatel, 1958), 178.

³⁰ Robert Pynsent, „The Last Days of Austria: Hašek and Kraus“, in *The First World War in Fiction: A Collection of Critical Essay*, hrsg. von Holger Klein (London: Macmillan, 1978), 136–48, hier 140.

aber immer seltener entlasten. Švejks Unverwüstlichkeit wird auf die Fähigkeit reduziert, alle realistischen körperlichen und anderen Belastungen auszuhalten und sogar Gefallen an ihnen zu finden: Er kann tagelang ohne Verpflegung und mit schwerem Rucksack marschieren, ohne zu meckern, ja er singt sogar dabei.³¹ Der Zustand von Švejks geistiger Verfassung, der den Streit um dessen Blödsinnigkeit oder nur vorgetäuschte geistige Beschränktheit auslöst, lässt sich erst recht im Roman nicht feststellen. Denn Švejk hat nun Anzeichen von Intelligenz. Er kennt sich in Militärvorschriften so gut aus, dass er sogar anderen Soldaten vorexerzieren und Vorgesetzte belehren kann, und zitiert dank seines Gedächtnisses offizielle Stellungnahmen zum Krieg, die Bibel und Shakespeare. Švejk liest nun Zeitschriften und Bücher, unterscheidet zwischen fiktiven literarischen Welten und der Wirklichkeit und rät anderen dies auch zu tun: „Solche Großzügigkeit gibt es nur in Romanen, aber in der Garnison unter solchen Bedingungen wäre das blöd.“³² Diese Indizien stehen im Gegensatz zu einer Reihe von Dummheiten, die Švejk begeht, so dass seine Intelligenz ungeklärt bleibt, wie die Berufungskommission auch berichtet: Die eine Hälfte von ihnen behauptet, Švejk sei ein blöder Kerl, die andere hingegen, er sei ein Lump, der sich über den Militärdienst lustig machen wolle.³³ Der Protagonist ist zwar nicht neu, doch gewinnt er gegenüber dem Vorkriegsprotagonisten an Ambivalenz.

Švejks Verhalten als eine Art „homo ludens“, wie Doležel das bezeichnet, wird in den *Schicksalen* noch gesteigert. Das Spielen stellt einen von obligatorischer Geschichte, von der Welt der Verbote und Befehle freien Raum dar, in dem Švejk die Rolle des spontanen, unmotivierten, selbstreferenziellen Spielens ausüben kann.³⁴ Švejk schafft durch sein Wissen von den Regeln des Militärs und seine Lust, Geschichten oder ähnliches auszuprobieren, Freiheit im unfreien System, dessen Spiel-Rollen er „keineswegs ernst nimmt.“³⁵ Wie spielt er? Im ersten Schritt erhält Švejk einen Befehl, den er im zweiten Schritt ausnutzt, um mit seinem Spielen zu beginnen und der vorgeschrie-

³¹ Jaroslav Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 36. vyd., v této úpravě 1. vyd. (Prag: Baronet, 1996), 528.

³² Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 90.

³³ Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 77.

³⁴ Lubomír Doležel, „The Road of History and the Detours of the Good Soldier“, in *Language and Literary Theory: In Honor of Ladislav Matejka, Papers in Slavic Philology* 5, hrsg. von I. R. Titunik, Lubomír Doležel, Ladislav Matějka, Benjamin A. Stolz (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984), 241–9, hier 242.

³⁵ Doležel, „The Road of History and the Detours of the Good Soldier“, 242.

benen Geschichte der Autoritätspersonen zu entkommen. Im dritten Schritt wird er von autorisierten Personen festgenommen und wie ein Verbrecher behandelt, doch im vierten Schritt kommt Švejk wieder frei, da er eigentlich nicht gegen die Regeln verstoßen hat, und wird wieder Teil der obligatorischen Geschichte. Diese Schritte liegen den mehreren Handlungskreisen des *Uršvejks* und des Romans zugrunde. In den *Schicksalen* wartet Švejk aber nicht immer auf Befehle, um zu agieren. So zieht er eine russische Uniform an, die er zufällig findet, ohne dass er einen Befehl erhalten hätte, und beginnt seinen letzten Umweg im Roman. Er spielt auch ganz spontan und ohne Folgen für die Handlung, wie seine Reime auf die Worte seiner Gesprächspartner, die Švejks Erziehung von Oberleutnant Lukáš' Katze oder seine Versuche, Geld für den Feldkuraten Katz aufzutreiben, illustrieren.³⁶ Dieses Spielen befreit ihn nicht von der obligatorischen Geschichte, doch sorgen sie für Unterhaltung. Švejks Spiel ähnelt den Kartenspielen mit seinen Kameraden, die er des Spiels wegen spielt und die sein Schicksal nur teilweise bestimmen. Die Folgen für die Handlung sind zufällig, die für die Ästhetik dagegen nicht: Švejks spielerische Transformationen sind die einzige Quelle von Freude, Unterhaltung und Bewunderung.³⁷ Durch das Spiel vermeidet der Romanprotagonist auch die Dichotomie von Saboteur oder Idiot. Er ist ein Spieler, der das Spiel mehr als den Krieg wahrnimmt: „Mariage zu zweit ist eine ernstere Sache als das ganze Militär.“³⁸ Somit nimmt er dem Krieg den Ernst, indem er seine fiktive Welt zweier Modalitäten als ein bedeutungsloseres Spiel als ein Kartenspiel sieht.

Eine besondere Quelle des Humors ist die Švejksche Erzähl- und Redeweise, die schon den *Uršvejk* prägte. Mithilfe der Maxime des Griceschen Kommunikationsmodells, das die Quantität, Qualität, Relevanz und Art einer Äußerung im Dialog für erfolgreiche Kommunikation bestimmt und die Folgen der Missachtung dieser Regeln beschreibt,³⁹ lässt sich feststellen, wie Švejk von diesem abweicht und so für Komik sorgt. Denn diese Maxime besagen: 1) man solle weder zu viel noch zu wenig Information geben, 2) nichts sagen, was falsch ist oder wofür man keine Beweise hat, 3) Bezug auf das Vorhergesagte nehmen und 4) sowohl zweideutige als auch zu lange Äuße-

³⁶ Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 621.

³⁷ Doležel, „The Road of History and the Detours of the Good Soldier“, 241.

³⁸ Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 385.

³⁹ Herbert Paul Grice, „Logic and Conversation“, in *Syntax and Semantics*, Vol. 3, Speech Acts, hrsg. von Peter Cole und Jerry L. Morgan (New York: Academic Press, 1975), 41–58.

rungen sowie unstrukturiertes Reden vermeiden.⁴⁰ Als Oberleutnant Lukáš Švejek sagt „Wenn Sie bis Abend redeten, würde das immer blöder und blöder werden“,⁴¹ spricht er Švejks Missachtung des Prinzips der angemessenen Länge an, was als bestimmende Eigenschaft seiner Figur aufgefasst wird.⁴² Ein Beispiel hierfür ist Švejks Beharren auf der militärischen Meldung, „Melde gehorsamst“, was sogar anderen Figuren im Roman auffällt: „Švejek, sagte Oberleutnant Lukáš, Sie sind aber blöd, und wagen Sie nicht mir zu sagen, Melde gehorsamst, dass ich blöd bin, wie Sie das gewöhnt sind.“⁴³ Aus diesem Grund wird Švejks Redefluss durch andere Figuren ein Ende gesetzt, indem sie ihn anbrüllen, ihn bitten zu schweigen oder einfach weggehen. Doch kann er sie immer aufs Neue in Gespräche verwickeln, denn er scheint die Regeln der Kommunikation zu beachten, während er dabei gegen das eine oder andere Prinzip verstößt. Es ist bemerkenswert, dass diese scheinbare Kooperation ihm den Weg für eine völlig unabhängige Geschichte bahnt, wodurch er seinen Gesprächspartner zumindest kurzfristig ausschaltet und einen Monolog führen kann. So verbindet sich Komik mit Sprachgewalt. Durch seine Missachtung der Konventionen verwirrt er seine Gesprächspartner, darf das Wort ergreifen und unterhält den Leser.

Švejek ist vor allem ein Erzähler von Geschichten – dies steht außer Frage, macht ihn zum Doppelgänger des Erzählers und unterscheidet ihn von seinen Vorgängern. Einige meinen, die Anekdoten seien Ratschläge, Kritik am Kriege oder an der Donaumonarchie, die Švejks Idiotie als Tarnung entlarven,⁴⁴ doch dies muss angezweifelt werden. Švejek nennt zwar immer konkrete Namen, Orte und Daten, zitiert historische Dokumente oder berichtet von Begebenheiten, doch der Realitätsbezug ist der eines jeden guten Erzählers. Švejek lässt sich nicht von Tatsachen beirren und wechselt seine Einstellung zum Thema wie er die Stammbäume von Hunden nach Belieben verfälscht. So erzählt Švejek, nachdem Lukáš ihn gemahnt hat, Hauptmann Fliedler zu ehren und nicht als Monster in seiner Geschichte zu beschreiben:

⁴⁰ Grice, „Logic and Conversation“, 45–7.

⁴¹ Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 522.

⁴² Radko Pytlík, „Švejek jako literární typ“, in *Česká literatura* 21.2 (1973): 131–53, hier 151. Wolfgang Haug, *Bestimmte Negation: das umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk und andere Aufsätze* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973), 59.

⁴³ Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 508.

⁴⁴ Nikolaj Petrovič Elanskij, *Jaroslav Gašek v revolucijonnoj Rossii: (1915–1920 gg.)* (Moskau: Izdatel'stvo social'no-ekonomičeskoj literatury, 1960), 66. Haug, *Bestimmte Negation*, 62.

Wenn Sie wünschen, Herr Oberleutnant, werde ich voller Lob von ihm sprechen. Er war, Herr Oberleutnant, ein wahrer Engel für die Soldaten. Er war so brav wie der Sankt Martin, der an die Armen und Hungrigen immer Martinsgänse verteilt hat.⁴⁵

Dass einige von Švejks Erzählungen als geheime Kritik an der Habsburger Monarchie zu verstehen sind, bestätigt eine von Grices Thesen, nämlich dass zu informative Reden verwirren und Hörer zu dem Glauben verleiten würden, dass es in der überflüssigen Information einen versteckten Sinn geben müsse.⁴⁶ Aus der Analyse aller zweihundert Erzählungen ergibt sich aber ein anderes Bild. Es finden sich weniger als zehn ‚regierungs- oder kriegskritische‘ Anekdoten. Weitaus häufiger sind solche, in denen Professoren, Lehrer und anderen gebildeten Menschen Schlimmes zustößt, doch meistens trifft ein unglückliches Schicksal einen Spießbürger.

Švejks Anekdoten wird fälschlicherweise auch ein didaktischer Charakter zugeschrieben, der lehren soll, wie man die Kriegsmaschinerie überlistet. Doch wenn Švejk jemandem einen Rat gibt, befolgt er entweder seinen eigenen Rat nicht oder der Rat erweist sich als nutzlos. Dies trifft auch auf die Erzählung zu, auf die sich Kritiker stützen, um ihre These zu untermauern, dass Švejk bewusst den Idioten spiele, um dem Krieg zu entkommen.⁴⁷ Zwar gibt Švejk den Ratschlag „Es wird am besten sein, wenn du dich jetzt für einen Idioten aus gibst“⁴⁸ und erzählt wie ein Berufsschullehrer, der diesem Rat folgt. Doch der Stabsarzt verordnet dem Simulanten solch ein unerträgliches Umerziehungsprogramm, dass er sich freiwillig zum Dienst an der Front meldet. In dieser Erzählung schlägt Švejk also keinen Ausweg vor und bietet keine Einsicht in seine eigene Strategie.

Švejks Geschichten sind nicht motiviert von politischen Botschaften oder geheimer Kritik, aber sie geben eine neue Perspektive auf die fiktive Welt, wodurch sie eine humorvolle und satirische Wirkung erzielen. Häufig wird das ‚Wichtige‘ gegen das ‚Unwichtige‘ in einer Geschichte ausgetauscht, was satirisch oder komisch wirken kann, wie Švejks Verwechslung des wichtigen Franz Ferdinands mit zwei unbedeutenden Figuren bezeugt. Die spielerischen Assoziationen suggerieren einen hochverräterischen Vergleich, der dem Geheimagenten Bretschneider nicht entgeht, als er sagt „Sie machen aber seltsame Vergleiche... Sie sprechen zuerst über Ferdinand und danach

⁴⁵ Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 477.

⁴⁶ Grice, „Logic and Conversation“, 46.

⁴⁷ Haug, *Bestimmte Negation*, 67.

⁴⁸ Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 332.

über einen Viehhändler.“⁴⁹ Švejks Einwand, dass er niemanden vergleichen wolle, kann man ernst nehmen oder auch nicht, denn die Absicht des Sprechers spielt keine Rolle für die satirische Wirkung. Ferner wirken sie, indem die Geschehnisse und Figuren der großen Geschichte mit denen der kleinen erscheinen, familiär und nicht bedrohlich.

Humor ist nicht alles, was die Erzählungen leisten, denn seine erdichteten Geschichten relativieren den vermeintlich primären Plot des Romans, Švejks Erlebnisse im Krieg, und somit den Ersten Weltkrieg überhaupt. Weltgeschichtliche Ereignisse und sein Weg an die Front weichen bunten Erzählungen, die durch zufällige Assoziationsketten entstehen, so dass vom Krieg abgelenkt wird und dieser im Vergleich unwichtig erscheint. Für den Leser und andere Romanfiguren werden der Krieg oder andere Sorgen durch die Erzählungen so sehr in den Hintergrund gerückt, dass er fast vergessen werden kann. Lukáš, der sonst so unter Švejks Erzählungen leidet, bittet Švejk, er möge etwas erzählen, während sie auf Essen warten, und Švejk erklärt Vodička, der sich von seinen Sorgen nicht ablenken ließ, die Absicht hinter seinen Erzählungen: „Wir haben uns doch über etwas unterhalten müssen, als wir zum Verhör gingen. Ich wollte dich, Vodička, nur aufmuntern.“⁵⁰

Durch seine Missachtung der Kategorie der Quantität für Kommunikation und seine langen Erzählungen tritt Švejk als spezifischer Doppelgänger des Erzählers auf. Nicht der allwissende Er-Erzähler, sondern Švejk unterhält den Leser mit Geschichten. Švejk erscheint gerade als Parodie der erzählenden Figur, die im Realismus mit seinen Geschichten die Gründe und Probleme der Handlung kommentiert.⁵¹ Die Ich-Erzähler und erzählenden Figuren des Realismus unterbrechen durch ihre Gespräche oder inneren Monologe zwar auch die zentrale Romanhandlung, doch ihre meist kurzen Bemerkungen bewerten oder führen den Rezipienten zu einem eindeutigen Verständnis der Probleme. Švejk hingegen erzählt, so dass selbst seine Freunde manchmal nicht wissen, warum er erzählt. So werden *Die Schicksale* zur Parodie der kognitiven, epischen Gattung.

Die Schicksale und deren Vorgänger lachen somit über die Dummheiten des Militärs, der Bürokraten und Lehrer und über den Gehorsam des treuen Patrioten, aber auch über die sich anbahnende Saga von den Heldentaten der Legionen, die gleichzeitig in traditionellen Epen erscheinen. Der erzählenden

⁴⁹ Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 15.

⁵⁰ Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 544, 330.

⁵¹ Robert Pynsent, „The Last Days of Austria: Hašek and Kraus“, 142.

de Protagonist Švejk lenkt von dem Ersten Weltkrieg immer wieder ab, erreicht die Front nie, und hilft eher Antilegionärliteratur als Antikriegsliteratur zu schreiben. In Tschechien steht deshalb vor allem die Komik und Švejks Verhalten im Vordergrund der Rezeption. Im Gegensatz zum Kriegspathos Medeks konnten diese ohne historischen Kontext immer wieder aktualisiert werden, weshalb *Die Schicksale* das einzige Werk der Legionärliteratur sind, das die Weltliteratur erobern konnte.

Sowohl Medeks Rechtfertigung des Krieges als Teil eines nationalen Mythos' als auch Hašeks Verneinung des Mythos' durch die Flucht in eine Welt des unmotivierten, spielerischen Erzählens, die jedes Pathos zerstört, zeigen, dass in der Tschechoslowakei der Erste Weltkrieg nicht die Urkatastrophe war wie in anderen Ländern. Beide Legionäre teilen die Tendenz, Mündlichkeit und Figurenrede vorzuziehen, doch keiner entwickelt eine völlig neue Ästhetik im Zuge des Krieges, die konventionelle Erzählverfahren in Frage stellt. Hašeks Vorliebe für das Absurde, für Komik und das Episodische lässt sich bereits vor dem großen Krieg beobachten, auch wenn er erst nach dem Krieg das verbale Spiel auf seinen Hauptprotagonisten überträgt, der durch seine Geschichtchen die große Weltgeschichte perspektiviert, belächelt und seinen eigenen Marsch an die Front aufhält. Medek dagegen profitierte von der Sehnsucht nach Helden und einer Erzählung der verdienten Unabhängigkeit nach der Gründung der Ersten Republik, aber nur vorübergehend. So bleibt die Legionärliteratur ein Zeugnis der Bemühung der unbekannteren slavischen Legionär-Literaturen, dem Volk einen positiven Helden zu geben, der im Kampf seine Ehre sah. Vor allem zeigt sich, dass Kriegsliteratur nicht gleich Kriegsliteratur ist. Medeks Werke fallen durch ihr Pathos und positive Interpretation des Krieges ihrem eigenen historischen Determinismus zum Opfer, Švejk dagegen überwindet nicht nur die Legionärliteratur und den Krieg, sondern auch deren zeitlichen Rahmen dank seiner Ambivalenz und zeitloses verbales Verhaltens. Pathos, auch Hašeks in *Švejk in Gefangenschaft*, kann nicht überleben, so dass man sieht, wer spielerisch und frei lacht, lacht zuletzt und am längsten.

Zwei russische Perspektiven auf den Ersten Weltkrieg

V. Rozanov und A. Solženicyn

Walter Koschmal (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Der russische Romancier Aleksandr Solženicyn schrieb in den Jahren 1969/70 *August Neunzehnhundertvierzehn (Avgust četyrnadcatogo)*, einen historischen Roman über den Ersten Weltkrieg, der nahe an den historischen Tatsachen bleibt. Die Kriegseignisse selbst werden aber nicht erzählt, so dass sich der Roman nicht zur Erinnerung eignet. Vasilij Rozanov schrieb hingegen *Der Krieg von 1914 und die russische Wiedergeburt (Vojna 1914 goda i russkoe vozroždenie)* zu Kriegsbeginn im Jahr 1915. Dieses ideologische und emotionale Pamphlet erörtert die Bedeutung des kommenden Krieges, ignoriert aber historische Fakten. Solženicyn schreibt inhaltlich wie poetologisch einen ‚Anti-Rozanov‘. Trotz ihrer großen Unterschiede betrachten beide Autoren den Ersten Weltkrieg als für Russland nicht erinnerungswürdig.

SCHLAGWÖRTER: Solženicyn, Aleksandr; Rozanov, Vasilij; Erster Weltkrieg; Historischer Roman; Emotionales Pamphlet

Krieg und Frieden (Vojna i mir) von Lev N. Tolstoj ist einer der Klassiker der Kriegsliteratur schlechthin. Sein Gegenstand ist der ‚Große Vaterländische Krieg‘ von 1812 gegen Napoleon. Krieg wird in Russland nobilitiert, indem man ihn „Vaterländischen Krieg“ („Otečestvennaja vojna“) nennt: Der Zweite Weltkrieg ist auch ein solch „Großer“ („Velikaja“) Krieg zur Verteidigung des Vaterlands. Der Erste Weltkrieg hat diesen ‚Rang‘ eines Vaterländischen Krieges in Russland und in der Literatur hingegen nie erreicht.

Einen literarischen Klassiker hat keiner der Folgekriege hervorgebracht. Deren ‚Erster‘ hat vor allem eine auf Inhalte setzende Lyrik mit dominantem Zeigegestus entstehen lassen. Ähnliche, ästhetisch weniger überzeugende Gedichte kennen wir aus dieser Zeit und zu diesem Themenfeld aus der französischen und englischen Literatur.

Vasilij Rozanov, *Der Krieg des Jahres 1914 und die russische Wiedergeburt (Vojna 1914 goda i russkoe vozroždenie)*¹, und Aleksandr Solženicyn, *August vierzehn*

¹ Vasilij Rozanov, *Vojna 1914 goda i russkoe vozroždenie* (Petrograd: Novoe Vremja, 1915). [Der Krieg des Jahres 1914 und die russische Wiedergeburt].

(Solženicyn 2007; *Av gust četyrnadcatogo*, 1969–70), – das sind zwei Blicke auf denselben Kriegsausschnitt: auf den Krieg der Russen im Osten. Gegenüber jenem im Westen ist er weitgehend unbekannt geblieben. Im Osten gibt es keine Gedenk- und Erinnerungsstätten an diesen Krieg, kein Ypern. Dietrich Beyrau und Pavel P. Schtscherbinin² meinen, der Erste Weltkrieg sei in Russland der „vergessene Krieg“, der aktuell tiefste russische Forscher, Ivanov, sieht ihn als „Vakuum“ im russischen Erinnern³. Im unmittelbar folgenden russischen Bürgerkrieg seien viel mehr Menschen ums Leben gekommen. Er gilt als die eigentliche Wende in der russischen Geschichte, neben der Oktoberrevolution 1917. Sie überschattet diesen Krieg.

Die russischen frühen Symbolisten und Akmeisten thematisieren diesen Krieg vorwiegend in der Lyrik. Zwei der großen Symbolisten, Aleksandr Blok und Fedor Sologub, folgen nicht dem Rat der Kollegin Zinaida Gippius aus dem Gedicht „Leiser!“ („Tiše!“) vom 8. August 1914:

Dichter, schreibt nicht zu früh
 der Sieg liegt noch in der Hand des Herrn
 Heute dampfen noch die Wunden,
 Keine Worte sind nötig heute.

Poëty, ne pišite sliškom rano
 Pobeda ešče v ruke Gospodnej
 Segodnja ešče dymjatsja rany,
 Nikakie slova ne nužny segodnja.⁴

Die russischen Poeten folgen diesem Rat ebenso wenig wie offensichtlich viele andere in Europa und enden im bloßen Beschreiben der dampfenden Wirklichkeit – auf Kosten der Ästhetik. Aleksandr Blok etwa schreibt 1914/15 seine „zutiefst patriotischen“⁵ „Verse über Russland“ („Stichi o Rossii“). Bei F. Sologub schlägt sich der Poetikwechsel u. a. in der Sprache nieder: Der fein ziselierte Duktus schriftsprachlicher Gelehrsamkeit wird von der lauten und plakativen Straßensprache übertönt. Zinaida Gippius hatte gewarnt, die Dichter mögen über den Krieg schweigen, um wenigstens den ersten Kum-

² Dietrich Beyrau und Pavel P. Shcherbinin, „Alles für die Front: Russland im Krieg 1914–1922,“ in *Durchhalten! Krieg und Gesellschaft im Vergleich 1914–1918*, hrsg. von Arnd Bauerkämper und Elise Julien (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010), 151–77.

³ Anatolij I. Ivanov, *Pervaja mirovaja vojna v ruskoj literature 1914–1918gg: Monografija* (Tambov: Izd. TGU, 2005).

⁴ Zinaida Gippius, „Poslednie stichi: Peterburg 1918“, in Zinaida Gippius, *Stichotvorenija i poemy. Tom 1: 1899–1918* (München: Fink, 1972), ohne durchgehende Seitenzählung.

⁵ Ivanov, *Pervaja*, 38.

mer in Stille durchleben zu können. Sie schwiegen nicht und deshalb wurde der Erste Weltkrieg in der russischen Literatur vor allem in Gedichten dargestellt.

Dennoch schreibt Aleksandr Solženicyn viel später, nämlich 1969/70 den ersten seiner vier Knoten seiner Tetralogie *Das Rote Rad* (*Krasnoe Koleso*⁶). Geplant war zumindest eine Dekalogie. In diesen historischen Romanen zum Ersten Weltkrieg ist sicher der erste, *August vierzehn*, der bekannteste. Der letzte wurde nicht mehr ins Deutsche übersetzt. Die vier Knoten dürften nur sehr wenige gelesen haben. Birgit Menzel⁷, die zumindest *August vierzehn* behandelt, tut dies auf nur vier Seiten. Dabei ist sie eine der wenigen, die sich überhaupt Solženicyns historischen Romanen zuwendet. Auch so kann man ein implizites Urteil über deren ästhetischen Wert ausdrücken. Die weiteren Knoten wurden von der Literaturkritik als konservativ, in der Schreibweise traditionell abgetan. Als Dissidentenliteratur wurden sie ab den 1970er Jahren im Westen dennoch begeistert begrüßt – aus politischen Gründen. Der Roman ist heute bei uns fast so vergessen wie der russische Erste Weltkrieg in Russland.

Der in der Sowjetunion wegen seiner vermeintlich unpatriotisch-selbstkritischen Kriegsdarstellung abgelehnte Roman wird aber nur als der eine Pol einer extrem gespannten Dichotomie dargestellt. Als Gegenpol setze ich ihm den nicht nur in Russland vergessenen Text Vasilij V. Rozanovs gegenüber: *Der Krieg von 1914 und die russische Wiedergeburt*. Er ist bereits 1915 in Petrograd erschienen. Er ist Solženicyns Roman in vielerlei Hinsicht entgegengesetzt. Es ist nicht bekannt, ob ihn Solženicyn gekannt hat. Rainer Grübel⁸ erwähnt Rozanovs Text nicht in seiner Darstellung von Rozanov als Historiker, führt ihn aber in der Bibliographie seiner Rozanov-Monographie⁹ an. Auch Ivanov¹⁰ berücksichtigt den Text nicht.

⁶ Aleksandr Solženicyn, „Krasnoe Koleso: Avgust četyrnadcatogo, kniga I und kniga 2“, in Aleksandr Solženicyn, *Sobranie sočinenij v tridcati tomach* (Moskva: Vremja, 2007). [unvollständig deutsch: München 1971].

⁷ Birgit Menzel, „August 1914: Aleksandr Solženicyn und die russische Literatur zum Krieg in den ersten Kriegsjahren,“ in *Die vergessene Front – der Osten 1914/15: Ereignis, Wirkung, Nachwirkung*, hrsg. von Gerhard Groß (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2006), 231–48.

⁸ Rainer Grübel, „Rozanov kak istorik Rossii: meždu spasenijem i koncom mira,“ in *La geste russe: comment les Russes écrivent-ils l'histoire au XX^e siècle?*, hrsg. von Marc Weinstein (Aix en Provence: Publications de l'Université de Provence, 2002), 122–49.

⁹ Rainer Grübel, *An den Grenzen der Moderne: Vasilij Rozanovs Denken und Schreiben* (München: Fink, 2003).

¹⁰ Ivanov, *Pervaja*.

Der eine Blick, jener Rozanovs, ist der des unmittelbar Betroffenen vom August 1914, ein Blick auf das Ganze des zu erwartenden Krieges. Solženicyns Blick ist hingegen jener weit entfernte (1969/70), historisch distanzierete, mit zahllosen Details der russischen Kriegsführung. Die Totalen auf eine russisch-germanische (deutsche) kulturosophische Opposition bei Rozanov und auf die Fülle der chronografischen Details bei Solženicyn gleichen und widersprechen sich. Rozanovsche Historiosophie steht hier neben Solženicynscher russischer Historiographie.¹¹ Rozanov¹² betont die Rolle der Literatur für Russland so sehr, dass er sie dort am Anfang und im kausalen Zentrum jeglichen Krieges sieht: „Kriege fanden statt, damit sie die Belletristen beschreiben konnten“ („Vojny soveršilis', čtoby belletristy ich opisivali“¹³). Auch die Axiologie, also das Wertgefüge, ist bei beiden Dichtern entgegengesetzt: Rozanov schreibt sein buchstarkes Pamphlet voller Optimismus für Russland im Hinblick auf den aufziehenden Kampf der Kulturen; Solženicyns Erzähler verliert sich hingegen in einer desorientierenden Fülle von Details militärischen Handelns. Doch gerade diese narrative ‚Weglosigkeit‘ (bezdorož'e) ist ein sehr russisches Phänomen.

Das russische Handeln im Roman ist ein von Defiziten geprägtes. Solženicyns Erzähler beschreibt Defizite in der militärischen Führung, in der Ausbildung, der Ausrüstung und der täglichen Versorgung der Soldaten: überall herrscht Mangel ... Daraus erwächst auf russischer Seite eine Desorientierung, die das Thema der Unübersichtlichkeit, das Christopher Clark¹⁴ auf die gesamte Vorkriegsdiplomatie bezieht, für den Krieg selbst narrativ umsetzt. Der ernüchternde russische Einmarsch in ein leeres Land, das Bild eines fast Švejk'schen Nicht-Krieges steht jener Rozanovschen Kulturkampf-Euphorie entgegen. Sie steht in der Tradition eines allzu patriotischen russischen Pan-slavismus. Der Sieg über die Germanen in einem ‚Großen Krieg‘ ist für Rozanov gewiss.

Kriegskritik aus der (russischen) Innenperspektive

Der Autor von *August vierzehn* nähert sich seinem Gegenstand, einigen Kriegstagen im August 1914, episch langsam an. Er entwirft eine Folge von Figurenperspektiven auf den heraufziehenden Krieg. Vom Nebenthema

¹¹ Vgl. Grübel, „Rozanov“, 131.

¹² Vasilij Rozanov, *So inenija* (Moskva: Pravda, 1990), 456.

¹³ Rozanov, *Soinenija*, 456.

¹⁴ Christopher Clark, *Die Schlafwandler: wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 2013).

des russischen Alltags entfaltet sich der Krieg zum Leitthema des Romans. Die anfangs figural-plurale Außenperspektive auf den Krieg, die einen der Protagonisten Truppenbewegungen mit Fähnchen auf einer Landkarte markieren lässt, geht später in die Innenperspektive der Soldaten und ihrer Offiziere über. Der Pressespiegel (70–8; „vskol'z po gazetam“, I: 54–8) des siebten Kapitels gibt in einer Montage von Zeitungsmeldungen unterschiedliche Sichten auf den Krieg wieder. Dabei sind viele dieser Pressemeldungen offensichtlich falsch.

Die Stimmenmontage des siebten Kapitels umfasst auch kulturosophische Sichtweisen, also eine betont russische auf den nationalen Geschichtssinn hin orientierte Lesart des Krieges. Diese gleicht jener Rozanovs. Aus einem patriotisch verstandenen „ethischen Idealismus“ wird Russland als Repräsentant der „slavischen Seele“ propagiert. In einer Sitzung der „großen Gefühle“ der Staatsduma vom 26. Juli 1914 habe man sich voller Emotionen und Leidensbereitschaft für den Zaren und den – so damals noch wörtlich – „Zweiten Vaterländischen Krieg“ ausgesprochen. Dem Feind sei gedroht worden: „Hände weg vom Heiligen Russland!“ (74; „ruki proč' ot svjatoj Rusi“, I:56). Der Romanautor diskreditiert diese offizielle Perspektive nicht nur implizit durch propagandistische Benennungen wie „Zweiter Vaterländischer Krieg“ (57; „Vtoraja Otečestvennaja Vojna“), die sich nicht etablieren können, sondern auch durch das Zitat falscher Nachrichten. Zum Beispiel sei ganz Ostpreußen bereits in russischer Gewalt.

Das Verbot des Romans *August vierzehn* in der Sowjetunion, er ist 1969/70 nur im Westen erschienen, erklärt sich wesentlich aus der vernichtenden Kritik des Autors, Solženicyns, an der russischen Kriegsführung. Diese Kritik übt sein quasi-historischer Erzähler, ein fast klassischer russischer Chronist („letopiseč“). Wir finden diese narrative Instanz ähnlich in alten ostslavischen Chroniken, ästhetisch transformiert aber auch in Romanen Fedor M. Dostoevskijs. Kritisiert werden zuallererst die hierarchischen Befehlsstrukturen. Zar Peter der Große hatte im 18. Jahrhundert eine strenge zivile und militärische Rängetabelle („tabel' o rangach“) eingeführt. Sie blieb bis ins 20. Jahrhundert starr und undurchlässig. Die Frage stellt sich jedoch, ob diese restriktiven Maßnahmen der Sowjetideologie nicht blind gegenüber russischem Geschichtsdenken waren.

Der Erzähler setzt in *August vierzehn* an dieser Befehlsstruktur, die blinden Gehorsam fordert, an. Der oberste Kriegsherr gehört der Zarenfamilie an. Der Zar selbst ist Gegenstand der massiven Hierarchiekritik. Sie bedingt

bzw. verbindet sich mit einem zweiten zentralen Aspekt, mit der für den Roman relevanten Kommunikation in Russland, mit der dort herrschenden uneingeschränkten Homogenität ideologischer Positionen. Das Kollektiv prägt dabei die gültige, immer einhellige Sicht auf die eigene und die fremde Kultur. Das Individuum hat sich diesem Kollektiv unterzuordnen, das im Roman auch durch die einheitlichen Pressemeldungen konstituiert wird. Auch das gehört zu einer gewachsenen russischen hierarchischen Struktur. Der Roman macht u. a. diese Struktur implizit für das Scheitern im Krieg verantwortlich.

Manche Befehle „von oben“ werden von einzelnen, als Individuen ausgewiesenen Offizieren, etwa vom Befehlshaber der russischen Armee General Samsonov, der im Zentrum des Romans steht, als „völlig sinnlos“ (101; „vovse bessmyslennyj“, I:86) entlarvt. Individuen, die in ihrem eigenverantwortlichen Handeln gezeigt werden, lähmt diese starre Hierarchie: Sie begehen – im Falle von General Samsonov – Selbstmord oder dürfen – im Falle von Oberst Vorotyncev am Ende des Romans – ihre Meinung gegenüber den Mächtigen nicht artikulieren. Das Individuum hat aber in einem russischen Geschichtsdiskurs, der sich nicht erst seit Tolstoj als ein organischer und kollektiver versteht, auch keinen Platz. Vorotyncev erhält in der letzten Szene des Romans, als er der Heeresleitung ihre Fehler zeigen will, einfach Redeverbot. Die Hierarchie siegt, mit ihr das Kollektiv.

Individuelles Denken und Argumentieren kommen dagegen nicht an. Bildet diese starre strukturelle Macht der Herrschenden, auch des Zaren und des Kollektivs, eine zentrale Kritik in *August vierzehn*, so verherrlicht Rozanov etwa sechs Jahrzehnte früher hingegen gerade die quasi-sakrale Einheit von Macht (Zar) und Kollektiv in Russland im Sinne der russischen Orthodoxie als von Gott gegeben, als eine von Gott begründete orthodoxe Homogenität. Eine Kritik am Zaren, Solženicyns Vorwurf der Naivität gegen ihn und „ganz Russland“ (141; „vsja Rossija“, I:112), wäre für Rozanov Gotteslästerung.

Rozanovs massive und ausführliche Kriegskritik, ja Verurteilung, hat – ganz anders als in *August vierzehn* – nur einen einzigen Gegenstand, und das sind die Kriegsgegner, die Deutschen bzw. noch undifferenzierter, die Germanen und ihre Kultur der Überheblichkeit gegenüber Russland. Deshalb überrascht es nicht, dass nicht nur aus einer sowjetisch-politischen, sondern auch aus einer russisch-kulturosophischen Perspektive das uneingeschränkte Lob für die deutsche Kriegsführung, aber auch für deutsche Mentalität und Kultur in *August vierzehn* radikal zurückgewiesen würde. Dem kritischen

antideutschen Pamphlet Rozanovs steht in *August vierzehn* eine narrative Laudatio auf den Kriegsgegner Deutschland gegenüber.

Aus Rozanovs Sicht verbindet sich Kulturosophie mit dem „auf die dunklen Instinkte des Volks spekulierenden“¹⁵ Kriegsvolksbilderbogen. In diesem gibt es mythisch konzipierte Kernkategorien: neben dem Bild himmlisch unterstützter russischer Helden das vom dämonisch-teuflischen Feind. Im Grunde ist das nur der Deutsche, der sein Gewissen „za pfennig“ (Russkij vonnnyj lubok I, Nr. 23) verkauft. Selbst den Philosophen Rozanov pervertiert – vergleichbar Blok und Sollogub – der Krieg in seinem Schreiben.

Die so genannten „Jungtürken“ (141; „mladoturki“, I:112), die jüngeren Offiziere der russischen Armee, sehen in *August vierzehn* die deutsche Armee hingegen mit ihrem „allumfassenden patriotischen Gefühl“ und der „preußischen Disziplin, mit der flexiblen europäischen Eigeninitiative“, also mit ihrem Individualismus, als die „stärkste der Welt“ an. Auch die einfachen russischen Soldaten, die in die leeren, von Deutschen verlassen Orte einziehen, bewundern die dortige, zurückgelassene „unrussische Wohlgeordnetheit“ (163; „ustrojstvo nerusskoe“, I:129). Der Erzähler lobt die deutschen Städte, vor allem aber die deutsche Kriegsführung, die immer viel schneller und umsichtiger sei als die russische. All das ist bei Rozanov unvorstellbar.

„Defizit“ als Leitthema

Ist Solženicyns Roman *August vierzehn* ein Kriegsroman? Wer wollte dies einerseits in Zweifel ziehen? Andererseits erzählt er davon, wie sich Truppen bewegen, oft nur hin und zurück, gänzlich ohne Sinn. Der russische Weg ist aber schon traditionell nie ein zielgerichteter. In diese zutiefst russische Geschichtskonzeption schreibt sich auch Solženicyn ein.¹⁶ Kriegerische Auseinandersetzungen finden kaum statt. Die russischen Truppen ziehen überwiegend in leere Räume auf das Territorium des Kriegsgegners. Die räumliche Leere steht auch metaphorisch für die Sinnleere dieses Krieges, die sich später im ‚russischen Erinnerungsvakuum‘ zu diesem Krieg fortsetzt. Deutsche und russische Offiziere fragen sich: Warum nur ist Russland in diesen Krieg gezogen? Diese ziellose Bewegung im Raum, bei der der Beginn entscheidend ist, gilt vielfach als Konstante russischer Kultur, auch jenseits des Krieges.

¹⁵ Ivanov, *Pervaja*, 96.

¹⁶ Felix Phillip Ingold, *Russische Wege: Geschichte. Kultur. Weltbild* (München: Fink, 2007), 296–300.

Wollte man alle Defizite, das Leitthema dieses Romans, nennen, müsste man den umfangreichen Roman nacherzählen. Vorab erwähnt sei das Hauptdefizit: Es betrifft den Krieg selbst! Es mangelt an Krieg. Armeen ziehen in *August vierzehn* in einen Krieg, der meist nicht stattfindet. Jaroslav Hašeks Švejk hätte seine Freude daran, ganz anders als Solženicyns humorfreier Erzähler. Auch das verbindet ihn mit Rozanov. Zwischen den Erzählweisen beider liegen Welten. Warum findet aber der Krieg nicht statt? Ganz einfach: Der Kriegsgegner fehlt. Die russischen Truppen eilen in Preußen von Ort zu Ort, nirgends Deutsche: nur ihre die russischen Soldaten verblüffende deutsche Ordnung. Mit der russischen Armeeführung marschiert die Armee „in die gleiche falsche Richtung“ weiter (136; „uznali, čo protivnik *ne tam*, kuda idet Vtoraja armija, i topajut sebe po-prežnemu *ne tuda!*“, I:108). Das hindert die Presse nicht daran, diese sinnlosen Truppenbewegungen als russische Siege zu feiern. Paradoxa wie diese sind der russischen Kulturbeschreibung nicht nur nicht fremd, sie gehören vielmehr organisch zu ihr.

Die russischen Defizite sind unterschiedlicher Natur. Überwiegend handelt es sich um konkrete, materielle wie Mangel an Waffen oder Soldaten. Von entscheidender Bedeutung sind die zahlreichen kommunikativen Defizite, sei es das Nicht-Wissen der russischen Offiziere um strategische Entscheidungen der Heeresleitung, sei es ein medial bedingtes „telegrafisches Nicht-Verstehen“ (105; „telegrafnoe neponimanie“, I:87). Das Unwissen erstreckt sich auf die Bewegungen der eigenen und der fremden Armeen: „Wir wissen nicht einmal über die eigenen Truppen Bescheid, geschweige denn über die deutschen“ (123). Der Deutsche figuriert deshalb für die Russen als der „unsichtbare Deutsche“ (125; „Tut o svoich ne znaeš', ne to čo o nembcach“, I:98). Damit gehen einschlägige Koordinationsdefizite einher, zumal in der Heeresleitung, mit der nur sehr fragmentarisch kommuniziert werden kann: So erscheint es als „verblüffendes russisches Rätsel“ (261; „porazitel'naja russkaja zagadka“, I:214), dass russische Funksprüche, die eigentlich der Koordination dienen sollten, entweder nicht ankommen oder unverschlüsselt gesendet werden. Die Truppen erhalten so die nötigen Befehle nicht (243; I:181). Zum ‚Krieg‘ kommt es weit eher zwischen den russischen Offizieren und ihrer Heeresleitung statt mit dem Feind. Die Kommandierenden wissen oft nicht, wo sich ihre Truppen aufhalten.

Schließlich liegen aber die zentralen kognitiven und strukturellen Defizite, zu letzteren zählt die starre russische Hierarchie, bei der Heeresleitung

unter Mitwirkung der Zarenfamilie. Ihre Unvernunft ist mit der von Russen bewunderten deutschen Vernunft unvereinbar. Russischerseits täuscht man sich selbst über die eigene Strategie. Es gibt in diesem Krieg auf der russischen Seite nichts Erwartbares: Erwartbar ist nur das Unerwartete! Dieser Zufallsstruktur und Alogik ist die Beispielargumentation des Erzählers diametral entgegengesetzt. Wie ein Historiker und auch ein Rhetoriker belegt er durch schlüssige Argumentation die ‚Logik‘ der russischen Niederlage, die sich aus fortgesetzter Schlamperei und Vertuschung der Fakten ergebe (276; I:224). Diese vermeintliche ‚Logik‘ ist der innerrussischen Kulturbeschreibung fremd.

Der Erzähler reiht immer neue Defizite verschiedenen Typs aneinander. Die Fülle dieser *exempla* zeitigt zweierlei: Zum einen ruft ihre fortgesetzte Wiederholung beim Rezipienten ein unerquickliches *taedium* hervor. Man kann sich schon mal beim Lesen langweilen. Der Roman ist phasenweise rhetorisch und ästhetisch wenig überzeugend. Zum anderen schafft die allzu große, Objektivität und Sachlichkeit suggerierende Fülle der detailliert dargestellten Truppenbewegungen mit ihrer großen Zahl an Akteuren, Offizieren wie Soldaten, beim Leser eine desorientierende Unsicherheit. Die Akteure in *August vierzehn* sind jedoch zunehmend ebenso desorientiert wie die Rezipienten, die sich im Hinblick auf das Kriegsgeschehen kaum mehr zurechtzufinden vermögen. Insofern spiegelt sich die semantisch-thematische Defizitstruktur in der Desorientierung der Rezipienten wider, deren ‚Einfühlung‘ in die nicht weniger verwirrten Akteure damit erleichtert sein mag. Das Herumirren der Rezipienten im Erzählraum macht diesen zu einem quasi russischen.

Niederlage als Schlussdefizit

Der Krieg bildet russischerseits ein einziges Erwartungsdefizit: Alles was vom Krieg erwartet wurde und wird, tritt nicht ein. Vor allem kommt es nicht zum klassischen Krieg. Die Beispielargumentation des Erzählers folgt narrativ einer den Deutschen zugeschriebenen Logik. Gegen diese mag sich die sowjetische Ideologiekritik am Roman richten. Vasilij Rozanov hingegen wertet die deutsche Logik umgekehrt als kalt, grausam und fremd und fügt sich so nahtlos in eine russisch-mythisierende Axiologie ein. Die enzyklopädisch anmutende Argumentation des Erzählers in *August vierzehn* lässt sich auch als eine Art Kriegsgericht verstehen, also als ein Gericht über den von russischer Seite (nicht) geführten Krieg. Aus dieser Defizitargumentation

sind aber die Deutschen konsequent ausgeschlossen. Dieser positiven Ausgrenzung der vernunftbestimmt handelnden deutschen Militärs steht eine negative Ausgrenzung, ja verachtende Karikierung der Deutschen auf Seiten Rozanovs gegenüber.

Der nicht-russische, sondern deutsche, verantwortungsvolle Individualismus ist in *August vierzehn* zwar auch einzelnen Offizieren und Generälen eigen, die ihrerseits fortwährend widersprüchlichen Informationen über den Kriegsverlauf ausgesetzt sind. Doch General Samsonov spürt mit der Annäherung der Niederlage immer deutlicher sein eigenes (Handlungs-)Defizit gleichsam körperlich: Er hat – so der Erzähler – das Gefühl eines abgeschlagenen Arms oder verletzten Flügels und fühlt sich nur mehr als leblose Stoffpuppe. Als er sich mit dem linken Arm festhalten will, merkt er: „Auch diesen Arm hatte man ihm abgehauen“ (366; „On opiralsja kak budto o skalu, kak budto levoju rukoj – no ne bylo u nego bol’sje levoj ruki. Otrubili i ee“, I:282). Diese wachsende Zahl von körperlichen Defiziten ist natürlich metaphorisch zu verstehen. Sie führt zu den Kerndefiziten. Im Falle Samsonovs ist dies sein Selbstmord. Er ist insofern konsequent, als das Individuum keine Handlungskompetenz hat und der Krieg auch ohne Befehlshaber seinen organischen Lauf nimmt. Im Übrigen wie bei Tolstoj. Im Fall der russischen Truppen ist es die – als kollektiver Selbstmord bezeichnete – militärische Niederlage. Mit „sinnentleerten Augen“ (463; „glazami malosmyslennymi“, I:343), die einem wiederholt zitierten Krieg ohne Sinn entsprechen, sieht Samsonov ein Weltgebäude zusammenbrechen.

Der russische Defizitismus wird in *August vierzehn* dem deutschen – so nicht benannten – Perfektionismus gegenübergestellt. Der Krieg ist auf der russischen Seite eigentlich nur ein Rückzug aus dem Krieg, eine Kriegsvermeidung und die Unfähigkeit zum Krieg. Die deutschen Generäle rätseln deshalb zu Recht im Hinblick auf ihre Gegner: „Und wie hatten sie es gewagt, sich in einen solchen Krieg zu stürzen?“ (458; „I čego ž oni ožidali togda oto vsej vojny? Kak posmeli na vsju na nee otvažits’sja?“; I:340). Am Ende steht auf russischer Seite ein immer wieder explizierter Zerfall der Armee, eine „Katastrophe“ (532; „katastrofa“, I:390), die die „Zahl der Opfer“ (535; „uveličila žrtvy“, I:391) von Tag zu Tag vermehrt. Sie werden – ganz in der Tradition russischer und sowjetischer Kriegsbilder – hingemäht wie das Korn.¹⁷

Am Ende will ein zentraler Held des Romans, Fürst Vorotyncev, der Heeresleitung den persönlich vorgetragenen Vorwurf nicht ersparen, dass das

¹⁷ Ingold, *Russische Wege*, 300.

Resultat dieses Krieges „keine Niederlage“ (757; „ne k neudače“, II:475) sei, sondern eine „völlige Zerschlagung“ („k polnomu razgromu“). An den Großfürsten und die Oberkommandierenden gewandt fährt er in seiner Kritik fort: „Den Selbstmord für Russland haben Sie unterschrieben, eure Exzellenz!“ (764; „Samoubijstvo za Rossiju podpisali v y, vaše vysokoprevoščoditel'stvo!“; II:480). Mit diesem Vorwurf aber – so der Großfürst – habe Oberst Vorotyncev die Grenzen des Erlaubten überschritten. Das strukturelle Defizit der Hierarchie setzt sich über die Zerschlagung der russischen Armee hinaus fort, nun mit abschließender Rechtfertigung des russischen Opfers durch den Zaren selbst. Auch ein russisches Opfer – so der Zar – mache Sinn, nicht nur ein russischer Sieg. Das verdeutlicht auch die Sinnlosigkeit dieses Krieges.

In *August vierzehn*, einem in jeder Hinsicht defizitären ‚Kriegsroman‘, fehlt der Krieg selbst. Auch Solženicyn geht es im Roman gar nicht primär um den Verlauf des Krieges. Es geht ihm darum, am Beispiel des Krieges fundamentale russische Defizite aufzuzeigen. Er tut dies jedoch als ein zutiefst russischer Schriftsteller, der in die organisatorische Zyklizität russischen Geschichtsverständnisses eingebunden bleibt. Damit spielt der Erste Weltkrieg selbst in *August vierzehn* letztlich eine nachgeordnete Rolle. Damit setzt aber der Autor das narrativ um, was im Hinblick auf diesen Ersten Weltkrieg für das russische Erinnern insgesamt gilt. Er ist ein nachgeordnetes Ereignis, kein ‚Großer‘, Identität stiftender Krieg.

In dieser Nachrangigkeit trifft sich Solženicyn überraschend mit Rozanov, der den Krieg selbst aus einsichtigen Gründen, beginnt der Krieg doch erst in dem Moment, in dem Rozanov sein Werk schreibt, in seiner Faktizität weitestgehend vernachlässigt. Auch er rückt die Reflexion des Kriegsereignisses, nicht den Krieg selbst in den Vordergrund. Doch diese wertende Reflexion ist bei ihm eine zu Solženicyn diametral entgegengesetzte: *August vierzehn* demonstriert narrativ die erniedrigende Zerschlagung Russlands. Rozanovs Werk hingegen setzt dem die vermeintliche österliche ‚Wiedergeburt‘ Russlands entgegen. Solženicyns historiographisch angelegter ‚Anti-Rozanov‘ zerschlägt die allzu panslavistisch und kulturosophisch konzipierten russischen Mythen Rozanovs. Hier treffen auch zwei unvereinbare, in Russland koexistierende Schreibweisen aufeinander. Gleichzeitig bleibt aber auch Solženicyn in einer zutiefst russischen Erzählweise und Bildsprache befangen.

Rozanovs mythische Sakralität russischer Wiedergeburt

Der Erste Weltkrieg ist für die Texte beider Autoren von nachgeordneter Bedeutung. Dennoch erwartet Rozanov einen „Großen Krieg“ („velikaja vojna“, 1915:34), der im Kern identitätsstiftend sein sollte. Es kam nicht dazu, da der Krieg historisch vom russischen Bürgerkrieg verdrängt wurde, da er aber auch keine russischen Heldentaten generierte. Wohl auch deshalb brachte er nicht allzu viele literarische Werke hervor. Diese blieben zudem ästhetisch eher konservativ und wurden im Falle Solženicyns politisch instrumentalisiert.

Vasilij Rozanov transformiert die Konzeption vom Ersten Weltkrieg kulturosophisch und mythisch. Obwohl er ihm eigentlich zeitlich so nahesteht, ignoriert er weitestgehend die historischen Fakten, er manipuliert sie auch. Das bei den Aushebungen russischer Truppen etwa verbürgte und bestens bekannte Alkoholismus-Problem erwähnt er nicht nur nicht, sondern schreibt diesen Alkoholismus gegen besseres Wissen einfach den deutschen Truppen zu. Im Kriegs- ‚lubok‘ (Volksbilderbogen) stehen sie für das teuflische Prinzip.

Die russisch-mythologischen Kontexte, die für Rozanov relevant sind, sind zum einen jene von Slavophilen, russischen bzw. slavischen Kulturpatrioten, und Westlern, die eine Orientierung Russlands am Westen, an Europa propagieren. Erstere vertreten einen Panslavismus, der eine slavische Einigung und Einigkeit unter russischer Führung fordert. Formuliert wurden diese Ideen der Mitte des 19. Jahrhunderts in der russischen Kulturosophie. Diese rückt nicht die Geschichte, sondern eine sakrale Sinnstiftung russischer Geschichte patriotisch in den Mittelpunkt. Rozanov setzt diese Linie fort. Deshalb propagiert er – aus einem russisch-sakralen Kontext heraus – die österliche Wiedergeburt Russlands durch diesen Krieg. Seine rhetorisch-emotiv geprägte Schreibweise knüpft direkt an die den Weltkrieg sakralisierende Schreibweise der Gedichte russischer Symbolisten und an ihre seit 1914 neue Verzerrung im ‚lubok‘ an. Damit ist sie der chronographischen Schreibweise in *August vierzehn* diametral entgegengesetzt. Dort hätte die Idee der Wiedergeburt im Motiv des Kornes aufgegriffen werden können, doch wird dieses dort nur als Sinnbild des Leidens und des Todes funktionalisiert.

Rozanov weitet den „Kriegs“-Begriff („vojna“) aus und schreibt von einem „Kampf“ („bor‘ba“). Für ihn steht ein umfassender Kampf der Mentalitäten, ja der Welten bevor: „Der Ansturm der germanischen Stämme gegen die sla-

vischen hat begonnen“ („Napor germanskich plemen na slavjanskije – zaveršilsja“, 1915:5). Dabei interessiert ihn primär der Kampf der Kulturen, der slavischen auf der einen und der germanischen (deutschen) auf der anderen Seite. Rozanov bedient sich einer gleichsam magischen Schreibweise, mit der er die von ihm gewünschte Realität, den Sieg der slavischen über die germanische Kultur herbeizuschreiben sucht.

Dazu dienen ihm etwa russisch-folkloristische Diskurse, die in *August vierzehn* zur Gänze fehlen. Der neue russische Held ist bei ihm – ähnlich dem *Kriegs-lubok* – nichts anderes als der wiedergeborene Held der ältesten russischen Heldengesänge, der Bylinen: „Der alte Bylinenheld Mikula Seljaninovič erwacht zum Leben“ („Staryj bylinnyj Mikula Seljaninovič probuždaetsja“, 1915:4). Diese mythisch-historischen Gesänge sind aber nicht allein Russland zuzuordnen, sondern vielmehr der alten Rus', wie sie als Staatswesen seit dem 9. Jahrhundert mit dem Zentrum Kiev als eine gleichsam sakrale Hypostase der östlichen Slaven existierte. Natürlich vereinnahmt Rozanov die Rus' für sein gegenwärtiges Russland, um dieses zu sakralisieren. Damit greift er aber – ohne dies zu erwähnen – auf die neuen propagandistischen *Kriegs-lubki* zurück. Sie sollen das Volk in dessen Sprache aufputzen, niedrige Instinkte wecken und unterhalten. Bei Rozanov fehlt jedoch deren komisch-unterhaltende Dimension ebenso wie die visuelle. Was ihn aber mit den Volksbilderbogen verbindet, ist die Negation der Fakten des Krieges mit dem Ziel, Russland in einem besseren Licht erscheinen zu lassen.

Viele Motive der Folklore, etwa Märchenmotive wie das vom „russischen Geist“ („russkij duch“) oder das des „Lebenswassers“ („voda živaja“, 1915:82), das sich mit dem Taufwasser („voda svjataja“; eigentlich: „heiliges Wasser“) mischt, kehren bei ihm wieder. Das Bylinenmotiv der „Erdanziehung“ („tja-ga zemli“), dem der Bylinenheld Svjatogor zum Opfer fällt und stirbt, verwendet Rozanov auf den von ihm im Hinblick auf den Kulturkampf interpretierten Ersten Weltkrieg (1915:31): „Es gibt da zwei elektrische Kräfte. Es gibt da zwei Anziehungen des Windes. Das wird ein großer Rassen- und Kulturkampf. Das wird gerade kein Krieg, sondern ein Kampf“ („Vot dva élektričestva. Vot dve tjagi vetra. Éto budet velikaja rasovaja i kul'turnaja bor'ba. Éto budet imenno – ne vojna, a bor'ba“). Die Slaven kämpfen für Rozanov um ihre Würde gegen die „Germanen“, die sie schon immer „erniedrigt“ („un-iženie“, 1915:29) und als „für Bildung und Kultur ungeeignet“ diskreditiert hätten (1915:30).

Rozanov sucht in einer folkloristisch-sakralen, mythisch-emotiven Sprache eine russische Einigkeit zu suggerieren, die letztlich der *sobornost*, dem religiös-staatlichen Gemeinschaftsgefühl der russischen Orthodoxie, zugrunde liegt. Dieser Krieg eröffne die Chance einer Einigung aller Russen, ja Slaven. Dabei wird natürlich unterschlagen, dass diese vielfach keinem orthodoxen Glauben anhängen, etwa die Polen. Im Alltag seien wir Russen zerstreut, (nur) im Krieg fühlten wir uns „alle zusammen“ („vse vmeste“, 1915:37). Deshalb hat der Krieg auch eine erzieherische, eine didaktische Funktion. Rozanov suggeriert eine gleichsam mythisch-russische Armee, ein ideales durch den Krieg geeintes homogenes Kollektiv. Die Armee, das Kollektiv ist ihm der personifizierte mythische Held. Rozanov begründet mit propagandistischem Ziel ein großes slavisches Ganzes. Das ist der Duktus des 19. Jahrhunderts, nicht jener der Moderne.

Analog dazu ist ihm der Heilige, das Gesicht des Heiligen auf der Ikone das sakrale Muster alles Individuellen. Da das Gesicht des Heiligen der Ikone gerade keine individuellen Züge tragen darf, ist dies ein weiteres Paradoxon. Das Gesicht des Heiligen erziehe (1915:83) nicht weniger als der Krieg und sei „das höchste Muster der Menschlichkeit“ („vysočajšij obrazec čelovečnosti“). Er meint – wie F. M. Dostoevskij – eine russische Menschlichkeit, die es außerhalb des Russentums nicht geben kann. Das sei nicht irgendein Goethe, der für die deutsche Grausamkeit („zverstva“, 1915:83) stehe. Damit propagiert er das als Ideal, was in *August vierzehn* als Grund für das Scheitern der russischen Armeeführung entlarvt wird. Der Aspekt des Hierarchischen spielt bei Rozanov keine Rolle. Der Held ist ihm aber auch der – biblische – Märtyrer („mučenik“, 1905:37), wenn er für das Vaterland stirbt. Die Grenzen zwischen sakral und profan verschwinden bei Rozanov. Die russische Welt der Werte wird durch den Krieg völlig neu definiert und mythisch-sakral gerechtfertigt. Ende 1916 schreibt Maksim Gor'kij an Romain Rolland in einem Brief vom furchtbaren Erbe, das sie beide hinterlassen: „Dieser dumme Krieg ist ein glänzender Beweis unserer moralischen Schwäche, des Verfalls der Kultur“ („Ėto nelepaja vojna – blestjaščee dokazatel'stvo našej moral'noj slabosti, upadka kul'tury“.¹⁸) Man leidet und stirbt also für die russische Idee („za Rus“, 1915:38). Bei Solženicyn dient sie dem Zaren am Ende des Romans gar zur Rechtfertigung der russischen Niederlage. Auch das Leiden helfe den Russen.

¹⁸ Ivanov, *Pervaja*, 66.

Rozanovs kriegerisch-emotionaler kulturosophischer Diskurs ist im Gegensatz zum historiographischen Solženicyns ein Siegerdiskurs, kein Diskurs der Niederlage und der Zerschlagung. In panegyrischen Wendungen, wie sie in Russland seit den Herrscheroden des 18. Jahrhunderts vertraut sind, treibt Rozanov ein aufgewühltes russisches Volk mit seinen vermeintlichen Helden durch eine Fülle von Wiederholungsfiguren diskursiv voran in den Krieg:

Deshalb will Russland nicht, dass die durch uns im Glauben und im Blut vereinten Slaven leiden, sterben, untergehen, sich bespuken und beschmutzen ...

Deshalb ist Russland krank vom Schmerz der Slaven ...

Und es will alles selbst erdulden, damit sie keinen Schmerz leiden ...

Und die Offiziere ziehen.

Und die Soldaten ziehen.

Nicht so unbedeutende Soldaten aus Büchern, süß und klein, sondern –

bronzefarbene, hochgewachsen, große Helden ...

O Gott, wahrhaftig und großartig ist dieses Wort Heldentum, und es lebt!!

Potomu čto Rossija ne chočet, čtoby stradali, umirali, gibli, oplevyvalis' opozorivalis' edinovernnye i edinokrovnye nam slavjane ...

Potomu čto Rossija bol'no ot boli slavjan ...

I ona chočet perebolet' sama, čtoby im ne bylo bol'no ...

I oficery idut.

Idut soldaty.

Ne literaturnye ‚soldatiki‘, slaščavye i malen'kie, a – bronzovye, bol'sie, velikie geroi ...

Bože, istinno i veliko èto slovo – ‚geroizm‘, i živo ono!!

Dem entspricht nicht nur die pathetisierte lyrische Sprache der *lubok*-Propaganda, sondern auch deren Themen. Sie können so lügenhaft sein, dass sie ‚uns‘, die Russen, als von Sieg zu Sieg Eilende darstellen. Man kann das Propaganda nennen, vielleicht auch Autosuggestion. Letztlich ist es eine sich abgrenzende Innensicht auf die eigene Geschichte und Kultur. Doch nicht diese Funktionen sind entscheidend, sondern der folkloristisch-mythische Status dieses russischen Kriegshelden: Denn im Rahmen eines russischen

Mythos' ist er immer der Sieger (auch wenn er in der Realität das Gegenteil ist). Das russische Ignorieren der Niederlagen dient also primär gar nicht der Propaganda, wie man gerne vermutet. Das eigene mythische System wird vielmehr nach innen festgezurr, stabilisiert!

Die Kultur des bloßen Wortes hat ein Ende gefunden, jene des Handelns hat begonnen, die Zeit der „großen Helden“ („velikie geroi“), die dank ihrer folkloristischen Verankerung auch einen ‚Großen Krieg‘ („velikaja vojna“) erringen können. Dieser Krieg wird bei Rozanov zwischen Slaven und Germanen ausgetragen. Es ist kein konkreter, von militärischen Fakten bestimmter Krieg, sondern ein Kampf der Kulturen. Durch diese historiosophische Überhöhung reduziert Rozanov die Bedeutung des konkreten Kriegsgeschehens, das ja bei Abfassung seines Textes noch kaum eingesetzt hatte. Darin trifft er sich mit dem Autor von *August vierzehn*. Beide verfolgen eine diskursive Schwächung des eigentlichen Kriegsgeschehens des Ersten Weltkrieges. Sie waren insofern ‚erfolgreich‘, als der Krieg der russischen Erinnerung fremd blieb, bzw. sind ihre Texte poetologischer Niederschlag dessen.

Dass die Russen aus dem Krieg als Sieger hervorgehen werden, steht für den Kulturosofen Rozanov außer Frage. Russische Geschichte und Kultur seien prinzipiell überlegen. Die deutsche sündhafte Kultur sei von Konkurrenz und Gewalt gekennzeichnet, vom „Sturm“ („burja“), die russische aber sei ruhig und still („tichaja“), frei von Gewalt. Die Flüsse stürzten auch nur im Westen von den Bergen, in Russland fließen sie still durch die Ebenen, etwa der stille Don. Russland sei angesichts der „Morgenröte des neuen Kriegs“ („zarja novoj vojny“, 1905:69) berufen, die europäischen Völker zu führen, also eine geistige und geistliche Führerschaft zu übernehmen („Teper' Rossija prizvana duchovno vesti evropejskie narody“, 1905:56). Das ist reiner Dostoevskij!

Rozanov formuliert dies in emotionalisierten Diskursen. Die Deutschen, die Germanen werden wie im Volksbilderbogen als Tiere und Sünder ausgeschlossen. Die Russen und Slaven hingegen seien anders als die von der ‚ratio‘ bestimmten Deutschen von einer Emotion geprägt, die in ihrem Ursprung religiösen Charakter hat. Sie sind von einem „religiösen Schrecken“ („religioznyj ispug“, 1905:77f.) getrieben. Den deutschen Tieren wird hingegen sogar ihr Christentum abgesprochen. Da wandelt sich Rozanov vom populären Propagandisten wieder zum russischen Religionsphilosophen.

In diesem Kampf der Kulturen argumentiert Rozanov ganz anders als der Historiograph Solženicyn. Die von Rozanov angeführten, allgemein

anerkannten Inhalte, dessen Orientierung gebenden Stereotype sind rein russisch und kulturosophisch geprägt. Sie dulden deshalb auch keinen Widerspruch: „Niemand wird mir widersprechen“ („Nikto ne stanet vozražat' mne“, 1915:74), wiederholt Rozanov. Sein pathetischer Diskurs der Hypertrophierungen ist vor allem rhetorisches Kampfmittel. Rozanov führt einen Krieg der Worte gegen die deutsche Kultur und ihre „eseligen Reflexionen“ („oslinye rassuždenija“, 1915:84), gegen ihre vernunftbestimmten „rezonery“ (81; 1915:77). Selbst die deutschen Philosophen werden theriomorphisiert, in Tiergestalt gekleidet. Da sich Rozanov ausschließlich auf den Protestantismus kapriziert und den Katholizismus einfach ausklammert, kann er diese für ihn klaren Grenzen von russischem Gefühl und tierischem deutschen Verstand klarer ziehen. Damit bewegt er sich auf der Generallinie innerrussischer Kulturbeschreibung.

Dabei sieht er auch die Deutschen in Russland selbst als Feinde: Sie hätten den russischen Verstand abgezogen (1905:142). Aus seinen willkürlichen, extremen Mythisierungen leitet Rozanov seine Sicht der russischen Zukunft ab. Deshalb kann für ihn auch der reale Krieg – ähnlich wie für den Zaren bei Solženicyn – gerne verloren gehen, der russische Geist wird immer siegen. Zudem würde ja eine Niederlage nur die russischen Leiden mehren und auch damit die russische Kultur aufwerten (1905:89): Russland gewinnt – aus einer innerrussischen Perspektive – immer, auch weil alles Materielle keinen Wert darstellt! Die umfassende Sakralisierung russischer Kultur geht mit einer nicht weniger radikalen Dämonisierung der germanisch-protestantischen Kultur einher. Auch damit bewegt er sich in den eingefahrenen Stereotypen. Nicht aktuelle politische Entwicklungen bilden den eigentlichen Grund für diesen Krieg, sondern Jahrhunderte alte Dichotomien, die in diesem Krieg endlich ausgefochten würden. Damit hat er eine historiosophische, schicksalhafte Bedeutung biblischen Ausmaßes für Russland. Nicht zufällig gestaltet ihn Rozanov in diesem biblisch-mythischen Duktus.

Dieser unglaubliche Monologismus usurpiert eine fast globale Autorität, die keine zweite Stimme neben sich duldet, scheinbar ganz anders als in *August vierzehn* mit seinem Pluralismus der Perspektiven. Werden andere Stimmen zitiert, etwa der Brief eines russischen Soldaten (1915:180), dann fügen sich diese in die Inhalte, die Ideologie und die Schreibweise Rozanovs ein. Den Soldaten lässt er von den deutschen Tieren schreiben: „In allem sind sie Tiere“ („I zverstvujut vo vsju“). Statt Polyphonie herrscht hier die eine Stimme.

Immer wieder wird der reale Kampf auch in die Sprache der Mythen übersetzt. Der Bylinenheld Il'ja Muromec ist wieder auferstanden. Dieser unbesiegbare Recke kämpft nun gegen den Heiden. In immer neuen mythischen Bildern, die unterschiedlichen Sprachen entlehnt werden, wird immer wieder dasselbe gesagt. Es wird derselbe Krieg der Worte, derselbe Kampf der Kulturen ausgetragen. Die – ähnlich wie bei Solženicyn – nur Überdruss, *taedium* hervorrufenden Wiederholungen, die Redundanzen und Variationen lassen sich letztlich nur so verstehen, dass mit diesem, auch in der Forschung kaum zitierten Pamphlet Vasilij Rozanovs, das nie ins Deutsche übersetzt wurde, ein russischer intellektueller Adressat zu einem quasi heiligen Krieg gegen Deutschland und Europa aufgestachelt werden sollte. Historisch hat sich Rozanov freilich in jeder Hinsicht getäuscht. Seine fast unerträglich pathetische, ideologisch völlig überzogene, siegesgewisse Darbietung des für ihn erst anbrechenden Krieges steht einer nicht weniger extrem defätistischen Darstellung desselben Ereignisses in *August vierzehn* mehr als ein halbes Jahrhundert später gegenüber. Hier prallen zwei russische Sichtweisen, zwei Wertesysteme, zwei Schreibweisen, aber auch unterschiedliche Gattungen aufeinander. Literarisch vermögen sie beide kaum zu überzeugen. Dennoch sind sie sich in ihren extremen Haltungen, die auf jeweils unterschiedliche russische Kulturstereotype zurückgehen, allzu ähnlich.

Aleksandr Solženicyn schreibt – im Gegensatz zu Vasilij Rozanov, dessen Pamphlet sich der russischen, ideologisch festgelegten Kulturosophie des 19. Jahrhunderts verpflichtet zeigt, – eine extrem faktenzentrierte und fakten gesättigte historische Erzählung. Verliert sich dieser Erzähler auf seinem narrativen Weg darin kaum weniger als die russischen Soldaten auf ihren realen Wegen, so erhebt sich Rozanovs auktoriale Erzählinstanz einfach mythisch und ideologisch über alle tatsächlichen Kriegsgeschehnisse. Bei Rozanov hat der Erste Weltkrieg noch kaum begonnen und dennoch verleiht er ihm eine pathetische Sinnstiftung. In Solženicyns Roman, der aus der Rückschau eigentlich alles zu überblicken vermag, sind hingegen alle Details des Krieges so defizitär, dass selbst der Krieg, der Kriegsgegner, vor allem die Sinnhaftigkeit des Krieges nachgeordnet sind, ja zu fehlen scheinen. Obwohl Solženicyn mit diesem Roman inhaltlich wie in der Schreibweise einen Anti-Rozanov schreibt, treffen sich doch beide in der impliziten Aussage, dass dieser Krieg selbst für Russland nachrangig ist. Beide repräsentieren aber auch zwei extreme, einander entgegengesetzte Stereotype innerrussi-

scher Kulturbeschreibung. Doch beide entwerfen ein recht fatalistisches russisches Geschichtsverständnis.

Das Moment des wenig hehren Stoffes und seiner peripheren kulturellen Verankerung lässt berechtigte Zweifel daran aufkommen, ob wir es wirklich mit Kriegsliteratur zu tun haben. Der russische Erinnerungsort Literatur bleibt ähnlich wenig entwickelt wie die realen Gedenkstätten (in Russland fehlen sie). Darin tut sich wohl eine Ost-West-Diskrepanz auf. Umso lebendiger aber ist der aktuelle ‚Propagandaort‘, an dem Rozanov ein integriertes System von Kriegs-*lubok*, visueller Massengattung, und philosophischer Überhöhung schafft.

Aleksandr Solženicyns und Vasilij Rozanovs Sichtweisen stehen sich voll unaufgelöster Spannung gegenüber und repräsentieren den für die russische Kultur so charakteristischen Modus des Extremen, den diese aber durchaus als koexistierend vereinen zu mag wie nur wenige andere. Die russische Literatur bringt aber zweifellos keinen Klassiker zum Ersten Weltkrieg hervor, vielleicht gerade deshalb ...

‚Ende der Unschuld‘ und ‚separater Frieden‘

Ernest Hemingways *A Farewell to Arms* (1929) und die amerikanische Literatur des Ersten Weltkrieges

Udo J. Hebel (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Der Aufsatz positioniert Ernest Hemingways *A Farewell to Arms* (1929) an den Schnittlinien der europäisch-amerikanischen Kultur- und Literaturgeschichte im historischen Moment der Wende zum transnationalen Modernismus. Der Roman ist thematisch, in der Figurenzeichnung, stilistisch und im Spiel mit literarischen Konventionen die Kondensation von Ernest Hemingways Fiktionalisierung des Ersten Weltkrieges und zugleich die Drehscheibe wesentlicher literaturästhetischer Strömungen seiner Zeit. Aufgrund seiner paradigmatischen Ausprägung der existentiellen Verlorenheit und ideologischen Desillusion der Kriegsgeneration des Ersten Weltkrieges und mit seiner stilprägenden Formulierung modernistischer Axiome kann der Roman als ein Klassiker der Literatur zum Ersten Weltkrieg und des literarischen Modernismus gelten.

SCHLAGWÖRTER: Hemingway, Ernest; Amerikanische Literatur; Erster Weltkrieg; Literarischer Modernismus

Spätestens seit den Kanonrevisionen der achtziger und neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts und der Pluralisierung der allzu lange anglozentrisch und männlich dominierten amerikanischen Literaturgeschichte stehen die amerikanistischen Literatur- und Kulturwissenschaften dem evaluativen, potentiell exklusiv-elitären und zumeist an westlich-europäischen Vorstellungen orientierten Konzept des ‚Klassikers‘ skeptisch gegenüber. Wenn überhaupt, werden literaturhistorische Einordnungen oder ästhetische Bewertungen solcher Art mit umfassenden Kontextualisierungen und Positionierungen des vorgeblich ‚klassischen‘ – und damit mit einem gewissen Qualitäts-, Beispielhaftigkeits- und auch Popularitätsanspruch assoziierten – Einzelwerkes versehen und nicht ohne eine grundsätzliche Problematisierung des mit solchen Zuschreibungen implizit oder explizit einhergehenden Machtanspruchs vorgebracht. Eine Betrachtung von Ernest Hemingways Roman *A Farewell to Arms* (1929), der gemeinhin als *der* ‚Klassiker‘ der amerikanischen Literatur des Ersten Weltkrieges gilt, kann daher ebenfalls nicht auf diesen Text allein fixiert oder reduziert sein. Vielmehr

müssen literaturhistorische Entwicklungslinien, kulturhistorische Umfelder und nachwirkende Ausstrahlungen beleuchtet werden, um den als ‚klassisch‘ empfundenen Text als eine exemplarische Verdichtung, gelungene Kristallisation und weiterwirkende Drehscheibe im Archiv der amerikanischen Literatur- und Kulturgeschichte zutage treten zu lassen.

Das Schreiben über kriegerische Auseinandersetzungen ist seit der frühesten Kolonialzeit Teil der amerikanischen Literatur, sind die multilingualen Texte der europäischen Kolonisten des 16. und 17. Jahrhunderts doch häufig Kriegs- und Eroberungsliteratur aus einer hegemonial-ethnozentrischen Perspektive. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts widmet sich die amerikanische Literatur zu einem erheblichen Maße der Darstellung militärischer Auseinandersetzungen mit Indianern, mit anderen Kolonialmächten und mit der imperialen britischen Herrschaft im Revolutionskrieg 1775–1783 sowie schließlich der Aufarbeitung des Amerikanischen Bürgerkriegs 1861–1865. Dennoch steht bis heute immer wieder die Frage im Raum, ob es in den auch für die amerikanische Literatur formativen Dekaden des 19. und frühen 20. Jahrhunderts einen ‚großen‘ – ‚klassischen‘ – nationalen amerikanischen Kriegsroman gegeben habe? Erreichen Romane über den Revolutionskrieg und über den Bürgerkrieg wie z. B. James Fenimore Coopers *The Spy* (1821) oder William DeForests *Miss Ravenel's Conversion from Secession to Loyalty* (1867) tatsächlich epischen Status hinsichtlich der Gründung und Erhaltung der Nation der USA? Selbst Stephen Cranes brillanter Bürgerkriegsroman *The Red Badge of Courage* (1895) bleibt in seinem Status als ‚Kriegs‘-Roman im engeren Sinne umstritten. Vielleicht wurden die beiden nationalkonstitutiven Kriege der USA in der kulturellen Imagination doch eher von visuellen Repräsentationen wie z. B. den historisch-heroischen Großgemälden eines Emanuel Leutze oder den naturalistisch-konstruierten Fotografien eines Mathew Brady transportiert und geprägt?

*

**

Wo also stand die amerikanische Literatur und wie reagierten amerikanische Schriftsteller und Schriftstellerinnen, als es darum ging, sich mit dem Ersten Weltkrieg auseinanderzusetzen? Bekanntermaßen sahen die USA im Zuge isolationistischer Traditionen in der Außenpolitik und vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Einwanderungsgeschichte und -demographie dem Kriegsgeschehen in Europa zunächst eher distanziert zu, war doch die Gruppe der deutsch-amerikanischen Einwanderer in diesen Jahren die zahlenmäßig größte und politisch von nicht unerheblichem Einfluss. Durch

die transatlantischen wirtschaftlichen Verflechtungen und die bereits unverkennbar globalen Interessen der aufsteigenden Weltmacht wurde der europäische Krieg in seinem Verlauf jedoch zunehmend zu einem Anliegen der USA. Der Kriegseintritt und der gewünschte Ausgang zugunsten der USA und ihrer Verbündeten wurde ideologisch besetzt und, wie es Präsident Woodrow Wilson in der Kriegserklärung an Deutschland vom 2. April 1917 programmatisch formulierte, als Kreuzzug „to make the world safe for democracy“ idealisiert. In der zeitgenössischen Wahrnehmung und in der unmittelbaren kollektiven Erinnerung war der Erste Weltkrieg in den USA dann nicht nur kürzer als in Europa, sondern fand vor allem räumlich und geographisch entfernt statt. „Over There“ lautete nicht von ungefähr der Titel des seinerzeit populärsten Schlagers, den George M. Cohan nach dem Kriegseintritt der USA mit deutlich erkennbarem patriotisch-propagandistischem Impetus komponierte und den u. a. Enrico Caruso für eine Schallplatteneinspielung sang.

Für viele amerikanische Autoren und Autorinnen der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts – nach Virginia Woolfs Diktum zur Bedeutung des Jahres 1910 die für die Entfaltung des Modernismus entscheidenden Jahre – war der Erste Weltkrieg zumeist ebenfalls einigermaßen weit weg und eher entfernter Hintergrund denn primäres Bezugsfeld für ihre Arbeiten. So formulierte Randolph Bourne in seinem berühmten Essay „Transnational America“ (1916) eine harsche Kritik an den ethnozentrisch-restriktiven Strukturen und Ideologien der anglozentrischen U.S.-Gesellschaft und postulierte eine neue kosmopolitische Perspektive nicht nur für Migrationsgesellschaften. Die afro-amerikanischen Autoren und Autorinnen der aufkeimenden Harlem Renaissance verfassten ihre revolutionären Texte gegen alten und neuen Rassismus wie z. B. Claude McKay in seinem nur äußerlich sonettstrengen Gedicht „If We Must Die“ (1919). Jüdisch-amerikanische Einwanderinnen wie z. B. Anzia Yeszierska und Mary Antin sowie chinesisch-amerikanische Einwanderinnen wie z. B. Sui Sin Far präsentierten mit ihren autobiographisch geprägten und feministisch inspirierten Erzählungen eindringliche Repräsentation der hybriden Lebensentwürfe und transnationalen Lebensverläufe zwischen alten und neuen Kulturen, alten und neuen Welten. Der spätere Nobelpreisträger Sinclair Lewis und der ebenso scharfsinnige Sherwood Anderson schrieben in Romanen wie *Main Street* (1920) und *Babbitt* (1922) bzw. *Winesburg, Ohio* (1919) bissige Satiren auf die selbstgerechte, in ihren Wertvorstellungen materialistisch determinierte Mittelklasse vor allem in den ländli-

chen Gegenden des Mittleren Westen. Ikonoklastisch-feministische Autorinnen wie z. B. Edna St. Vincent Millay lehnten sich mit für die Zeit freizügigen Evokationen des emanzipierten, hedonistischen Flapper-Typus gegen traditionelle Rollenkonventionen auf, und die Lyriker der frühen amerikanischen Moderne schwankten zwischen heimisch-amerikanischen Traditionen (so z. B. Robert Frost) und den transatlantisch ausgespannten imagistischen Innovationsforderungen eines Ezra Pound (so z. B. William Carlos Williams und T. S. Eliot). Bis zu den ersten modernistischen Meisterwerken eines William Faulkner und dessen literarischer Demontage des sogenannten ‚Alten Südens‘ war es noch etwas hin, aber bis dahin reklamierte der junge F. Scott Fitzgerald in seinem Erstlingsroman *This Side of Paradise* (1920) mit der ihm eigenen selbstbewussten Brillanz und Pose schon einmal die Rolle des Sprachrohrs all derjenigen, die Gertrude Stein wenige Jahre später wegen ihrer existentiellen Desorientierung und Desillusionierung als „Lost Generation“ titulieren sollte:

Long after midnight the towers and spires of Princeton were visible, with here and there a late-burning light—and suddenly out of the clear darkness the sound of bells. As an endless dream it went on; the spirit of the past brooding over a new generation, the chosen youth from the muddled, unchastened world, still fed romantically on the mistakes and half-forgotten dreams of dead statesmen and poets. Here was a new generation, shouting the old cries, learning the old creeds, through a revery of long days and nights; destined finally to go out into that dirty gray turmoil to follow love and pride; a new generation dedicated more than the last to the fear of poverty and the worship of success; grown up to find all Gods dead, all wars fought, all faiths in man shaken....¹

Ohne die Kontexte des Ersten Weltkrieges waren all diese Texte kaum schreibbar und ohne die Kontexte des Ersten Weltkrieges ist die vielstimmige amerikanische Literatur dieser Zeit nicht lesbar. Die ökonomischen Veränderungen in den Kriegsjahren, veränderte Rollenerwartungen in einer Kriegsgesellschaft, politische Versprechungen im Gegenzug für patriotische Loyalität in Zeiten des Krieges und auch die Enttäuschungen der Veteranen nach ihrer Rückkunft nach Amerika prägen diese Texte in unterschiedlicher Art und Intensität. Dabei scheint der Erste Weltkrieg jedoch eher als vielschichtiger Hintergrund auf – als Begründungszusammenhang, als Folie, als Katalysator, als Kristallisationspunkt, als Chiffre für die gesellschaftlich-kollektiven

¹ F. Scott Fitzgerald, *This Side of Paradise* (New York: Scribner's, 1970), 282.

Veränderungen, Verwerfungen und Reorientierungen in Politik, Wirtschaft, Kultur, Demographie und Gesellschaft der USA in diesen Jahren.

Nicht immer wird dies so unmittelbar deutlich wie in F. Scott Fitzgeralds meisterhafter früher Kurzgeschichte „May Day“ (1920), welche die Darstellung der Arbeiterunruhen im Zuge des Rückbaus der Kriegsindustrie und die damit verbundene Angst vor dem Überschwappen der Russischen Revolution nach Amerika mit den in dieser Zeit die literarische Moderne auf beiden Seiten des Atlantiks bestimmenden Großstadtbildern verbindet. Die Eingangspassagen von „May Day“ verleihen in ihrer quasi-mythisch-archaischen Diktion und Distanzierung der Perzeption und Repräsentation des Ersten Weltkrieges als „over there“ in besonderer Weise Ausdruck:

THERE had been a war fought and won and the great city of the conquering people was crossed with triumphal arches and vivid with thrown flowers of white, red, and rose. All through the long spring days the returning soldiers marched up the chief highway behind the strump of drums and the joyous, resonant wind of the brasses, while merchants and clerks left their bickerings and figurings and, crowding to the windows, turned their white-bunched faces gravely upon the passing battalions.

Never had there been such splendor in the great city, for the victorious war had brought plenty in its train, and the merchants had flocked thither from the South and West with their households to taste of all the luscious feasts and witness the lavish entertainments prepared—and to buy for their women furs against the next winter and bags of golden mesh and varicolored slippers of silk and silver and rose satin and cloth of gold.²

In der Folge der Erzählung illustriert Fitzgeralds „May Day“ das kollektive Lebensgefühl, das Henry F. May in seiner Kulturgeschichte dieser Jahre als *The End of American Innocence*³ bezeichnet. Der Krieg selbst fand zwar jenseits des Atlantiks statt, aber die Schockwellen reichten weit über den Atlantik und erschütterten die amerikanische Geschichte, Gesellschaft und Kultur nachhaltig.

*

**

Aber natürlich bleibt es nicht allein bei der Evokation und Funktionalisierung des Ersten Weltkrieges als mehr oder weniger entrückte Hintergrundfolie; und natürlich versuchen sich auch amerikanische Autoren an der unmittel-

² F. Scott Fitzgerald, „May Day“, in *The Stories of F. Scott Fitzgerald*, hrsg. Malcolm Cowley (New York: Scribner's, 1951), 83–126, hier 83.

³ Henry F. May, *The End of American Innocence: A Study of the First Years of Our Own Time, 1912–1917* (New York: Knopf, 1959).

baren Repräsentation der Grausamkeit und Sinnlosigkeit eines Krieges, die Ezra Pounds in seinem Langgedicht „Hugh Selwyn Mauberley“ (1920) so prägnant und formelhaft zugleich wie kaum ein Zweiter formulierte:

There died a myriad,
And of the best, among them,
For an old bitch gone in the teeth,
For a botched civilization.⁴

John Dos Passos' *Three Soldiers* (1921) und Thomas Boyds *Through the Wheat* (1923) zählen dabei sicher zu den gelungensten realistisch-naturalistischen Demaskierungen der tödlichen Wirklichkeiten des Stellungs- und Grabenkriegs im Westen, der die jungen, unerfahrenen und von der regierungsamtlichen Propaganda gerne als ‚boys‘ verherrlichten amerikanischen Soldaten ans ‚Ende der Unschuld‘ führte. Allerdings bleiben beide Romane ungeachtet der positiven Aufnahme bei wortgewaltigen Literaturkritikern der Zeit wie z. B. H.L. Mencken weitgehend herkömmlichen Erzählkonventionen verhaftet; vor allem John Dos Passos erreicht in *Three Soldiers* noch nicht die Innovationskraft der modernistischen Montage- und Collagetechniken seiner späteren Werke. Das Drama *What Price Glory*, das 1924 als Gemeinschaftsproduktion von Maxwell Anderson und Laurence Stallings entstand und 1926 als Stummfilm zu einem Publikumserfolg wurde, stellt sich der bekanntermaßen schweren – und in den Zeiten moderner Vernichtungskriege noch schwierigeren – Aufgabe der theatralen Darstellung von Krieg, entzieht sich ihrer tatsächlichen Bewältigung jedoch zugleich wieder durch die Konzentration auf mehrere verwickelte Liebes-Plots zwischen französischen Dorftöchtern und amerikanischen ‚boys‘.

**

Im Unterschied zu den meisten Autoren der amerikanischen Moderne und der ‚Lost Generation‘ verfügt Ernest Hemingway über eigene unmittelbare Kriegserfahrungen als Ausgangspunkt und Initiation für seine literarische Darstellung des Ersten Weltkrieges. Im Frühjahr 1918 hatte er sich nach seiner Jugend und Schulzeit in Illinois im Mittleren Westen der USA und nach einer kurzen Tätigkeit als Lokalreporter in Kansas City freiwillig für einen Kriegseinsatz in Europa gemeldet und kam als Fahrer eines Ambulanzwagens des Roten Kreuzes auf Seiten der italienischen Armee an die Front in den Dolomiten und in Venetien. Am 8. Juli 1918, wenige Tage vor seinem

⁴ Ezra Pound, „Hugh Selwyn Mauberley“ (1920), in *The Norton Anthology of American Literature*, Seventh Edition, hrsg. Nina Baym (New York: Norton & Company, 2007), Vol. D, 1484–92, hier 1487.

19. Geburtstag, wurde er in einer der Piave-Schlachten in Fossalta di Piave unweit von Venedig durch eine Granate schwer verwundet. In dem darauf folgenden Lazarettaufenthalt in Mailand lernt er die amerikanische Krankenschwester Agnes von Kurowsky kennen und verliebt sich in sie. Die traumatische Erfahrung der schweren Verwundung, der Lazarettaufenthalt und die Liebesbeziehung mit Agnes von Kurowsky machen einen erheblichen Teil des autobiographischen Substrats von *A Farewell to Arms* aus. Ebenso prägend für Hemingways Kriegsdarstellungen sind seine Erlebnisse als Kriegsreporter im griechisch-türkischen Krieg 1919–1922, während dessen er Zeuge der türkischen Eroberung von Smyrna – dem heutigen Izmir an der Westküste der Türkei – im Jahre 1922 wurde. Die Kämpfe um Smyrna und die Ermordung von 40.000 griechischen und armenischen Einwohnern innerhalb weniger Tage sowie die Vertreibung der griechischen Bevölkerung aus Smyrna und Umgebung durch die einrückenden türkischen Truppen verschmelzen in Hemingways literarischer Imagination mit den Schrecken der Alpenfront des Ersten Weltkrieges zu Narrativen und Bildern universellen Leidens und existentieller Verlorenheit.

Die Mischung aus unmittelbarem Erleben von Krieg und dem Impetus zum journalistisch geprägten Schreiben bilden die Ausgangsbasis für Hemingways Texte über den Ersten Weltkrieg und damit für das wohl am meisten nachhallende Korpus an amerikanischer Literatur zum Ersten Weltkrieg. Hemingway steht in der Tradition der amerikanischen ,Reporter-Autoren' des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, deren bekanntester Repräsentant Mark Twain ist. Mark Twains narrative Tabubrüche und stilistische Innovationen im Sinne eines „colloquial style“ bereiten den Boden für Ernest Hemingways Schreibweise, und nicht von ungefähr hat Ernest Hemingway in *Green Hills of Africa* (1935) die folgenden vielzitierten Sätze formuliert: „All modern American literature comes from one book by Mark Twain called *Huckleberry Finn*. [...] All American writing comes from that. There was nothing before. There has been nothing as good since.“⁵ Hemingway selbst wiederum geht mit seiner Schreibweise späteren Autoren wie Norman Mailer oder Michael Herr voraus, die mit Romanen wie *The Naked and the Dead* (1948) und *Dispatches* (1977) dem Zweiten Weltkrieg und dem Vietnam-Krieg in ähnlicher, neojournalistischer Art und Weise literarisch beizukommen versuchen.

**

⁵ Ernest Hemingway, *Green Hills of Africa* (New York: Simon & Schuster, 1959. First published 1935 by Charles Scribner's Sons), 29.

Unter diesen persönlichen Eindrücken und in diesen literarisch-journalistischen Traditionslinien begann Ernest Hemingway zu Beginn der 1920er Jahre seine Schriftstellerkarriere mit Kriegsliteratur. Wenn er nicht gerade mit seinen Freunden und Gefährten im spanischen Pamplona zum Stierkampf weilte und unter dem Eindruck der vermeintlichen Grandezza der Toreros in der tödlichen Herausforderung des Rituals in der Arena den Code des stoischen ‚Hemingway-Helden‘ mit seiner quasi-fatalistischen Haltung des „grace under pressure“⁶, des ‚Würde-und-Haltung-Bewahren-gegen-alle-Widrigkeiten‘ ersann, wohnte er im Paris der ‚Lost Generation‘ der 1920er Jahre und verkehrte in den Kreisen der gelehrten und belesenen Granden des aufstrebenden Modernismus. Gertrude Stein, Ezra Pound und T. S. Eliot führten den jungen Hemingway in die Gedankenwelt und in die Axiome des Modernismus als Ästhetik der Reduktion, der emotionalen Distanziertheit und der sprachlichen Assoziation ein, wie sie Ezra Pound im Programm des Imagismus als die Suche nach dem einen klaren und präzisen Bild formulierte, Gertrude Stein sie in ihrer Praxis des assoziativ-repräsentationsgegenläufigen Schreibens vorexerzierte und T. S. Eliot sie in seinen Forderungen nach einer „impersonal poetry“ und dem Ideal des „objective correlative“ theoretisierte.

Ernest Hemingway folgte den maßgeblichen Theoretikern und einflussreichen Praktikern des angloamerikanischen Modernismus in seinen ersten Werken, die vor allem Texte zum Ersten Weltkrieg waren und in denen er sich und seine Kriegsdarstellungen von den Konventionen und Zwängen herkömmlicher Formvorstellungen und traditioneller Heroisierungs- und Sentimentalisierungsstrategien zu befreien suchte. Sein oft vergessenes Gedicht „Champs d’Honneur“ (1923) – wie seine anderen ganz frühen Texte zuerst 1923 in dem nur in 300 Exemplaren gedruckten Band *Three Stories and Ten Poems* erschienen – kann als Beispiel für Hemingways stilistische Anfangsversuche dienen:

Soldiers never do die well;
 Crosses mark the places—
 Wooden crosses where they fell,
 Stuck above their faces.

⁶ Das Diktum „grace under pressure“ findet sich zuerst in einem Brief von Ernest Hemingway an F. Scott Fitzgerald vom 20. April 1926; siehe Ernest Hemingway, *Selected Letters 1917–1961*, hrsg. Carlos Baker (New York: Scribner’s, 1981), 199–201. Es wurde vor allem bekannt durch seine Erwähnung in einem Portrait von Hemingway, das Dorothy Parker unter dem Titel „The Artist’s Reward“ im *New Yorker* vom 30. November 1929 veröffentlichte.

Soldiers pitch and cough and twitch—
 All the world roars red and black;
 Soldiers smother in a ditch,
 Choking through the whole attack.⁷

Imagistische Bilddiktion und traditionalistische Paarreime bilden das Spannungsverhältnis, in dem die Demaskierung des Bildes vom ‚Feld der Ehre‘ paradigmatisch für die Spannungsposition der amerikanischen Literatur des Ersten Weltkrieges zwischen literarischen Traditionen und modernistischen Innovation ausgedehnt ist. Sollte ein Kandidat für die Rolle des Klassikers unter den amerikanischen Gedichten zum Ersten Weltkrieg gesucht werden, böte sich Hemingways „Champs d’Honneur“ unmittelbar an.

In seinem ersten Erzählband *In Our Time* legt Hemingway 1925 seine ersten, ihm unmittelbar Berühmtheit einbringenden Kurzgeschichten vor, darunter insbesondere auch „On the Quai at Smyrna“ und „Soldier’s Home“. „Soldier’s Home“ sollte zur prototypischen Kriegsheimkehrer-Erzählung der amerikanischen Literatur werden, die die Rückkehr des einfachen Soldaten Krebs nach seinen Erfahrungen an der europäischen Westfront in eine Kleinstadt in Oklahoma zur Erfahrung der ultimativen Desillusion und existentiellen Entfremdung werden lässt:

By the time Krebs returned to his home town in Oklahoma the greeting of heroes was over. He came back much too late. The men from the town who had been drafted had all been welcomed elaborately on their return. There had been a great deal of hysteria. Now the reaction had set in. People seemed to think it was rather ridiculous for Krebs to be getting back so late, years after the war was over.⁸

Hatte der Krieg dem jungen Soldaten Krebs im Sinne von Henry F. Mays kollektiver Diagnose individuell die Unschuld genommen, so raubt ihm die Heimkehr buchstäblich den Schlaf und versetzt ihn in einen anhaltenden Zustand existentieller Entfremdung und Desillusion. Von Hemingways „Soldier’s Home“ zieht sich mit dieser Thematik und Darstellung eine direkte Linie zu späteren amerikanischen Kriegsheimkehrer-Romanen wie z. B. Ron Kovics *Born on the Fourth of July* (1976), Leslie Marmon Silkos *Ceremony* (1977) oder John Frazers *Cold Mountain* (1997). Unabhängig davon in welchen unterschiedlichen historischen, kulturellen und ethnischen Kontexten der USA

⁷ Ernest Hemingway, „Champs d’Honneur“ (1923), in *Ernest Hemingway, The Collected Poems* (Folcroft, PA: Folcroft Library Edition, 1973), o.S.

⁸ Hemingway, „Soldier’s Home“, in *Ernest Hemingway, In Our Time* (New York: Scribner’s, 1996. First published 1925 by Boni & Liveright), 67–78, hier 69.

diese zeitgenössischen Romane angesiedelt sind, und unabhängig davon, ob sie den nationalkonstitutiven Bürgerkrieg, den angeblich ‚guten Krieg‘ des Zweiten Weltkrieges oder das Trauma des Vietnamkrieges behandeln, fügen sie der Eindringlichkeit der Repräsentation der individuellen Desillusion und Entfremdung in Hemingways „Soldier’s Home“ wenig hinzu. Sollte ein Kandidat für die Rolle des Klassikers unter den amerikanischen Kurzgeschichten zum Ersten Weltkrieg gesucht werden, böte sich Hemingways „Soldier’s Home“ unmittelbar an.

Für Hemingways Ästhetik und Schreibstil sind die in den Band *In Our Time* eingestreuten Zwischenkapitel von besonderer Bedeutung. In diesen modernistisch-kurzen, brennglas- und schlaglichtartigen und an die Schreibexperimente von Gertrude Stein erinnernden Vignetten manifestiert sich zum ersten Mal und in fast schon paradigmatischer Reinform der später vielzitierte und vielgepriesene Hemingway-Stil. So lautet das Zwischenkapitel III in voller Länge wie folgt:

We were in a garden in Mons. Young Buckley came in with his patrol from across the river. The first German I saw climbed up over the garden wall. We waited till he got one leg over and then potted him. He had so much equipment on and looked awfully surprised and fell down into the garden. Then three more came over further down the wall. We shot them. They all came just like that.⁹

Die lakonische, umgangssprachlich geprägte Diktion und die parataktisch dominierte Struktur der nur vordergründig emotionslosen, auf die Fakten reduzierten deskriptiven Darstellung der alltäglich-trivial repräsentierten Kriegsszene verdeutlicht Hemingways ‚Eisberg-Theorie‘ und seine ‚Kunst des Weglassens‘, wie er sie 1932 in *Death in the Afternoon* selbst formulierte:

If a writer of prose knows enough of what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing.¹⁰

Die Verbindung zu den imagistischen Bildern und poetologischen Axiomen von Ezra Pound und T. S. Eliot – Reduktion, Emotionskontrolle, Objektivismus – sind bei aller Spezifik und Individualität von Hemingways Ansatz

⁹ Hemingway, *In Our Time*, 29.

¹⁰ Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon* (London: Penguin/Jonathan Cape, 1966. First published 1932 by Charles Scribner’s Sons), 183.

und Zielrichtung offensichtlich, wie die hier ebenfalls in voller Länge zitierte fünfte Vignette aus *In Our Time* zeigt:

They shot the six cabinet ministers at half-past six in the morning against the wall of a hospital. There were pools of water in the courtyard. There were wet dead leaves on the paving of the courtyard. It rained hard. All the shutters of the hospital were nailed shut. One of the ministers was sick with typhoid. Two soldiers carried him downstairs and out into the rain. They tried to hold him up against the wall but he sat down in a puddle of water. The other five stood very quietly against the wall. Finally the officer told the soldiers it was no good trying to make him stand up. When they fired the first volley he was sitting down in the water with his head on his knees.¹¹

Klarer, prägnanter, schonungsloser, oberflächlich emotionsloser und dennoch in seiner vollen Brutalität und in seiner radikal dehumanisierenden Entwürdigung mehr als einsichtig kann Krieg kaum in Worte gefasst werden. Würde ein Klassiker unter den amerikanischen Vignetten zum Ersten Weltkrieg gesucht werden, dann wären das dritte und fünfte Zwischenkapitel aus Ernest Hemingways *In Our Time* zweifelsohne unter den allerersten Anwärtern.

**

A Farewell to Arms ist thematisch, in der Figurenzeichnung, stilistisch und im Spiel mit Konventionen die Kristallisation und die Kondensation von Ernest Hemingways literarischer Beschäftigung mit dem Ersten Weltkrieg und die Drehscheibe wesentlicher literatur- und kulturhistorischer Entwicklungen und Strömungen seiner Zeit – und damit *der* Kandidat für die Rolle und Position eines amerikanischen Klassikers des Ersten Weltkrieges. Nachdem Hemingway 1926 mit *The Sun Also Rises* das fiktionale Manifest der ‚Lost Generation‘ publiziert hatte, wandte er sich gegen Ende der sogenannten Goldenen Zwanziger Jahre – den Roaring Twenties – erneut seinen frühen Kriegserlebnissen zu. *A Farewell to Arms* erschien zunächst als Fortsetzungsserie in *Scribner's Magazine*, 1929 dann in der heute bekannten Romanfassung. Der englische Originaltitel *A Farewell to Arms* kann zum einen als eine intertextuelle Anspielung auf das gleichnamige Gedicht „A Farewell to Arms“ des englischen Lyrikers George Peele aus dem Jahre 1590¹² gelesen werden und etabliert somit einen ironischen Kontrast zwischen dem loyalen Bedauern über das altersbedingte Ende des aktiven Kriegs- und Militärdienstes für Queen Elizabeth I. in Peeles Gedicht und Hemingways fiktionaler Dramatisierung

¹¹ Hemingway, *In Our Time*, 51.

¹² John Peele, „A Farewell to Arms – To Queen Elizabeth“ (1590), in *The New Oxford Book of English Verse 1250–1950*, hrsg. Helen Gardner (Oxford: Oxford University Press, 1972), 97.

der auf Desillusion und Existenzangst beruhenden Erklärung eines ‚separaten Friedens‘ des Deserteurs Frederic Henry. Zum anderen verweist der Titel auf Frederic Henrys doppelten Abschied von den „Waffen“ des Krieges und von den „Armen“ seiner bei der Totgeburt ihres gemeinsamen Kindes verbluteten Geliebten. Bereits 1930 wurde eine deutsche Übersetzung unter dem Titel *In einem anderen Land* bei Rowohlt publiziert. Der deutsche Titel hat häufig für Verwirrung gesorgt, weil der Wortlaut der deutschen Übersetzung in der Rückübersetzung „in another country“ dem Titel einer Kurzgeschichte von Hemingway aus dem Jahre 1927 entspricht, die mit einem ebenso prägnanten wie brillanten Satz beginnt, wie ihn trotz aller Imitationsversuche wohl nur Hemingway selbst in seiner assoziativ-reduktiven ‚Eisberg-Manier‘ schreiben konnte: „In the fall the war was always there, but we did not go to it any more.“¹³ 1930 wurde der Roman in den USA für die Bühne adaptiert und 1932 zum ersten Mal verfilmt. Weitere Filmadaptionen (1957, 1996) und eine TV-Mini-Serie (1966) trugen zum Status von *A Farewell to Arms* als einer populären Imagination des Ersten Weltkrieges maßgeblich bei.

Die Handlung des Romans ist rasch erzählt. Der junge amerikanische Leutnant Frederic Henry lernt nach seiner Verwundung an der italienischen Alpenfront im Lazarett in Mailand die ebenso junge Krankenschwester Catherine Barkley kennen und verliebt sich in sie. Nach seiner Genesung und der Rückkehr an die Front entkommt er nach dem Durchbruch der österreichisch-deutschen Truppen bei Caporetto in der Schlacht von Isonzo im chaotischen Rückzug der italienischen Truppen nur knapp einem Standgericht wegen angeblichem Hochverrat durch einen waghalsigen Sprung in einen Bergfluss. Zusammen mit Catherine flieht er in die Schweizer Berge, wo die beiden eine kurze Zeit des Glücks verbringen, bevor Catherine bei der Totgeburt ihres Sohnes stirbt und Frederic Henry allein zurückbleibt. Der Roman endet mit der vielzitierten Passage um die ebenso vielzitierte Zentralmetapher des Regens als Schlussbild existentieller Verlorenheit:

I went to the door of the room.
 “You can’t come in now,” one of the nurses said.
 “Yes I can,” I said.
 “You can’t come in yet.”
 “You get out,” I said. “The other one too.”

¹³ Ernest Hemingway, „In Another Country“ (1927), in *The Short Stories of Ernest Hemingway* (New York: Scribner’s, 1966), 267–72, hier 267.

But after I had got them out and shut the door and turned off the light it wasn't any good. It was like saying good-by to a statue. After a while I went out and left the hospital and walked back to the hotel in the rain.¹⁴

Was auf den ersten Blick und in der verknüpften Wiedergabe von Handlung und Plot formelhaft und melodramatisch-sentimental überzogen anmuten mag, erweist sich bei genauerer Analyse des konsequent als Ich-Erzählung aus der Perspektive von Frederic Henry strukturierten Romans als strenge Komposition im Sinne modernistischer Prinzipien von Ordnung, Struktur und Assoziation. So ist der Roman mit seiner Gliederung in fünf Bücher nicht nur äußerlich als fünfstufige Tragödie ausgezeichnet, sondern auch im Fortgang seiner Handlung von expositorischer Verwundung und sich entwickelnder Liebeserfahrung über die klimaktische Entscheidung und Flucht bis zu einem kurzem retardierenden Idyll und der letztlich folgenden Katastrophe tragisch durchkomponiert. Darüber hinaus strukturiert sich der Roman über eine Fülle kontradistinktiver Strukturen in Figurenkonstellationen und Schauplätzen, die in einem engmaschigen assoziativen Netz die Bilder von Krieg und Frieden, Liebe und Tod, Zynismus und Verantwortung, individueller Freiheit und kollektivem Wahn vor dem Leser aufbauen. Dabei unterliegt der Roman von Anfang an einem scharf konturierten Unterton der emotionalen Distanz, der Ironie und des fatalistischen Sarkasmus:

In the late summer of that year we lived in a house in a village that looked across the river and the plain to the mountains. In the bed of the river there were pebbles and boulders, dry and white in the sun, and the water was clear and swiftly moving and blue in the channels. Troops went by the house and down the road and the dust they raised powdered the leaves of the trees. [...] Sometimes in the dark we heard the troops marching under the window and guns going past pulled by motor-tractors. There was much traffic at night and many mules on the roads with boxes of ammunition on each side of their pack-saddles and gray motor-trucks that carried men, and other trucks with loads covered with canvas that moved slower in the traffic. [...] Packs of clips of thin, long 6.5 mm. cartridges, bulged forward under the capes so that the men, passing on the road, marched as though they were six months gone with child. [...] At the start of the winter came the permanent rain and with the rain came the cholera. But it was checked and in the end only seven thousand died of it in the army.¹⁵

¹⁴ Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms* (New York: Scribner's, 1969. First published 1929), 332.

¹⁵ Hemingway, *A Farewell*, 3–4.

Die Handlung ist durchsetzt mit schlaglichtartigen Episoden nach der Art der Vignetten in *In Our Time*, die oftmals mit Mustern der Initiationsgeschichte und des Bildungsromans und damit mit besonders prägenden narrativen Mustern der amerikanischen Literatur spielen. Von besonderer Signifikanz ist dabei die Flucht des Protagonisten im 30. Kapitel mit dem symbolischen Sprung in den Fluss und dem Auftauchen in einem anderen Leben:

I looked at the carabinieri. They were looking at the newcomers. The others were looking at the colonel. I ducked down, pushed between two men, and ran for the river, my head down. I tripped at the edge and went in with a splash. The water was very cold and I stayed under as long as I could. I could feel the current swirl me and I stayed under until I thought I could never come up. The minute I came up I took a breath and went down again. It was easy to stay under with so much clothing and my boots. When I came up the second time I saw a piece of timber ahead of me and reached it and held on with one hand. I kept my head behind it and did not even look over it. I did not want to see the bank. There were shots when I ran and shots when I came up the first time. I heard them when I was almost above water. There were no shots now. The piece of timber swung in the current and I held it with one hand. I looked at the bank. It seemed to be going by very fast. There was much wood in the stream. The water was very cold. We passed the brush of an island above the water. I held onto the timber with both hands and let it take me long. The shore was out of sight now.¹⁶

Am Ende seiner Initiationsreise durch Eros und Thanatos und nach all seinen Erfahrungen in Krieg und Frieden steht Frederic Henry – wie andere amerikanische Romanhelden, darunter besonders auch Mark Twains Huckleberry Finn – nicht mitten in der Gesellschaft und akzeptiert bereitwillig und in Verantwortungsbewusstsein für die Gemeinschaft deren Werte und Ideologien. Frederic Henry verabschiedet sich vielmehr von tradierten Wahnvorstellungen von Patriotismus und Heldentum, von der Propaganda kollektiver Opferbereitschaft und von den Phrasen falscher Glaubensgemeinschaften:

I had the paper but I did not read it because I did not want to read about the war. I was going to forget the war. I had made a separate peace. I felt damned lonely and was glad when the train got to Stresa.¹⁷

Die Wirren und Schrecken des Krieges bringen den Protagonisten zu einer ‚separatistischen‘ Haltung, die kollektiver Kriegsverbblendung und abstrak-

¹⁶ Hemingway, *A Farewell*, 225.

¹⁷ Hemingway, *A Farewell*, 243.

ten patriotischen Phrasen die Konkretheit und Direktheit der eigenen Erfahrung und den Wunsch nach dem individuellen Recht auf Leben und Würde entgegensetzen:

I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain. We had heard them, sometimes standing in the rain almost out of earshot, so that only the shouted words came through, and had read them, on proclamations that were slapped up by billposters over other proclamations, now for a long time, and I had seen nothing sacred, and the things that were glorious had no glory and the sacrifices were like the stockyards at Chicago if nothing was done with the meat except to bury it. There were many words that you could not stand to hear and finally only the names of places had dignity. Certain numbers were the same way and certain dates and these with the names of the places were all you could say and have them mean anything. Abstract words such as glory, honor, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates.¹⁸

*
**

Doch auch die Realisation des ,separaten Friedens' bleibt letztlich eine Illusion. Nach den Erfahrungen unmittelbarer existentieller Bedrohung und Isolation durch die eigene Verwundung und den Verlust von Frau und Kind bleibt der Protagonist mit einer quasi-nihilistischen, fatalistischen Weltsicht und in emotionaler Abstumpfung zurück. Im letzten Kapitel des Romans streut Hemingway eine vignettenartige, fast parabelhafte Erinnerung des Protagonisten ein, in der sich diese Zentralthematik des Romans verdichtet:

Once in camp I put a log on top of the fire and it was full of ants. As it commenced to burn, the ants swarmed out and went first toward the centre where the fire was; then turned back and ran toward the end. When there were enough on the end they fell off into the fire. Some got out, their bodies burnt and flattened, and went off not knowing where they were going. But most of them went toward the fire and then back toward the end and swarmed on the cool end and finally fell off into the fire. I remember thinking at the time that it was the end of the world and a splendid chance to be a messiah and lift the log off the fire and throw it out where the ants could get off onto the ground. But I did not do anything but throw a tin cup of water on the log, so that I would have the cup empty to put whiskey in before I added water to it. I think the cup of water on the burning log only steamed the ants.¹⁹

¹⁸ Hemingway, *A Farewell*, 184–5.

¹⁹ Hemingway, *A Farewell*, 327–8.

Als prototypischem Hemingway-Helden bleibt Frederic Henry nach seinen Erlebnissen von Krieg und Tod, nach dem Verlust aller Unschuld und der Erfahrung der Unmöglichkeit des Glücks eines ‚separaten Friedens‘ die Lost-Generation-Haltung des „grace under pressure“. So kommt es nicht unerwartet, dass der Roman mit einer entsprechenden Szene in exemplarisch-reduktiver Eisberg-Prosa endet:

“What do you want? Ham and eggs or eggs with cheese?”

“Ham and eggs,” I said, “and beer.”

“A demi-blonde?”

“Yes,” I said.

“I remembered,” he said. “You took a demi-blonde this noon.”

I ate the ham and eggs and drank the beer. The ham and eggs were in a round dish—the ham underneath and the eggs on top. It was very hot and at the first mouthful I had to take a drink of beer to cool my mouth. I was hungry and I asked the waiter for another order. I drank several glasses of beer.²⁰

Aufgrund seiner paradigmatischen Ausprägung der existentiellen Verlorenheit und ideologischen Desillusion der Kriegsgeneration des Ersten Weltkrieges und seiner stilprägenden Formulierung modernistischer Axiome wurde Ernest Hemingways Roman *A Farewell to Arms* zu einem Klassiker der amerikanischen Literatur nicht nur des Ersten Weltkrieges. *A Farewell to Arms* lässt Protagonist und Leser am Ende in jener metaphysischen Ironie und Unsicherheit zurück, in der Stephen Crane schon 30 Jahre zuvor in seinem titellosen Gedicht aus dem Zyklus „War is Kind“ (1899) seine Leser zurück- und alleine lässt und welche zugleich die unabdingbare Verantwortung für die Erinnerung an die Schrecken von Krieg annahmt:

A man said to the universe:

“Sir, I exist!”

“However,” replied the universe,

“The fact has not created in me

A sense of obligation.”²¹

Auswahlbibliographie

Baker, Carlos. „Ernest Hemingway: *A Farewell to Arms*.“ In *The American Novel from James Fenimore Cooper to William Faulkner*, hrsg. von Wallace Stegner, 192–205. New York: Basic Books, 1965.

²⁰ Hemingway, *A Farewell*, 329.

²¹ Joseph Katz, Hrsg., *The Portable Stephen Crane* (New York: Penguin Classics, 1977), 548.

- . *Hemingway: The Writer as Artist*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- . „The Mountain and the Plain.“ *Virginia Quarterly Review* 27 (1951): 410–8.
- Barlowe, Jamie. „They Have Rewritten it All: Film Adaptations of *A Farewell to Arms*.“ *The Hemingway Review* 31.1 (2011): 24–42.
- Biles, Jack. *The Aristotelian Structure of A Farewell to Arms*. Atlanta: Georgia State College, 1965.
- Bloom, Harold, Hrsg. *Ernest Hemingway's A Farewell to Arms*. New York: Chelsea House, 1987.
- Cain, William E. „The Death of Love in *A Farewell to Arms*.“ *Sewanee Review* 121.3 (2013): 376–92.
- Cirino, Mark, and Mark P. Ott, Hrsg. *Ernest Hemingway and the Geography of Memory*. Kent: The Kent State University Press, 2010.
- Dodman, Trevor. *Shell Shock, Memory, and the Novel in the Wake of World War I*. New York: Cambridge University Press, 2015.
- Donaldson, Scott, Hrsg. *New Essays on A Farewell to Arms*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- , Hrsg. *The Cambridge Companion to Hemingway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Elliott, Ira. „*A Farewell to Arms* and Hemingway's Crisis of Masculine Values.“ *Literature Interpretation Theory* 4.4 (1993): 291–304.
- Florczyk, Steven. *Hemingway, the Red Cross, and the Great War*. Kent: The Kent State University Press, 2014.
- Freywald, Carin. „Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms* (1929).“ In *Der Roman im Englischunterricht der Sekundarstufe II: Theorie und Praxis*, hrsg. von Peter Freese and Liesel Hermes, 154–68. Paderborn: Schöningh, 1977.
- Gellens, Jay. *Twentieth Century Interpretations of A Farewell to Arms*. Prentice Hall: Englewood Cliffs, 1970.
- Gizzo, Suzanne del. „Catherine Barkley: Ernest Hemingway's *A Farewell to Arms* (1929).“ In *Women in Literature: Reading through the Lens of Gender*, hrsg. von Jerilyn Fisher and Ellen S. Silber, 105–7. Westport: Greenwood Press, 2003.
- Hebel, Udo J. „Hemingways *A Farewell to Arms* in der Sekundarstufe II: ein Unterrichtsmodell.“ *Praxis des Neusprachlichen Unterrichts* 32 (1985): 230–9.
- Herndl, Diane Price. „Invalid Masculinity: Silence, Hospitals, and Anesthesia in *A Farewell to Arms*.“ In *Ernest Hemingway*, hrsg. von Eugene Goodheart, 240–56. Pasadena: Salem Press, 2010.
- Hlinak, Matt. „Hemingway's Very Short Experiment: From ‚A Very Short Story‘ to *A Farewell to Arms*.“ *Journal of the Midwest Modern Language Association* 43.1 (2010): 17–26.
- James, Pearl. *The New Death: American Modernism and World War I*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2013.
- Kale, Verna. *Ernest Hemingway*. London: Reaktion Books, 2016.

- Kim, Wook-Dong. „Cheerful Rain' in Hemingway's *A Farewell to Arms*." *Explicator* 73.2 (2015): 150–1.
- Lewis, Robert W. „The Inception and Reception of *A Farewell to Arms*." *The Hemingway Review* 9.1 (1989): 90–5.
- . *A Farewell to Arms: The War of the Words*. New York: Twayne, 1992.
- McNeely, Trevor. „War Zone Revisited: Hemingway's Aesthetics and *A Farewell to Arms*." *South Dakota Review* 22.4 (1984): 14–38.
- Merrill, Robert. „Tragic Form in *A Farewell to Arms*." *American Literature* 45.4 (1974): 571–9.
- Meyers, Jeffrey. *Hemingway: A Biography*. New York: Harper, 1985.
- Monteiro, George, Hrsg. *Critical Essays on Ernest Hemingway's A Farewell to Arms*. New York: Hall, 1994.
- . „Ernest Hemingway's *A Farewell to Arms*—The First Sixty-Five Years: A Checklist of Criticism, Scholarship, and Commentary." *Bulletin of Bibliography* 53.4 (1996): 273–92.
- Müller, Kurt. *Ernest Hemingway: Der Mensch, der Schriftsteller, das Werk*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.
- Margot Norris. „The Novel as War: Lies and Truth in Hemingway's *A Farewell to Arms*." *Modern Fiction Studies* 40.4 (1994): 689–710.
- Oldsey, Bernard. „The Genesis of *A Farewell to Arms*." *Studies in American Fiction* 5.2 (1977): 175–85.
- . *Hemingway's Hidden Craft: The Writing of A Farewell to Arms*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1979.
- . „The Sense of an Ending in *A Farewell to Arms*." *Modern Fiction Studies* 23 (1977–8): 491–510.
- Oliver, Charles M., Hrsg. „*A Farewell to Arms*." Sonderausgabe in *The Hemingway Review* 9.1 (1989).
- , Hrsg. *Ernest Hemingway's A Farewell to Arms: A Documentary Volume*. Detroit: Thomson Gale, 2005.
- Paul, Steve, Sinclair, Gail and Steven Trout, Hrsg. *War + Ink: New Perspectives on Ernest Hemingway's Early Life and Writings*. Kent: The Kent State University Press, 2014.
- Peper, Jürgen. „Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*." In *Der amerikanische Roman im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Edgar Lohner, 275–96. Berlin: Schmidt Verlag, 1974.
- Phelan, James. „The Concept of Voice, the Voices of Frederic Henry, and the Structure of *A Farewell to Arms*." In *Hemingway: Essays of Reassessment*, hrsg. von Frank Scafella, 214–32. New York: Oxford University Press, 1991.
- Piep, Karsten H. *Embattled Home Fronts: Domestic Politics and the American Novel of World War I*. Amsterdam: Rodopi, 2009.
- Reynolds, Michael S. *Hemingway's First War: The Making of A Farewell to Arms*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

- Sanderson, Rena, Hrsg. *Hemingway's Italy: New Perspectives*. Baton Rouge: LSU Press, 2006.
- Schulze, Martin. „A Farewell to ,Separate Peace': The Protagonists in Hemingway's *A Farewell to Arms* and Heller's *Catch-22* as Prototypical of Differing Strategies for Survival.“ In *Entwicklungslinien: 120 Jahre Anglistik in Halle*, hrsg. von Wolf Kindermann, 93–116. Münster: Lit, 1997.
- Tyler, Lisa, Hrsg. *Teaching Hemingway's A Farewell to Arms*. Kent: The Kent State University Press, 2007.
- Wagner-Martin, Linda. *Ernest Hemingway's A Farewell to Arms: A Reference Guide*. Westport: Greenwood Press, 2003.
- , Hrsg. *Hemingway: Eight Decades of Criticism*. East Lansing: Michigan State University Press, 2009.
- Wiener, Gary, Hrsg. *Readings on A Farewell to Arms*. San Diego: Greenhaven, 2000.
- Young, Philip. *Ernest Hemingway: A Reconsideration*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1966.

„Vorlaufen in den Tod“, sagte Heidegger

Über *Paths of Glory*, Roman und Film

Bernhard J. Dotzler (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Endlos intrigiert die Frage, ob es sich bei *PATHS OF GLORY* um einen Kriegs- oder Antikriegsfilm handelt. Seiner Selbsteinschätzung nach drehte Stanley Kubrick erst mit *FULL METAL JACKET* seinen ersten ‚echten‘ Kriegsfilm. Demgegenüber soll zum einen gezeigt werden, inwiefern schon Kubricks Film über den Ersten Weltkrieg diese Bezeichnung verdient, um zum anderen deutlich zu machen, dass er allein dadurch zugleich als Stellungnahme gegen den Krieg zu begreifen ist. Es macht die Ethik der Ästhetik von *PATHS OF GLORY* aus, ein ‚wahrer‘ *shoot-'em-up* zu sein.

SCHLAGWÖRTER: Aviatik; Existenzialphilosophie; Film; Kino; Kinoauge; Krieg; Lüge; Luftaufklärung; Sein; Telegraphie; Telefonie; Tod; Wahrheit; Zeit

Als das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main vor zehn Jahren dem Filmschaffen Stanley Kubricks, fünf Jahre nach dessen Tod, eine erste Gesamtübersicht widmete, konnte man auch Otto Dix' Triptychon *Der Krieg* einmal mehr ausgestellt sehen: als vorwegnehmende Spiegelung des filmischen Triptychons *PATHS OF GLORY*. Man konnte, wie die *Berliner Zeitung* berichtete, „zwei Triptychen vergleichen: Kirk Douglas blickt aus Kubricks Film ‚Wege zum Ruhm‘ auf Otto Dix' Schreckensgemälde ‚Der Krieg‘“. ¹ Beide Werke sind Anklage gegen den Krieg. Um diese soll es im Folgenden gehen. Der hierfür gewählte Titel ist dabei schlicht als vorab anekdotischer Ober- wie sodann den Gegenstand benennender Untertitel zu verstehen. Er verspricht also keine genuin oder konsequent existenzialanalytische Interpretation der *Wege zum Ruhm*, sondern lediglich Beobachtungen zu *Paths of Glory*, Roman und Film ², sowie als Ausgangspunkt jene Heideggersche Formel:

¹ Marli Feldvoss, „Der Atem von Commander Browman“, zit. aus *Berliner Zeitung*, 2014, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/das-werk-des-filmkuenstlers-stanley-kubrick-kann-in-frankfurt-am-main-besichtigt-werden-der-atem-von-commander-bowman,10810590,10165532.html>, Zugr. am 30.09.2014. Vgl. „Stanley Kubrick“, in *Kinematographie*, Nr. 19, hrsg. vom Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main (Frankfurt am Main, 2004), 16.

² Auf der Basis der deutschen Romanübersetzung: Humphrey Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], (Bern, Stuttgart und Wien: Scherz, 1959), sowie der Original- und deutschen Synchronfas-

Vorlaufen in den Tod

Über den Zusammenhang zwischen der Erfahrung des Ersten Weltkrieges und der Existenzialanalyse des Daseins in *Sein und Zeit* ist bislang nicht allzu viel erforscht. Heidegger scheint mit dem Krieg auch wenig in Berührung gekommen zu sein, insofern er „zwar am 10. Oktober 1914 einberufen, jedoch wenige Tage später aufgrund seines Herzleidens entlassen wurde und vorerst als Reservist militärisch unbehelligt blieb“. Statt also mit den Waffengängen des Weltbrands konfrontiert zu werden, „wurde ihm die Gnade ungestörten Arbeitens zuteil, die Schonung vor den tödlichen Gefahren der Frontkämpfe“. Auch als er schließlich im August 1915 erneut erfasst wurde, um per „Bataillonsbefehl“ in der „Funktion eines Landsturmmannes“ einberufen zu werden, geschah dies lediglich zum Dienst in der Postüberwachungsstelle Freiburg, und als es schließlich, September/Oktober 1918, doch noch zum Einsatz „im Operationsgebiet der 1. Armee an der Westfront“ kam, „präziser ausgedrückt, in den Ardennen bei Sedan“, schob er seinen Dienst nicht als kämpfender Soldat, sondern als „Angehöriger der [dortigen] Frontwetterwarte 414“. Heideggers Anteil am Ersten Weltkrieg, ist wohl zu sagen, blieb so ein „nicht realisiertes großes Fronterlebnis“.³

Aber vielleicht ist oder war gerade der postalisch-kommunikologische Dienst nicht unerheblich für die Reformulierung von Ontologie und Phänomenologie in daseinsbezogenen Relationsbegriffen und insbesondere der Terminologie des Sichmeldens, etwa wenn Heidegger definiert: „Erscheinung als Erscheinung ‚von etwas‘ besagt demnach gerade *nicht*: sich selbst zeigen, sondern das Sichmelden von etwas, das sich nicht zeigt, durch etwas, was sich zeigt. Erscheinen ist ein *Sich-nicht-zeigen*. [...] Erscheinen ist das *Sich-melden* durch etwas, was sich zeigt.“⁴ – Kubricks Film-Ästhetik, nebenbei, wie er sie von *2001: A Space Odyssey* bis *Eyes Wide Shut* perfektionierte, könnte kaum eine bessere Umschreibung ihrer Programmatik finden.

Ebenso ist die Wetterbeobachtung vielleicht nicht die schlechteste Übung, um Raum und Zeit nicht in ihrer mathematisch neutralen Kategorialität, sondern als bezüglich auf das Dasein vektorisierte Räumlichkeit und Zeitlichkeit zu denken, als „gegendhafte Orientierung“⁵ etwa, wenn es um den

sung enthaltenden DVD des Films: Stanley Kubrick, *PATHS OF GLORY*, USA, 1957, DVD, United Artists, 2008.

³ Hugo Ott, *Martin Heidegger: Unterwegs zu seiner Biographie* (Frankfurt am Main und New York: Campus, 1988), 104–5, 150, Hervh. von mir.

⁴ Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1979), 29.

⁵ Heidegger, *Sein und Zeit*, 103.

Raubbegriff geht. Dabei dienten die Frontwetterwarten grausiger Weise nicht zuletzt den Giftgaseinsätzen, die der Stellungskrieg aus nichthumanitärer, weil vielmehr rein militärischer Perspektive zum Mittel der Wahl und dadurch zu einer Todesart mehr hatte werden lassen. Deren Mannigfaltigkeit, also die Vielheit des möglichen Wie und Wann des Sterbens veranlasste Heidegger, vom „unbestimmt gewissen Tode“ zu sprechen, während das Moment der darin mitbenannten Gewissheit ihn dazu brachte, diese zu einer Art Definiens des Daseins zu machen: „Mit dem Tod steht sich das Dasein in seinem *eigensten* Seinkönnen bevor.“ Weil er unweigerlich sterben muss, ist der Mensch – das Dasein – immer schon „Sein zum Tode“. Er oder es be- und ergreift seine Existenz daher in genuinster Weise als, „Entschlossenheit“ genanntes, „*verstehendes Sein zum Ende*, d.h. als Vorlaufen in den Tod“. Dieses, so Heidegger, „erweist sich als Möglichkeit des Verstehens des *eigensten* äußersten Seinkönnens, das heißt als Möglichkeit *eigentlicher Existenz*.“⁶ Aber der Witz ist dann freilich: Auch der Giftgastod ist seit dem Ersten Weltkrieg einer der vielen „unbestimmt gewissen Tode“ geworden, einer, mit dem das „Vorlaufen in den Tod“ zu rechnen hatte und hat. Nur wurde er erfunden, weil in diesem Krieg das Vorlaufen in den Tod bei jedem Sturmangriff zur buchstäblichen Gewissheit und damit, sich ins Gegenteil verkehrend, zur schieren Unmöglichkeit geworden war. Und davon handelt *Paths of Glory*: von dieser Unmöglichkeit des Sturmangriffs als Vorlaufen in den Tod, aus der – als von Heidegger *nicht* thematisierter Möglichkeit – das Todesurteil als durchaus *bestimmt* gewisses Sterben folgt.

Locus classicus

Ein anderer möglicher Ausgangspunkt, um auf den Punkt zu bringen, worum es in *Paths of Glory* geht, ist der *locus classicus* bei Thukydides: „Auch änderten sie die gewohnten Bezeichnungen für die Dinge nach ihrem Belieben. Unüberlegte Tollkühnheit galt als aufopfernde Tapferkeit, vorausdenkendes Zaudern als aufgeputzte Feigheit, Besonnenheit als Deckmantel der Ängstlichkeit, alles bedenkende Klugheit als alles lähmende Trägheit; wildes Draufgängertum hielt man für Mannesart, vorsichtig wägendes Weiterberaten wurde als schönklingender Vorwand der Ablehnung angesehen.“⁷ So Thukydides über die propagandistische Sprachfälschung, die noch zu jeder

⁶ Heidegger, *Sein und Zeit*, 265, 250, 263, 305.

⁷ Thukydides, *Der Peloponnesische Krieg*, 3, 82, 4; dt. n. ders., dass., übersetzt und hrsg. von Helmuth Vretska und Werner Rinner (Stuttgart: Reclam, 1966, 2000), 253–4.

Kriegspsychologie gehört. Zugleich kürzere und umfänglichere Fassungen derselben Einsicht sind der bekannte Aphorismus: „Das erste Opfer eines Krieges ist immer die Wahrheit“ und dessen Umformulierung bei Paul Virilio: „[D]as erste Opfer des Krieges ist das Konzept von Realität.“⁸ All dies ist ebenfalls zentrales Thema von *Paths of Glory*, aber Thukydides' Feststellung von der Umwertung aller Werte durch die Vertauschung der Begriffe trifft den Romanvorwurf wohl doch am besten, angefangen bei der Ironie des Titels, wenn da von Ruhm die Rede ist, wie überdeutlich dann im Dialog der beiden Generäle, den Kubrick zum Eröffnungsdialog seiner Adaption des Romans gewählt hat. Schon dieser Eingangsdilog zwischen General Broulard und General Mireau⁹ macht den Wahnsinn der im weiteren erzählten Weltkriegesepisode deutlich, wenn man in seinem Verlauf das, was eben zuerst *expressis verbis* „militärischer Wahnsinn“ heißt, am Ende als doppelten Erfolg – einen Sieg und eine Karriere – versprechendes militärisches Genie hingestellt findet.

Wie im Weiteren zu sehen und daher zu erläutern ist, kommt es aber noch schlimmer. Um Colonel Dax von der Mission seiner Männer auf dem Schlachtfeld zu überzeugen, rechnet General Mireau ihm in einer wenig später folgenden Szene ausgerechnet die zu erwartenden Verluste vor: „Nahm man an, dass fünf Prozent im eigenen Sperrfeuer fielen (und das fand Asolant [Mireau] sehr hoch geschätzt), zehn Prozent beim Überqueren des Niemandslands getötet wurden und weitere zwanzig Prozent an den Stacheldrähten hängen blieben – dann konnten die restlichen fünfundsechzig Prozent alles weitere spielend erledigen.“¹⁰ So verkörpert General Mireau genau das Kriegsgenie, von dem Virilio schrieb, dass ihm „die hohe Zahl von Opfern, die starke Dezimierung von Truppen und Material als Beweis für das Talent und die Persönlichkeit des Feldherrn galt, für die Orthodoxie seiner Kunst“¹¹.

Dem Kommandeur an der Front, versteht sich, erscheint das ihm auferlegte Kommando unmittelbar als der Irrsinn, der es ist, aber auch er verweigert sich nicht. Wie und warum nicht, ist einer eigenen Überlegung wert, zunächst bedeutet es aber jedenfalls, dass also das Verhängnis seinen Lauf nehmen kann. Der Angriff erfolgt und scheitert, und dann passiert, was eigentlich im Zentrum der Handlung steht: Um trotz des Debakels ihr Gesicht zu

⁸ Paul Virilio, *Krieg und Kino: Logisik der Wahrnehmung* (München-Wien: Hanser, 1986), 59.

⁹ Hier und im Folgenden werden vorrangig die Filmmamen der Figuren verwendet.

¹⁰ Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 77.

¹¹ Virilio, *Krieg und Kino*, 71.

wahren, ordnet die Generalität ein Kriegsgericht an, vor dem sich, als im Namen der Truppenmoral zu statuierendes Exempel, drei Männer wegen Feigheit vor dem Feind verantworten sollen. Die innerdiegetische Wahrheit ist, dass (um Thukydides' Worte zu wiederholen) das befohlene „wilde Draufgängertum“ der Soldaten unmöglich war. Doch angeklagt, zum Tode verurteilt und hingerichtet werden sie wegen mangelnder Tapferkeit. Die zugehörige Gerichtsszene macht die hierbei herrschende Begriffsverwirrung überdeutlich, wenn der Verteidiger wider den „grotesken Hohn“ argumentiert, den es bedeutet, „dass diese Männer verurteilt werden – verurteilt für ein Verbrechen, das in krassestem Gegensatz steht zu den Eigenschaften, die sie tatsächlich bekundeten und für die sie einen Orden erhalten sollten!“¹²

Antikriegsroman/Antikriegsfilm

Dieser Handlung wegen, die im Übrigen auf einer wahren Begebenheit basiert, hat man *PATHS OF GLORY* als eine „schonungslose Anklage gegen das Verbrechen des Krieges und die Ruhmsucht der Militärs“ sowie den Film deshalb als „eine[n] der besten Antikriegsfilme überhaupt“ bezeichnet.¹³ Seine Lesarten mögen schwanken zwischen der Meinung einerseits, dass hier „die Textur des schwarzen Humors“ – sehr im Unterschied zum späteren *DR. STRANGELOVE* – noch nicht angelegt sei,¹⁴ und andererseits der genau gegenteiligen Sichtweise, er sei durchaus bereits „durchzogen von Elementen, die mehr mit schwarzem Humor als mit moralischer Parteilichkeit zu tun haben“¹⁵. Aber letztere bleibt dabei unzweifelhaft: *PATHS OF GLORY* „steht deutlich auf der Seite der einfachen Soldaten“ und ist „Anklage gegen die Ungeheuer im Offiziersrock“, die nicht nur „unter erheblichen Verlusten eine strategisch fragwürdige oder sinnlose Operation durchführen“ lassen, sondern darüber hinaus auch noch „brutale Machterhalt-Methoden“ wie das Kriegsgericht zur Anwendung bringen, welche „sich in erster Linie gegen die eigenen Untergebenen richten“.¹⁶

¹² Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 167.

¹³ *Lexikon des internationalen Films*, hrsg. vom Katholischen Institut für Medieninformation (KIM) und der Katholischen Filmkommission für Deutschland (Frankfurt am Main: 2002), 3514.

¹⁴ Peter W. Jansen, „Stanley Kubrick“, in *Reihe Film* 18, hrsg. von Wolfram Schütte (München-Wien: 1984), 104.

¹⁵ Georg Seeßlen und Fernand Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme* (Marburg: Schüren, 1999), 104.

¹⁶ Bodo Traber und Hansjörg Edling, „Wege zum Ruhm“, in *Filmgenres: Kriegsfilm*, hrsg. von Thomas Klein (Stuttgart: Reclam, 2006), 123–31, hier 123 u. 129–30.

Kubrick hat diese Seite in gewisser Weise sogar noch gegenüber der Romanvorlage verstärkt. Bei ihm sind es allein der Karrierismus und die Aussicht auf Ruhm, die Mireau dazu bringen, seine Truppen zu verheizen. Im Roman dagegen wird der General zwar auch von reiner Offiziersüberheblichkeit getrieben, aber sein Ehrgeiz wird noch von einem anderen Umstand in Zugzwang gebracht: Die Einnahme der deutschen Stellung steht bereits im Heeresbericht geschrieben. – Hier ein Auszug aus der Romanfassung des Dialogs, den Kubrick an den Beginn seines Filmes gestellt hat:

„Haben Sie den heutigen Heeresbericht gelesen?“

„Ich lese keine Heeresberichte – ich mache sie“, bemerkte Assolant [Mireau] mit einem Lächeln, von dem er hoffte, es würde seine Unverschämtheit mildern.

„Hm“, machte der Armeekommandeur und übersah sowohl das Lächeln als die Unverschämtheit. „Nun, da ist ein peinlicher Fehler unterlaufen, den ich Ihnen erklären muss. Sie wissen wohl, dass der Oberbefehlshaber sich schon lange darüber beklagte, dass der Igel [die Höhe 19] noch nicht eingenommen ist. Kürzlich hat er nun darauf beharrt, diese Operation sofort vorzunehmen [...]. Es sind bereits mehrere Vorstöße unternommen worden [...]. Sie sind alle fehlgeschlagen. [...] Durch einen peinlichen Irrtum steht nun aber im heutigen Heeresbericht, der Igel sei gestern eingenommen worden [...].“

[...]

„So weit sind wir also gekommen! [...] Dem Armee-Hauptquartier genügt es nicht mehr, seine lächerlichen Bekanntgaben mit erfundenen Angriffen auszuschnücken. Nein! Das infernalische Geschreibe gibt jetzt bereits selbst die Operationsziele an – und ich soll diese Wische lesen, weil ich darin meine Befehle finde? [...]“¹⁷

Doch weil es eben seine Eitelkeit will, nicht Leser, sondern Macher der Heeresberichte zu sein, willigt der Divisionsgeneral schließlich ein: „Nun, dann mache ich eben die Lüge zur Wahrheit.“¹⁸ Im Schrift-Medium Roman behauptet so das Medium Schrift seine letztinstanzliche Kommandogewalt – ganz wie in der Roman und Film übereinstimmend gemeinsamen Szene,¹⁹ in der Mireau per Telefon befiehlt, in die eigenen Bereitschaftsstellungen zu schießen, der Batteriekommandant jedoch entgegnet, einen solchen Befehl nur ausführen zu können, wenn er ihn schriftlich und vom General persönlich unterzeichnet erhalte.

¹⁷ Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 19–20.

¹⁸ Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 24.

¹⁹ Vgl. Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 102–3.

Krieg und Kino

Nun spielte aber bekanntlich gerade der Erste Weltkrieg eine wichtige Rolle für das Ende des Schriftmonopols, und wie namentlich Paul Virilio herausgearbeitet hat, bestehen vielfältige und engste Zusammenhänge zwischen Krieg und Kino im allgemeinen wie zwischen dem Aufschwung des Films und eben dem Ersten Weltkrieg im Besonderen. Virilios überspitzen-de Gleichsetzung – „*Krieg ist Kino und Kino ist Krieg*“²⁰ – wird unmittelbar plausibel, wenn man beim Wort nimmt, was Maxim Gorki als die anfängliche Kino-Erfahrung festgehalten hat, als den Schock des Films: „Vorsicht! Es scheint, als werde er sich in die Dunkelheit hineinstürzen, in der Sie sitzen, Sie in einen aufgeschlitzten Sack voll zerrissenen Fleisches und zersplitterter Knochen verwandeln.“²¹ Aber auch oder zumal unter Verzicht auf solche Übertreibungen ist wohl historische Wahrheit, dass auf der einen Seite der Erste Weltkrieg ebenso „entscheidenden Anteil am Durchbruch [des Films als] eines neuen Massenmediums“ hatte, wie auf der anderen Seite, und mit den Worten des deutschen Generalstabschefs Erich Ludendorff, der Film „als Aufklärungs- und Beeinflussungsmittel“ seine „gewaltige Bedeutung“ für den Kriegsverlauf unter Beweis stellte.²²

Am massenmedialen Durchbruch des Films hatten nicht zuletzt die unzähligen Frontkinos ihren Anteil, die während des Ersten Weltkrieges eingerichtet wurden, um für kriegsnützliche Laune zu sorgen. Als Aufklärungsmittel etablierte sich der Film in Verbindung mit der Luftwaffe; das alte Patrouillen-System wurde ergänzt und abgelöst durch die photogrammetrische und kinematographische Erfassung des Kriegsgeländes von oben. Und als Beeinflussungsmittel bewährte sich der Film in Erfolgen wie dem von *THE BATTLE OF THE SOMME*. Dieser Film, obwohl oder weil er *fact* und *fiction*, *re-enactments* und *real footage* von der Front vermengt, gilt als Begründung des abendfüllenden Dokumentarfilms wie sein Gegenstand

als eines der größten und sinnlosesten Blutvergießen aller Zeiten. Zwischen 1. Juli und 18. November 1916 fanden an den Ufern des französischen Flusses fast eine Million Deutsche, Engländer und Franzosen den Tod oder wurden schwer verwundet. Es war eine jener Schlachten des Ersten Weltkrieges, deren tragischer Ruhm nicht nur von den hohen Verlusten herrührt, sondern

²⁰ Virilio, *Krieg und Kino*, 47.

²¹ Zit. n. Dennis Conrad, „Die Schlacht auf der weißen Wand.‘: Propaganda im Kinosaal“, in *Krieg & Propaganda 14/1*, hrsg. von Sabine Schulze u. a. (München: Hirmer Verlag, 2014), 26–31, hier: 26.

²² Conrad, „Die Schlacht auf der weißen Wand“, 26 u. 30–1.

auch daher, dass die Geschichtsschreibung bis heute keinen Sieger des Gemetzels kennt.²³

THE BATTLE OF THE SOMME aber, der allein in Großbritannien an die 20 Millionen und unzählige weitere Kinobesucher in über 18 Exportländern erreichte, „interpretierte“ dennoch „das Desaster als Erfolg der englischen Armee“²⁴: Gefolgt von einer Landkarte, auf der die Zurückdrängung der deutschen Frontlinien eingezeichnet sind, sieht man am Ende wohlgenutete Tommies, die zum nächsten Kampfeinsatz aufzubrechen scheinen, während sie in Wahrheit bereits vor der Schlacht gefilmt worden waren. Also konnte nicht ausbleiben, dass auch auf diesem Gebiet eine deutsche Gegenoffensive angestrengt wurde. Weil diese jedoch, und das nun eindeutig, mit einer Niederlage endete – BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME verschwand nach kürzester Zeit aus den Kinos –, trat der Film-Sieg in doppelter Weise an die Stelle des militärischen: als realer Kino- und als imaginärer Schlachtenerfolg. THE BATTLE OF THE SOMME vollbrachte, anders gesagt, ganz ähnliches wie in *Paths of Glory* – dem Roman – die Heeresberichte.

Umso auffälliger ist, dass in Kubricks Film nicht nur diese Heeresberichte gestrichen sind, sondern dass auch der Krieg-und-Kino-Zusammenhang, der dafür hätte eintreten können, keine Rolle spielt. Oder genauer wäre vielleicht zu sagen: *kaum* eine Rolle spielt. Er wird nicht Thema, aber er *erscheint*, und zwar buchstäblich gemäß Heideggers „Sichmelden von etwas, das sich nicht zeigt, durch etwas, was sich zeigt“. Es gibt da nämlich wenigstens zwei oder drei Elemente, die das Thema als Leerstelle im Film markieren.

Erstens ist da die Patrouille zur Vorbereitung des Sturmangriffs. Ihr Verlauf wird von Cobb und von Kubrick in den Grundzügen übereinstimmend erzählt. Durch einen schweren Verstoß gegen die militärischen Vorschriften bringt der Anführer des Spähtrupps nicht nur sich und seine Leute in unnötig erhöhte Gefahr, sondern schlimmer noch: aus Panik tötet er selbst einen seiner Männer. Als Auslöser dieses Fehlverhaltens erwähnt der Roman die „Ruinen von einigen Häusern“²⁵, wie sie auch in der Filmkulisse zu sehen sind. Daneben aber wird die Szenerie in Kubricks Film nachgerade überdeutlich vom Wrack eines abgeschossenen (deutschen) Flugzeugs beherrscht (Abb. 1), von dem im Roman keine Rede ist. Regelrecht als Wink mit dem Zaunpfahl

²³ Dennis Conrad, „Helden an der Somme? Wahrheit und Fiktion im dokumentarischen Film“, in *Krieg & Propaganda 14/18*, hrsg. von Sabine Schulze (München: Hirmer Verlag, 2014), 140–5, hier 140.

²⁴ Conrad, „Helden an der Somme?“, 140.

²⁵ Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 58.

weist Kubrick so darauf hin, dass hier – aus Gründen der „taktischen Kontrolle“²⁶ – eine Patrouille und eben *nicht* die Luftaufklärung stattfindet, die doch bereits ab der ersten Marneschlacht (September 1914) mehr und mehr zur strategischen Umstellung von der horizontalen auf die vertikale Perspektive führte.



Abb. 1: Screenshot aus Stanley Kubrick, PATHS OF GLORY, DVD, United Artists, 2008.

Im selben Sinne markant ist zweitens das wiederum von der Romanvorlage abweichende Filmende. Der Roman schließt mit der existentiell-existenzialen Tautologie eines Todesschusses für einen Toten. Die Angeklagten wurden verurteilt und mit einer Gewehrsalve exekutiert, und dann folgen mit einer Pistole die Gnadenschüsse, die eben entweder Gnade oder schlicht eine Erfolgssicherung sind, zu der der letzte Satz des Romans lautet: „Der nächste Schuss ging in ein Gehirn, das längst schon tot war“²⁷ – Ende, oder *black out*, wo schon *black out* gewesen war. In Kubricks Film dagegen folgen auf die Exekution noch einige hinzuerfundene Szenen, in deren letzter die davongekommenen Soldaten sich in einer Art Fronttheater oder schlicht einer Kneipe vergnügen – einer Kneipe, wo es genauso gut „der

²⁶ Virilio, *Krieg und Kino*, 163.

²⁷ Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 198.

Kintopp im Felde²⁸ hätte sein können, also eines der zwischen 1914 und 1918 zu Hunderten betriebenen Frontkinos.

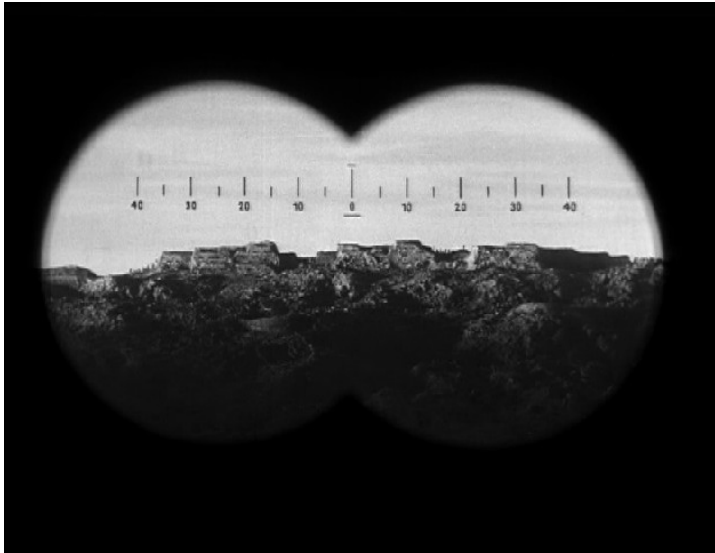


Abb. 2: Screenshot aus Stanley Kubrick, *PATHS OF GLORY*.

Geht man in dieser Weise von einer markierten Lücke aus, ist es eine so naheliegende wie somit wenig originelle Vermutung, dass *Paths of Glory* – der Film – selbst die Funktion hat, in ebendiese Lücke einzutreten. Tatsächlich gibt es ein drittes Element, worin, ohne dass er vorgezeigt würde, der Krieg- und-Kino-Zusammenhang erscheint, nämlich jene „Höhe 19“, um den sich das militärische Selbstmordkommando dreht, bevor sich derselbe Wahnsinn auf das Mordkommando des zu statuierenden Exempels verschiebt. Mehr als einmal sieht der Filmzuschauer in einer *Point of View*-Einstellung leinwand- oder bildschirmfüllend ausschließlich diesen Hügel (Abb. 2). Und das erste Mal, dass er ihn zu Gesicht bekommt, beim Umschnitt vom Dialog der Generäle auf die Schützengrabenrealität (die filmisch nacherfundene, versteht sich), füllt dieser Hügel das ganze Filmbild aus, dann fährt die Kamera zurück, und man sieht dasselbe Bild durch die Kadrierung eines Sehschlitzes im unter die Erde eingegrabenen Bollwerk (Abb. 3). Deutlicher könnte die Übereinstimmung von Film- und Angreiferblick nicht vor Augen geführt werden, zumal der anvisierte Hügel als solcher dazu noch für die Un-

²⁸ Zit. n. Conrad, „Die Schlacht auf der weißen Wand“, 27.

möglichkeit einerseits, wie andererseits die Notwendigkeit des Kriegsfilms steht.

So hatte Alfred von Schlieffen, der ja den Aufmarschplan der Deutschen an der Westfront vorentworfen hatte, für den Ersten Weltkrieg ebenfalls vorausgesagt, was David W. Griffith dann als Filmmacher erleben musste. Griffith „hatte im Sommer 1914 die großen Schlachtenszenen von *THE BIRTH OF A NATION* [über den Amerikanischen Bürgerkrieg] gedreht, zur selben Zeit, als in Europa der wirkliche Krieg ausbrach. In Griffith' Film wird das Schlachtfeld in einer Totalen von einem Hügel aus vorgestellt.“²⁹ Als er sich dann zu den Schützengräben an der Somme begab, um dort Aufnahmen für den Propagandafilm *HEARTS OF THE WORLD* zu machen, brachte ihn die neue Kriegsrealität „völlig aus dem Konzept“: „Dem bloßen Auge schien das Schlachtfeld, das er vor sich sah, aus nichts zu bestehen“³⁰ – ganz wie die Schlieffen-Vision es prophezeit hatte: „So groß aber auch die Schlachtfelder sein mögen, so wenig werden sie dem Auge bieten. Nichts ist auf der öden Weite zu sehen“³¹ – und dementsprechend auch nichts zu filmen, weshalb Griffith zurück nach Hollywood ging, um dort, wie üblich, Krieg einfach spielen zu lassen.

Krieg und Film, heißt das ja aber nur, saßen vorab im selben Boot. Krieg ist Bewegung, Film ist Bewegung. Der Stellungskrieg jedoch hatte die Bewegung an der Westfront erstarren lassen und, als Grabenkrieg, das Schlachtfeld in ein optisches Nichts verwandelt. „[K]ein Mann gegen Mann“³² ist zu sehen, und auch kein Napoleon auf seinem Feldherrnhügel, „umgeben von einem glänzenden Gefolge“, indem, wie es bei Schlieffen weiter heißt, der „moderne Alexander“ seine Kommandos fernab des Schlachtfelds erteilt, aus einem Befehlsstand, „wo Draht- und Funkentelegraph, Fernsprech- und Signalapparat zur Hand sind“³³. Im Dilemma lag aber so zugleich auch die Lösung: Auf die stillgestellte Bewegung antwortete die massive Mobilisierung der Information, in die der Film zum einen als Mittel der Luftaufklärung seinerseits verwickelt war, wie sich zum anderen auch für ihn aus dem Dilemma die Lösung ergab. Der Stellungskrieg mit seinen Niemandslandödnissen widersprach dem Bewegtbild; also setzte man die Kameras selbst in Bewe-

²⁹ Virilio, *Krieg und Kino*, 20.

³⁰ Virilio, *Krieg und Kino*, 93 u. 25.

³¹ Alfred von Schlieffen, „Der Krieg in der Gegenwart: 1909“, in ders. *Gesammelte Schriften*, Bd. I. (Berlin: Mittler & Sohn, 1913), 11.

³² Virilio, *Krieg und Kino*, 25.

³³ Von Schlieffen, „Der Krieg in der Gegenwart“, a. a. O. Vgl. dazu ausführlich: Thomas Jander und Veit Didczuneit, *Netze des Krieges: Kommunikation 14/18* (Königswinter: Lempertz, 2014), 15.

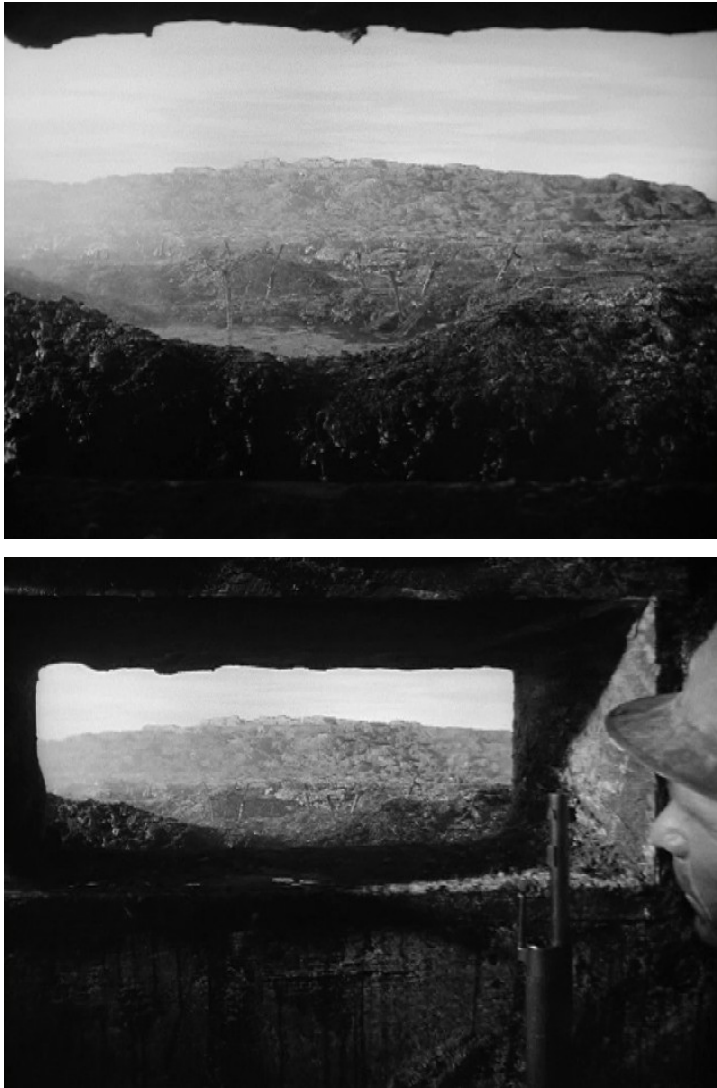


Abb. 3: Screenshots aus Stanley Kubrick, PATHS OF GLORY.

gung. Die wirklichen Kampfhandlungen ließen Kamerabegleitung schwerlich zu; also mündete die Unmöglichkeit des dokumentarischen Kriegsfilms in die Notwendigkeit des Kriegs- als Spielfilms.

Kriegsfilm

Als Kubrick 30 Jahre nach *PATHS OF GLORY* nach seiner Motivation gefragt wurde, *FULL METAL JACKET* zu machen, soll er geantwortet haben, er habe einen Kriegsfilm drehen wollen. Aber *PATHS OF GLORY* sei doch schon einer gewesen, hieß die Erwiderung. Worauf wiederum Kubrick entgegnet haben soll: Den hätten die Leute als Antikriegsfilm gesehen, aber nun wolle er einen unverkennbaren Kriegsfilm machen, einen Film über den Krieg als nicht aus einer moralischen oder politischen Position heraus beurteiltes Phänomen, sondern als schlicht dieses – Phänomen.³⁴

Sei die notorische Kautele beiseitegelassen, dass noch jeder Antikriegsfilm zwangsläufig ein Kriegsfilm ist, und bleibe dahingestellt sowohl: ob Kubrick die Meinung ‚der Leute‘ teilte oder nicht, als auch: wie es sich in der genannten Hinsicht mit *DR. STRANGELOVE* und mit den ‚klassischen‘ Armeeaufmärschen in *BARRY LYNDON* verhält – jedenfalls hieß *PATHS OF GLORY* damit einmal mehr der Antikriegsfilm, als den man ihn gar nicht in Frage stellen muss, um dennoch nicht zu übersehen, wie dieser Film schon auf eben- das abzielt, was Kubrick dann als den Anspruch von *FULL METAL JACKET* benannte.

Weil es um den Stellungskrieg geht, ist – wie in der militärischen Kinematographie, und wie das „Kinoauge“ Dziga Vertovs, der seine Lehren aus dem Krieg bezogen hatte³⁵ – auch bei Kubrick die Kamera „ständig in Bewegung“, ständig fährt sie „in die Tiefe und aus ihr heraus“³⁶. Weil es die Feldherrenhügelperspektive eines Napoleon und eines Griffith³⁷ im Ersten Weltkrieg nicht mehr gab, den Blick, dem sich „das Schlachtfeld unmittelbar darstellt“³⁷, kehrt *PATHS OF GLORY* die Sichtverhältnisse um und rückt den Blick auf einen Hügel in den Fokus. Dessen Erstürmung wird telekommunikativ be-

³⁴ Jan Harlan, *Stanley Kubrick: a life in pictures*, USA, 2001, DVD, Warner Bros., 2001, 01:43:22–01:43:41. Vgl. In diesem Sinne auch: Stefan Höltgen, *Full Metal Jacket*, in *Filmgenres: Kriegsfilm*, hrsg. von Thomas Klein u. a., 299–305, hier 299: „*Full Metal Jacket* [...] soll jedoch sein konsequentester Kriegsfilm werden“.

³⁵ Vgl. Virilio, *Krieg und Kino*, 20. Bzw. Dziga Vertov, *Schriften zum Film*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff (München: Hanser, 1973), 20.

³⁶ Seeßlen und Jung, *Stanley Kubrick und seine Filme*, 104–5.

³⁷ Vgl. Virilio, *Krieg und Kino*, 115.

fehligt, wobei die Sequenz, die das Telefon als das „Tötungsinstrument“³⁸ vorführt, als das es im Ersten Weltkrieg kriegsflächendeckend Verwendung fand, in bezeichnender Weise inkonsequent ist (Abb. 4). Auf der einen Seite zeigt sie den telekommandierenden General, der keinen Überblick hat, sondern durch seinen Telefonisten vom Scheitern des Angriffs erfahren muss. Auf der anderen Seite zeigt sie ihn aber doch eben in erhöhter Position, aus seinem Befehlsstand mit eigenen Augen von oben herab das Geschehen verfolgend, wenn auch durch ein Teleskop –: „Selten“, kommentiert dazu der Roman, „sieht ein Soldat mit bloßem Auge. Er blickt eigentlich immer nur durch Linsen – Linsen, die sich nach den Abzeichen seines Ranges richten.“³⁹ Wohl, weil sie auch bereits reinen Kriegsfilm ergab, hat Kubricks Antikriegsromanverfilmung zu der erwähnten widersprüchlichen Beurteilung noch nicht oder doch bereits erkennbaren schwarzen Humors geführt. Ihr Bildbegehren und ihre Bildpolitik teilt sie jedenfalls erkennbar vorab mit dem Krieg – vielleicht gerade dadurch ihn anklagend, mag sein.

Auf die verlorene Schlacht im Felde folgt als zweiter Teil des Films die Schlacht, die Colonel Dax in der Etappe verliert. Weder gelingt es ihm, das Kriegsgericht abzuwenden, noch die willkürlich Angeklagten vor Gericht erfolgreich zu verteidigen. Die Hinrichtung der Verurteilten erfolgt am nächsten Morgen, und wo (wie schon erwähnt) der Roman damit sein Ende hat, fügt Kubricks Film dem noch ein – bei nur 84 Minuten Gesamtlänge – immerhin neunminütiges Nachspiel hinzu. Dieses kehrt nicht zuletzt den Zynismus der Generäle noch einmal heraus, die sich nach der Exekution in dem Schloss, das General Mireau zu seinem Stabsquartier gemacht hat, beim Frühstück unterhalten. „In Form und Durchführung“, befinden sie, sei die Erschießung „schlechthin vorbildlich“ gewesen, oder mit der Originaltonspur: „The men died wonderfully“, das Ganze „had a kind of splendour to it“⁴⁰ – und es ist dieses Moment des Splendiden, in welchem Kubricks Film ganz und gar auf der Seite der Generäle steht. „Die Inszenierung ist perfekt choreografiert“⁴¹, ist auf innerdiegetischer *und* auf filmästhetischer Ebene zu konstatieren. Die Exekution, das vorhergehende Gericht, die in und um Mireaus Schloss fortwährend paradierenden Truppen, die Raumaufteilun-

³⁸ Jander und Didczuneit, *Netze des Krieges*, 28.

³⁹ Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 79–80.

⁴⁰ Kubrick, *PATHS OF GLORY*, 01:14:09–01:14:22.

⁴¹ Susanne Kaul und Jean-Pierre Palmier, *Stanley Kubrick: Einführung in seine Filme und Filmästhetik* (München: Fink, 2010), 33.



Abb. 4: Screenshot aus Stanley Kubrick, PATHS OF GLORY.

gen innen wie außen, all das ist „formal und symmetrisch“⁴² in Perfektion, ist seinerseits „schlechthin vorbildlich“ ins Bild gesetzt, „[with] a kind of splendour to it“. Die Kameras und Kamerafahrten bei Kubrick lieben die von ihnen erschaffene Ordnung ersichtlich mit der gleichen kalten Lust wie Mireau (und weil diese „Welten der strengen Symmetrie in Handlungsführung und Bildaufbau und Schnittfolge“⁴³ Kubricks Markenzeichen geworden sind, wäre zu fragen, ob nicht alle seine Filme eigentlich Kriegsfilme sind, aber das nur am Rande).

Hinzu kommt das „Kameraverhalten“ gegenüber der Figur des Colonel Dax, dessen „Eleganz, Dynamik und Selbstbeherrschung“ ihn „als pflichtgehorsamen, aber klugen und mitfühlenden Soldaten charakterisieren“⁴⁴, kurz: die „narrative Kameraarbeit“⁴⁵, die Dax zum Helden der ganzen Ge-

⁴² Paul Duncan, *Stanley Kubrick: visueller Poet 1928–1999* (Köln: Taschen, 2008), 34.

⁴³ Jansen, „Stanley Kubrick“, 56.

⁴⁴ Kaul und Palmier, *Stanley Kubrick*, 33.

⁴⁵ Jansen, „Stanley Kubrick“, 53.

schichte macht (Abb. 5). Im Roman spielt Dax fast nur eine Nebenrolle. Weder nimmt er selbst an dem Sturmangriff teil, geschweige denn dass er ihn anführte, noch ist er der Verteidiger der Angeklagten vor Gericht. Nur Kubricks Film betreibt diese seine Heroisierung.



Abb. 5: Screenshot aus Stanley Kubrick, PATHS OF GLORY.

Heroisierung

Nach Virilio verdankt sich sogar das „Starsystem“ dem Ersten Weltkrieg, genauer: „einer Logistik der Wahrnehmung, die sich im Verlauf des Ersten Weltkrieges auf allen Ebenen entwickelte“. ⁴⁶ Mit Kirk Douglas in der Hauptrolle – ebenso wie als treibender Kraft im Hintergrund, die „unbedingt die Rolle des Colonel“ wollte ⁴⁷ – ist Kubricks Film ganz ohne Zweifel Teil dieses Systems. Die Heroisierung, die er Colonel Dax beschert, ist also unschwer zu erklären. Komplizierter verhält es sich mit der Funktion, die sie hat.

Trivialer-, dadurch aber nicht automatisch verkehrterweise würde man erwarten, dass die Aufwertung des mit allen Wassern soldatischer Tugend gewaschenen Offiziers zur dominierenden Identifikationsfigur den Film unmittelbar zum Kriegs-, ja nahezu Propagandafilm stempelt. Auf den ers-

⁴⁶ Virilio, *Krieg und Kino*, 41.

⁴⁷ Duncan, *Stanley Kubrick*, 32.

ten Blick aber ist das genaue Gegenteil der Fall. Als Gegenfigur zur karrieristischen, intriganten Generalität wird Dax, der als Verteidiger vor dem Kriegsgericht scheitert, durch seine Heroisierung zur Hauptfigur der vor dem Menschheitsgericht des Kinopublikums erhobenen (um das Zitat zu wiederholen) „Anklage gegen die Ungeheuer im Offiziersrock“. Die Szenen, in denen der jeweils rangniedrigere Offizier von seinem Vorgesetzten, also erst Mireau von Broulard, dann Dax von Mireau, den Sturmbefehl erhält und sich ihm anfangs als undurchführbar zu widersetzen versucht, nur um ihn sich zuletzt umso entschlossener zu eigen zu machen: „Wir werden es schaffen!“ – diese beiden Szenen sind nicht umsonst streng als genaueste Punktspiegelung angelegt: in jedem Punkt identisch, aber genauso in jedem Punkt in entgegengesetzter Richtung. Mireau lässt sich von der Aussicht nach oben, dem nächsthöheren militärischen Rang bestechen; Dax macht sich den Befehl zu eigen, um nicht abbeordert, d.h. von den ihm Untergebenen, seinen Männern, getrennt zu werden. Hier die Selbstlosigkeit des Verantwortlichen, da die Verantwortungslosigkeit des Selbstsüchtigen: so der Kontrast, der durch die strenge Parallelführung beider Sequenzen nur umso schärfer hervortritt.

Ebenso wird durch diese Parallelführung aber klar: Dax „bricht nicht aus dem Militärkartell aus“⁴⁸. Sehr viel mehr noch als seine moralischen Gegenspieler handelt er durch und durch soldatisch. Er ist nicht der Schwächling, der zu sein General Mireau ihm vorwirft, um ihn zu ködern; vielmehr ist er durchaus der Idealist, als den General Broulard ihn im Film bezeichnet – und als diese von Kubricks Film abweichend vom Roman heroisierte Figur wird Dax zur Anklage des Falschen *im* Krieg, nicht jedoch des Falschen *am* Krieg.

Dax, heißt das kurz, ist Subjekt des Krieges *par excellence*. Der letzte Befehl, mit dem der Film schließt, beordert ihn zurück in den Schützengraben, gerade als er, wie damit der Filmzuschauer, Zeuge der besagten letzten Szene in jener Kneipe, jenem Fronttheater wird, das so leicht auch ein Frontkino hätte sein können. Die Soldaten saufen und grölen, bis der Wirt endlich ein „ganz besonderes Beutestück aus dem Sortiment des feindlichen Lagers“⁴⁹ – nämlich erstmals im Film den Feind in Person, und im ganzen Film die erste und letzte, die einzige Frau – auf die Bühne zertr. Was folgt, ist gerade die Sentimentalität, in die sich verirrt zu haben Dax im vorhergehenden Dialog

⁴⁸ Wilhelm Roth, „Generäle und Zensoren: Paths of Glory und die Spiele der Macht“, *Kinematograph*, Nr. 19, hrsg. vom Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main (Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 2004): 45–55, hier 48.

⁴⁹ Kubrick, *PATHS OF GLORY*, 01:18:50.

mit dem General sich gesagt sein lassen musste. Das Mädchen, um das es sich bei dem „Beutestück“ handelt, singt ein Lied, auf deutsch, und zwar das Lied vom treuen Husaren, und so hilflos ihr Gesang zuerst im Kneipengegröle noch untergeht, so ergreifend setzt er sich am Ende durch. Die Soldaten verstummen, hören zu, summen mit, weinen vor Rührung. Die letzten Bilder des Films gehören so der (Mit-)Menschlichkeit, die die oberste Heeresleitung nicht kennt, und weil das so ist, hat man diesen Schluss nicht geradezu als *happy ending*, aber doch als versöhnliches Ende gedeutet, das zur Antikriegs-*message* sogar noch ein wenig Hoffnung hinzufügt (ein Quantum Trost, frei nach James Bond) –: *hope eternal springs*.

Aber wenn, dann ist es eine Hoffnung Kubrickscher Art – so, wie Kubrick über *THE SHINING* gesagt haben soll, es sei ein optimistischer Film, indem er doch immerhin ein Jenseits statuieren.⁵⁰ Oder wie das *cosmic baby* am Ende der *SPACE ODYSSEY*, oder wie das liebespragmatisch-versöhnliche „[Let’s] fuck“-Ende von *EYES WIDE SHUT*: befremdliche humanistische Kontrapunkte als Schlusstrich unter Bild-Opern, die genüsslich die *condition humaine* als das reine Desaster zelebrierten. Im selben Sinne demonstriert der Schluss von *PATHS OF GLORY* wohl eher noch einmal die Unterworfenheit unter den Krieg, wie sie dann ja auch Dax’ Reaktion auf den Marschbefehl lapidar bekundet: „Lassen Sie den Leuten noch ein paar Minuten [...]“. ⁵¹

Wege zu sterben

Endet die Romanvorlage schon nihilistisch schonungslos, so spitzt Kubricks Film die Schonungslosigkeit auf seine Weise noch zu. Dem hinzuerfundenen, kalkuliert ‚menschelnden‘ Ende korrespondiert, dass der Film eine bezeichnende Episode aus Cobbs Roman schlicht übergeht. Bei Cobb sollen nämlich vier Soldaten für das zu statuierende Exempel bestimmt werden. Einer der vier Kompanieführer jedoch verweigert sich der Instruktion, einen beliebigen seiner Männer auszuwählen – ohne dass dies nennenswerte Konsequenzen hätte.⁵² Von eben dieser Alternative zum ansonsten im Roman unterstrichenen System blinden Gehorsams findet sich bei Kubrick keine Spur.

Wo der Roman also zumindest an einer Stelle den Aspekt der Melville-*Bartleby*yschen „I would prefer not to“-Haltung aufleuchten lässt, diese Mög-

⁵⁰ Vgl. Harlan, *STANLEY KUBRICK*, 01:30:53–01:31:18.

⁵¹ Kubrick, *PATHS OF GLORY*, 01:22:14.

⁵² Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 127ff., und dann weiter 151ff., wo man erfährt, dass diese Befehlsverweigerung ungeahndet bleibt, weil der Verweigerer möglicherweise gute Beziehungen zu höheren Stellen unterhält.

lichkeit schlicht ignoriertes Subjektivierung, geht es in Kubricks Film rein um eben das gegenteilige Moment eben dieser Subjektivierung, oder eben genauerhin um die Frage, was es heißt, Subjekt (der Maschinerie) des Krieges zu sein, also gerade nicht autonomes Subjekt, sondern unterworfenes Subjekt: *subjected subject*, um es im Heimatidiom von Roman und Film zu sagen. Im heroisierten Colonel Dax, dieser Starrolle für Kirk Douglas, tapfer und unkorrupt, zeigt Kubricks Film einen „mit einer festen Persönlichkeit ausgestatte[n] Mensch[en]“, wie Gustave Le Bon im Kriegsjahr 1916 die bis dahin herrschende „alte Psychologie“ und ihr Menschenbild resümierte.⁵³ Das Schlusslied vom treuen Husaren beschwört die nämliche Seelenkunde. Nur – ihre Prädikation als „alt“ verrät es schon – resümierte Le Bon diese Psychologie lediglich, um festzustellen, dass der Krieg sie mehr oder minder falsifiziert hatte. Die „angebliche Stabilität der Persönlichkeit“ hatte „zum größten Teil“ auf der Unveränderlichkeit der Lebensbereiche beruht, während diese nun „unaufhörlich durch den Krieg verwüstet wurden“.⁵⁴ Weshalb man, ob auf Seiten der Militärs oder der Filmemacher, die das Subjekt aus der Bahn werfende „technologische Überraschung“ als das bestimmende Moment zu realisieren hatte.⁵⁵ „Ich bin in ununterbrochener Bewegung“, proklamiert Dziga Vertovs Kinoauge.⁵⁶ „Immer in Bewegung“⁵⁷, brüstet sich General Mireau, so selbstgefällig wie darin unfreiwillig ironisch den Stellungskrieg kommentierend. Aber diese Bewegung ist weniger selbstbestimmt als vielmehr von außen vektorisiert. „Existenz“, um abschließend noch einmal an Heideggers Umarbeitung idealistischer Subjektphilosophie zu erinnern, ist „Ek-sistenz“ als in räumlicher Hinsicht „gegendhafte Orientierung“ wie in zeitlicher Hinsicht „Sein zum Ende“, „Sein zum Tode“, „Vorlaufen in den Tod“. Das Subjekt (um es dennoch bei diesem Begriff zu belassen) ist also bestimmt durch seine Relationalität oder räumliche wie zeitliche Gerichtetheit, ganz wie es die zeitgenössische Psychologie entdeckt. Phänomenologisch *wirklich* ist nie der neutrale Raum, sondern immer nur der der Begehungen oder Ängste oder kurz: der affektiven Besetzungen, sagt namentlich die Feld-Theorie Kurt Lewins, die dieser tatsächlich ‚im Felde‘ zu entwickeln begann, nämlich als Feldartillerist aus der Erfahrung der

⁵³ Zit. n. Paul Virilio, *Die Sehmaschine* (Berlin: Merve, 1989), 39.

⁵⁴ Virilio, *Die Sehmaschine*, 39.

⁵⁵ Virilio, *Krieg und Kino*, 36.

⁵⁶ Dziga Vertov, *Schriften zum Film*, hrsg. von Wolfgang Beilenhoff (München: Hanser, 1973), 20.

⁵⁷ Kubrick, *PATHS OF GLORY*, 00:09:09: „Keep on the move“.

Annäherung von der Etappe an die Front. Sein Ausgangsbeispiel ist – zufällig oder nicht – ausgerechnet der Anblick eines Hügels, und seine daran anknüpfenden verallgemeinerten Beobachtungen gelten dem Unterschied zwischen der Friedens- und der Kriegslandschaft. Jene ist „rund, ohne vorne und hinten“, ist „nach allen Richtungen“ ausgebreitet, während diese „gerichtet“ erscheint, also gerade „ein Vorn und Hinten“ kennt, „und zwar ein Vorn und Hinten, das nicht auf den Marschierenden bezogen ist, sondern der Gegend selbst fest zukommt“⁵⁸, will sagen: Nicht das Subjekt und seine Bewegungen richten die Gegend aus, sondern die Gegend weist dem Subjekt seine Richtungen.

Und genau dementsprechend handelt der Film mit und an seinen Figuren, nicht zuletzt seiner Hauptfigur Dax, gerade in ihrer ostentativen Heldenmütigkeit. Das wiederkehrende Grundmuster der ganzen *story* ist ja die einer gleichsam invertierten Feind-Ausrichtung. Der Feind ist nie zu sehen. Statt dessen ermordet der Anführer des Spähtrupps seinen eigenen Kameraden, fallen die Soldaten beim Sturmangriff im zu kurz geratenen eigenen Sperrfeuer, soll die Artillerie die eigene Stellung beschießen und muss das Exekutionskommando seine Gewehrsalve auf die eigenen Leute abfeuern. *PATHS OF GLORY* erzählt von der Selbst-Auslöschung im Krieg.

Zugleich ist die strenge Gerichtetheit der Soldatensubjekte damit in keiner Weise negiert, ganz im Gegenteil. Davon zeugt zum einen ein beinahe ephemerisierter, weil im leisesten Flüsterton gehaltener Dialog in der Nacht vor dem Sturmangriff. Wovor seine Angst größer sei, fragt der eine den anderen *private*, um mit diesem durchzugehen, was es an modernisierten Todesarten so gibt: Ist es das Bajonett? Oder das Maschinengewehr? Oder Gas? Oder Sprengkörper? Alle kriegspropagandistisch verheißenen Wege zum Ruhm sind sämtlich bloß Wege zu sterben, heißt die naheliegende erste aus dieser Frage (und der sie aufwerfenden Erzählung) zu gewinnende Einsicht wie die weiterführende zweite: „Der Mensch hat nicht Angst, dass er stirbt, sondern wie er stirbt.“⁵⁹ So konkretisiert der Krieg das prinzipiel-

⁵⁸ Kurt Lewin, „Kriegslandschaft“, in *Zeitschrift für angewandte Psychologie* 12/1917: 440–7, hier 441.

⁵⁹ Kubrick, *PATHS OF GLORY*, 00:024:15–00:25:22. Film und Roman argumentieren hier einmal mehr auf verschiedene Weisen, von denen schwer zu sagen ist, welche die radikalere ist: Der Mensch, heißt die *conclusio* im Roman, habe weniger Angst vor dem Tod als vielmehr vor einer Verwundung, also vor der Beschädigung des Lebens; vgl. Cobb, *Wege zum Ruhm* [1935], 87, sowie dann S. 95–6 zu einer ‚kleinen Typologie‘ der Beschädigung (Augen, Genitalien, Füße).

le, darin aber auch formal-abstrakt bleibende zeitliche Sich-Voraussein des Daseins.

Weshalb das schon erwähnte Kubricksche Kameraverhalten und seine berühmten Choreographien zum anderen sichtbar machen, wie der Krieg desgleichen das prinzipielle Sein-In des Daseins, seine räumliche Ein- und Ausrichtung konkret werden lässt. „Kubrick“, hat man etwa bemerkt, „zeigt die Befehlshaber Broulard [recte: Mireau] und Dax, wie sie von links nach rechts die Schützengräben durchqueren, was psychologisch stark wirkt. Die Soldaten jedoch greifen den ‚Ameisenhügel‘ [die Höhe 19] von rechts nach links an, was psychologisch schwach wirkt und aussieht, als würden sie den Hügel hinaufsteigen.“⁶⁰ So gelangt die Gerichtetheit der Kriegslandschaft zur *mise-en-scène*. Angesichts ihrer hat es seine eigentümliche Berechtigung, wenn, auf deutsche Empfindlichkeiten Rücksicht nehmend, die wiederholte Ansprache Mireaus an die Soldaten im Schützengraben in der Synchronfassung lautet: „Wollen wir’s *denen da drüben* ’mal zeigen!“ Während Mireau auf der originalen Tonspur jedes Mal schneidig sagt: „Hello soldier, ready to kill more Germans?“

⁶⁰ Duncan, *Stanley Kubrick*, 33–4.

Rompre l'incommunication

Le rôle du plurilinguisme dans deux films sur la Première Guerre mondiale (LA GRANDE ILLUSION; JOYEUX NOËL)

Ralf Junkerjürgen (Regensburg)

RÉSUMÉ : Si la tradition cinématographique française est marquée par le monolingue, les films de guerre font souvent exception à cette règle à cause de leur esthétique réaliste. Souvent le plurilinguisme filmique va plus loin et fait partie d'une véritable idéologie de la langue. LA GRANDE ILLUSION et JOYEUX NOËL illustrent la façon dont la question des langues va directement au cœur même du conflit et la façon dont l'incommunication peut être surmontée.

MOTS CLÉS : plurilinguisme; Europe; habitus monolingue

SCHLAGWÖRTER : Mehrsprachigkeit; Europa; Einsprachigkeit; La Grande Illusion; Joyeux Noël; Kriegsfilm; Erster Weltkrieg

Au cours des dernières années, la question du plurilinguisme est devenue de plus en plus importante dans les sciences humaines. S'il s'agit d'un objet traditionnellement étudié par la linguistique, ce sont maintenant les études culturelles qui s'y intéressent. Il ne s'agit pas simplement d'un autre changement de paradigme comme nous en avons tant vus au cours des trois dernières décennies parce que la question du plurilinguisme revêt un caractère durable. Cette question correspond plutôt à une nouvelle conscience sociale européenne. Si au Canada, par exemple, le plurilinguisme est depuis toujours un phénomène culturel, l'Europe est plurilingue aussi mais d'une manière différente parce que des pays comme la France et l'Allemagne sont marqués depuis longtemps par leur « habitus monolingue »¹.

Telle société, telles traditions culturelles. Dans l'histoire de nos littératures et de nos cinémas, le plurilinguisme fait exception. Même le roman de voyage didactique du XIX^e siècle comme les fameux *Voyages extraordinaires* d'un Jules Verne qui tourne autour d'une mise en scène du contact interculturel est, pré-

¹ Pour une description du cas allemand voir Ingrid Gogolin, *Der monolinguale Habitus der multilingualen Schule* (Münster : Waxmann, 2008).

cisément, foncièrement monolingue.² Le cinéma est un cas spécial cependant. Bien que la production d'un film soit en général assurée par des équipes multilingues, le produit en tant que tel est traditionnellement monolingue. Si selon Sanaker cela est dû à une « stratégie linguistique anti-réaliste »³ de l'industrie cinématographique états-unienne, pour laquelle un film est surtout un objet à commercialiser, il faudrait nuancer en disant que cela n'est pas seulement limité aux États-Unis, étant donné que la pratique du doublage en France et en Allemagne a créé, elle aussi, une tradition cinématographique exclusivement monolingue.

Les films de guerre, en revanche, font souvent figure d'exception à cette règle. Dans *LA GRANDE ILLUSION* (Jean Renoir, 1937), l'allemand et le français sont présents tout comme le russe et l'anglais, dans *CAPITAINE CONAN* (Bernard Tavernier, 1996) le français et le roumain, et dans *JOYEUX NOËL* (Christian Carion, 2006) l'anglais, le français, l'allemand et – ce qui semble curieux de prime abord – le latin. Pourquoi ces films (classiques) sur la Première Guerre mondiale sont-ils plurilingues? Question d'authenticité : le plurilinguisme est en règle générale une marque de réalisme,⁴ et un film sur un événement historique ne peut se passer d'être réaliste s'il ne veut pas perdre toute vraisemblance.

Si la présence du plurilinguisme est un fait facile à constater, nous savons peu de choses jusqu'ici sur la question de savoir comment se présente le plurilinguisme et quelle est sa fonction narrative et idéologique dans un film. Prendre deux films classiques comme *LA GRANDE ILLUSION* et *JOYEUX NOËL* nous permet non seulement d'étudier les mécanismes du *code-switching* mais aussi de contraster dans le contexte d'un même sujet, i.e. la Première Guerre mondiale, deux perspectives séparées par 72 ans d'histoire et des contextes évidemment très différents.

² Seuls des textes d'un épigone de Verne, Louis Boussonard, échappent à cette règle. Cf. Ralf Junkerjürgen, « Der implizite Übersetzer : zur unterdrückten Mehrsprachigkeit im europäischen Abenteuerroman », *Variations : Literaturzeitschrift der Universität Zürich* 22 (2014) : 31–41.

³ Jean Kristian Sanaker, *La Rencontre des langues dans le cinéma francophone : Québec, Afrique subsaharienne, France-Maghreb* (Paris : L'Harmattan, 2010), 43.

⁴ Cf. Noah McLoughlin, « Code-use and identity in *La Grande Illusion* and *Xala* », *Glottopol : revue de sociolinguistique en ligne* (12 mai 2008) : 123–34; et Jean Kristian Sanaker, « Les indouables : pour une éthique de la représentation langagière au cinéma », *Glottopol : revue de sociolinguistique en ligne* (12 mai 2008) : 147–59.

Quelques préliminaires théoriques et méthodiques

Comme toute œuvre qui raconte une histoire, le film expose ses séquences narratives d'une manière chronologique. Le plurilinguisme n'est donc pas un phénomène simultané mais un enchaînement marqué par le changement d'une langue à une autre, un changement que la linguistique appelle le *code-switching*, c'est-à-dire « the use of more than one language in the course of a single communicative episode »⁵. Au niveau socio-linguistique, le *code-switching* est l'expression d'une négation sociale, ou, comme Heller explique, « a boundary-levelling or boundary-maintaining strategy, which contributes, as a result, to the definitions of role and role relationships [...] an important part of social mechanisms of negotiation and definition of social roles, networks and boundaries »⁶. Le *code-switching* met en relief à quel point une langue est un complexe idéologique dans lequel des questions identitaires vont de pair avec celles du pouvoir. Dans l'imaginaire, les langues forment de véritables hiérarchies où il y a une place réservée à chaque langue selon des critères communicatifs, économiques, culturels, populaires ou épistémologiques.⁷

Cette perspective socio-linguistique est beaucoup plus visible quand le *code-switching* se fait d'un registre à l'autre au sein d'une même langue. Le registre, en tant que caractéristique des couches sociales, peut être l'instrument d'une critique et d'une remise en question des hiérarchies sociales.⁸ Cela nous mène à une conception beaucoup plus vaste du plurilinguisme, notamment à un plurilinguisme inhérent à chaque langue, à une « innere Mehrsprachigkeit » selon Wandruszka⁹ si l'on tient compte des registres et des différences dialectiques. Malgré l'évidence de ce plurilinguisme interne, utilisé dans le cas de LA GRANDE ILLUSION pour réfléchir sur les différences sociales, je me concentre sur une conception plus étroite du plurilinguisme, c'est-à-dire un plurilinguisme externe.

⁵ Monica Heller, « Introduction », in *Codeswitching : Anthropological and Linguistic Perspectives*, id. éd. (Berlin : De Gruyter, 1988) : 1–14, ici 1.

⁶ Heller, « Introduction », 1.

⁷ Cf. Christian Lehmann, « The Value of a Language », *Folia Linguistica* 40 (2006) : 207–38, ici 210 et pass.

⁸ Cf. Michel Chion, *Le Complexe de Cyrano : la langue parlée dans les films français* (Paris : Cahiers du Cinéma, 2008); et Alison Smith, « All quiet on the filmic front? Codeswitching and the representation of multilingual Europe in “La Grande Illusion” (Jean Renoir, 1937) and “Joyeux Noël” (Christian Carion, 2005) », *Journal of Romance Studies* 10.2 (2010) : 37–52, ici 38.

⁹ Cf. Mario Wandruszka, *Die Mehrsprachigkeit des Menschen* (München : Piper, 1979), 13–39.

Si le plurilinguisme des œuvres narratives (filmiques ou littéraires) peut être considéré comme une forme particulière de la polyphonie (littéraire) de Bakhtine et de cette manière être incorporé dans une théorie standard, le développement de méthodes pour l'analyser n'en est encore qu'à ses débuts. Giulia Radaelli est une des premières à avoir contribué à cette question.¹⁰ Pour l'analyse du plurilinguisme elle propose un modèle de quatre perspectives développé pour l'analyse littéraire que j'essaierai de reformuler ici pour le film.

Par « Fokus » elle entend l'extension du corpus, c'est-à-dire la question de savoir si on analyse un texte isolé ou les œuvres complètes d'un auteur. Il s'agit, pour le deuxième aspect, la « langue » (« Sprache »), de prendre tout simplement en compte les différentes langues combinées. Il faudrait compléter cette question de quantité par les proportions entre les langues pour dresser non seulement une liste de langues mais aussi un système proportionnel.¹¹

La « perceptibilité » (« Wahrnehmbarkeit ») d'une langue dépend de la forme dans laquelle elle se manifeste. Sans parler du cas majoritaire dans lequel les langues sont identifiables sans équivoque, il y a des textes littéraires qui se caractérisent par un plurilinguisme latent qui fait que les mots d'une langue sont interpénétrés par les mots d'une autre, comme par exemple dans les textes de Peter Waterhouse où des mots allemands semblent cacher parfois des morphèmes anglais. Il s'agit là sans aucun doute d'un recours poétique fascinant, mais négligeable pour les films qui nous intéressent ici.

Le quatrième aspect, la mise en discours (« Diskursivierung »), se concentre sur la question de savoir comment le plurilinguisme est inséré dans un texte. À côté du *code-switching* on peut observer un mélange des langues (mélange syntaxique, morphologique et phonétique), des traductions directes, des références explicites à d'autres langues sans qu'elles soient utilisées (« Il parlait espagnol ») ou bien des réflexions sur des questions de langue en général, et souvent sur le plurilinguisme en particulier. D'un point de vue formel, en ce

¹⁰ Cf. Giulia Radaelli, « Literarische Mehrsprachigkeit : ein Beschreibungsmodell (und seine Grenzen) am Beispiel von Peter Waterhouses "Das Klangtal" », in *Philologie und Mehrsprachigkeit*, éd. Till Dembeck et Georg Mein (Heidelberg : Winter, 2014), 157–82.

¹¹ Cf. Muela Ezqueerra qui tient compte des relations quantitatives entre le français comme langue dominante et les autres langues pour analyser le plurilinguisme dans les romans de Fred Vargas. Julián Muela Ezquerro, « Les autres langues dans les romans de Fred Vargas », in *Plurilinguisme dans la littérature française*, éd. Alicia Yllera et Julián Muela Ezquerro (Bern : Peter Lang, 2016), 191–226.

qui concerne le langage filmique, on peut, selon Smith¹², faire la distinction entre un *code-switching* non-diégétique (d'une séquence à l'autre) et diégétique (à l'intérieur d'une séquence). De plus, il est à noter ici que les langues d'un film sont beaucoup plus étroitement liées aux personnages que dans la littérature et que, par conséquent, il faudrait élargir le modèle pour être en mesure de s'intéresser à un rôle clé, celui du *code-switcher*. Le *code-switcher* est un personnage qui incarne le plurilinguisme et qu'il faudrait caractériser selon les langues qu'il parle et la façon dont il les parle.

On pourrait ajouter deux aspects au modèle de Radaelli : premièrement, la perspective de la réception et de la médiation traditionnelle en partant de l'hypothèse selon laquelle il faut autant tenir compte des connaissances linguistiques du public que des standards de traduction (doublage, sous-titrages, *voice over*) pour comprendre les mécanismes à l'œuvre dans le plurilinguisme du film dont il est question ; et deuxièmement une perspective socioculturelle, un dernier niveau d'abstraction qui renvoie aux bases idéologiques du plurilinguisme. Le plurilinguisme n'est jamais une fin en soi mais, telle une symphonie, s'oppose au solo des films monolingues.

LA GRANDE ILLUSION : des nobles plurilingues, une classe moyenne monolingue

Selon la périodisation des films sur la Première Guerre Mondiale de Véray¹³, LA GRANDE ILLUSION (1937) de Jean Renoir appartient à la phase réaliste et pacifiste de la période entre 1925 à 1939. À l'époque, les intellectuels voient dans le cinéma un instrument éducatif et pacifiste, comme l'écrit Henri Barbusse dans la revue *Le Film* (Nr. 168 ; 1920) : « Le cinéma grâce à sa simplicité, est appelé à jouer un rôle prépondérant dans l'âme populaire et l'instruction des masses. » Marcel Lepierre ajoute en 1932 dans *Le cinéma et la paix* que « si le cinéma peut former des hommes éduqués et affinés, il portera à l'esprit de guerre un coup mortel. »¹⁴

Réalisme et message pacifiste caractérisent aussi LA GRANDE ILLUSION. Impressionné par les plans-séquences d'Erich von Stroheim dans *FOOLISH WIVES* (1922), le jeune Jean Renoir rêve de créer un cinéma réaliste pour la France. Tourné en hiver 1936/37, le film est présenté le 8 juin 1937 dans le

¹² Cf. Smith, « All quiet on the filmic front? », 43.

¹³ Cf. Laurent Véray, « La Grande Guerre à l'écran : entre reconstruction du passé et lecture du présent », in *La grande guerre : un siècle de fictions romanesques*, éd. Pierre Schoentjes (Genève : Droz, 2008), 355–79, ici 356–8.

¹⁴ Véray, « La Grande Guerre à l'écran » 364.

contexte de l'exposition universelle de Paris, alors que la Guerre civile fait rage en Espagne.

Renoir renonce à une mise en scène de la lutte dans les tranchées pour se concentrer sur l'armée de l'air. Ses personnages ont une grande culture générale et une attitude noble, marque des gentlemen. Le film ne présente ni scènes héroïques ni scènes patriotiques. Renoir voulait montrer que tous les hommes partagent le même sort, et présente leur condition humaine comme un message universel. Il s'agit principalement de montrer dans ce film que les frontières entre les personnages sont artificielles et d'indiquer comment on peut les franchir. Pour Renoir, les différences nationales sont moins importantes que celles de classes sociales.

LA GRANDE ILLUSION est un véritable film plurilingue qui inclut le français (env. 82 %), l'allemand (env. 15 %), l'anglais (env. 2 %) et le russe (env. 0,4 %). Dans le contexte des conflits nationaux et des tensions entre classes sociales, la langue est un sujet central pour Renoir. Son film s'y intéresse à deux niveaux. Il met d'abord en scène la façon dont l'incommunication linguistique, c'est-à-dire l'ignorance des langues étrangères, plonge les personnages dans une atmosphère de méfiance et de malentendus. Quand Maréchal (Jean Gabin) veut communiquer aux nouveaux prisonniers anglais le fait que les Français ont creusé un tunnel pour s'évader, il n'y parvient pas parce que ni lui ni les nouveaux venus ne connaissent la langue de l'autre (min. 45). Ce passage n'illustre pas seulement le châtiment babélien dans le contexte des *Lager* mais il lie déjà les connaissances linguistiques à l'idée de liberté et annonce ici, quoique sous-entendue, une possible solution des conflits.

Mais les personnages n'en sont pas encore arrivés au point voulu. Comment est-il alors possible de rompre l'incommunication sans parler la langue de l'autre? Il y a d'abord l'exemple de la musique. Quand Maréchal est puni par l'isolement, il perd la tête. Un gardien allemand aimable essaie de lui remonter le moral, mais Maréchal refuse totalement de communiquer dans une autre langue que le français. Le gardien lui donne alors un harmonica. Peu après, Maréchal se met à jouer une chanson populaire et le gardien lui répond par le même air depuis l'extérieur de la cellule. Dans cette petite scène, c'est la musique, souvent qualifiée de langue universelle, qui, la première, franchit les obstacles communicatifs et unit les personnages dans une même condition humaine.

Mais si ce sont les connaissances linguistiques qui établissent un lien entre les peuples, on a besoin de personnes qui font figure de vecteurs. Il y

en a. Renoir a eu soin de nous présenter des personnages qui connaissent des langues étrangères, mais il les utilise surtout pour montrer comment les *code-switchers* avant la lettre peuvent échouer. Il introduit le personnage de l'érudit, notamment un professeur de grec ancien qui s'appelle Demolder (Sylvain Itkine), qui est prisonnier comme les autres, mais qui, au lieu d'étudier l'allemand ou l'anglais, passe son temps à traduire les poèmes de Pindare. L'étude des langues anciennes comme signe d'érudition date surtout du XIX^e siècle où cette image se heurtait déjà aux nouvelles exigences techniques des sociétés industrialisées. Si déjà un Jules Verne opposait le « savant réalisateur » au « savant exclusif » dont les connaissances ne présentent aucun profit pour la société,¹⁵ la traduction d'une langue morte paraît tout à fait une perte de temps dans le contexte pacifiste de LA GRANDE ILLUSION,¹⁶ et Demolder est, par conséquent, un personnage ridicule et anachronique dont les autres prisonniers se moquent (min. 55).

Restent les deux aristocrates qui sont les *code-switchers* par excellence. Von Rauffenstein (Erich von Stroheim), le noble allemand, maîtrise le français et l'anglais, de Boeldieu (Pierre Fresnay) parle anglais. Von Rauffenstein éprouve une grande sympathie pour le noble français bien qu'il soit son prisonnier de guerre. Unis par une même classe sociale, de Boeldieu et von Rauffenstein ont plus en commun que de Boeldieu et ses compatriotes. Bien que les deux nobles soient les seuls qui sachent parfaitement communiquer, leurs conversations sont autosuffisantes parce qu'ils ne communiquent qu'entre eux. Leurs connaissances linguistiques ne servent qu'à représenter une classe anachronique en voie de disparition.

Renoir a eu soin de les séparer des autres par leur langage précisément. Dans le cas de de Boeldieu, il se distingue de Maréchal, le représentant de la classe moyenne, par son registre linguistique, un code que Maréchal ne maîtrise pas. Le langage de de Boeldieu se caractérise par l'ironie et la distance – il vouvoie tout le monde, même sa mère et son épouse, comme il l'explique. Mais les deux nobles représentent un passé irrécupérable. Dans l'un des dialogues, ils parlent tous deux des différences sociales dans l'armée. Si von Rauffenstein considère encore Maréchal et Rosenthal comme « un joli cadeau de la Révolution française » de Boeldieu a déjà compris qu'on ne peut arrêter « la marche du temps » (min. 62). Renoir ne laisse pas planer le moindre

¹⁵ Cf. Ralf Junkerjürgen, *Spannung : narrative Verfahrensweise der Leseraktivierung* (Bern et al. : Peter Lang, 2002), 143.

¹⁶ Cf. Jeffery Alan Triggs, « The Legacy of Babel : Language in Jean Renoir's "Grande Illusion" », *New Orleans Review* 15.2 (1988) : 70–74, ici 71.

doute sur le fait que la classe moyenne soit la classe sociale de l'avenir. Par conséquent, à la fin du film, de Boeldieu va se sacrifier afin que Maréchal et Rosenthal puissent s'échapper.

Le problème est que contrairement aux nobles, la classe moyenne est foncièrement monolingue, et c'est dans cette dernière partie du film que Renoir annonce une possible solution pour l'incommunication. Avant de gagner la frontière suisse à pied, Maréchal et Rosenthal se réfugient chez une veuve allemande, Elsa, qui a perdu son époux dans la bataille de Verdun et qui vit seule avec sa fillette Lotte dans une ferme. C'est à ce moment-là que Rosenthal (Marcel Dalio), qui est juif, entre en jeu. C'est une autre personnage parce qu'il parle un peu allemand du fait de son histoire personnelle. Il est « né à Vienne, capitale de l'Autriche, d'une mère danoise et d'un père polonais, naturalisé français... » (min. 30) En fait, il est le seul dont les connaissances linguistiques soutiennent l'œuvre de la paix. Il sert d'intermédiaire entre Maréchal et Elsa. Maréchal, qui jusqu'ici n'avait saisi au vol que des bribes d'allemand militaire comme « streng verboten » apprend maintenant que l'allemand peut être aussi la langue de l'amour et se met finalement à parler une langue étrangère, bien qu'il s'agisse d'une phrase simple et naïve – « Lotte und Elsa haben blaue Augen » (min. 105). La fin du film est ouverte, Maréchal et Rosenthal passent la frontière pour se sauver en Suisse. Maréchal va-t-il revenir pour vivre avec Elsa ? On ne le sait, mais tout l'espoir repose sur cette question.

JOYEUX NOËL : à la recherche d'une langue commune

JOYEUX NOËL (2006), le deuxième long-métrage du réalisateur français Christian Carion, met en scène la trêve de Noël, un épisode du début de la Première Guerre Mondiale plutôt mal connu au moment où sort le film : des soldats français, britanniques et allemands se réunissent dans le *no man's land* pour célébrer Noël ensemble, pour chanter et même jouer au football. On dit qu'à certains endroits le cessez-le-feu a même duré jusqu'à début janvier 1915.

Cette fraternisation a été interprétée comme l'expression d'une culture de la solidarité entre soldats ennemis qui se sentaient unis dans un même sort et qui partageaient les mêmes désillusions. Les lettres du front nous apprennent qu'il y avait des officiers anglais qui prévenaient les Allemands peu de temps avant une attaque. Quand les journaux rapportèrent le phénomène de la trêve de Noël, les autorités se mirent à contrôler sévèrement le front, si

bien que dans les années suivantes de la guerre le cessez-le-feu ne se répéta plus.¹⁷

Bien qu'il ne s'agisse pas du premier film sur les fraternisations,¹⁸ Christian Carion affirme rétablir l'histoire avec son film :

J'ai fait ce film pour que vous sachiez qu'il y a eu des fraternisations le soir de Noël 1914, d'autant plus qu'on a tout fait pour que vous ne le sachiez jamais. Maintenant ma grande fierté c'est que le film ait fait le tour du monde. Maintenant cette histoire, on la connaît. Je sens que le devoir a été accompli [...]. Je ne comprends pas pourquoi cela ne figure pas dans nos livres d'histoire. Je considère cela comme une formidable leçon d'humanité.¹⁹

Grâce au succès de son premier film, *UNE HIRONDELLE A FAIT LE PRINTEMPS* (2001), Carion a disposé d'un budget de 18 millions d'euros pour tourner *JOYEUX NOËL*, coproduction française, belge, anglaise et allemande.

Le film commence par une attaque de l'infanterie des troupes françaises qui avance jusqu'aux tranchées allemandes où deux tiers des soldats meurent dans le feu des mitrailleuses. Cette séquence correspond aux idées générales que l'on a de la Première Guerre Mondiale, mais elle est la seule de ce genre et elle a pour fonction de préparer le tournant pacifiste de l'argument.

C'est dans ce contexte que le *code-switching* devient un instrument central ou selon Smith « a highly significant vehicle in transmitting the anti-war message »²⁰. Tout comme Renoir, Carion utilise d'abord la musique – une chanson allemande à laquelle répond une cornemuse écossaise – pour rapprocher les soldats ennemis dans le *no man's land* où les officiers vont négocier pour se mettre d'accord sur une trêve – question centrale : dans quelle langue exactement ? Trois langues – le français, l'allemand et l'anglais – sont à leur disposition, mais celles-ci n'ont pas la même priorité. Si on compare les dialogues, on constate qu'environ 30 % sont en allemand, environ 17 % en anglais et en-

¹⁷ Cf. Jörn Leonhard, *Die Büchse der Pandora : Geschichte des Ersten Weltkrieges*, 4^e éd. (München : Beck, 2014), 252–3.

¹⁸ Véray mentionne Victor Trivas : *NO MAN'S LAND*, 1931, Vikram Jayanti : *LA TRÊVE DE NOËL*, 2003 (téléfilm britannique), Jean-Louis Lorenzi : *TRANCHÉES DE L'ESPOIR*, 2003, téléfilm pour France 3 ; docufiction : *PREMIER NOËL DANS LES TRANCHÉES* de Michael Gaumnitz. Cf. Laurent Véray, « "Un Long Dimanche De Fiançailles et Joyeux Noël" : une patrimonialisation de la Grande Guerre comme antidote aux angoisses mémorielles et à la déprime européenne », in *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran : contours et enjeux d'un genre intermédiaire* (Pessac : PU de Bordeaux, 2009) : 153–66, ici 160.

¹⁹ Véray, « Un Long Dimanche De Fiançailles et Joyeux Noël », 162.

²⁰ Smith, « All quiet on the filmic front? », 40.

viron 15 % en français.²¹ Il faudrait ajouter environ 8 % en latin, ce dont nous parlerons plus tard.

Mais tous les officiers n'ont pas les mêmes connaissances linguistiques, le *code-switching* n'est pas une caractéristique générale des personnages. En fait, les Allemands passent au français et à l'anglais, les Français passent à l'anglais, et les anglophones ne changent pas de langue.²² Au total, on observe treize passages à l'anglais, onze passages au français et aucun à l'allemand, ce qui transforme les personnages allemands en *code-switchers*. Quelques-uns passent d'une langue à l'autre avec une facilité si étonnante que ce phénomène mérite quelques explications. Tout d'abord, les *code-switchers* sont des officiers qui avaient le privilège d'avoir reçu un enseignement supérieur. De plus, le lieutenant allemand (Daniel Brühl) est marié à une Française.

Si les trois langues représentent les nations belligérantes, le latin quant à lui occupe une place particulière. En tant que langue de l'Église, le latin symbolise l'union des sociétés chrétiennes. La messe de Noël que le prêtre écossais célèbre dans le *no man's land* avec tous les soldats est le seul moment où tous sont unis dans une même langue qui crée un groupe social au-dessus de la nation. En même temps, on peut le considérer comme une *lingua franca* idéale parce qu'elle n'appartient à personne et peut par conséquent devenir la langue de tous.²³ Tout comme la musique, le latin apparaît comme une langue universelle européenne qui réunit les peuples. Mais évidemment, le latin ne peut être la solution pour réaliser la communication intra-européenne. À la fin du film, les soldats allemands chantent une chanson anglaise et montrent qu'ils ont appris la nouvelle *lingua franca* par l'intermédiaire de la musique.

La musique, le latin et l'hétérolinguisme en général de JOYEUX NOËL font partie de l'idéologie européeniste du film. Il est évident que sa perspective est contemporaine et qu'il réinterprète la Première Guerre Mondiale du point de vue de l'Union européenne en en faisant une sorte de « métaphore du siècle »²⁴. On a l'impression que Carion a voulu résumer ses idées dans le personnage (quasiment féérique) de la chanteuse d'opéra danoise Anna Sörensen (Diane Kruger) qui réunit en elle la musique et la maîtrise des langues. En fait, personne dans le film n'est capable de lui faire concurrence à cet égard. Diane Kruger, la beauté blonde qui a été connue pour son rôle d'Hélène dans

²¹ Smith, « All quiet on the filmic front ? », 43.

²² Smith, « All quiet on the filmic front ? », 45.

²³ Smith, « All quiet on the filmic front ? », 40.

²⁴ Véray, « Un Long Dimanche De Fiançailles et Joyeux Noël », 163.

TROY (2004), représente ici une fois de plus une femme idéalisée, cette fois-ci pour symboliser l'idée européenne par le plurilinguisme et par la musique comme code culturel commun.

Quant aux soldats, Carion part de l'hypothèse selon laquelle ils luttaient sans haine les uns contre les autres et qu'on les avait forcés à combattre. Le lieutenant français admet à la fin du film qu'il se sentait plus proche des soldats allemands que des généraux français qui, loin du front, « crient mort aux boches, bien au chaud devant leur dinde aux marrons! » (min. 111) Le film s'inscrit alors dans le « syndrome de victimisation »²⁵, c'est-à-dire dans une tendance à raconter l'histoire depuis la perspective des victimes. Cette idée se concentre dans la mort d'un soldat français (Dany Boon) en uniforme allemand tué par un soldat écossais. Par cette fin tragique, Carion souligne que les soldats sont interchangeable et que les nations ne comptent pas parce que tous se mêlent dans un concept humaniste.

Dans ce contexte, la Première Guerre Mondiale n'apparaît plus comme le prélude des totalitarismes, mais plutôt comme la base de l'Union Européenne et, selon Carion, les soldats rebelles ont posé la première pierre de la construction européenne. Comme œuvre européeniste, JOYEUX NOËL souligne une fois de plus que la paix est l'idée centrale de l'Union, réunie dans une culture chrétienne et artistique. Le film récupère l'histoire de la Première Guerre Mondiale dans le contexte d'une mémoire commune et européenne qui dépasse la perspective nationale.

Conclusions : le plurilinguisme comme instrument de la paix

Comparer LA GRANDE ILLUSION et JOYEUX NOËL pose le problème de comparer deux œuvres qu'on a évaluées de manières différentes. Si LA GRANDE ILLUSION fait partie des grands classiques du cinéma international (quoique cela n'ait pas toujours été le cas)²⁶, les historiens n'ont pas épargné JOYEUX NOËL de leurs critiques. Pour Véray, JOYEUX NOËL ne nous apprend rien de nouveau parce que le film est selon lui une « galerie de poncifs dont l'unique objectif serait de répondre aux craintes et aux angoisses de la société contemporaine »²⁷. Il s'agirait de « simulacres de l'Histoire » au lieu d'une représentation de la Première Guerre Mondiale.

²⁵ Véray, « Un Long Dimanche De Fiançailles et Joyeux Noël », 163.

²⁶ Cf. Ginette Vincendeau, « The Great Escape », *Sight and Sound* 22.5 (2012) : 40-2.

²⁷ Véray, « Un Long Dimanche De Fiançailles et Joyeux Noël », 166.

Une critique d'un ton assez tranchant, digne d'un historien, mais qui implique qu'il y aurait une vérité essentielle de la Première Guerre Mondiale et que les époques suivantes n'auraient pas le droit de réinterpréter l'histoire de leur point de vue. Il est probable qu'il soit historiquement impossible d'interpréter la Première Guerre Mondiale comme le début de l'Union Européenne, mais il est hors de doute qu'il y avait une culture des soldats globale, comme le montrent par exemple des récits comme celui d'Elias Canetti dans son autobiographie *Die gerettete Zunge* (1977) dans laquelle il raconte comment des invalides français et allemands se rencontrent dans la rue ainsi que la peur qu'il a éprouvée à l'idée que la violence puisse exploser entre eux. Mais au contraire, les anciens ennemis commencent à se saluer avec gentillesse et on comprend que la guerre a été une expérience commune qui les unit beaucoup plus qu'elle ne les sépare.²⁸ S'il n'est pas admissible que Carion adopte la posture de l'historien au sens strict du terme, il me paraît tout à fait légitime d'« européeniser » les fraternisations du *Christmas Truce* dans la rétrospective d'un film fictif.

Le traitement du plurilinguisme fait partie de cette idéologie européeniste et célèbre la devise européenne « in varietate concordia » Dans le plurilinguisme, l'esthétique se transforme en éthique : le film montre que l'on peut parler des langues différentes et être uni par un même sort. On peut aller jusqu'à dire que le plurilinguisme touche au cœur même du film parce qu'il représente la tension européenne par excellence, entre diversité et union. Sous cet angle de vue, JOYEUX NOËL fait partie d'un groupe de co-productions qui sont « authentic multinational, multilanguage stories »²⁹ tout comme le drame d'espionnage BLACK BOOK ou la comédie estudiantine L'AUBERGE ESPAGNOLE qui eux aussi formulent des aspects de l'identité européenne.

Mais cela ne veut pas dire que les différences nationales disparaissent complètement ou qu'elles sont déclarées obsolètes. C'est précisément grâce au plurilinguisme que les différences subsistent et que le film ne verse pas dans un « blurred "Europudding" aesthetics » comme le souligne Belén Vidal qui explique que « the film maximises its appeal across national borders by multiplying the markers of national difference at the level of storytelling, language and performance »³⁰.

²⁸ Cf. Elias Canetti, *Die gerettete Zunge : Geschichte einer Jugend* (Frankfurt am Main : Fischer, 2004), 204.

²⁹ Erik Kirschbaum, « New Wave of Euro Pix avoids Europudding Curse », *Variety* 31/10–6/11 (2005), 23–4.

³⁰ Belén Vidal, *Heritage Film : Nation, Genre and Representation* (London : Wallflower, 2012), 89.

Sans nier les différences, les deux films partent de la même hypothèse en ce qui concerne le rôle du plurilinguisme. Dans les deux cas, la musique représente l'utopie de la communication et de la concorde humaine universelle. Mais pour la réaliser, des connaissances linguistiques sont nécessaires selon Renoir et selon Carion soixante-dix ans plus tard. La question linguistique nous conduit au centre même du message humaniste et politique des deux films. C'est justement le plurilinguisme qui met en scène l'incommunication tout comme l'utopie d'une humanité unie dans la paix et dans un concert de langues.

Quant à l'Allemagne malheureusement, Carion ne s'était pas attendu à la force de l'« habitus monolingue » : dans la version allemande du film, tous les dialogues ont été doublés en allemand et le plurilinguisme comme élément de l'identité européenne se trouve supprimé. Il semble donc que le chemin vers une esthétique filmique européeniste du plurilinguisme soit encore long.

Anhang

Abbildungsverzeichnis	327
Verfasser- und Schlagwortindex	329

Abbildungsverzeichnis

Poetische Ästhetik des Krieges?	83
1 Guillaume Apollinaire, „2° Canonnier conducteur“, in <i>Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire</i> , Bd. III (Paris: Gallimard, 1966), 202.	93
2 Apollinaire, „La colombe poignardée et le jet d'eau“, in <i>Œuvres complètes</i> , 201.	98
Ernst Jünger: Kriegstagebücher – <i>In Stahlgewittern</i>	161
1 Jünger, <i>Kriegstagebuch 1914–1918</i> , 71.	175
2 Jünger, <i>Kriegstagebuch 1914–1918</i> , 116.	179
„Vorlaufen in den Tod“, sagte Heidegger	289
1 Screenshot aus Stanley Kubrick, <i>PATHS OF GLORY</i> , DVD, United Artists, 2008.	297
2 Screenshot aus Stanley Kubrick, <i>PATHS OF GLORY</i>	298
3 Screenshots aus Stanley Kubrick, <i>PATHS OF GLORY</i>	300
4 Screenshot aus Stanley Kubrick, <i>PATHS OF GLORY</i>	303
5 Screenshot aus Stanley Kubrick, <i>PATHS OF GLORY</i>	304

Verfasser- und Schlagwortindex

A

Ästhetik, 5, 13, 37
 Ästhetisierung des Krieges, 13
 Ästhetik, 115
 Alteritätsethik, 133
 Amerikanische Literatur, 269
 Anti-Ästhetik, 37
 Antisemitismus, 215
 Apollinaire, Guillaume, 83
 Avantgarde, 37, 83
 Aviatik, 289

B

Barbusse, Henri, 13, 37, 59
 Bewusstseinspsychologie, 133
 Brutalisierung, 59

C

Cendrars, Blaise, 13, 37, 83
 Chevallier, Gabriel, 37
 Claudel, Paul, 83

D

Daiber, Jürgen, 161
 Desillusionsroman, 133
 Deutsche Kriegsliteratur, 189
 Donnarieix, Anne-Sophie, 69
 Dorgelès, Roland, 13, 37
 Dotzler, Bernhard J., 289

E

Edwardianischer Generationenroman, 133
 Einsprachigkeit, 311
 Emotionales Pamphlet, 249
 Entmenschlichung, 69
 Erzählung, 37
 Ethical Turn, 13
 Ethik, 13, 115
 Ethik der Ästhetik, 13
 Ethik und Ästhetik, 189

Europa, 311
 Existenzialphilosophie, 289

F

Film, 289
 Frauenrechtsbewegung, 133
 Futurismus, 161

G

Genevoix, Maurice, 13, 37
 Giono, Jean, 69
 Godin, Christian, 59
 Goll, Yvan, 83
 Grabenkrieg, 133

H

Hanshew, Kenneth, 229
 Hašek, Jaroslav, 229
 Hebel, Udo J., 269
 Hemingway, Ernest, 13, 269
 Henry-Jacques, 115
 Hertrampf, Marina Ortrud M., 5, 83, 115
 Historischer Roman, 249
 Humanismus, 69

I

Im Westen nichts Neues, 189
 Impressionismus, 133
 In Stahlgewittern, 161, 189

J

Jouve, Pierre-Jean, 83, 115
 Joyeux Noël, 311
 Jüdische Geschichte, 215
 Jünger, Ernst, 13, 37, 161, 189
 Junkerjürgen, Ralf, 311

K

Kino, 289
 Kinoauge, 289

Klanglandschaften des Krieges, 161
Klassenkampf, 133
Koschmal, Walter, 249
Krieg, 59, 289
Krieg als literarischer Gegenstand, 189
Kriegsdichtung, 83
Kriegserzählungen, 13
Kriegsfilm, 5, 311
Kriegsliteratur, 5
Kriegsneurose, 133
Kriegstagebücher, 161

L

La Grande Illusion, 311
Lärm, 161
Lazarus, Paul, 215
Legionen, 229
Literarische Authentizität, 189
Literarische Moderne, 37
Literarischer Modernismus, 269
Lüge, 289
Luftaufklärung, 289
Lyrik, 83

M

Mecke, Jochen, 5, 13, 37
Medek, Rudolf, 229
Mehrsprachigkeit, 311
Modernismus, 133

N

Naturalismus, 59
Neue Sachlichkeit, 189

O

Ostfront, 215

P

Patriotismus, 83
Pazifismus, 69, 83, 189
Poesie, 115

R

Realismus, 59
Regener, Ursula, 189
Remarque, Erich Maria, 37, 189
Roman, 37
Rosenak, Leopold, 215
Rožanov, Vasilij, 249

S

Schulz, Oliver, 215
Sein, 289
shell shock, 133, 161
Solženicyn, Aleksandr, 249
Švejk, 229
Sympathietheorien, 133

T

Tänzer, Aron, 215
Telefonie, 289
Telegraphie, 289
Tod, 289
Totentanz, 115
Trauma, 161
Tschechoslowakei, 229

W

Wahrheit, 289
Weimarer Republik, 189
Westfront, 133

Z

Zeit, 289
Zwierlein, Anne-Julia, 133