

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Die erzählte Front
Schlachtenbeschreibungen bei Ernst Jünger, Erich Maria
Remarque und Edlef Köppen

verfasst von | submitted by
Andreas Riedl BEd

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 199 506 511 02

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach
Deutsch Unterrichtsfach Geschichte und Politische
Bildung

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Martin Neubauer Privatdoz.

DANKSAGUNG

Meinen besonderen Dank für die Unterstützung beim Zustandekommen dieser Arbeit möchte ich meinem akademischen Lehrer, Herrn PD Mag. Dr. Martin Neubauer, wie auch meiner Familie, meinen Freunden sowie Kolleginnen und Kollegen für deren moralischen Beistand aussprechen.

Abstract

Der Erste Weltkrieg löste in der Weimarer Republik einen erbitterten literarischen und politischen Kampf um die Deutungshoheit der Front- und Kriegserfahrung aus. Während sich die Forschung häufig auf die binäre Opposition zwischen dem heroischen Nationalismus Ernst Jüngers (*In Stahlgewittern*) und dem emotionalen Pazifismus Erich Maria Remarques (*Im Westen nichts Neues*) konzentriert, rückt diese Arbeit Edlef Köppens Roman *Heeresbericht* als eigenständigen „dritten Weg“ der Kriegsdarstellung in das Zentrum der Untersuchung. Anhand einer vergleichenden Textanalyse – mit besonderem Blick auf die literarische Konstruktion von Raum, Sensorik, Kampfgeschehen und Sprachverlust – wird aufgezeigt, wie untrennbar ästhetische Form und ideologische Haltung miteinander verbunden sind. Die Untersuchung belegt, dass Jünger die Materialschlacht durch seinen Fokus auf eine elitäre Bewährung verharmlost, während Remarque sie als traumatisierende Regression des Individuums in Szene setzt. Köppen hingegen verweigert sich sowohl der mythischen Sinnstiftung als auch der Sentimentalität. Durch die Montagetechnik, die das fiktionale Leid der Hauptfigur schonungslos mit authentischen Heeresberichten, zynischen Werbeanzeigen und nüchternen Verluststatistiken konfrontiert, erzeugt Köppen eine gezielte kognitive Dissonanz bei der Leserschaft. Die Analyse ausgewählter Textstellen demonstriert, dass Köppen den Krieg als einen industriell-bürokratischen Verwaltungsvorgang entlarvt. In diesem System wird der Mensch seiner Individualität beraubt und zum Material degradiert. Diese Arbeit kommt zu dem Schluss, dass Köppens objektivierender Ansatz die politisch reifste Analyse seiner Epoche darstellt, weil er nicht nur das Sterben anklagt, sondern die strukturelle Verwaltung des Massenmords offenlegt – eine Kritik an der Sprache der Mächtigen, die bis in die heutige Erinnerungskultur von Relevanz ist.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Politisch-ideologische Ausgangslage und literarischer Kontext.....	9
2.1 Literarische Bearbeitungen und Strömungen vor dem Weltkrieg.....	9
2.2 Literarische Bearbeitungen und Strömungen während des Weltkriegs.....	12
2.3 Die Kriegsliteratur der Weimarer Republik.....	18
2.3.1 Bellizistische Kriegsliteratur.....	21
2.3.2 Pazifistische (Anti-)Kriegsliteratur der Weimarer Republik.....	24
2.3.3 Der „dritte Weg“ Edlef Köppens mit seinem Roman <i>Heeresbericht</i>	28
3. Die Darstellung des Krieges und ihre Schwierigkeiten.....	31
4. Die Materialschlacht: Das Artilleriefeuer als zentrales Element der Kriegserfahrung.....	38
4.1 Das „Feuerwerk“ bei Jünger: Die Ästhetisierung der Zerstörung.....	38
4.2 Das „Dauerfeuer“ bei Remarque: Die existenzielle Bedrohung und die Fragmentierung des Ichs.....	50
4.3 Der „Bericht“ bei Köppen: Dokumentation und die Entmenschlichung des Krieges.....	61
5. Die Darstellung des Nahkampfs.....	73
5.1 Der Nahkampf bei Jünger: Jagd und Bewährungsprobe.....	73
5.2 Der Nahkampf bei Remarque: Angst und Überlebenskampf.....	81
5.3 Der Nahkampf bei Köppen: Der distanzierte Bericht und die Montage.....	89
6. Schlussfolgerungen.....	101
7. Bibliografie.....	104

1. Einleitung

Der Erste Weltkrieg hinterließ nicht nur Millionen Todesopfer und Kriegsversehrte sowie verwüstete Landstriche, sondern auch eine tiefgreifende Verunsicherung über den Sinn und die Legitimität des Krieges. Besonders in der Weimarer Republik, deren Existenz untrennbar mit der Niederlage der Mittelmächte im Jahr 1918 verbunden war, kam es in den späten 1920er Jahren zu einer erbitterten politischen und kulturellen Auseinandersetzung um die korrekte Interpretation der Fronterfahrung. Ausgesprochen hart wurde diese auf dem Feld der Literatur geführt. Hier unternahmen Autoren den Versuch, mit einer Welle von Kriegsromanen ihr Erlebnis des Ersten Weltkriegs zu verarbeiten, ihre Sicht auf die Geschehnisse durchzusetzen und damit auch entscheidend die Erinnerungskultur der Weimarer Republik zu prägen. Angeführt vom großen Welterfolg von Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* (1929), wurde die literarische Darstellung des Kriegs zum Politikum erster Güte. Die unterschiedlichen Reaktionen auf dieses Werk zeigten, wie tief die ideologischen Gräben in der Gesellschaft der letzten Jahre der Weimarer Republik waren: Während die einen es als authentisches Zeugnis vom Leiden des einfachen Soldaten und als pazifistisches Manifest feierten, verurteilten es nationalistische Kreise als Verrat am Heldentum der Frontkämpfer. In diesem Klima des Konflikts um die Deutungshoheit besann man sich wieder auf Ernst Jüngers elitäre Verherrlichung des Kampfes in *In Stahlgewittern* (1920) zurück. Dieser Kriegsbericht, der bereits kurz nach dem Krieg veröffentlicht wurde, kann in diesem Streit als Gegenpol zu Remarques Anti-Kriegsroman gesehen werden. Zwischen diesen beiden prominenten Extremen positionierte sich Edlef Köppen mit seinem *Heeresbericht* (1930), der durch die Montage von fiktionalen und dokumentarischen Elementen einen dritten Weg der Darstellung versuchte. Sein Anspruch war es, den Krieg in seiner Realität darzustellen. Eine vergleichende Analyse dieser drei Schlüsselromane zeigt nicht nur fundamental unterschiedliche Ästhetiken der Gewalt, sondern auch die politischen Bruchlinien einer Republik auf, die im Untergang begriffen ist.¹

In der germanistischen Literaturwissenschaft wurden zahlreiche Monografien, Studien, Habilitationen, Dissertationen und Fachartikel zu den oben genannten Werken, besonders zu Erich Maria Remarque und Ernst Jünger, veröffentlicht. Diese befassen sich mit unterschiedlichen Forschungsgegenständen wie Kriegsdarstellung, Kameradschaft, Heimatfront u.a., stellen aber meist nur die verschiedenen ideologischen und politischen Grundprinzipien der

¹ Vgl. Bernd Hüppauf, Kriegsliteratur. In: Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich, Irina Renz (Hrsg.), Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Paderborn: Schöningh 2009. S. 177-192.

beiden konträren Perspektiven einander gegenüber.² Dabei manifestiert sich allerdings ein eingeschränkter Blick auf eben diese zwei Extreme. Wenn andere Werke Erwähnung finden, und dazu zählt Edlef Köppens *Heeresbericht*, dann bleiben diese meist nur eine am Rand stehende Erwähnung. Dabei ist besonders Köppens Werk in Hinblick auf seine Montagetechnik, mit der er den Versuch unternimmt, einen dritten Weg der Kriegsdarstellung jenseits von emotionalem Pazifismus und kühler Ästhetisierung zu gehen, selten in einen direkten, systematischen Vergleich mit den beiden Werken Remarques und Jüngers gestellt worden.

In dieser Arbeit soll gezeigt werden, dass Köppens Ansatz, den man als einen dokumentarischen und realistischen bezeichnen kann, nicht nur eine Mittelposition einnimmt, sondern eine eigenständige, dritte Form der ästhetischen und ideologischen Verarbeitung des Kriegs darstellt. Diese macht die simple Gegenüberstellung von Pazifismus bei Remarque und Heroismus bei Jünger wesentlich komplexer. Der Vergleich dieser drei Bücher ermöglicht es, die jeweiligen Entscheidungen in der Darstellung von der Schlacht deutlich schärfer herauszuarbeiten, als es ein reiner Zweiervergleich kann.

Davon ausgehend liegt das zentrale Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit darin, die vereinfachende Gegenüberstellung von Erich Maria Remarque und Ernst Jünger durch die detaillierte Analyse ausgewählter Textausschnitte von Edlef Köppens *Heeresbericht* aufzubrechen. Köppen zielt in seinem Weltkriegsroman dabei auf eine Ebene ab, die über die bloße Beschreibung des Kampfgeschehens hinausgeht. Er zeigt, dass der Weltkrieg nicht nur den Körper und die Psyche der Soldaten angreift, sondern auch die Sprache selbst zerstört. Durch seine Montagetechnik, in der er die Erfahrungen des Protagonisten Adolf Reisiger unmittelbar mit authentischen Dokumenten kontrastiert, entlarvt er die Sprache als ein Instrument der Mächtigen, die besonders der Verschleierung der Kriegswirklichkeit dient. Sein Ziel ist die dokumentarische Bloßstellung der medialen Repräsentation des Krieges, um damit auch ein wesentlich größeres Bild vom Krieg zu zeichnen, als es die beengten Perspektiven in Remarques Bestseller und Ernst Jüngers Kriegstagebuch vermögen. Helmut Kiesel nennt das den „Panoramatyp“³ der drei unterschiedlichen „Darstellungsweisen der Kriegsrömane“⁴. Köppen möchte diese Bloßstellung erreichen, indem er die bürokratische, verharmlosende Diktion der offiziellen Behörden gegen die subjektive Realität der Gewalt und des Sterbens an der Front ausspielt. Damit erzeugt er bei der Leserschaft eine Dissonanz, die

² Eine umfangreiche Bibliografie zur Kriegsliteraturforschung findet sich in: Helmut Kiesel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933*. München: C. H. Beck 2017. S. 1231-1248.

³ Ebd. S. 774.

⁴ Ebd. S. 774.

den Ersten Weltkrieg als Verbrechen gegen die Menschlichkeit bloßstellt. Es soll daher untersucht werden, inwiefern Köppens dokumentarisch-realistischer Ansatz die etablierte Dichotomie von pazifistischer Anklage und heroisch-nationalistischer Ästhetisierung durchbricht und welches differenziertere Bild sich daraus für die Darstellung des Krieges ergibt. Um diese übergreifende Frage schrittweise zu beantworten und der Analyse eine Struktur zu geben, werden zwei konkrete Teilfragen untersucht, die sich direkt auf die Kernthemen dieser Arbeit beziehen:

1. Durch welche spezifischen literarischen Mittel (wie Sprache, Metaphorik, Erzählperspektive, Raumdarstellung, Sensorik und Montagetechnik) konstruieren Jünger, Remarque und Köppen die Erfahrung der Materialschlacht und des Nahkampfes, und wie manifestieren sich darin ihre jeweiligen ideologischen Haltungen – von der heroischen Ästhetisierung bis zur Darstellung existenzieller Zerstörung?
2. Welchen spezifischen Beitrag leistete Köppens Roman zur politischen Auseinandersetzung um die Kriegserinnerung und konnte sein realistischer Ansatz eine Alternative zu den stark polarisierenden Narrativen von Pazifismus und Nationalismus bieten?

Das methodische Fundament dieser Arbeit bildet die vergleichende Textanalyse, die ein werkimmanentes Vorgehen mit einer historischen Kontextualisierung verbindet. Im Zentrum steht eine detaillierte Analyse der erzählerischen und stilistischen Gestaltung ausgewählter Textstellen aus den drei Primärwerken, die sich den zentralen Motiven der Schlacht widmen. Dabei werden erzähltheoretische, stilistische und kompositorische Aspekte wie Erzählperspektive, Metaphorik und Montagetechniken untersucht, um die spezifischen ästhetischen Strategien der Autoren herauszuarbeiten. Die Ergebnisse dieser textnahen Analyse werden systematisch verglichen, um die Kontraste und Gemeinsamkeiten in der literarischen Konstruktion der Kriegserfahrung aufzuzeigen. Dieses Vorgehen wird durch eine historische Kontextualisierung ergänzt, indem die ästhetischen Entscheidungen der Autoren in den literarischen und politischen Diskursen der Weimarer Republik verortet werden. Ziel ist es aufzuzeigen, wie die literarische Form und die ideologische Positionierung in den Romanen untrennbar miteinander verbunden sind und wie insbesondere Köppens Werk die etablierte Dichotomie von Heroismus und Pazifismus unterläuft.

Auf Grundlage dieses methodischen Ansatzes ergibt sich für die Arbeit folgender Aufbau:

Im folgenden Kapitel wird als notwendige Grundlage der historische und der literarische Kontext der Weimarer Republik sowie ein Abriss der literarischen Auseinandersetzung mit

dem Ersten Weltkrieg vor und während des Krieges dargestellt. Dabei stehen die zentralen Strömungen der Kriegsliteratur jener Zeit im Fokus, und es werden die in dieser Arbeit untersuchten drei Primärwerke von Ernst Jünger, Erich Maria Remarque und Edlef Köppen in diesem ideologischen Spannungsfeld untersucht, um die Basis für die nachfolgende Analyse zu schaffen.

Das dritte Kapitel widmet sich der Problematik der Darstellung von Krieg und Kämpfen in bildender Kunst und der Literatur in einem kurzen kulturhistorischen Abriss, der ebenso als Fundament für die folgenden Kapitel dient.

Das nächste Kapitel bildet den ersten Teil der vergleichenden Analyse und konzentriert sich auf die Darstellung der Hauptwaffengattung des Ersten Weltkriegs, der Artillerie, und der Materialschlacht. Anhand ausgewählter Textstellen wird untersucht, wie sich die ästhetischen und ideologischen Unterschiede in der literarischen Gestaltung der Kriegs- und Gewalterfahrung manifestieren.

Anschließend rückt im folgenden Kapitel die Untersuchung des Nahkampfs in den Fokus, da die Erzählung über diese Fronterfahrungen einen der Materialschlacht entgegengesetzten Raum bietet, in dem die jeweiligen ideologischen Grundhaltungen besonders manifest scheinen.

Das abschließende Kapitel führt die Ergebnisse der Analyse zusammen. Es beantwortet die eingangs gestellte Forschungsfrage, fasst die spezifische Position von Köppens Roman als eigenständigen dritten Weg zusammen und schließt mit einem kurzen Ausblick auf die Relevanz der Werke für die politische Erinnerungskultur.

2. Politisch-ideologische Ausgangslage und literarischer Kontext

Bevor nun die detaillierte vergleichende Textanalyse von Kriegs- und Schlachtendarstellungen in den drei Primärwerken vorgenommen wird, ist es sinnvoll, eine Darstellung der vielfältigen und gegensätzlichen literarischen Auseinandersetzungen mit dem Ersten Weltkrieg vorzunehmen, wobei besonders die Spätphase der Weimarer Republik eine wesentliche Bedeutung einnimmt. Der Vollständigkeit wegen wird jedoch auch auf diverse literarisch-philosophische Sichtweisen vor und während des Krieges eingegangen, da diese für ein Verständnis der literarisch-ideologischen Auseinandersetzung in den späten Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts grundlegend sind. „Hier wird Literatur zum erbitterten Kampf für oder gegen den Krieg. Pazifisten schreiben gegen den Krieg an sich, Kommunisten gegen den Krieg als Raubzug kapitalistischer Interessen und die Nationalisten verteidigen den Krieg als Kampf zur Erhaltung Deutschlands.“⁵

2.1 Literarische Bearbeitungen und Strömungen vor dem Weltkrieg

Eine wesentliche Rolle in der Auseinandersetzung sowie in der Verarbeitung und Deutung des Weltkriegs nimmt die Literatur ein. Sie dient nicht nur als ein Spiegel der Begebenheiten, sondern hilft dabei, dem Krieg einen Sinn zu geben, die Erinnerung an ihn zu formen und als einen zusammenhängenden Erfahrungsraum zu verstehen. Mit dem Krieg beschäftigen sich zahlreiche Schriftsteller und Schriftstellerinnen sowie Intellektuelle, noch bevor er im Sommer 1914 überhaupt entfesselt worden ist. Von manchen ist er warnend als drohende Katastrophe thematisiert worden, wohingegen andere ihn sich sehnlichst als „kulturelle Katharsis“⁶ herbeigewünscht haben. Der Ursprung dieses Wunsches der gesellschaftlichen Reinigungsfunktion eines Waffengangs hat eine lange Tradition, die im 19. Jahrhundert verwurzelt ist. Vor allem im Bürgertum des wilhelminischen Kaiserreiches herrscht zur Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert ein Krisengefühl vor. Manche Autoren wie Stefan Zweig erachten das vergangene Jahrhundert als eine Epoche der Stabilität, wohingegen viele Zeitgenossen diese als öde und stagnierend empfunden haben. Diesen Empfindungen folgend wünschen sich viele einen bewaffneten Konflikt herbei, der die Gesellschaft erneuern und

⁵ Margit *Stickelberger-Eder*, *Aufbruch 1914. Kriegsromane der späten Weimarer Republik*. Zürich und München: Artemis 1983. S. 10f.

⁶ Lars *Koch*, *Der Erste Weltkrieg als kulturelle Katharsis und literarisches Ereignis*. In: Niels *Werber*, Stefan *Kaufmann* u. Lars *Koch*, (Hrsg.), *Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler 2014. S. 97-143. S. 97.

reinigen sollte. Dabei wird der Krieg ideologisch aufgeladen und erscheint als notwendiger Kampf zur Verteidigung der deutschen Kultur.

Gerade für die bildungsbürgerliche Jugend ist der Krieg zu einer „nationalpädagogischen Notwendigkeit“⁷ stilisiert worden. Er sollte das Individuum aus seiner egozentrischen Existenz herauslösen und in die Volksgemeinschaft aufnehmen. Die Euphorie bei Kriegsausbruch im Sommer 1914, dem sogenannten „Augusterlebnis“⁸, ist von der Hoffnung erfüllt gewesen, dass der Krieg eine neue, tiefere Gesellschaft hervorbringen würde. Dadurch erlebt die patriotische und nationalistische Literatur in der Anfangszeit des Krieges einen echten Aufschwung, während kritische Stimmen noch rar bleiben. Das ist in den ersten Kriegsjahren auch dem Umstand geschuldet, dass jede literarische Kritik an der politischen oder militärischen Führung ohnehin von der Zensurstelle eingezogen worden wäre.⁹ Kriegskritische Beiträge entstehen erst allmählich, nachdem der deutsche Schlieffen-Plan an der Marne gescheitert ist, die Kriegsparteien sich in die französische und belgische Erde gewühlt haben und der Bewegungs- in den mehrjährigen Stellungskrieg übergeht.

Kriegsaffine Autoren wie Walter Flex idealisieren den Kampf in Werken wie *Der Wanderer zwischen beiden Welten* als eine existenzielle Prüfung, die den Charakter und den Menschen formt. Das Sterben in der Schlacht und im Dienst für das Vaterland wird nicht als sinnlos, sondern als erfüllend und größte Ehre betrachtet. Die Bewährung des Mannes auf dem Schlachtfeld, der sich den Gefahren des industrialisierten Krieges stellen muss und oft einem unsichtbaren Feind, der aus großer Distanz mit Artilleriekanonen unterschiedlicher Kaliber die gegnerischen Stellungen bombardiert, gleicht beinahe der individuellen Entwicklung der Protagonisten in Bildungsromanen und bringt am Ende einen gestählten neuen Menschen zum Vorschein. Der Krieg wird als „formatives Ereignis, als eine Art Bildungsweg interpretiert, der eine neue, kriegserische Elite zum Vorschein gebracht habe.“¹⁰ Ernst Jünger kann hier ebenfalls als Vertreter dieses Ansatzes genannt werden, wie später noch weiter ausgeführt werden wird.¹¹

⁷ Ebd. S. 100.

⁸ Ebd. S. 99.

⁹ Vgl. Hans-Harald Müller, *Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik*, Stuttgart: Metzler 1986. S. 15.

¹⁰ Astrid Erll, *Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*. Trier: WTV 2003. S. 258. [= *Studies in English Literacy and Cultural History*; Bd. 10].

¹¹ Vgl. Lars Koch, *Der Erste Weltkrieg als kulturelle Katharsis und literarisches Ereignis*. S. 99ff.

Auch die frühen Avantgardisten haben die kommende krieglerische Auseinandersetzung in gewisser Weise literarisch vorweggenommen. Der Expressionismus ist von apokalyptischen Visionen und einer Sehnsucht nach einem radikalen Umbruch geprägt. Hier spielen Dichter wie Georg Heym eine prägende Rolle, da sie den Krieg als monströse, aber gleichzeitig auch faszinierende Kraft, die die Alte Welt zerstören würde, gesehen haben.¹² Ebenso der italienische Futurismus, der in der Person von Filippo Tommaso Marinetti zwar einen großen Einfluss auf deutsche Autoren und Intellektuelle ausgeübt hat und den Krieg als reinigend und den Charakter der Menschen bildend darstellt. Für diesen Bildungseffekt wird besonders der modernen Technik eine Hauptfunktion zugeschrieben. Lars Koch schreibt zur Bedeutung des Futurismus für die Kriegsliteratur Folgendes:

Die futuristische Ästhetisierung des Krieges adressiert vor allem zwei Aspekte: zum einen fasst der Futurismus – nachzulesen in Marinettis »Manifest des Futurismus« (1909) – die Zerstörungstechnik des Krieges auf einer mikroperspektivischen Ebene als Lebens- und Wahrnehmungssteigerung, als Konstitutionsbedingung einer neuen heroischen Männlichkeit auf. Dabei wird der Krieg als der ultimative schockhafte Wahrnehmungsraum von Dynamik und Simultaneität imaginiert, der nicht gekannte Intensitäten des Rauschs bereithält und extreme ästhetische Erfahrungen ermöglicht. Zum anderen zeigt sich der Futurismus auf einer makroperspektivischen Ebene von der Vorstellung fasziniert, dass die im Krieg vorgestellte Apokalypse eine umfassende Heilung und Reinigung der Welt initiiert [...].¹³

Marinetti sieht im Krieg ein probates Mittel, um die bürgerliche Gesellschaft, die sich aus seiner Sicht schon viel zu lange in einem Stillstand befindet und sich nicht weiterentwickelt, aus diesem zu befreien. Besonders die Technisierung des Krieges und ihr Einfluss auf die Menschen beziehungsweise ihre Erneuerung durch sie wird in Ernst Jüngers Werk von Bedeutung sein. Eine detailliertere Auseinandersetzung mit den kurz beschriebenen literarischen Strömungen des Expressionismus und des Futurismus würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die in beiden vorherrschenden Vorstellungen des Krieges werden vor allem in der Weimarer Republik von Bedeutung sein.

¹² Vgl. ebd. S. 102ff.

¹³ Ebd. S. 103.

2.2 Literarische Bearbeitungen und Strömungen während des Weltkriegs

Mit dem sogenannten Augusterlebnis 1914, also der Freude über die Kriegserklärungen im Sommer 1914, das, obwohl es in der Erinnerung der modernen Gesellschaft oft fälschlicherweise als gesamtgesellschaftliches deutsches Phänomen dargestellt worden und immer noch manifest ist, vornehmlich ein bildungsbürgerliches Ereignis gewesen ist, bringt die Literatur eine Welle von patriotischen Schriften unterschiedlichster Gattungen hervor. Besonders die Kriegsliteratur erfährt einen regelrechten Boom: Bekannte Dichter verfassen zahlreiche patriotische Gedichte, einer unter ihnen ist Rainer Maria Rilke mit seinen „5 Gesängen“. ¹⁴ Auch zahllose Hobbydichter beiderlei Geschlechts fühlen sich dazu animiert, in dieser euphorischen Stimmung lyrische Texte zu verfassen. Neben dieser Masse an Kriegsgedichten kommt es ebenso zu zahlreichen Bearbeitungen des Themas in der Publizistik. Hier treten professionelle Schriftsteller besonders hervor, die vor dem Kriegsausbruch hauptsächlich epische Texte verfasst haben. ¹⁵ Hans-Harald Müller erklärt sich diesen Genrewechsel der Autoren so:

An der umfangreichen Produktion von Kriegspublizistik ist der Anteil professioneller Schriftsteller auffällig, die vor dem Krieg in epischen Gattungen hervorgetreten waren, ihrer nationalen Begeisterung während des Kriegs jedoch kaum in größeren epischen Formen Ausdruck verliehen. Zur Erklärung dieses Überwechsels professioneller Schriftsteller in die publizistischen Genres von Rede, Essay etc. wäre die Hypothese zu prüfen, daß die Schriftsteller aus ihrer professionellen Rolle herauszutreten versuchten, an deren gesellschaftlicher Wirksamkeit zu zweifeln sie im Wilhelminischen Reich allen Anlaß hatten, und sich bemühten, über einen unmittelbar erzieherischen Beitrag zum Krieg – den »Gedankendienst mit der Waffe« (Thomas Mann) – eine ihnen bislang nicht gewährte Achtung und Anerkennung erlangten. Ferner mag eine Rolle gespielt haben, daß für professionelle epische Schriftsteller erhebliche Schwierigkeiten bestanden, Ereignisse von kaum absehbarer Bedeutung wie Kriegsbeginn und Kriegsverlauf in epische Großformen zu integrieren. ¹⁶

Gerade diese publizistischen Arbeiten stoßen auf großes Interesse der Bevölkerung, da sie über alle Begebenheiten an der Front und über den Verlauf der Kämpfe informiert werden will. Die offiziellen Darstellungen der Kriegereignisse durch die verantwortlichen Behörden, können diese Sensationsgier nicht befriedigen. Entscheidend für das Interesse der Leserschaft ist die Wirklichkeitsdarstellung der Kriegserlebnisse der Soldaten an der Front. Dieses Interesse kann aber von den Autoren, egal ob von professionellen oder dilettantischen Schriftstellern, in der Heimat nicht gedeckt werden, weshalb zwei weitere Textgattungen

¹⁴ Vgl. ebd. S. 105.

¹⁵ Hans-Harald Müller, Der Krieg und die Schriftsteller. S. 11f.

¹⁶ Ebd. S. 12.

entstehen: der Feldpostbrief und der Kriegsbericht, der meist einem Tagebuch gleicht.¹⁷ Diese Berichte wurden meist von Offizieren oder von zu Kriegshelden stilisierten Männern wie Manfred von Richthofen verfasst und fanden eine große Leserschaft. Eine Gemeinsamkeit, die die meisten dieser Berichte verbindet, ist ihre „kriegsverherrlichende oder zumindest kriegsbejahende Tendenz“.¹⁸

Zu Beginn des Ersten Weltkriegs – und untrennbar mit dem Augusterlebnis verbunden – existiert im Deutschen Reich eine weitverbreitete intellektuelle Bewegung, die dem Krieg eine tiefere Bedeutung attestiert. Diese als „Ideen von 1914“ bekannt gewordene Denkrichtung dient der ideologischen Rechtfertigung der Kriegshandlungen und beeinflusst eine ganze Generation von Denkern und Künstlern. Der Krieg wird nicht nur als politischer und militärischer Konflikt angesehen, sondern wird zum entscheidenden Kampf um die Identität, die Seele und die Zukunft Deutschlands erhoben. Zentral für diese Ideologie ist die konstruierte Gegenüberstellung der deutschen Kultur mit der westlichen Zivilisation, vor allem Englands und Frankreichs. Während das Deutsche für Gemeinschaft und spirituelle Werte stehe, stehe die westliche Zivilisation für Individualität und Oberflächlichkeit. In den Augen der Vertreter der „Ideen von 1914“ ist der Krieg ein notwendiger Selbstverteidigungsakt, um sich gegen die als dekadent empfundenen westlichen Werte zu behaupten. Thomas Mann beispielsweise trägt maßgeblich zu dieser Deutung bei, indem er den Krieg als einen Weg zur Reinigung und zur Wiedergeburt des wahren deutschen Geistes beschreibt.¹⁹

Wir kannten sie ja, diese Welt des Friedens. Wimmelte sie nicht von dem Ungeziefer des Geistes wie von Maden? Gor und stank sie nicht von den Zersetzungsstoffen der Zivilisation? Wie hätte der Künstler, der Soldat im Künstler, nicht Gott loben sollen für den Zusammenbruch einer Friedenswelt, die er so satt, so überaus satt hatte? Krieg! Es war Reinigung, Befreiung, was wir empfanden und eine ungeheure Hoffnung.²⁰

Ein weiteres zentrales Motiv ist die Vorstellung vom Krieg als einem Ereignis, das vom Schicksal vorherbestimmt ist, um die Zersplitterung der Gesellschaft zu überwinden und eine neue, bessere, echte Gemeinschaft des Volkes zu erschaffen. Die Generalmobilmachung im August 1914 wurde von vielen als Moment der Einheit der Nation erlebt, in dem alle Unterschiede, seien es soziale, politische oder religiöse, verschwunden zu sein scheinen. Das sogenannte Augusterlebnis ist literarisch und philosophisch also stark idealisiert worden.

¹⁷ Vgl. ebd. S. 12f.

¹⁸ Ebd. S. 15.

¹⁹ Vgl. Lars Koch, Der Erste Weltkrieg als kulturelle Katharsis und literarisches Ereignis. S. 106-110.

²⁰ Thomas Mann, Gedanken im Krieg [1914]. In: Ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 13; Nachträge. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1974. S. 527-545; zitiert nach Lars Koch, Der Erste Weltkrieg als kulturelle Katharsis und literarisches Ereignis. S. 110.

Der Krieg solle den Einzelnen aus seiner egoistischen Isolation befreien und ihn in den Dienst der größeren Sache stellen. Man hoffte, dass durch die gemeinsamen Erfahrungen von Leid und Opfer eine reinigende spirituelle Erneuerung entstehe und man sich auf wesentliche Tugenden rückbesinne. Eine besondere Stellung für die Verbreitung dieser Ideologie nehmen die Akademiker, Schriftsteller und Künstler ein, die sich in großer Zahl für diese nationale Sache ihren Dienst verrichten. Ein bekanntes Beispiel dafür ist der sogenannte „Aufruf an die Kulturwelt“, in dem 93 führende deutsche Intellektuelle die deutsche politische und militärische Führung gegen Vorwürfe französischer und alliierter Vorwürfe verteidigen. Dadurch erfährt der Krieg eine intellektuelle Legitimität, was die öffentliche Meinung stark beeinflusste.²¹

Diese Vorstellung der Erneuerung Deutschlands durch den Krieg ist spätestens mit dem Beginn der Abnützungs- und Materialschlachten ab dem Jahr 1916 an der Westfront nur noch schwer zu vertreten. Außerdem wird das von der Leserschaft in den Anfangsjahren geforderte und auf vermeintliche Authentizität beruhende Kriegserlebnis, das eben über Tagebücher und Feldpostbriefsammlungen an das Publikum vermittelt worden ist, wegen der Technisierung und Radikalisierung der Schlacht kaum erzählbar. Was soll man erzählen, wenn durch die Unsichtbarkeit des Feindes, des urplötzlich auftretenden und stets drohenden Todes durch Artilleriegranaten, Fliegerangriffe, Scharfschützen oder Gas der einzelne Soldat dazu verdammt ist, in Schützengräben, Granattrichtern oder bei Beschuss einsturzgefährdeten und kriegsbeschädigten Häusern auszuharren und auf sein Schicksal zu warten? Dieser Krieg unterscheidet sich von allen vorhergegangenen. Kaum zuvor ist die Landschaft derart verändert und zerstört worden, dass man sich eher auf dem Mond wähnt als in Frankreich oder Flandern. Durch spezielle Taktiken im Einsatz der Artillerie wie dem Trommelfeuer oder der Feuerwalze verwandeln sich die Schlachtfelder im Westen in Kraterlandschaften, in denen keine Wälder, keine Bäume, keine Pflanzen mehr existieren. Für den einzelnen Soldaten bedeutet das, dass die in seiner Ausbildung immer wieder betonten Tugenden wie Mut und Tapferkeit sowie Opferbereitschaft für Kaiser und Reich irrelevant geworden sind. Wenn man sich bei Regen tagelang im Schlamm der Gräben und Trichter aufhalten muss, sind andere Fähigkeiten gefragt, die als Kriegserlebnis laut Koch nur noch in zwei Narrativen existieren können.

²¹ Vgl. Lars Koch, *Der Erste Weltkrieg als kulturelle Katharsis und literarisches Ereignis*. S. 106-111.

Entweder kann die Intensität der Kriegsführung in das Erlebnisnarrativ integriert werden (als erhabene Lebenssteigerung, als Geburtswehe des »neuen Menschen«) oder es kommt zu einer völligen Entwertung des symbolischen Gehalts des Erlebnisbegriffs, bis hin zum Trauma [...].²²

Die bereits am Ende des Bewegungskrieges einsetzende Enttäuschung beziehungsweise Ernüchterung darüber, dass die Kämpfer zu Weihnachten 1914 nicht wieder zuhause, sondern stattdessen im Schützengraben sind, führt zu einem Wandel in der literarischen Darstellung des Krieges: Die verherrlichende Sichtweise auf den Kampf weicht nun einer ungeschönten und brutalen Darstellung der Kriegsrealität, in der der Einzelne einer übermächtigen Kriegsmaschinerie und einer gewaltigen Masse an Granaten und Kriegsgerät völlig ausgeliefert ist. Der Fokus der Erzählung liegt nun auf der Schilderung des Frontalltags: ohrenbetäubender Lärm der Geschütze und der Explosionen, Schmutz, die verletzten und verstümmelten Opfer, die Toten. Die literarischen Werke, die nun und dann auch nach dem Krieg entstehen, haben die Funktion, das oft chaotische, brutale und zutiefst sinnlos empfundene Geschehen des Kampfes in ein verständliches und vor allem bedeutungsvolles Narrativ zu überführen. Die Literatur reagiert auf diese fragmentierte Wirklichkeit, indem sie versucht, die einzelnen Erlebnisse in eine zusammenhängende Erzählung zu bringen. Sie schafft eine narrative Ordnung, die dem Chaos eine Struktur gibt, und sie versucht, auf unterschiedliche Weise dem Krieg einen Sinn zu geben. Der schon erwähnte Walter Flex sieht im Tod des Soldaten kein sinnloses Ende, sondern das größtmögliche Opfer für die Nation. Diese Interpretation des Todes als Opfer für die Heimat stellt den Soldaten in ein nationales Ganzes. Sein Sterben wird beinahe schon religiös aufgewertet und als notwendig für das Überleben des Kaiserreichs dargestellt. Die Werke von Ernst Jünger stilisieren den Krieg zu einer extremen Grenzerfahrung. Die Konfrontation mit dem Sterben und der brutalen Wirkung der Technik wird als Erschaffungsmoment eines neuen, härteren Menschentypus angesehen. Der Sinn liegt hier nicht mehr im Sieg der eigenen Seite, sondern in der persönlichen Wandlung und der Bewährung in der Extremsituation des Kampfeinsatzes. So wird der Schrecken des Krieges zu einer positiven, charakterbildenden Kraft umgedeutet, wie in der Analyse der ausgewählten Szenen aus *In Stahlgewittern* deutlich wird.

Zwei Erinnerungsorte, die in der kulturellen und literarischen Verarbeitung des Ersten Weltkriegs zu zentralen, aber gegensätzlichen Symbolen werden, und deren Wirkung weit über ihre militärische Bedeutung hinausreicht, sind Langemarck und Verdun. Der sogenannte Mythos von Langemarck bezieht sich auf Kämpfe im Herbst 1914, bei denen

²² Ebd. S. 112.

angeblich junge Kriegsfreiwillige singend in den sicheren Tod stürmen. Unabhängig davon, ob sich der Hergang tatsächlich so zugetragen hat, ist Langemarck zu einem Symbol des idealisierten Opfertodes geworden. Dieser Mythos dient der nationalistischen Propaganda als ein zentrales Element, um die Truppenmoral aufrechtzuerhalten und den Verlust zu erklären. Die Schlacht um Verdun 1916 nimmt als Inbegriff der Material- und Abnutzungsschlacht ebenso einen prominenten Platz ein. In der „Hölle von Verdun“ offenbart sich die ganze Zerstörungskraft des modernen und hochindustrialisierten Krieges. Verdun steht für die absolute Dehumanisierung des Kampfes, bei dem einzelnen Menschen keine Bedeutung mehr zukommt. Das Individuum wird hier zum Material und verliert sein Mensch-Sein. Literarische Bearbeitungen schildern den Ort und das Schlachtgeschehen als apokalyptisch, als eine verwüstete Kraterlandschaft, in der sich menschliche Werte ebenso wie die Körper der Soldaten im Artilleriefeuer auflösen.

Die Bedingungen des Stellungskrieges machen, wie oben bereits kurz angesprochen, den einzelnen strahlenden Helden obsolet. In diesem unübersichtlichen Chaos kann ein Einzelner kaum noch etwas ausrichten, daher ist er auf seine Gruppe, das ist die kleinste Einheit im Graben, angewiesen, von der auch sein (Über-)Leben abhängt. Aus dieser absoluten Notwendigkeit entsteht ein neues, zentrales Konzept der Kriegsliteratur: das der Kameradschaft. Sie ist mehr als bloße Freundschaft; sie ist eine Schicksalsgemeinschaft, die durch das gemeinsame Durchleben von Extremsituationen und dem Ertragen von Todesangst, Leid sowie von Entbehrung in jeglicher Hinsicht zusammenwächst. Sie bietet jedem Kriegsteilnehmer Schutz, psychologischen Halt und wird zu einer Art (Front-)Familie. Dieses enge Kollektiv tritt in der Literatur des Ersten Weltkriegs nun immer häufiger in den Mittelpunkt. In den literarischen Bearbeitungen werden nicht mehr die Taten eines einzelnen Kämpfers dargestellt, sondern die geteilte Erfahrung der Gruppe. Dieses Gemeinschaftsgefühl führt unweigerlich zu einer Entfremdung von der Heimat, da nur Leidensgenossen nachvollziehen können, was in einem Frontsoldaten vorgeht und er auf Heimaturlaub bei den Zivilisten nie auf ein echtes Verständnis stoßen kann, da ihnen die Fronterlebnisse fehlen, was zu einer Kluft zwischen den Frontkämpfern und der Zivilgesellschaft führt.

Zu dieser Zeit entwickelt sich in nationalistischen Kreisen ein Wandel in der Betrachtung der zu Kriegsbeginn propagierten Volksgemeinschaft. Dieses Konzept ist in seinem Kern integrativ und einigend. Alle Deutsche, unabhängig von ihrer sozialen Schicht oder ihrer politischen Überzeugung, die willig sind, ihren Dienst für die Gemeinschaft zu verrichten, hatten die Möglichkeit, Teil einer großen Bewegung zu werden, der es in der

Anfangseuphorie gelang, kurzfristig selbst die Gräben der Vorkriegsgesellschaft zu überwinden. Dieser Inklusionsgedanke erodiert allmählich, je länger die kriegerischen Auseinandersetzungen dauern. Auch die immer größere Zahl der Opfer, die stetige Steigerung der Brutalität der Kämpfe und im Besonderen die traumatische Desillusionierung durch die Materialschlachten tragen dazu bei, dass die Hoffnung auf einen Sieg schwindet und die zermürbende Realität des Abnutzungskrieges an ihre Stelle tritt. In diesem Klima der Enttäuschung und des Hasses entstehen nun eben diese Ausschließungsgründe, die Menschen aus oft antisemitisch motivierten biologischen Gründen die Zugehörigkeit zum deutschen Volk absprechen, und die die Grundlage für die weitere politische und ideologische Entwicklung in der Weimarer Republik bilden. Auf semantischer und ideologischer Ebene vollzieht sich der entscheidende Wandel, denn aus der Volksgemeinschaft wird die „völkische Gemeinschaft“.²³

Zu behaupten, dass erst mit der Wende in der literarischen Auseinandersetzung mit dem Weltkrieg ab 1916 die ersten pazifistischen Stimmen laut werden, wäre falsch. Schon vor dem Krieg, man denke an Bertha von Suttners pazifistischen Roman „Die Waffen nieder“ (1889) oder an Friedrich Engels, gibt es Intellektuelle, die vor dem kommenden Krieg warnen und ihn und seine Auswirkungen recht genau vorhersagten. Es ist allerdings festzuhalten, dass die Werke mit einer pazifistischen Grundhaltung im Vergleich zu den patriotisch-nationalen Sinnstiftungen in der Minderheit bleiben. Namhafte Autoren und Intellektuelle setzen sich in ihren Werken nun kritisch mit dem Krieg auseinander, den sie ablehnen. In dieser Kritik steckt aber auch eine gesellschafts- und zivilisationskritische Komponente, denn er wird nicht als ein von der Zivilisation abgekapseltes Einzelereignis betrachtet, sondern vielmehr als monströser Auswuchs einer Gesellschaft, die von der Industrialisierung, seelenlosem Materialismus und einem dekadenten Bürgertum geprägt ist. Diese Texte sind keine politischen Pamphlete, sondern subtile literarische Analysen, die die ästhetischen und moralischen Zerstörungen des Krieges aufzeigen und die Mitwirkung des Bürgertums an diesem Prozess hinterfragen.

In der Betrachtung der pazifistischen Gegenströmungen der Kriegsjahre darf der Dadaismus nicht unerwähnt bleiben. Diese Dada-Bewegung entsteht 1916 in Zürich, einem Zentrum der deutschen Exilanten. Für die Dadaisten steht der Krieg für den Bankrott der westlichen Kultur. Er zerstört alles: die Kunst, die Philosophie und ihre Rationalität. Wenn eine Kultur der Vernunft und des Fortschritts in einen industrialisierten Massenmord mündet, dann muss man die Vernunft, den Fortschritt und die darauf basierende Kunst selbst

²³ Vgl. ebd. S. 112-116.

verwerfen. Deshalb antworten sie mit bewusster Provokation durch Absurdität und die Zerstörung traditioneller ästhetischer Formen. Der Dadaismus stellt kein pazifistisches Programm per se dar, sondern ist vielmehr als anarchistischer Angriff auf die kulturellen Grundlagen zu sehen, die den Krieg erst ermöglicht haben. Das zeigt sich an dem Umgang der Dadaisten mit der Sprache: Diese wird in ihrer Struktur zerfetzt, wie auch die Leiber der Soldaten durch explodierende Granaten zerfetzt werden.

Eine herausragende Stellung unter den kritischen Stimmen nimmt der österreichische Publizist Karl Kraus mit seinem Werk *Die letzten Tage der Menschheit* ein. Diesem Drama liegt die These zugrunde, dass in der Zerstörung der Sprache die eigentliche Katastrophe liegt. Kraus argumentiert, dass die Dehumanisierung auf dem Schlachtfeld erst durch die propagandistische Aushöhlung der Worte in der Presse und in öffentlichen Reden möglich wird. Typische Wörter der Kriegssprache wie „Opfer“, „Opfertod“, „Ehre“ etc. werden zu leeren Worthülsen, die nur den Zweck haben, die brutale Realität des Tötens und Sterbens zu verschleiern und zu rechtfertigen. Durch die Montage von authentischen Zitaten aus Zeitungen, Aufrufen und Gesprächen zeigt er auf, dass die Sprache selbst zur Waffe wird. Er kritisiert nicht nur den Krieg, er klagt die Medien und ihre Journalisten an, durch ihr Tun die Kriegsmaschinerie überhaupt aufrecht erhalten zu haben.²⁴ Einem ganz ähnlichen Ansatz ist Edlef Köppen mit seinem Montageroman *Heeresbericht* verpflichtet, der ebenso die kühle Sprache der Armeebefehle und anderer Quellen aus der Presse und Heeresberichte als Grundvoraussetzung für die Kriegsschrecken betrachtet.

2.3 Die Kriegsliteratur der Weimarer Republik

Dass man sich nach einem so einschneidenden Ereignis wie dem Ersten Weltkrieg mit all seinen Folgen in gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und politischer Hinsicht literarisch auseinandersetzt, ist nicht verwunderlich. Mit dem militärischen Ende des Krieges und der Niederlage der Mittelmächte finden zwar Monarchien und Staaten ihr Ende, die literarische Auseinandersetzung und besonders die Suche nach einer Sinnstiftung des verlorenen Krieges, der millionenfachen Opfer – Tote und physisch wie körperlich Versehrte – und seiner Auswirkungen auf die Nachkriegsgesellschaft beginnen 1918 aber erst. In der neu gegründeten Weimarer Republik fehlt ein gemeinsames Verständnis, eine einende Erzählung über den gerade durchlebten Krieg.

²⁴ Vgl. ebd. S. 116-119.

Seine Darstellung im Detail, die Darstellung des Einzelschicksals im Krieg gab Anlass, dem Krieg entweder in kollektiver Opferung narrativ Sinn zu verleihen oder in der Darstellung des Kriegstodes als kontingentes Ereignis die Sinnhaftigkeit des Krieges narrativ in Frage zu stellen.²⁵

Während in den Anfangsjahren der Weimarer Republik der literarische Betrieb besonders häufig „Rechtfertigungsschriften“²⁶ hervorbringt, die von höheren Offizieren aller Waffengattungen der deutschen Streitkräfte verfasst wurden und das Ziel verfolgen, die militärische Niederlage der Mittelmächte als notwendiges Resultat der Entscheidungen zu verneinen, die auf politischer und militärischer Ebene getroffen worden sind. Paul von Hindenburg und Erich Ludendorff, die die Oberste Heeresleitung innehatten, sind hier mit ihren zu Papier gebrachten Erinnerungen unter vielen anderen als besonders prominente Vertreter zu nennen.²⁷

Die Niederlage stand der Entstehung eines einfachen Heldenmythos im Wege. Nach der Stabilisierung der Weimarer Republik entbrennt ein erbitterter Streit um die korrekte Erinnerung und das Vermächtnis des Ersten Weltkrieges. Zwei sich gegenüberstehende und unversöhnliche Deutungsmuster kämpfen um die Sinnstiftung der vergangenen vier Jahre. Auf der einen Seite befindet sich das politisch rechtsstehende patriotisch-nationalistische Lager, das gezielt daran arbeitet, die traumatischen Erfahrungen des Krieges in einen positiven, heroischen Gründungsmythos einer neuen Nation und eines neuen Menschen umzudeuten. Im Zentrum dieses Zugangs steht das Fronterlebnis, das als beinahe heiliger Moment der Bewährung stilisiert wird, in dem eine neue, durch Stahl und Feuer gereinigte Elite von Männern entstanden sei. In den Werken der Autoren, die sich dieser Ideologie verpflichtet fühlen, werden die Schrecken und das Grauen der Schlacht zwar genau geschildert, das Leid und die Sinnlosigkeit des Krieges aber bewusst herausgefiltert, während stattdessen die Werte der Opferbereitschaft, der Härte und der Kameradschaft besonders betont werden. Dieses Narrativ verfolgt eine politische Absicht: Da diese nationalistischen Kreise offen antidemokratisch eingestellt sind, soll die demokratische Ordnung der jungen Republik als schwach und undeutsch dargestellt werden. Sie soll in der Bevölkerung die Sehnsucht nach einer an der Front gestählten Führung wecken. Diese Narration des Krieges wird zur Waffe, mit der man die Republik bekämpft. Neben dieser Stilisierung der Fronterfahrung als

²⁵ Susi K. Frank, Einleitung: Kriegsnarrative. In: Natalia Borissova, Susi K. Frank und Andreas Kraft (Hrsg.), Zwischen Apokalypse und Alltag. Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript 2009. S. 7-39. S. 9.

²⁶ Hans-Harald Müller, Der Krieg und die Schriftsteller. S. 21.

²⁷ Vgl. Ebd. S. 21f.

sinnstiftendes und charakterbildendes Ereignis bemüht sich die politische Rechte darum, die Legende vom unbesiegtten Heer zu pflegen.

Dem steht ein breites Spektrum von pazifistischen, liberalen und linken Deutungen gegenüber, das den Fokus auf die Darstellung des Traumas und der Zerstörung von Menschen, einer ganzen Generation und der Natur legt. Künstler und Intellektuelle des linken politischen Spektrums verfolgen das Ziel, den Krieg von all seinen Mythen zu befreien und ihn so darzustellen, wie er gewesen ist. Auch in der bildenden Kunst konfrontieren Künstler wie Otto Dix das deutsche Publikum mit den ungeschminkten, hässlichen Realitäten des Krieges, nämlich den entstellten Gesichtern und zerschossenen Körpern der Gefallenen und Kriegsversehrten sowie den psychologischen Auswirkungen auf die Überlebenden, zu denen auch die sogenannten Kriegszitterer zählen. Kunst soll als Anklage des Krieges und als Warnung vor zukünftigen Konflikten dienen. Der Krieg wird als das dargestellt, was er gewesen ist: als ein Akt der Zerstörung und eine soziale Katastrophe.²⁸

In Deutschland und Österreich setzte nach dem Ende des militärischen Krieges sofort ein Krieg der Deutungen ein, an dem sich neben verantwortlichen Politikern und Generälen, neben Diplomaten und Historikern auch Schriftsteller in großer Zahl und in vielerlei Form beteiligten. Dieser Krieg der Deutungen wurde zu einem Kampf der Erinnerung, die historische Wahrheit, die zukunftsbezogene Bedeutung und die Darstellungsweisen: Unterschiedliche Erfahrungen artikulierten sich mit dem Anspruch, ins kollektive Gedächtnis aufgenommen und ins Bild des »großen Krieges«, wie man zunächst sagte, eingefügt zu werden.²⁹

In den folgenden drei Unterkapiteln sollen nun diese gegensätzlichen ideologischen Strömungen kurz vorgestellt werden, wobei besonders die von ihnen beeinflussten literarischen Bearbeitungen ins Zentrum der Betrachtung gerückt werden. Dies erscheint für die weitere Untersuchung der Darstellung der Schlacht und des Krieges in den drei Romanen sowie für die Analyse ihrer ideologischen Ausrichtungen unerlässlich zu sein. Außerdem werden die drei Werke je einer politisch motivierten Sinnstiftungsströmung zugeordnet und kurz vorgestellt.

²⁸ Vgl. Lars Koch, Der Erste Weltkrieg als kulturelle Katharsis und literarisches Ereignis. S. 119-122.

²⁹ Helmuth Kiesel, Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933. S. 495.

2.3.1 Bellizistische Kriegsliteratur

Zu den kriegsaffinen Auseinandersetzungen mit dem Ersten Weltkrieg zählen zweifellos die oben erwähnten Memoiren der Generäle und hohen Offiziere, die vordergründig dazu dienen, die eigenen Handlungen und Entscheidungen während des Krieges gegenüber der Nachkriegsgesellschaft zu rechtfertigen. Dabei ist auffallend, dass in diesen Werken häufig der Versuch unternommen wird, die Verantwortung für die militärische Niederlage von sich zu weisen und diese stattdessen politischen Akteuren, insbesondere den Sozialdemokraten, die Schuld zuzuschreiben, was direkt an die sogenannte „Dolchstoßlegende“ anknüpft. Neben diesen Generals-Memoiren entsteht zu Beginn der Weimarer Republik auch die Gattung der Regimentsgeschichten. Diese wurden oft mit Unterstützung des offiziellen Reichsarchivs publiziert und sollen den Zweck erfüllen, dass die Traditionen der Truppenteile fortgeführt werden und ein heldenhaftes, kollektives Gedenken an den Krieg ermöglicht und manifest wird, anstatt eine kritische Aufarbeitung des vergangenen Kampfes zu leisten. Die jungen Frontoffiziere bilden mit ihren Kriegstagebüchern schließlich eine ausgesprochen einflussreiche Gruppe innerhalb der kriegsverherrlichenden und kriegsbegeisterten Literatur der frühen Weimarer Republik. Mit der Zeit wandeln sich aber die literarischen Bearbeitungen des Weltkriegs von diesen vermeintlich authentischen Kriegstagebüchern und Generalsschriften, in denen die Darstellungen von Verletzungen und Toten häufig ausgespart wurden – in Jüngers Buch *In Stahlgewittern* ist dies nicht der Fall – und die als eine Art „Abenteuerroman [...] mit elitärer Jagdmetaphorik und in euphemistischen Ton [den Krieg] als Abenteuer und heldenhafte Bewährung beschrieben“³⁰ werden.

Besondere Bedeutung kommt hier Ernst Jünger mit seinem Erstlingswerk *In Stahlgewittern* zu. Im Gegensatz zu den Schriften der Generäle, die stets bemüht sind, ihre strategische Kompetenz im Angesicht der eigenen Niederlage zu verteidigen, geht es der Autorengruppe der jungen Frontoffiziere um die Stilisierung des Fronterlebnisses selbst. Sie stellt den Anspruch, das eigene Erlebte als heroische Lebensbeschreibung darzustellen. Ernst Jünger entwirft in seinem Kriegstagebuch *In Stahlgewittern* eine idealtypische Figur des an der Front kämpfenden Soldaten. Dies soll der interessierten Leserschaft die authentischen Erfahrungen eines Infanteristen und Truppenführers unmittelbar nahebringen. Dabei stellt Ernst Jünger den Ersten Weltkrieg als eine tiefgreifende, persönliche Bewährungsprobe dar, in deren Mittelpunkt die Vorstellung steht, dass sich im Kampf eine neue Form von Männlichkeit herausbildet. Diese definiert sich durch die extreme Steigerung von Eigenschaften,

³⁰ Ebd. S. 499.

die als traditionell männlich gelten, wie Härte, Mut und Entschlossenheit im Angesicht des Todes. Dabei steht Jüngers Werk in der Tradition des vom Bürgertum in den „Ideen von 1914“ propagierten Postulats des inneren Reife- und Bildungsprozesses des Einzelnen durch den Krieg.³¹

Ernst Jünger war selbst Soldat an der Westfront und führte während seiner gesamten Einsatzzeit von Dezember 1914 bis August 1918 Tagebuch geführt. Diese Aufzeichnungen bilden den Grundstein für sein im Jahr 1920 erschienenenes Kriegsbuch *In Stahlgewittern*. Das Tagebuch ist erhalten und beweist, dass das veröffentlichte Werk keine bloße Niederschrift der Ereignisse darstellt, sondern eine „narrative Strukturierung“³² aufweist. Das bedeutet, dass *In Stahlgewittern* literarisch stark überarbeitet ist und sich vom ursprünglichen Tagebuch unterscheidet. Es weist eine klare erzählerische Formgebung und einen spannungsfördernden dramaturgischen Aufbau auf. Dieser entwickelt sich von der statischen Situation des Graben- und Stellungskriegs hin zu den großen Materialschlachten wie der Sommeschlacht. Dabei verfolgt Jünger zweierlei Absichten: Zuerst sieht er sich als Chronist, der seine Erfahrungen als zunächst einfacher Soldat und später als Truppenführer sachlich dokumentieren möchte. Dies führt zu Passagen, die von einer kühlen, beobachtenden Distanz geprägt sind.³³ Gleichzeitig möchte er mit diesem Werk der Armee, in der er gedient hat, und seinen Kameraden ein Monument setzen. Dieser Anspruch zeigt sich in einem sehr emotionalen Stil, der heroische und opferbereite Rhetorik verwendet. Trotzdem zeigt Jünger die gesamte Härte des Krieges und seine Grausamkeit anschaulich und spart sie nicht aus. Er verschleierte die Schrecklichkeit des Sterbens nicht, sondern beschreibt sie schonungslos und detailliert. Das wird später in der Analyse der Kampfdarstellungen im zweiten und dritten Kapitel deutlich.

Charakteristisch für die Sprache in Jüngers *In Stahlgewittern* ist die durchgehende Verwendung von Metaphern, die der Autor in seinen insgesamt sechs Überarbeitungen des Textes immer mehr verdichtet hat. Seine Vergleiche bezieht er aus allen möglichen Lebensbereichen wie der Jagd, dem Sport oder dem Wetter, um das Kriegsgeschehen zu beschreiben. Dass Kritiker ihm das als „Ästhetisierung des Krieges“³⁴ vorhalten, verwundert nicht. Damit geht aber keinesfalls eine Verniedlichung der Schrecken der Kämpfe einher, vielmehr stellt es Jüngers Versuch dar, diese künstlerischen Mittel zu nutzen, um die extrem gewalttätigen

³¹ Vgl. Hans-Harald Müller, Der Krieg und die Schriftsteller. S. 20-39.

³² Helmuth Kiesel, Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933. S. 509.

³³ Vgl. Eva Horn, Krieg und Krise. Zur anthropologischen Figur des Ersten Weltkriegs. In: Gerhart von Graevenitz (Hrsg.), Konzepte der Moderne. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler 1999. S. 633-655. S. 650.

³⁴ Helmuth Kiesel, Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933. S. 510.

Erfahrungen besonders eindringlich darzustellen. Das Resultat dieses Stils war eine zwiespältige Reaktion der Leserschaft: Während die einen das Buch als kriegskritisch begrüßten, zu ihnen zählt auch Erich Maria Remarque, kritisierten andere es als eindeutig kriegsverherrlichend. In späteren Überarbeitungen fügte Jünger dann nationalistische Positionen hinzu und attackierte Demokratie sowie Pazifismus direkt. Der Erfolg des Kriegsberichts unmittelbar nach der Veröffentlichung war bescheiden und beschränkte sich auf eine Leserschaft aus dem rechten ideologischen Lager. Erst mit der 1928 einsetzenden Wiedergeburt des Kriegsromans erlebte er einen Verkaufsboom und bleibt bis heute ein sehr erfolgreicher und bedeutender Text über den Ersten Weltkrieg, weshalb er in dieser Arbeit trotz seiner früheren Erstveröffentlichung als Vertreter der kriegsaffinen Literatur der Weimarer Republik herangezogen wird.³⁵

Was allerdings berücksichtigt werden muss, ist, dass die bellizistische Literatur der Weimarer Republik keinen allzu großen Einfluss auf die Entwicklung der weiteren deutschen Geschichte von der Wandlung der Republik hin zu einer Diktatur einnimmt. Dafür haben die Werke zu wenige Leser gefunden:

*Die von Vollmer/Lehmann ermittelte Zahl erzählerischer Kriegsbücher erscheint groß und könnte zum Schluß verleiten, daß Kriegsromane einen sehr großen Bestandteil der Literatur der Jahre 1918 bis 1933 ausmachen. Indessen ändert sich das Bild, wenn man sich – mit Vollmer und Wittmann – vor Augen hält, daß in einem durchschnittlichen Jahr wie 1925 31 595 Bücher erschienen und davon etwa achtzehn Prozent – oder annäherungsweise 6 000 Titel – belletristischer Art waren, in einem Jahr, wohlgemerkt. Dagegen verblaßt die Gesamtzahl der belletristischen Kriegsbücher und läßt fragen, ob ihre Bedeutung für die politische Kultur der Jahre 1918 bis 1933 nicht – aufgrund der weiteren Entwicklung – überschätzt wird. Überhaupt sollte man den vielbeschworenen Rest- und Neu-Militarismus oder Bellizismus der deutschen Gesellschaft zur Zeit der Weimarer Republik nicht über Gebühr betonen.*³⁶

³⁵ Vgl. ebd. S. 509-511.

³⁶ Ebd. S. 496f.

2.3.2 Pazifistische (Anti-)Kriegsliteratur der Weimarer Republik

Als direkte Reaktion auf diese militärischen und kriegsaffinen Narrative der Generäle und der Frontoffiziere formiert sich eine ebenso laute pazifistisch eingestellte und antimilitaristische Gegenbewegung, die maßgeblich von Vertretern des linken Lagers und dem „organisierten Pazifismus“³⁷ getragen ist. Diese kann sich aber zunächst in der aufgeheizten Stimmung der frühen Nachkriegsjahre nicht gegen die Texte aus dem nationalistischen Lager durchsetzen, weil sie bei der Leserschaft anfangs keine nennenswerte Beachtung findet. Das zentrale Anliegen dieser Bewegung, denn es handelt sich hier nicht um eine rein literarische als vielmehr um eine stark politische Kraft, ist, die Rechtfertigungsversuche der alten Militärelite zu bekämpfen und deren gesellschaftlichen Einfluss in der jungen Republik zu brechen sowie vor allem ihre Rückkehr an die Macht unter allen Umständen zu verhindern.

Das wichtigste publizistische Organ dieser Bewegung, also ihr Sprachrohr, ist die Zeitschrift *Die Weltbühne* und ein prominenter Vertreter der Publizist Kurt Tucholsky, der den Militarismus scharf angreift. Um diese Ziele zu erreichen, bedient sich diese Bewegung einer gezielten publizistischen Strategie, die Hans-Harald Müller als „Entlarvungsliteratur“³⁸ bezeichnet. Dabei konzentrieren sich die Autoren darauf, konkrete Verfehlungen der Militärs öffentlich zu machen, anstatt den Krieg auf einer rein moralischen Ebene zu kritisieren. Dies geschieht auf zweierlei Art und Weise: Zunächst versucht man die Kriegsdarstellungen der Offiziere zu demontieren, indem man mögliches Fehlverhalten ihrer Verfasser während der Kriegsjahre aufdeckt, wie es beispielsweise in *Etappe Gent* von Heinrich Wandt geschieht.³⁹ Zudem überwacht die Publizistik die Aktivitäten der neu gegründeten Reichswehr. Dabei deckt sie geheime Verstöße gegen den Versailler Vertrag auf, wie beispielsweise die eigentlich verbotene Zusammenarbeit mit der Roten Armee. Verbunden werden diese Enthüllungen mit der Forderung nach einer effektiven Begrenzung der deutschen Wiederaufrüstung. Diese pazifistische Einstellung führt aber auch zu einer „politischen Blindheit“:

Für Tucholsky ist Remarques Roman, Im Westen nichts Neues‘ eines der besten Kriegsbücher, weil er die absolute Sinnlosigkeit des Krieges darstellt. Auf die Frage nach dem Sinn des Krieges kann Tucholsky selbst nur antworten: „Wofür? Für einen Schmarren! [...]“ Mit solchen Erklärungen haben Pazifisten den Nationalisten in die Hände gearbeitet. Denn der Besiegte ist überfordert, wenn über den Verlust des Krieges hinaus auch noch die Sinnlosigkeit seines Kämpfens und Leidens einsichtig werden soll.“⁴⁰

³⁷ Hans-Harald Müller, Der Krieg und die Schriftsteller. S. 23.

³⁸ Vgl. ebd. S. 24.

³⁹ Vgl. ebd. S. 24.

⁴⁰ Margit Stickelberger-Eder, Aufbruch 1914. S. 30.

Mit der Stabilisierung der Weimarer Republik flauen diese intensiven Auseinandersetzungen zunächst ab, weil das öffentliche Interesse an jeder Form von Kriegsliteratur, sei sie heroisch-nationalistisch oder pazifistisch, nachlässt. Der entscheidende Durchbruch der kriegskritischen Perspektive gelingt erst später, im Jahr 1928, mit dem Erscheinen von Erich Maria Remarques Roman *Im Westen nichts Neues* in der Vossischen Zeitung.⁴¹ Ein Jahr später, im Jahr 1929, erscheint der Roman in Buchform. Er stellt einen fundamentalen Gegenentwurf zu den heroischen Mythen eines Ernst Jünger dar und gewinnt damit erstmals ein Massenpublikum für die kritische Sicht auf den Ersten Weltkrieg.⁴² Dass *Im Westen nichts Neues* so ein außergewöhnlicher Erfolg geworden ist, hat mehrere Gründe:

*Der Erfolg von Remarques Roman ist, wie man weiß, nicht nur auf Remarques Idee und Schreibkunst zurückzuführen, sondern auch auf eine außerordentlich wirkungsbedachte Textbearbeitung durch den Lektor und eine ebenso außerordentlich intensive Werbekampagne des Ullstein-Verlags, die das Thema ‚Krieg‘ erst recht aktuell machte und Remarques Roman als unübergebar wichtiges Dokument einer unerhörten und bedeutungsvollen Kriegserfahrung erscheinen ließ. Entscheidend war aber doch wohl Remarques Konzept, das durch eine neue Darstellungsweise eine neue Sicht auf den Krieg eröffnete und zugleich ein neues Muster für Kriegsliteratur stiftete.*⁴³

Erich Maria Remarque lässt in seinem Roman – und das unterscheidet ihn von Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* – einen gewöhnlichen Soldaten namens Paul Bäumer die Funktion des Erzählers einnehmen und zeichnet das „Panorama einer verlorenen Generation“⁴⁴. Er meldet sich direkt von der Schule mit einer Gruppe von Klassenkameraden freiwillig zum Kriegseinsatz und schildert das Kriegsgeschehen aus der Ich-Perspektive, wobei er häufig die Wir-Form gebraucht. Helmuth Kiesel bezeichnet das als Geburtsstunde des „Gruppenromans.“⁴⁵ Diese Form des Erzählens wird in einigen weiteren Kriegsromanen übernommen und ist zweifelsfrei mit dafür verantwortlich, dass der Roman ein Millionenpublikum erreichte. Allerdings erreichte die pazifistische Perspektive auf den Krieg samt seiner Ächtung in den späten 1920er-Jahren nicht die alleinige Sichtweise auf den Ersten Weltkrieg. Vielmehr flammten die Auseinandersetzungen über die literarische Deutungshoheit des Krieges und seine Sinnstiftung erneut auf, die zu keinem einvernehmlichen Ergebnis führten, sondern die schon bekannten Positionen einzementierten.⁴⁶

⁴¹ Vgl. Helmuth Kiesel, Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933. S. 772.

⁴² Vgl. Hans-Harald Müller, Der Krieg und die Schriftsteller. S. 20-39.

⁴³ Helmuth Kiesel, Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933. S. 772.

⁴⁴ Heinrich Detering und Kai Sina, Der deutschsprachige Roman 1900-1950. In: Volker Meid (Hrsg.), Geschichte des deutschsprachigen Romans. Stuttgart: Ph. Reclam jun. 2013. S. 445-623. S. 500.

⁴⁵ Helmuth Kiesel, Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933. S. 772.

⁴⁶ Vgl. ebd. S. 775.

Wie Ernst Jünger nahm auch Erich Maria Remarque, geboren als Erich Maria Remark am 22. Juni 1898 in Osnabrück, als aktiver Soldat am Ersten Weltkrieg teil. Seine Zeit an der Front ist aber im Gegensatz zu der Jüngers und Edlef Köppens kurz, da er nur von Juni bis Juli 1917 aktiv dient, verwundet wird und über ein Jahr im Lazarett verbringen muss. Während des Krieges verliert Remarque außerdem seine Mutter und seinen Freund und Mentor Friedrich Hörstemeier. All diese Erfahrungen traumatisieren Remarque und machen ihn gleichzeitig zu einem Vertreter der in seinem eigenen Roman dargestellten verlorenen Generation. Er selbst schließt nach dem Krieg zwar die während des Krieges angefangene Ausbildung zum Volksschulpädagogen ab, gibt diesen Beruf aber nach kurzer Zeit auf und schlägt sich mit mehreren unterschiedlichen Tätigkeiten durch, bevor er sich seinem Roman zuwendet. In einem Interview mit Axel Eggebrecht im Jahr 1929 berichtet er über seine Motivation für das Schreiben. Dabei wird der Roman als Akt der Selbstbefreiung und als Versuch dargestellt, seine eigenen Kriegstraumata und Depressionen literarisch zu verarbeiten. Wie oben bereits kurz erwähnt, erschien der Roman zuerst in der Vossischen Zeitung und danach – stark überarbeitet – im Propyläen-Verlag, der zum Ullstein-Verlag gehörte. Die Veröffentlichung des Romans und sein Erfolg führten schon unter den Zeitgenossen zu hitzigen Debatten, was die Glaubwürdigkeit und die Authentizität der in dem Roman beschriebenen Kriegsdarstellung betrifft. Einen Anteil daran hat auch der Widerspruch zwischen der Vermarktung des Buches und seiner tatsächlichen Entstehung, denn der Ullstein-Verlag präsentiert den Roman als einen authentischen Bericht eines einfachen Soldaten und als echtes Bild des Krieges, um ihm den Anstrich eines Dokuments zu geben, das für eine ganze Generation spricht. Die Literaturforschung zeigt aber, dass Remarque selbst das ursprüngliche Typoskript eindeutig als Roman gekennzeichnet hat, was auf seinen fiktionalen Charakter hinweist und stellt fest, dass es sich nicht um eine Autobiografie oder einen Tatsachenbericht handelt. Hinzu kommt, dass spätere Interpretationen, die sich auf die Tagebücher Remarques beziehen, darauf hindeuten, dass es sich bei der literarischen Bearbeitung nicht ausschließlich um ein tatsachenorientiertes Protokoll seiner Erlebnisse handelt, sondern eher um eine Sammlung und Zusammenführung unterschiedlicher Kriegserfahrungen mit dem Ziel, finanzielle Unabhängigkeit zu erlangen. Diese Diskrepanz zwischen dem als authentisch beworbenen Text und der fiktionalen Grundlage führt zu Meinungsverschiedenheiten unter den Interpreten. Geschickt schafft es der Roman, das Einzelschicksal des Protagonisten Paul Bäumer so zu erweitern, dass es als allgemeingültig für die gesamte Generation der Soldaten gelesen werden kann. Die oben erwähnte Überarbeitung des Textes zwischen den beiden Veröffentlichungen von 1928 und 1929 führte zu einigen gravierenden Änderungen, wie aus

der Analyse von Typoskripten hervorgeht. Die wichtigsten Überarbeitungen bewirkten eine Depolitisierung des Romans. Befasste sich die Urfassung noch stark mit den Themen der schwierigen Rückkehr und der Desillusionierung und Zerrüttung der Soldaten, so gestaltete sich die finale Version offener, was letztlich verschiedene Sichtweisen auf den Text eröffnet. Zudem wurden radikal politische Passagen getilgt, in denen Paul Bäumer über die Zukunft seiner Generation reflektiert. In den gestrichenen Abschnitten wird diese als müde, entwurzelt und hoffnungslos, unfähig zur Reintegration und fremd gegenüber den jüngeren beschrieben. Laut Aussagen in späteren Interviews war Remarque von der politischen Wirkung des Buches überrascht und stellte klar, dass es ihm nicht um Politik gegangen sei, sondern um die Darstellung des menschlichen Themas: junge Menschen, die direkt von der Schulbank an die Front kommen und dort mit exzessiver Gewalt und dem Tod konfrontiert werden, was die Kriegsfolgen für die junge Generation auf psychologischer Ebene fokussiert. *Im Westen nichts Neues* erreichte – bedingt durch seinen Erfolg – einen Symbolstatus, obwohl oder gerade wegen seiner polarisierten Rezeption. Einige bezeichneten das Werk als kriegskritisch, überparteilich und desillusionierend, während andere, und hier sind besonders die nationalistisch-kriegsaffinen Frontkämpferverbände, welche sich in der Zwischenkriegszeit gebildet haben, zu nennen, den Roman als Diffamierung des deutschen Soldaten und der deutschen Nation sahen. In der NS-Zeit wurden der Roman und sein Autor schließlich stark angefeindet, was dazu führte, dass *Im Westen nichts Neues* wie zahlreiche andere den Nationalsozialisten nicht genehme Werke in inszenierten Bücherverbrennungen in Flammen aufgingen.⁴⁷

Thomas F. Schneider fasst die Nachwirkung des Welterfolgs wie folgt zusammen:

Die komplexe Entstehungs-, Publikations- Vermarktungs- und Rezeptionsgeschichte haben den Text Im Westen nichts Neues und seinen Autor; [...], zwischen zahlreiche Stühle gesetzt: Im Westen nichts Neues ist weder geeignet, Auskunft über das „Kriegserleben“ oder das „Kriegserlebnis“ Erich Maria Remarques zu geben, noch ist der Text [...] innovativ in dem Sinne, daß er erstmals eine „wahre“, ‚authentische‘ Beschreibung des Krieges aus der Sicht des ‚einfachen‘ Soldaten liefert und somit als bewußter Gegen-Entwurf zu Offiziersmemoiren und Regimentsgeschichten zu charakterisieren ist. Dennoch läßt sich diese Lesart nicht vom Text Im Westen nichts Neues trennen, da sie scheinbar unauflösbar mit ihm verknüpft ist: Der Umstand, daß der Text als das Kriegsbuch des 20. Jahrhunderts weltweit gewertet wurde und wird, ist nicht revidierbar, da der Text unter dieser Prämisse nicht nur die zeitgenössische Diskussion geprägt hat, sondern die Publikation zahlreicher Texte der Kriegsliteratur (zumeist als

⁴⁷ Vgl. Thomas F. Schneider, „Krieg ist Krieg schließlich“. Erich Maria Remarque: *Im Westen nichts Neues* (1928). In: Thomas F. Schneider und Hans Wagener (Hrsg.), *Von Richthofen bis Remarque: Deutschsprachige Prosa zum I. Weltkrieg*. Amsterdam u. New York: Editions Rodopi 2003. S. 217-232.

Gegenentwürfe) zur Folge hatte, zur Entstehung des Genres beitrug und er weiterhinausgehend von dieser Lesart gemessen, beurteilt, gelehrt und verbreitet wird. Im Westen nichts Neues ist zwar ‚eigentlich‘ ein Buch über die Nachkriegszeit und die spätere Weimarer Republik, doch sein Titel und seine vom Verlag zugeschriebene Aussage sind zum zeit- und kontextlosen Symbol geworden für die Sinnlosigkeit des Krieges.⁴⁸

Aus diesem Grund ist es nachvollziehbar, Remarques Roman für die in dieser Arbeit durchzuführende vergleichende Analyse der Schlachtendarstellung heranzuziehen.

2.3.3 Der „dritte Weg“ Edlef Köppens mit seinem Roman *Heeresbericht*

Als Beispiel für einen dritten Weg der literarischen Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg ist Edlef Köppen mit seinem 1930 erschienenen Antikriegsroman *Heeresbericht* zu nennen. Anders als Jünger und Remarque wählt Köppen für seine Bearbeitung des Krieges das Mittel der Montage. Dieser Collageroman im Stil der Neuen Sachlichkeit war mit einer Startauflage von 3.000 und einer Gesamtauflage von 10.000 Exemplaren im Vergleich zu anderen, insbesondere nationalistisch geprägten Kriegsromanen oder zu Remarques *Westen* kein kommerzieller Erfolg. Das mag an der damals stattfindenden Weltwirtschaftskrise oder auch an dem Veröffentlichungszeitpunkt – die große Welle der Kriegsliteratur findet ein Jahr früher statt – gelegen haben. Trotzdem wurde der Roman von bedeutenden zeitgenössischen Kritikern wie Kurt Tucholsky, Ernst Toller und Hermann Kasack gelobt, die dem Werk eine hohe authentische und literarische Qualität bescheinigen. Dass der Roman durch prominente linke Intellektuelle anerkannt wurde, hat zusammen mit dessen pazifistischem Grundton dazu geführt, dass auch dieses Buch durch die Nationalsozialisten verboten und verbrannt wurde. In den folgenden Jahrzehnten geriet Köppens Roman *Heeresbericht* in Vergessenheit, der Autor selbst starb im Jahr 1939. Erst in der zweiten Hälfte der Siebzigerjahre erlebte das Werk eine Renaissance und wurde neu aufgelegt.

Das Besondere an diesem Antikriegsroman ist seine unter Kriegsbüchern einzigartige Struktur. Köppen montiert zwei narrative Ebenen zusammen, um einerseits die Fronterlebnisse der Soldaten und deren Zeit in der Etappe der Neuen Sachlichkeit entsprechend nüchtern und ungeschminkt darzustellen und um andererseits durch historische Dokumente und andere verwendete Quellen den Blick auf das große Ganze zu richten. Das soll der Realität des Krieges gerecht werden. In der ersten Ebene folgt die fiktionale, aber in einigen Bereichen auch autobiografische Handlung dem 21 Jahre alten Studenten Adolf Reisiger, der im

⁴⁸ Ebd. S. 232.

Laufe der Handlung eine tiefgreifende innere Wandlung durchlebt. Er meldet sich als Freiwilliger zum Kriegsdienst und wird einem Artillerieregiment zugeteilt. Seine Zeit an der Front ist ein Wechselbad aus anfänglicher Begeisterung, seinem Pflichtbewusstsein und dem Ertragen des Grauens bis hin zur Erkenntnis der Sinnlosigkeit und der eigenen Weigerung, weiterhin Teil des Krieges zu sein. Sein Leidensweg endet, kurz nachdem man ihm das Eiserner Kreuz Zweiter Klasse verliehen hat, in einer Heilanstalt, da er einen Nervenzusammenbruch erleidet.

Die zweite Ebene bildet die von den politischen und militärischen Führungspersonlichkeiten vorgegebene offizielle Realität ab. Köppen stellt der subjektiven, fiktionalen Geschichte authentisches, zeitgenössisches Dokumentationsmaterial gegenüber. Der Roman stellt die persönlichen Erfahrungen und Berichte Reisigers der oft beschönigenden Darstellungen der Heeresleitung entgegen. Zu diesen Heeresberichten liefert Köppen auch Material aus unterschiedlichen Bereichen, die oben bereits genannt worden sind. Köppen nutzt die Methode der Dokumenten- und Erzähltext-Montage, die eine große Vielfalt an Perspektiven auf den Krieg bietet. Im Gegensatz zu Romanen, die sich auf die begrenzte und subjektive Wahrnehmung eines einzelnen Soldaten konzentrieren, erschafft Köppen bewusst eine Stimmenvielfalt. Er misstraut einer einzelnen Perspektive und konstruiert stattdessen ein ganzes System unterschiedlicher Sichtweisen, um die komplexe Realität des Ersten Weltkrieges abzubilden. Diese Entlarvung geschieht primär durch die Technik der scharfen Kontrastierung der offiziellen beschönigenden Berichte und der Kriegsrealität. Diese Technik zwingt den Leser in eine aktive Position: Er muss die Widersprüche selbstständig erkennen und die Kluft zwischen der staatlichen Propaganda und der erlebten Wirklichkeit gedanklich füllen. Das fiktionale Zentrum, das Köppen dieser dokumentarischen Ebene entgegenstellt, ist der Leidensweg des Protagonisten Adolf Reisiger. Seine Entwicklung ist ein langwieriger Prozess der moralischen und intellektuellen Befreiung, der auf seiner wachsenden Einsicht in die inhärente Kriminalität des Krieges basiert. Dieser Prozess beginnt mit der tiefen Enttäuschung, als Reisiger die unüberbrückbare Diskrepanz zwischen seinen traumatischen Fronterlebnissen und der beschönigenden Sprache der offiziellen Militärberichte erkennt. Ein entscheidender ethischer Wendepunkt ist erreicht, als Reisiger in einem gegnerischen Soldaten nicht mehr das abstrakte Feindbild, sondern ein Abbild seiner selbst sieht. Diese tiefgreifende Einsicht in die Identität des feindlichen Gegenübers ist essenziell in Köppens Roman, da Reisiger nun das Töten des Feindes als Selbstzerstörung wahrnimmt. Damit unterscheidet sich der Protagonist Reisiger von anderen Kriegsprotagonisten, weil das Töten nun für ihn ein persönlicher Beitrag für ein Verbrechen darstellt, das er nicht weiter

verantworten kann und möchte. Somit führt Reisigers moralische Entwicklung von der verbalen Kritik, indem er pazifistische Gedichte schreibt, die in Zeitungen veröffentlicht werden, zur aktiven Verweigerung an der Teilnahme an dem Krieg. Nachdem die Lektüre eines Zeitungsartikels über Kriegsgräuel die fundamentale, existenzielle Frage nach dem Warum in ihm ausgelöst hat, widersetzt er sich einem Vorgesetzten. Das macht er aus dem festen Willen heraus, nicht noch mehr individuelle Schuld auf sich zu laden. Sein konsequenter Weg, der in seiner Erklärung gipfelt, dass er nicht mehr mitmacht, endet im psychischen Kollaps und der Einweisung in eine Psychiatrie. Ziel dieser Montagetechnik ist die Bloßstellung der von den offiziellen Stellen propagierten Kriegsrealität. In diesem Roman zeigt Köppen klar den scharfen Kontrast zwischen der Fiktion, also dem individuellen Erleben und dem Leid Reisigers, und der Dokumentation, also der offiziellen Propaganda, auf – die unüberwindbare Kluft zwischen der erlebten und der verkündeten Kriegsrealität.⁴⁹

⁴⁹ Vgl. Roman *Schafnitzel*, Die vergessene Collage des Ersten Weltkrieges. Edlef Köppen: Heeresbericht (1930). In: Thomas F. *Schneider* und Hans *Wagener* (Hrsg.), Von Richthofen bis Remarque. S. 319-342.

3. Die Darstellung des Krieges und ihre Schwierigkeiten

Aus unterschiedlichen Gründen ist es nicht leicht, über Schlachten zu erzählen. Wer sie selbst miterlebt hat, mag nicht unbedingt das Bedürfnis verspüren, sich daran zu erinnern. Denn diese Erinnerungen sind traumatisch belastet. Im Kampfgetümmel ist man einer ständigen Reizüberflutung sowie entfesselter Gewalt und permanenter Todesgefahr ausgesetzt. Hinzu kommt, dass die Nähe am Geschehen den Blick auf das große Ganze unmöglich macht. Ernst Toller beschreibt in seiner Autobiographie „Eine Jugend in Deutschland“ (1933) das Gefühl, im Kampf etwas tun zu müssen, ohne zu wissen, warum man es eigentlich tun muss:

Wir wissen vom Krieg nur was sich in unserem kleinen Abschnitt begibt, von den anderen Fronten erzählen die Zeitungen, selbst das Bild der Gefechte, die wir erleben, formt sich für viele erst nach dem Bericht, das ursprüngliche Bild ändert seine Konturen oder wird verwischt und verdrängt.⁵⁰

Literarische Texte, die von Schlachten erzählen, stehen vor einem nicht leicht zu bewältigenden Problem. Deren Hergang ist nur aus den Handlungen der Beteiligten zu erklären, die aber ihrerseits über die großen Zusammenhänge nicht oder nur unzureichend unterrichtet sind. Was anderswo und zur gleichen Zeit auf dem Feld geschieht, darüber wissen sie nicht Bescheid. Wer demnach glaubwürdig eine Schlacht nachzeichnen will, muss beide Aspekte berücksichtigen: den Weitwinkelblick und den Blick auf den Einzelnen. Nur so kann annäherungsweise das Geschehen adäquat erfasst werden.

Die bildende Kunst der Vormoderne hat dieses Dilemma auf ihre eigene medien-spezifische Art gelöst. Sie weist dem Detail und der Totale jeweils eigene Räume zu. Auf den Gemälden der Barockzeit etwa sieht man im Vordergrund häufig klar erkennbare Individuen: den Feldherren, der zusammen mit seinen Generälen seinen Blick über das Schlachtfeld schweifen lässt; Soldaten, die in gespannter Bereitschaft das Kommende abwarten und sich auf den Kampf vorbereiten; aufeinander prallende Einheiten, die sich gegenseitig massakrieren; verängstigte Menschen auf der Flucht. Dieser Bereich des Bildes ist in der Regel auch dafür bestimmt, persönliche Emotionen zum Ausdruck zu bringen: Verzweiflung, Furcht, Überlegenheit, Aggression, Erwartung, Hoffnung und dergleichen. Ausgeprägte Mimik und Gestik kann all dies zum Ausdruck bringen.

⁵⁰ Ernst Toller, Eine Jugend in Deutschland. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2009. S. 50.

Demgegenüber steht der Bildhintergrund. Er gehört nicht dem Individuum, sondern der Masse. Und er gehört dem Schlachtfeld, wobei das Grundwort dieses Kompositums einen eng umgrenzten Raum suggeriert, der in der Realität allerdings mehrere Dutzend Quadratkilometer umfassen kann, die entsprechend schwierig auf ein Bild zu bannen sind. In der Regel wählen die Künstler dafür eine schräge Sicht von oben, um durch den Überblick, die ihnen die Vogelperspektive gewährt, die Anordnung der kämpfenden Parteien sichtbar zu machen. Jegliche Individualität ist verschwunden, es dominieren ungeheure Menschenansammlungen, in Formationen zusammengeballt. Man sieht aufmarschierende Truppenteile, Karrees mit aufgerichteten Lanzen, Pulverdampf von Flinten und Kanonen, Schlachtgetümmel – alles aus der Ferne, ohne dass irgendwelche Einzelheiten auszumachen sind. Gerade jener Teil des Bildes ermöglicht es, eine Momentaufnahme der Schlacht festzuhalten. Es dominiert entweder die geometrische Ordnung in deren Vorfeld oder das totale, unregelmäßige Chaos. Die Formulierung „theatre of war“, die im angelsächsischen Raum für den Kriegsschauplatz üblich ist, ist bei solchen Visualisierungen wörtlich zu nehmen: Im Vordergrund sind Akteure zu sehen, die die Schlacht vorbereiten, durchführen oder beenden. Der Hintergrund bildet dafür eine Art Kulisse. Ob die Intention gemäß den drei gängigen Typen der Schlachtdarstellung⁵¹ darin liegt, die Kampfhandlungen zu dokumentieren, heroischen Einsatz zu verherrlichen oder ein Genrebild aus dem Soldatenleben zu liefern, ist dabei gegenstandslos.

Die industrielle Revolution und damit auch die Modernisierung der Kriegsführung im 19. Jahrhundert machten diese spezifische Art der Darstellung obsolet. Die Erfindung der Fotografie ermöglichte eine neue Authentizität in der visuellen Vermittlung des Krieges. Hinzu kam, dass im Ersten Weltkrieg die Soldaten an der Westfront gewissermaßen unsichtbar wurden. Wie schon im amerikanischen Sezessionskrieg ein halbes Jahrhundert zuvor verschwanden sie in den Schützengräben, waren für die althergebrachte Darstellung von Schlachtfeldern, die Vordergrund und Hintergrund, Individualität und Masse sauberlich voneinander trennten, also denkbar ungeeignete Motive. Die Künstler mussten andere Methoden der Darstellung wählen.

Für die bildende Kunst ist der Raum die zentrale Größe, für das Erzählen ist es die Zeit. Bildliche Darstellungen müssen eigene Wege gehen, um die Sukzession von Ereignissen zu vermitteln, etwa durch die synchrone Darstellung unterschiedlicher Phasen in einem

⁵¹ Vgl. Elke Anna *Werner*, Schlachtenbild. In: Uwe *Fleckner*, Martin *Warnke* und Hendrik *Ziegler* (Hrsg.) Handbuch der politischen Ikonographie. Bd. 2: Imperator bis Zwerg. München: C. H. Beck 2011. S. 332-340.

einziges Bild. Für die Umsetzung eines zeitlichen Nacheinanders ist die Sprache hingegen das ideale Medium. Wenn erzählt wird, so bedeutet dies, dass Ordnung in ein Geschehen gebracht wird. Das vollzieht sich durch die Trennung desjenigen, was für die Erzählung relevant ist, von dem, was als unwichtig erachtet wird. Die erzählenswerten Ereignisse dabei werden in eine bestimmte sinnvolle Reihenfolge gebracht, wobei der Ablauf des Erzählten nicht unbedingt mit dem zeitlichen Ablauf des eigentlichen Geschehens übereinstimmen muss. Jedenfalls bedeutet die hergestellte Abfolge des Erzählten, dass eine Instanz Ordnung stiftet – eben der Erzähler.

Der Anspruch, Ordnung durch die Erzählung herzustellen, läuft dem Geschehen einer Schlacht entgegen. Schlacht ist Chaos. Wenn Napoleon angesichts der Schlacht von Austerlitz 1805 meinte, seine Gegner – der russische Zar und der österreichische Kaiser – hätten exakt so gehandelt, wie er sich dies zuvor vorgestellt hatte, so ist dies gewiss eine Ausnahme. Was sich Feldherren vorher an Strategischem und Taktischem zurechtlegen, was an rationaler Planung und ordnendem Denken in die Vorbereitungen einfließt, kann durchaus in den ersten Minuten der Schlacht überholt sein: wenn sich der Feind eben nicht so bewegt, wie man es gehofft und erwartet hat; wenn die eigenen Offiziere Fehler machen; wenn die Soldaten die Nerven verlieren und alles hinschmeißen – oder wenn sich schlichtweg das Wetter ändert. Schlachtenlenker müssen mit vielen Faktoren kalkulieren, mit allzu vielen. Das Bekanntwerden des Schießpulvers in Europa und der damit verbundene Schub in der Kriegstechnologie machte es notwendig zu standardisieren und zu disziplinieren, also Ordnung in das Schlachtgeschehen zu bringen: durch Drill und Exerzieren, das genau eingelernte Handgriffe beim Laden von Feuerwaffen automatisieren sollte; durch strenge Formationen in der Infanterie oder durch eingeübte Manöver, die Segelschiffe in Reih und Glied fahren ließen.⁵² All diese Versuche, den Kampf mit Regelmäßigem zu versehen, dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass in der eigentlichen Schlacht das Ungeregelte, das Unwägbare und das nicht Vorherzusehende die Oberhand gewinnen kann.

So tritt in Tolstois Historienroman „Krieg und Frieden“ (1868/69) ein Napoleon auf, der sich im Gegensatz zu vielen erklärenden Geschichtsmythen weit weg vom Bild des überlegen handelnden Heerführers befindet. Nicht nur für den einfachen Soldaten bedeutet die Konfrontation mit dem Feind, dass er dem Zufall ausgeliefert ist, auch die Position auf dem Feldherrenhügel ist nicht mehr als Zurschaustellung und Pose:

⁵² Vgl. Ian Morris, *War. What is it Good For? The Role of Conflict in Civilisation, from Primates to Robots*. London: Profile Books 2015. S. 185ff.

Und Napoleon hat auch nicht den Gang der Schlacht geleitet, da von seiner Disposition nicht ein Befehl ausgeführt wurde und er während der Schlacht gar nicht wußte, was vorn vor sich ging. Folglich hatte auch Napoleons Wille auf die Art und Weise, wie die Menschen einander töteten, keinen Einfluß, und alles vollzog sich ganz unabhängig von ihm auf Grund des Willens von Hunderttausenden von Menschen, die an dem allgemeinen Kampf beteiligt waren. Napoleon schien es nur, als ob sich alles nach seinem Willen vollzöge.⁵³

Das historische Subjekt ist sowohl von Ahnungslosigkeit als auch von Machtlosigkeit gezeichnet. Keine Rede davon, dass es dem Geschehen auf dem Schlachtfeld seinen Willen aufzwingen kann. Die gängige Vorstellung vom souveränen Schlachtenlenker ist bei Tolstoi nur Produkt einer Illusion. Eigentlicher Exekutor der Geschichte ist die Masse. Als deren Teil verhält sich eine Person bekanntermaßen anders, gehorcht der Dynamik des Kollektivs. Laut Elias Canetti ist jeder Kriegsteilnehmer sogar Angehöriger „zweier doppelt verschränkter Massen“: „Für die eigenen Leute gehört er zur Zahl der lebenden Krieger, für deren Gegner zur Zahl der potentiellen und wünschenswerten Toten.“⁵⁴ Die unterschiedlichen Ziele dieser – nach Canetti – „Doppelmasse“ bringen es mit sich, dass der Hergang einer Schlacht für alle von unvorhersehbaren Bewegungen gekennzeichnet ist. Bewegungen, die sowohl für das Individuum auf dem Feld als auch für den Schlachtenlenker, der alles umfassend kontrollieren sollte, nicht mehr einsichtig sind. Zurück zu Tolstoi und dem Chaos, zu dem sich das Aufeinandertreffen von Franzosen und Russen im Laufe der Ereignisse entwickelt:

Weder von der Stelle am Fuß des Hügels, wo er [Napoleon] stand noch von dem Hügel selber, auf dem sich noch einige seiner Generale aufhielten, ja, nicht einmal von den Pfeilschanzen selbst, wo sich jetzt gleichzeitig und oder abwechselnd bald Russen, bald Franzosen, tote, verwundete, lebende, erschrockene oder halb wahnsinnige Soldaten befanden – ja, nicht einmal dort konnte man übersehen, was eigentlich vor sich ging. Im Verlauf mehrerer Stunden erschienen an dieser Stelle mitten in dem nie verstummenden Kanonen- und Gewehrfeuer bald Russen, bald Franzosen, bald Infanterie, bald Kavallerie; erschienen, prallten aufeinander, schossen, fielen, ohne zu wissen, was sie miteinander anfangen sollten, schrien und liefen zurück.⁵⁵

Die Soldaten des vorindustriellen Zeitalters verschwinden im Pulverdampf. Die Soldaten des Ersten Weltkrieges verschwinden an der Westfront in den Schützengräben. Die Koordination der unsichtbar gewordenen Truppenteile wird zum gravierenden Problem. Denn wer soll angesichts der ungenügenden Möglichkeiten in der Kommunikation letztlich den Überblick behalten? Das mangelhafte Wissen über das, was auf dem Feld vorgeht, betrifft sowohl zur Zeit Napoleons als auch ein Jahrhundert später nicht nur den einfachen Infanteristen,

⁵³ Leo N. Tolstoi, Krieg und Frieden. Bd. 2. München: Winkler o.J. S. 1089.

⁵⁴ Elias Canetti, Masse und Macht. Frankfurt am Main: S. Fischer ³¹2010. S. 81.

⁵⁵ Leo N. Tolstoi, Krieg und Frieden. S. 1108.

sondern auch die Männer an der Spitze. Das große Ganze im Blick zu behalten wird wegen der Schlag auf Schlag erfolgenden Wendungen und Zufälligkeiten für alle in der Befehlspyramide zur unlösbaren Herausforderung. Hinzu kommt, dass aus dem Töten mehr noch als im Napoleonischen Zeitalter ein Töten aus der Distanz geworden ist – sei es durch Artilleriebeschuss, sei es durch Giftgas. Der Tod kann unerwarteter einschlagen als noch hundert Jahre zuvor.

Wer eine über eine Schlacht erzählt, muss demzufolge mehrere Herausforderungen bewältigen, die nicht leicht miteinander zu vereinbaren sind. Selbst ein Goethe, der seinen Herzog im Zuge des Ersten Koalitionskrieges in Richtung Frankreich begleitete, kapitulierte als Augenzeuge vor den schockartigen Eindrücken angesichts der Schlacht und muss noch drei Jahrzehnte später bei der Niederschrift der Ereignisse den Unsagbarkeitstopos bemühen, wenn er die Kanonade von Valmy (1792) als ein Geschehen bezeichnet, „deren augenblickliche Gewaltsamkeit jedoch man nicht beschreiben, nicht einmal in der Einbildungskraft zurückerufen kann.“⁵⁶ Es gilt generell bei Schlachtbeschreibungen, sowohl das Panorama als auch die enge, persönliche Perspektive nicht zu vernachlässigen. Um das mehr oder weniger Unerzählbare doch noch erzählen zu können, bedienen sich Schriftsteller unterschiedlicher Strategien. Wenn Grimmelshausen, um die Totalität des Geschehens mit dem Detail zu vereinen, im zweiten Buch seines „Simplicissimus“ (1668) bei der Beschreibung der Schlacht von Wittstock (1636) zwar nicht auf Autobiographisches, sondern bereits auf anderswo Vorformuliertes zurückgreift, so zwingt er die unterschiedlichsten Aspekte des Schlachtgetümmels in eine einzige überlange Satzperiode:⁵⁷ In atemloser Abfolge werden die verschiedenen Phasen der Schlacht aneinandergereiht, mit Empfindungen und Sinneseindrücken der Beteiligten verbunden, bevor – durch eine Doppelpunkt vom Rest getrennt – die Berge verstümmelter Leichen, die der Kampf zurückgelassen hat, in einer weiteren langen Periode beschrieben werden. Die Syntax wird dadurch zu einem Werkzeug, das es ermöglicht, einzelne Details zu einem großen Ganzen zusammen zu sortieren. Mit dem Ordnung stiftenden Akt des Erzählens erfasst Grimmelshausen somit die Unordnung der Schlacht. Die Methode, das Treiben auf dem Feld zu veranschaulichen, unterscheidet sich damit nicht wesentlich

⁵⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Campagne in Frankreich 1792*. In: J.W.G., *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 10: *Autobiographische Schriften II*. Textkritisch durchgesehen von Lieselotte Blumenthal und Waltraud Loos. Kommentiert von Waltraud Loos und Erich Trunz. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1982. S. 188-363. S. 230.

⁵⁷ Vgl. Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, *Simplicissimus Teutsch*. Hrsg. v. Dieter Brauer. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2005. S. 215f. [= Grimmelshausen Werke 1].

von jener der Schlacht von Borodino in Tolstois zweihundert Jahre später erschienenem Roman: die Aufzählung und der lange Satz.

In seinem Monumentalroman „Les Misérables“ (1862; dt. „Die Elenden“) beschreibt Victor Hugo die Schlacht von Waterloo, indem er das Kampfgeschehen an einer Stelle in den Mythos entrückt. Die anstürmende Kavallerie gerät dabei zu einer optischen Täuschung, die die Kürasse aussehen lässt „wie die Schuppen der Hydra“. Und weiter:

*Solche Berichte muten an, als kämen sie aus einem anderen Zeitalter. Etwas, das dieser Vision gleicht, erschien zweifellos in den alten orphischen Epopöen, die von den Männern mit Roßleibern erzählten, von den Pferdemen-
schen der Antike, den Titanen mit menschlichem Antlitz und Pferdebrust, die im Galopp den Olymp erkletterten, grauenhaft, unverletzlich, erhaben, Götter und Tiere.⁵⁸*

Dadurch, dass das Gemetzel von Waterloo zur Zentaurenschlacht wird, verliert es die Unmittelbarkeit der Gewalt und der Brutalität. Es wird weniger konkret fassbar, weil es ins Allgemeingültige des Mythos verlegt wird. Die Assoziation mit den antiken Fabelwesen stellt in ihrem pathetischen Zugriff den Blick auf eine Realität, die dadurch auch gleichermaßen verklärt wird.

Ein anderes Verfahren, das die einzelnen Teile mit dem Ganzen zu vereinen sucht, ist jenes der Montage, wie es Edlef Köppen in seinem Roman „Heeresbericht“ anwendet. Disparate Elemente werden dabei nacheinander und scheinbar beliebig angeordnet, ergeben aber im Laufe der Lektüre ein in sich geschlossenes Gesamtbild. Der wohl berühmteste Montageroman der Weimarer Republik, Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“ (1929), widmet sich einem Thema, das von seiner Struktur dem Weltkriegsroman durchaus ähnlich ist: Die Großstadt bildet einerseits ein großes, wirres und für die Einzelperson unübersichtliches Ganzes, aus dem es einzelne Elemente der Anschaulichkeit (und wohl auch der empathischen Lektüre) halber herauszulösen gilt. Auch im Falle des Molochs Berlin erweist sich die Montage als ideales Prinzip, die Totale nicht um des Details willen aus den Augen zu verlieren – und umgekehrt.

Ein weiterer Widerspruch ist der Umstand, im Kriegsgeschehen einen Sinn zu finden – für viele Literaten, die den Ersten Weltkrieg an der Front miterlebt haben, insofern schwierig, als sie durch die ständige Gewalt, die sie aus der Nähe erlebten, abgestumpft und desillusioniert worden sind und dadurch die Sinnlosigkeit ihres Tuns häufig zur zentralen Frage ihrer

⁵⁸ Victor Hugo, Cosette. Die Elenden II. Aus dem Französischen von Paul Wiegler und Wolfgang Günther. Zürich: Diogenes 1986. S. 34.

Erzählungen wird. Auch hier spielt der Gegensatz zwischen großem Ganzen und ausschnitt-
hafter Erfahrung eine Rolle. In seinem Essay „Die Taten und der Ruhm“ aus dem Jahr 1915
beschreibt Hugo von Hofmannsthal diese Diskrepanz von einer idealisierenden Warte aus:

*Die heutige Schlacht aber bedarf der geistigen Schöpfung, um für die
Phantasie des Miterlebenden erst zu entstehen, ja am meisten für den Mit-
kämpfer selber. Denn für alle, die darin verstrickt waren, ist es ein wüstes
chaotisches Geschehen, und nur wenige, die höchsten Führer, lesen die
geheime Chiffrenschrift und erkennen Geist und Notwendigkeit.⁵⁹*

Für Hofmannsthal, der im Weltkrieg selbst den Rang eines Landsturmoﬃziers bekleidete,
ist die Einsicht in das, was auf dem Schlachtfeld geschieht, ein Privileg der Elite. Nur diese
ist imstande, eine Schlacht zu „lesen“ und das zu verstehen, was die Vorgänge auf dem Feld
letztlich bezwecken sollen. Der hohe Rang in der Hierarchie ermöglicht die erhöhte Position
auf dem Feldherrenhügel und damit – vielleicht – einen Überblick. Dem einfachen Soldaten
geht diese Fähigkeit in der Regel ab. Er riskiert seine Haut in den Niederungen des Schlacht-
getümmels ohne zu wissen, welchen Einfluss seine Handlungen auf den Hergang des Kamp-
fes ausüben. Dadurch, dass ihm in der Hitze des Gefechts der Blick auf die Gesamtheit der
Schlacht verwehrt bleibt, stellt sich ihm diese Sinnfrage nur umso dringlicher.

⁵⁹ Hugo von *Hofmannsthal*, Die Taten und der Ruhm. In: Hugo von *Hofmannsthal*, Reden und Aufsätze 3.
Hrsg. von Klaus E. *Bohnenkamp*, Katja *Kaluga* u. Klaus-Dieter *Krabel*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2011.
S. 145-151. S. 150. [= Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe 34].

4. Die Materialschlacht: Das Artilleriefeuer als zentrales Element der Kriegserfahrung

Obwohl der Erste Weltkrieg viele neue Waffengattungen wie die Tanks oder Panzerwagen, Flugzeuge und Unterseeboote hervorgebracht hat, hat keine den Krieg so sehr geprägt wie die Artillerie. In keinem Krieg vor und nach dem Ersten Weltkrieg ist sie so massenhaft eingesetzt worden. Nicht umsonst wird der Krieg mit militärtaktischen Begriffen wie „Trommelfeuer“ und „Feuerwalze“ assoziiert. Nicht umsonst hat man unweigerlich die Bilder der Krater überzogenen Schlachtfelder im Kopf, wenn man an die Kämpfe an der Westfront denkt. Dass diese Waffengattung in den drei Werken von Jünger, Remarque und Köppen eine zentrale Stellung einnimmt, ist daher nicht überraschend. Allerdings wird sie in den drei Werken auf unterschiedliche Weise inszeniert. Das liegt schon allein an der von den Autoren gebrauchten Sprache, mit der sie den Beschuss und seine Auswirkungen auf die menschlichen Sinneseindrücke sowie auf der psychischen und physiologischen Ebene beschreiben. In diesen Darstellungen sind die jeweiligen ideologischen Sinngebungsabsichten der Autoren implizit, wie man sehen wird. In diesem Unterkapitel werden Textstellen ausgewählt, die die Einwirkung von Artilleriefeuer auf die Protagonisten in unterschiedlichen Situationen zeigen.

4.1 Das „Feuerwerk“ bei Jünger: Die Ästhetisierung der Zerstörung

In Jüngers Kriegsbericht *In Stahlgewittern* wird sein Weg durch den Ersten Weltkrieg nachgezeichnet, der im Jahr 1914 beginnt und im Sommer 1918 nach einer Verwundung mit der Verleihung des höchsten deutschen Militärordens, des Pour le Mérite, endet. Während seines Kriegseinsatzes macht Jünger alle Stationen der Front und des Kampfes durch. Er erlebt die Schrecken des Krieges und beschreibt sie; er erlebt die Etappe, die ihn langweilt und immer wieder nach einen Kampfeinsatz sehnen lässt; er erlebt das Lazarett gleich mehrfach und erlebt den Alltag im Schützengraben, der vor allem bei Nässe, Regen und Wind beinahe unerträglich wird. Er erlebt den Kampf Mann gegen Mann und er erlebt das zermürbende Gefühl der Machtlosigkeit während eines mehrstündigen Artilleriebeschusses. Stets bleibt er als Soldat souverän.

Im Folgenden wird untersucht, wie Ernst Jünger die Signaturwaffe des Ersten Weltkriegs – die Artillerie – nicht als bloßes Tötungsinstrument beschreibt, sondern ihre Wirkung als ein elementares, fast künstlerisches Spektakel inszeniert. Anhand ausgewählter Szenen

wird analysiert, wie das Artilleriefeuer auf die sensorische Wahrnehmung der Soldaten wirkt und welche spezifischen sprachlichen Mittel Ernst Jünger gebraucht, um den industrialisierten Schrecken des Trommelfeuers während der Materialschlacht in ein erhabenes, heroisches Erlebnis zu transformieren. Dabei soll aufgezeigt werden, welche Strategien der stilistischen Überhöhung der Kriegsschrecken *In Stahlgewittern* zu einem Paratext der Kriegsbejahung machen.

Die erste Berührung mit der Artillerie erfährt der Kriegsfreiwillige Jünger gleich zu Beginn bei seiner Ankunft in Bazancourt in der Champagne. Er und seine Kameraden verlassen den Zug, der sie hergebracht hat, und werden bereits akustisch und aus der Distanz auch visuell auf die Front aufmerksam.

*Mit ungläubiger Ehrfurcht lauschten wir den langsamen Takten des Walzwerks der Front, einer Melodie, die uns in langen Jahren Gewohnheit werden sollte. Ganz weit zerfloß der weiße Ball eines Schrapnells im grauen Dezemberhimmel. Der Atem des Kampfes ließ uns seltsam erschauern.*⁶⁰

Dieses Zitat ist programmatisch für Jüngers gesamtes Kriegstagebuch und etabliert bereits von Beginn an eine ganz spezifische Art der Wahrnehmung, die den Krieg aus dem Moralischen ins Ästhetische rückt. In der Szene wird eine Art Initiationsmoment beschrieben: Die Soldaten kommen neu an die Front und erleben sie zum ersten Mal aus der Ferne. Sie sind noch keine aktiven Teilnehmer, sondern zunächst nur passive Zuschauer und Zuhörer. Sie beobachten den fernen Einschlag eines Schrapnells und lauschen der „Musik“ der fernen Artillerie. Diese „Musik“ aktiviert den in dieser Szene dominanten Sinn des Hörens⁶¹ und wird durch das Verb „lauschen“ manifest. Die Soldaten hören nicht bloß, sondern sie lauschen konzentriert den „Takten“ der Front. Dieses Lauschen impliziert eine bewusste, andächtige, ja beinahe ehrfürchtige Hingabe an das Geräusch, von dem man kein Detail überhören möchte. Es ist jene Haltung, die man üblicherweise bei einem Konzert, einer Predigt oder Rede einnimmt, nicht aber unbedingt angesichts von Krieg und Zerstörung. Dass das außerdem „mit ungläubiger Ehrfurcht“ geschieht, ist der emotionale Bildbruch, mit dem sich das Werk gut öffnen lässt. Die Soldaten reagieren darauf nicht ängstlich oder mit Abscheu, sie reagieren ehrfürchtig, was durchaus als religiös konnotiert betrachtet werden kann, denn die Front, von der die „Musik“ kommt, wird sprachlich ins Erhabene, ja beinahe Heilige überhöht. Das Adjektiv „ungläubig“, das die Ehrfurcht näher bestimmt, unterstreicht die

⁶⁰ Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*. Stuttgart: Klett-Cotta 2022. S. 7.

⁶¹ Vgl. Wolfgang Pirscher, Die Seele auf dem Territorium der Schlacht. Das Traumatisch-Werden eines Kräfte-raumes. In: Inka Müller-Bach (Hrsg.), *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges*. Wien: WUV 2000. S. 37-45. S. 44.

schiere Größe des Phänomens Krieg, die die menschliche Vorstellungskraft, vor allem jene von den jungen Kriegsfreiwilligen deutlich übersteigt. Jünger ästhetisiert durch das Nomen „Melodie“ das Schießen der Kanonen sowie das Krachen der Detonationen und damit den Krieg an sich, wie noch zu zeigen sein wird. Mit dem Begriff ordnet und harmonisiert er sprachlich das chaotische, unregelmäßige Dröhnen der Artillerie. Jünger geht noch einen Schritt weiter: Indem er dem Chaos neben der „Melodie“ auch noch einen „Takt“, also einen Rhythmus, zugesteht, erhöht er den Kriegslärm schließlich zu einem durchkomponierten Kunstwerk. An dem Zitat ist noch ein weiterer Aspekt herauszuarbeiten, der für Jüngers Sicht auf den vom Krieg gehärteten, neuen Menschen steht, der sich der Vernichtungsindustrie stellen und sich dabei bewähren muss. Er verbindet nämlich die Ästhetik der Melodie mit der Industriemetapher des „Walzwerks“. Dabei handelt es sich um eine Maschine von enormer Kraft, die rhythmisch arbeitet. Die Front wird also zu Beginn nicht als Ort des menschlichen Leidens begriffen, sondern vielmehr als eine gigantische Maschine, was man als Vorausdeutung für die Bedeutung der Kriegstechnik und der Bewährung des Soldaten in der Auseinandersetzung mit ihr lesen könnte.

Zu diesen akustischen Wahrnehmungen gesellen sich ebenso visuelle sowie physische Reaktionen auf diese erste Wahrnehmung der Front durch die jungen Soldaten, die, nachdem sie sich freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet haben, es anscheinend kaum noch erwarten können, die Schlacht hautnah erleben zu können oder vielmehr zu dürfen. Anhand der Wortwahl wird Jüngers Absicht der Ästhetisierung des Krieges auch hier deutlich. Anstatt das Schrapnell detonieren, explodieren oder zerreißen zu lassen, zerfließt es sanft im „grauen Dezemberhimmel“. Ernst Jünger blendet die tödliche Funktion des Schrapnells, das Hunderte Metallkugeln gleichzeitig verschießt, um Menschen zu zerfetzen, zugunsten seiner distanzierten visuellen Schönheit aus. Dieses Spektakel, das sich vor den Kriegsneulingen abspielt, zieht sie in ihren Bann. Durch den „Atem des Kampfes“ wird der Krieg personifiziert und zu einem lebendigen Wesen stilisiert, das so mächtig ist, dass man seine Anwesenheit auch aus größerer Distanz spürt. Das Gefühl ist dermaßen intensiv, dass es die Soldaten „erschauern“ lässt. Allerdings ist mit diesem „Erschauern“ nicht jenes Zittern, das durch Todesangst ausgelöst wird, gemeint, sondern es ist ein Schauer der Faszination, eine Mischung aus Staunen, erregender Neugier und leichter Anspannung. Das Adjektiv „seltsam“ markiert diese Empfindung als ein neues, unbekanntes Gefühl, das jenseits einer normalen menschlichen Erfahrung liegt.

Es wird schon in dieser einleitenden Szene deutlich, dass Jünger den Krieg im Sinne der kriegsaffinen Leserschaft darstellt, denn er ist nicht unmittelbar bedrohlich, sondern wird als ein erhabenes musikalisches Schauspiel in Szene gesetzt. Auch in der folgenden Szene, in der Jünger noch ein unerfahrener Frontsoldat ist und sich im Schützengraben befindet, zeigt sich Jüngers Ästhetisierung des Krieges deutlich.

Gegen Mittag schwoll das Artilleriefeuer zu wüstem Tanze an. Ununterbrochen flammte es um uns auf. Weißes, schwarzes und gelbes Gewölk mischte sich. [...] Dazwischen zwitscherten zu Dutzenden die Zünder mit eigenartigem, an Kanarienvögel erinnerndem Gesang. Mit ihren Ausschnitten, in denen die Luft sich mit trillerndem Flöten verding, zogen sie wie kupferne Spieluhren oder wie eine Art von mechanischen Insekten über die lange Brandung der Einschläge dahin. Sonderbar war, daß die kleinen Waldvögel sich gar nicht um diesen hundertfältigen Lärm zu kümmern schienen; sie saßen friedlich über den Rauchschwaden im zerschlagenen Geäst. In den Pausen hörte man ihre werbenden Rufe und ihr unbekümmertes Jubilieren, ja es schien, als ob sie noch angeregt würden durch die Flut von Geräuschen, die sie umbrandete.⁶²

Während Jünger in der Anfangsszene das Artilleriefeuer als Musikstück inszeniert, ästhetisiert er es auch in diesem Textauszug, indem er das Schwirren der Geschosse mit den Klängen der Vogelwelt vergleicht. Bei der Beobachtung der platzenden Granaten und ihrer unterschiedlich eingefärbten Rauchwolken betrachtet er gleichzeitig singende Vögel, die sich von dem von den Menschen verursachten Lärm der Kriegsmaschinen in ihrem Alltag nicht stören lassen. In der Beschreibung der fliegenden Granaten setzt er diesmal auf Naturgeräusche. Die Zünder „zwitschern“ durch die Luft, was ihn an einen „eigenartigen, an Kanarienvögel erinnernden Gesang“ erinnert. Gleichzeitig bezeichnet er die Projektile als „mechanische Insekten“ und stellt dadurch die Kriegstechnik als neue Natur dar. Jünger entschärft durch die Verwendung von harmlosen Naturlauten – also dem „Zwitschern“ und dem „Gesang“ der Vögel – die Beschreibung von potenziell tödlichen Waffen und raubt ihnen damit durch die Metaphorik ihre todbringende Gefährlichkeit. Diesen künstlichen Gesang der Granaten stellt er in diesem Auszug der echten Natur gegenüber, indem er Vögel zeigt, die trotz des Krachs ihr Lied ungestört weitersingen. Während rundherum die Geschosse zerplatzen, bleiben die Tiere „friedlich“ in zerstörten Ästen sitzen. Offenbar hat sich die Natur mit dem von den Menschen verursachten Lärm des Krieges arrangiert, und dass die Vögel sogar „jubilieren“, impliziert, dass der Krieg in Jüngers Darstellung zur neuen Normalität geworden ist. Dazu Hans-Harald Müller:

[E]r verwendet für Artilleriegeschosse häufig anthropologisierende Metaphern und Naturmetaphern, die – ebenso wie der Titel des Buches – den Eindruck

⁶² Ernst Jünger, In Stahlgewittern. S. 29.

erwecken, als stünde der Infanterist des Ersten Weltkriegs »einem Ausbruch der Elemente gegenüber«. Diese Re-Naturalisierung von Produkten der Kriegstechnik ermöglicht es Jünger, Situationen dumpfen Leidens im Kriege, die sich in keinem personalen Kampfschema deuten lassen, gleichwohl als Kampfsituationen zu interpretieren: als Aufstand des einzelnen gegen die Gewalt der Elemente oder – noch pathetischer – als Kampf des Geistes gegen die Materie: [...].⁶³

In den bisher dargelegten und analysierten Szenen befindet sich Jünger auf Distanz zum Kriegsgeschehen. Er ist nicht unmittelbar und auf nächste Nähe dem Artilleriefeuer ausgesetzt. Freilich gibt es in dem Roman zahlreiche weitere Beschreibungen des Artilleriebeschusses, in denen der Frontkämpfer Jünger auf Gedeih und Verderb den Granaten ausgesetzt ist und zahllose Untergebene – er wird nämlich während des Krieges Offizier und Truppenführer – verliert. Eine ästhetische Darstellung der Verwundungen und der Toten ist klarerweise mit gewissen Schwierigkeiten verbunden, daher spart Jünger die brutale Wirkung eines Volltreffers nicht aus, wie in folgenden Szenen, die in dem Kapitel *Die grosse Schlacht*⁶⁴ zu lesen sind:

Da pfiff 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. Halb betäubt richtete ich mich auf. Aus dem großen Trichter strahlten in Brand geschossene Maschinengewehrgurte ein grelles rosa Licht. Es beleuchtete den schwelenden Qualm des Einschlages, in dem sich ein Haufen schwarzer Körper wälzte [...].⁶⁵

An diesem kurzen Zitat lässt sich veranschaulichen, dass es Jünger in seinem Buch nicht darum geht, die Folgen des Artilleriebeschusses und seine Schrecken zu leugnen oder zu verheimlichen. Anhand von Darstellungen wie dieser könnte man zu der Überzeugung gelangen, dass man Jüngers Werk nicht durchgängig als kriegsaffin bezeichnen kann, da die Kriegsgräuel sehr wohl schonungslos sachlich gezeigt werden. Tatsächlich wird Jünger wegen dieser Nüchternheit in seiner Darstellung von einigen Zeitgenossen gelobt und das Buch stellenweise auch der Anti-Kriegsliteratur zugerechnet, allerdings steht diese Lesart entgegen Jüngers Absicht, wie Steffen Martus betont.⁶⁶ Dem kann aber entgegengehalten werden, dass Jünger stets als ordentlicher Soldat seine Pflicht erfüllt und Ereignisse wie dieses, bei dem auf einen Schlag eine große Zahl seiner ihm anvertrauten Soldaten umkommt, für ihn psychisch bald keine Bedeutung mehr haben, da die nächste Bewährung im Kampf rasch folgen wird. In dieser Szene reagieren die Soldaten sensorisch zunächst auf den „Pfiff“, der bei allen sofort eine körperliche Angstreaktion hervorruft, die als „zusammenschnürend“

⁶³ Hans-Harald Müller, *Der Krieg und die Schriftsteller*. S. 232.

⁶⁴ Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*. S. 229-263.

⁶⁵ Ebd. S. 230.

⁶⁶ Vgl. Steffen Martus, *Ernst Jünger*. Stuttgart: J. B. Metzler 2001. S. 17-31. S. 18f.

bezeichnet wird. Das zeugt von Ehrlichkeit, da Angst die einzige nachvollziehbare Reaktion in dieser Situation sein kann. Deshalb negiert Jünger sie nicht – täte er das, wäre sein Buch wohl an dem Authentizitätsanspruch der zeitgenössischen Leserschaft gescheitert. Er setzt sich mit dem Thema Angst auf eine andere Art und Weise auseinander, wie man später noch sehen wird.

Der Einschlag der Granate mitten in die Gruppe hinein ist ein wahnsinniger Schock, der überwältigend ist. Die Explosion lässt nicht nur ganze Existenzen verschwinden – „[e]inige der Gefallenen mußten wir später als vermißt führen, da nichts von ihnen geblieben war“⁶⁷ –, sondern überfordert alle Sinne der Überlebenden. Das Geräusch ist „ungeheuer“ und die physische Wirkung auf die Kämpfenden ist „betäubend“. Allerdings gelingt es Jünger, sich „halb betäubt“ wieder auf die Beine zu stellen. Durch die Explosion ist er physisch zwar umgeworfen worden, bleibt aber trotzdem immer noch handlungsfähig. Er ist als Soldat trotz dieses Volltreffers weder gelähmt noch panisch oder traumatisiert, sondern weiterhin absolut funktionstüchtig. Er betrachtet den Krater und analysiert kühl und sachlich, was er sieht, und ästhetisiert so die Zerstörung. Das Erste, was er im Zentrum des Trichters wahrnimmt, ist das rosafarbene Licht, das „grell“ leuchtet und nicht die verletzten Kameraden, die zuerst seine Aufmerksamkeit bekommen. Jünger lässt dieses Licht „strahlen“, was man beinahe als schön empfinden kann. Es ist hell genug, dass es als Scheinwerfer dient, um das eigentliche Grauen zu beleuchten, nämlich den „Haufen schwarzer Körper“, der sich vor Schmerzen und im Todeskampf auf dem Boden liegend krümmt. Er richtet einen distanzierten Blick auf das Geschehen: Die Gefallenen und Verwundeten werden von Jünger hier nicht als Kameraden gesehen. Sie sind ein anonymer Haufen, sind Schatten und Silhouetten, die sich am Boden „wälzen“, was auch eher eine animalische Bewegung darstellt – man denke etwa an Schlangen – als eine menschliche, was Jüngers Distanz in seiner Beschreibung von Kriegsgräuel verdeutlicht. Karl Heinz Bohrer hebt in diesem Zusammenhang Jüngers Erzählstil hervor, besonders dann, wenn der Schrecken unvermittelt eintritt.

Es ist Jüngers eigentliche Leistung, daß er das geschilderte Kriegsgrauen durch einen besonderen Perspektivismus begreift. Dieser Perspektivismus – das ist seine intellektuelle Qualität – ist kein subjektiv-willkürlich gewählter, sondern er ergibt sich aus den Wahrnehmungsbedingungen des Krieges selbst, die allmählich zu Wahrnehmungsbedingungen des modernen Alltags werden: Es ist immer die punktuelle Wahrnehmung einer „Sekunde“, in der blitzartig Gefahr, Schrecken und Tod enthüllt werden. [...]

⁶⁷ Ernst Jünger, In Stahlgewittern. S. 232.

Dieser Perspektivismus taucht in allen vergleichbaren Textstellen wieder auf.⁶⁸

Der zuletzt analysierte Textauszug verdeutlicht Jüngers gestählte Haltung, insofern, als er selbst dem Schock der unmittelbaren Explosion einer Granate in nächster Nähe überlegen ist. Jünger erlebt zwar die Angst vor und den Schock nach dem Granateneinschlag, aber er zerbricht nicht an dieser Erfahrung. Stattdessen schaltet sein Verstand in einen analytischen, distanzierten Beobachtermodus. Er transzendiert den Horror, der sich um ihn herum zuträgt, indem er ihn in ein seltsam faszinierendes Schauspiel verwandelt und auch das Sterben unpersönlich und distanziert beschreibt. Dieses bedingungslose Standhalten in jeder Situation ist eine grundlegende Eigenschaft des jüngerschen „Neuen Menschen“.

Eine weitere Artilleriebeschreibung soll in diesem Kapitel analysiert werden, um das vor einem Angriff einsetzende Trommelfeuer näher zu beleuchten. Recht bald nach der oben beschriebenen Szene des direkten Treffers erhält Jünger den Befehl, sich in die vordere Linie zu begeben. Dort sollen er und seine Truppe auf den Angriffsbefehl warten. Der Angriff wird durch ein für den ersten Weltkrieg typisches Vorbereitungsfeuer, der sogenannten „Feuerwalze“ vorbereitet, die er als Zeuge mit allen Sinnen miterlebt:

Immer weiter rückte der Zeiger; wir zählten die letzten Minuten mit. Endlich stand er auf 5.05 Uhr. Der Orkan brach los.

Ein flammender Vorhang fuhr hoch, von jähem, nie gehörtem Aufbrüllen gefolgt. Ein rasender Donner, der auch die schwersten Abschüsse in seinem Rollen verschlang, ließ die Erde erzittern. Das riesenhafte Vernichtungsgebrüll der unzähligen Geschütze hinter uns war so furchtbar, daß auch die größten der überstandenen Schlachten dagegen erschienen wie ein Kinderspiel. [...] Auf Deckung stehend, bestaunten wir die über den englischen Gräben flammende turmhohe Feuerwand, die sich hinter waldenden blutroten Wolken verschleierte.

Das Schauspiel wurde durch Augentränen und ein empfindliches Brennen der Schleimhäute gestört. Die vom Gegenwind zurückgetriebenen Dünste unserer Gasgranaten hüllten uns in einen starken Bittermandelgeruch ein. [...]. Hinter uns wuchs das ungeheure Getöse fortwährend, obwohl kaum eine Steigerung möglich schien. Vor uns war eine dem Blick undurchdringliche Wand von Rauch, Staub und Gas entstanden. Vorübereilende brüllten uns freudige Zurufe ins Ohr. [...] alle waren überwältigt von der elementaren Wucht des Feuersturmes und brannten darauf, um 9.40 Uhr anzutreten. Um 8.25 Uhr griffen unsere schweren Minenwerfer ein, die massiert hinter dem vorderen Graben bereitstanden. Wir sahen die gewaltigen Zwei-Zentner-Minen im hohen Bogen durch die Luft fliegen und drüben mit vulkanischen Explosionen zu Boden fallen. [...] Selbst die Naturgesetze schienen ihre Gültigkeit verloren zu haben. Die Luft schimmerte wie an heißen Sommertagen, und ihre wechselnde Dichte ließ feste Gegenstände hin und her tanzen. [...] Das Getöse war absolut geworden. [...] Der Feind brachte eine schwere Batterie ins Feuer, die Schuß um Schuß in unseren

⁶⁸ Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München und Wien: Carl Hanser 1978. S. 146.

überfüllten Graben warf. [...] Ich wandelte wie im Schlaf durch dieses Unwetter. [...] Im engen Umkreis setzten die schweren Geschosse ihr Wüten fort. Man sah plötzlich schwarze Erdklumpen aus einer weißen Wolke wirbeln; der Einschlag wurde vom allgemeinen Tosen verschluckt. Im Grabenstückchen links neben uns wurden drei Leute meiner Kompanie zerrissen. Einer der letzten Treffer, ein Blindgänger, erschlug das arme Schmidchen, das noch auf der Stollentreppe saß. Ich stand mit Sprenger, die Uhr in der Hand, vor meinem Fuchsloch und erwartete den großen Augenblick.⁶⁹

Diese Textstelle ist interessant, da sie die Materialschlacht aus der Sicht des Angreifers zeigt. Jüngers Wahrnehmung dieses Infernos ist erneut ästhetisch und nicht traumatisch oder emotional, obwohl er auf diesen Buchseiten enorm viel erleben und verkraften muss. Der Krieg wird erneut durch die Verwendung zahlreicher Metaphern zu einem ästhetischen Erlebnis, mit welchen er vor allem die akustischen Eindrücke der Schlacht umschreibt. Diese Metaphern entlehnt er aus der Natur- und Tierwelt, und besonders stark bedient er sich an Wettermetaphern, von denen eine auch titelgebend geworden ist. Sie steigern das beschriebene Ereignis ins Übermenschliche und Elementare: „Der Orkan bricht los“, „rasender Donner“. Das „Aufbrüllen“ und das „Vernichtungsgebrüll“ erinnern an kampfbereite und ausgehungerte Löwen im Kolosseum, bevor sie sich auf alles stürzen, was ihnen auf dem Kampfplatz der Arena in den Weg kommt. Der Lärm der Geschütze und der Explosionen ist quantitativ so überwältigend, dass „kaum eine Steigerung möglich scheint“. Es sind auch keine einzelnen Einschläge mehr herauszuhören, sie werden alle von diesem totalen Gesamtrauschen verschluckt. Interessanterweise führt das aber nicht dazu, dass Jünger oder die anderen Soldaten unter dem Lärm leiden oder ihn als sensorische Folter empfinden. Wichtiger ist für Jünger die Darstellung der Größe des Feuers, um einen Größenvergleich zu anderen erlebten Kämpfen zu ziehen, beschreibt er den Lärm als so gewaltig, dass selbst die vorigen großen Schlachten dagegen verblassen.

Die oben genutzte Metapher der Arena kann auch für die Analyse der visuellen Eindrücke dieser Sequenz herangezogen werden. Die von Jünger präsentierte Darstellung gleicht einer Theatervorführung oder einem Kampfschauspiel und inszeniert die Zerstörung und den Krieg per se als visuelles Spektakel, dem eine gewisse Theatralik innewohnt. Der „flam-mende Vorhang“ fährt vor der Bühne des kommenden Schlachtendramas hoch und steht zwischen ihr und den „auf Deckung“ befindlichen Zuschauern. Jünger und seine Leute nehmen im Raum die Position von Beobachtern ein. Sie stehen über der Erde und sind nicht in ihr eingegraben, damit sie diese Vorführung ihrer Waffentechnik „bestaunen“ können. Die

⁶⁹ Ernst Jünger, In Stahlgewittern. S. 234-236.

eigene Sicherheit ist den Soldaten in dieser Situation nicht so wichtig; wichtiger ist ihnen, die beste Sicht auf das Trommelfeuer zu ergattern. Dort betrachten sie neben dem „Vorhang“ auch die „turmhohe Feuerwand“ sowie die „wallenden blutroten Wolken“. Diese sprachliche Gestaltung Jüngers führt zu einer ästhetischen Überhöhung des Krieges. Die Materialschlacht gleicht einer Naturgewalt, die zwar schrecklich ist, aber gerade deshalb ästhetisch als Schauspiel genossen wird. Zur Metaphorik dieser Naturgewalt in der Beschreibung von Krieg hält Susi K. Frank Folgendes fest:

Signifikanterweise gehören Schicksalsschläge und Naturkatastrophen – wenigstens dann, wenn es um Darstellungen aus einer Opferperspektive geht – zum zentralen Bestand der Metaphern, mit denen Krieg immer wieder umschrieben wurde.⁷⁰

Der Vergleich der Wirkung des Beschusses mit einem Naturereignis zieht sich durch alle drei Bücher, wie noch weiter gezeigt werden wird. Wie die Gladiatorenkämpfe, die zwar blutig und grausam waren, aber trotzdem oder gerade deshalb massenhaft fasziniertes Publikum anzogen, lockt dieses Schauspiel die Neugierigen sogar aus der sicheren Deckung hervor. Die eigenen Soldaten sind schon in Stellung gebracht und warten darauf zuzuschlagen. Den Feind allerdings sieht niemand, da er hinter einer „Wand von Rauch, Staub und Gas“ verborgen bleibt. Auffallend ist außerdem, dass das Husten und die tränenden Augen der deutschen Soldaten, was durch die große Menge der verschossenen (Gas-)Granaten ausgelöst wird und wegen der offenbar ungünstigen Windverhältnisse zu ihnen zurückkommt, die Betrachtung des Schauspiels explizit stören. Zudem führt der Bittermandelgeruch bei den Anwesenden eben zu Reizungen und Würgen, aber nicht zu einer Panik. Als die feindliche Artillerie zurückschießt, wird deutlich, dass sich Jünger psychisch überhaupt von diesem Inferno distanziert, denn er fällt in eine Art Trancezustand, der ihn von der Welt und sich selbst entkoppelt. Jünger „wandelte wie im Schlaf durch dieses Unwetter“ und erlebt das Artillerieschlagfeuer nicht bewusst als gegenwärtige Bedrohung, sondern in einem betäubten Zustand. Er ist nur noch physisch anwesend, also kann er an den überfordernden Eindrücken mental nicht zerbrechen. Diese psychische Distanzierung und die bloße Funktionstüchtigkeit, die als eine Art Schutzmechanismus dienen, sind typisch für den Nimbus des „Neuen Menschen“. Diese scheinbare Abgestumpftheit schreibt Schmidbauer Jüngers Verschmelzung mit der Kriegstechnik zu, die ebenso für den „Neuen Menschen“ steht:

Er ist Opfer der Kriegsmaschinerie und, indem er mit ihr verschmilzt, auch ihr Herr. Sie verdeutlicht, mit welchem Kunstgriff sich das bedrohte Ich rettet, mit welcher Scheinlösung der Konflikt zwischen der neuen

⁷⁰ Susi K. Frank, Einleitung: Kriegsnarrative. S. 9.

kriegerischen und der alten, am Leben hängenden Identität zugedeckt wird. Jünger fühlt sich nicht mehr als ohnmächtiges Rädchen der Kriegsmaschinerie, sondern deutet die Situation um: Er wird ein Teil von ihr, ihre Macht ist auch seine Macht. Die Grandiosität der ‚Stahlgewitter‘ macht ihn zu einem kleinen Donnergott.⁷¹

Das „Unwetter“, erneut eine Naturmetapher, die das Schlachten ästhetisiert und verharmlost, kann ihm mental keinen Schaden zufügen.

Doch nicht nur Jünger ist psychisch immun gegen den todbringenden Beschuss, auch seine Kameraden scheinen es zu sein. Sie sind nicht ängstlich, sondern euphorisch. Sie können den Angriff nicht erwarten: „Vorübereilende brüllten uns freudige Zurufe ins Ohr [...]. Alle waren überwältigt [...] und brannten darauf [...] anzutreten.“ Es scheint fast, als würde das unfassbare Erlebnis, das Feuer, der Lärm sie erst recht stimulieren und begeistern. Die Szenerie wirkt so, als könne sie der Anblick, einer Droge gleich, in den Zustand versetzen, sich endlich in die Schlacht zu werfen. Der Umgang mit dem Tod oder die Beschreibung der Toten und Verletzten ist im Vergleich zu der an Metaphern reichen Schlachtdarstellung kühl und sachlich. Sie werden beiläufig registriert und in schmucklosen Parataxen dem Leser präsentiert. Vom schnellen Tod der drei Leute seiner Kompanie, die durch eine Granate pulverisiert werden, erfährt der Leser lediglich in Form einer sachlichen Meldung. Dass zum Schluss auch noch das „arme Schmidtchen“ durch einen Blindgänger erschlagen wird, wirkt wegen des Diminutivs verharmlosend, obwohl das Adjektiv „arm“ dennoch kurzes Mitleid signalisiert. Zu einem emotionalen Bruch oder zu einer Reflexion über das Grauen kommt es bei Jünger zu keinem Zeitpunkt. Stattdessen funktioniert er weiter und steht pflichtbewusst mit „der Uhr in der Hand [...] und erwartete den großen Augenblick.“ Obwohl Jünger nun den „Orkan“, das Gas und die zerrissenen Kameraden erlebt und den feindlichen Beschuss überlebt hat, bleibt sein einziger Fokus auf die Einhaltung des Angriffsplans gerichtet. Die Uhr verdeutlicht als Symbol, dass der Krieg ein technischer, exakt terminierter Prozess ist. Der herbeigesehnte große Augenblick wird nicht als belastend oder als Zwang erlebt, sondern als Erfüllung des Wunsches, dass der Moment des eigenen Handels endlich kommt.

Ein letztes Trommelfeuer soll nun den Abschluss der Analyse dieses Unterkapitels bilden, da sich gerade diese Textstelle für den Vergleich zur Darstellung des Artilleriebeschusses bei Remarque besonders gut eignet, wie im nächsten Unterkapitel zu lesen sein wird:

Im Laufe des Nachmittags schwoll das Feuer zu solcher Stärke an, daß nur noch das Gefühl eines ungeheuren Getöses verblieb, in dem jedes Einzelgeräusch verschluckt wurde. Von sieben Uhr an wurden der Platz und die

⁷¹ Wolfgang Schmidbauer, „Ich wusste nie, was mit Vater ist“. Das Trauma des Krieges. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998. S. 145.

umliegenden Häuser in Abständen von halben Minuten mit Fünfzehn-Zentimeter-Granaten beworfen. Es waren viele Blindgänger darunter, deren kurze, unangenehme Stöße das Haus bis in die Grundmauern erschütterten. Wir saßen während der ganzen Zeit in unserem Keller auf seidenbezogenen Sesseln rund um den Tisch, den Kopf in die Hände gestützt, und zählten die Zeit zwischen den Einschlägen. Die Witzworte wurden immer seltener, und endlich verstummte auch der Verwegenste. Um acht Uhr brach das Nebenhaus nach zwei Volltreffern zusammen; der Einsturz blies eine mächtige Staubwolke hoch.

Von neun bis zehn Uhr gewann das Feuer eine wahnwitzige Wucht. Die Erde wankte, der Himmel schien ein brodelnder Riesenkessel. Hunderte von schweren Batterien krachten um und in Combles, unzählige Granaten kreuzten sich heulend und fauchend über uns. Alles war in dichten Rauch gehüllt, der von bunten Leuchtkugeln unheilrohend bestrahlt wurde. 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.⁷²

Diese Szene steht in Kontrast zur vorherigen, da sie Jünger in einer gegenteiligen Situation und Position darstellt. Vorhin ist er der Beobachter der Offensive und bestaunt den Beschuss der eigenen Artillerie. Hier nimmt er aber die passive Stellung des Offiziers ein, der in seinem Schutzraum, hier einem Keller, sitzt und das darüberliegende Trommelfeuer des Gegners auszuhalten hat. Jüngers Ästhetisierung der Zerstörung erreicht hier einen Höhepunkt, der als Beweis für seine bejahende Nähe zum Kriegsgeschehen gesehen werden kann.

Objektiv stellt diese Szene das Ausharren einer Gruppe von Soldaten beziehungsweise Offizieren in einem Kellerraum unter schwerstem Artilleriebeschuss dar. Dieser Keller erfährt aber durch Jüngers Inszenierung eine semantische Umdeutung. Obwohl die „Grundmauern“ zittern und ein Einsturz des Gebäudes nicht unwahrscheinlich ist, stellt Jünger den Raum nicht als beengende Falle oder, sollte die Gruppe verschüttet werden, als einen möglichen Sarg dar. Mithilfe der gut bürgerlichen Ausstattung des Schutzraums – es befinden sich „seidenbezogene Sessel“ und ein Tisch darin – wird der Keller in ein beinahe gemütliches Wohnzimmer verwandelt. Diese räumliche Inszenierung steht auch im direkten Zusammenhang mit der sensorischen und psychischen Verarbeitung des Infernos durch die Soldaten, denn die Reaktion seiner „Wir“-Gruppe auf das Erlebte ist erneut nicht als traumatisch, sondern absolut analytisch zu interpretieren. Anstatt wegen des „ungeheuren Getöses“ oder der „wahnwitzigen Wucht“ des Trommelfeuers in Panik zu verfallen und sich auf den Boden in die Ecken des Raumes zu verkriechen – Jünger leugnet die Totalität des Lärms nicht –,

⁷² Ernst Jünger, In Stahlgewittern. S. 98f.

sitzen die Offiziere in den seidenbezogenen Sesseln und „zählen die Zeit zwischen den Einschlägen“. Damit geben sie dem Chaos durch Messen und Zählen eine Struktur, damit es psychologisch greifbar und kalkulierbar wird. Dies lässt sie in einer von der kriegsaffinen Leserschaft erwarteten militärischen Haltung erscheinen, die Jünger auch vermitteln will. Ideologisch untermauert er diese durch die neuerliche Umdeutung des Krieges in ein Naturereignis. Er stellt den Kampf als ein elementares „Unwetter“ dar, dem man nicht entkommen kann und – das ist wichtig für Jüngers Haltung – das auch „unbedingt notwendig“ ist. Da der Krieg als Naturgewalt inszeniert wird, muss sich Jünger auch im gesamten Kriegstagebuch nicht mit der moralischen Bewertung des Krieges auseinandersetzen. Es geht bei ihm nicht um die Themen Schuld oder Trauma, sondern nur um die (eigene) Bewährung in diesen Stahlgewittern.

Kontrastiert wird die Haltung der Offiziere um Jünger dadurch, dass der Verfasser eine Kontrastfigur einführt. Während die höheren Ränge im fein möblierten „Wohnzimmer“-Unterstand ihre nervliche Überlegenheit demonstrieren – zu Beginn werden noch Witze erzählt, die erst aufhören, als der Lärm ein Höchstmaß erreicht hat –, bricht ein anderer Soldat zusammen, was Jünger kühl und nüchtern mit dem Satz kommentiert: „Ein Unteroffizier des dritten Zuges wurde tobsüchtig“. Dieser Kollaps des Unteroffiziers dient dazu, die überlegene Ruhe von Jüngers Gruppe besonders deutlich zu unterstreichen. Der Tobsüchtige, der wegen der ständigen Einschläge der Granaten und der wankenden Mauern des Kellers völlig überwältigt wird, dient als Repräsentant der schwachen, unvorbereiteten Menschen, der von den „Elementen“ verschluckt wird, während Jüngers elitärer Mensch auf dem „seidenen Sessel“ seine Haltung bewahrt und funktionstüchtig bleibt. Jüngers Unterstand in dieser Szene ist kein schrecklicher, traumatischer und enger Ort, sondern eine Bühne, auf der er die Haltung seines „Neuen Menschen“ zur Aufführung bringen kann. Der „Wohnzimmer“-Unterstand im Trommelfeuer ist das ultimative Symbol seiner euphemisierenden Positionierung, denn er markiert die Ästhetisierung des Schreckens, da in ihm eine demonstrative Bequemlichkeit vorherrscht, die die psychische Distanzierung und Kühle erst möglich macht.

Anhand der hier analysierten Darstellungen der Artillerie in Jüngers *Stahlgewittern* kann man die Zuordnung des Werkes zu den kriegsaffinen Kriegsbüchern klar bestätigen. Die Materialschlacht ist für Jünger ein erhabenes Schauspiel, das durch die Brille des Ästheten betrachtet wird. Die psychische Bewältigung des Erlebten ist nur durch eine absolute sensorische Distanzierung möglich, während der physische Schmerz, der beispielsweise durch die zurückgewehten Gase verursacht wird, bloß als eine Störung empfunden wird. Am Ende

steht aber erneut der kriegsbereite und immer noch kriegsbegeisterte Soldat mit der Uhr in der Hand und wird zum Symbol der absoluten und permanenten Funktionalität. Die Toten gehören zum Krieg dazu, sie sind sachlich registrierte Kollateralschäden. Wie sich in den weiteren Untersuchungen zu Jüngers Text zeigen wird, führt er diese Haltung bis zum Ende des Buches fort. Doch zunächst soll die Darstellung der Materialschlacht im Roman *Im Westen nichts Neues* von Erich Maria Remarque, der dem kriegskritischen und pazifistischen Lager zugeordnet wird, untersucht werden.

4.2 Das „Dauerfeuer“ bei Remarque: Die existenzielle Bedrohung und die Fragmentierung des Ichs

Die Darstellung der Materialschlacht in Erich Maria Remarques Roman *Im Westen nichts Neues* bildet den pazifistischen Gegenpol zu Ernst Jüngers heroisch-ästhetisierender, distanzierter Inszenierung. Wie oben dargelegt, zeichnet Jünger das Bild vom industrialisierten Krieg als einem erhabenen Schauspiel, das er als überlegener Beobachter bestaunt oder als überlegener Offizier erduldet. Dem gegenüber dekonstruiert Remarque die Materialschlacht als eine raum- und subjektzerstörende, chaotische Gewalt. Dafür ist jene Szene exemplarisch, in der Bäumer, der Protagonist und Ich-Erzähler, und seine Gruppe von einem gegnerischen Artilleriefeuer auf einem Friedhof überrascht werden:

In diesem Augenblick pfeift es hinter uns, schwillt, kracht, donnert. Wir haben uns gebückt – hundert Meter vor uns schießt eine Feuerwolke empor. In der nächsten Minute hebt sich ein Stück Wald unter einem zweiten Einschlag langsam über die Gipfel, drei, vier Bäume segeln mit und brechen dabei in Stücke. Schon zischen wie Kesselventile die folgenden Granaten heran – scharfes Feuer – [...] es gibt keine andere Deckung als den Friedhof und die Gräberhügel. Wir stolpern im Dunkel hinein, wie hingespuckt klebt jeder gleich hinter dem Hügel. Keinen Moment zu früh. Das Dunkel wird wahnsinnig. Es wogt und tobt. Schwärzere Dunkelheiten als die Nacht rasen mit Riesenbuckeln auf uns los, über uns hinweg. Das Feuer der Explosionen überflackert den Friedhof. Nirgendwo ist ein Ausweg. Ich suche im Aufblitzen der Granaten einen Blick auf die Wiesen. Sie sind ein aufgewühltes Meer, die Stichflammen der Geschosse springen wie Fontänen heraus. Es ist ausgeschlossen, daß jemand darüber hinwegkommt. Der Wald verschwindet, er wird zerstampft, zerfetzt, zerrissen. Vor uns birst die Erde. Es regnet Schollen. [...] Da knallt es gegen meinen Schädel, daß mir das Bewußtsein verschwimmt. Ich habe einen blitzartigen Gedanken: Nicht ohnmächtig werden!, versinke in schwarzem Brei und komme sofort wieder hoch.⁷³

⁷³ Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2023. S. 61f.

Wie Ernst Jünger greift auch Remarque in der Beschreibung des Trommelfeuers zur Metaphorik der Naturgewalt, wie man an den „Wiesen“, die dem „aufgewühlten Meer“ gleichen, sehen kann. Allerdings unterscheidet sich die Funktion dieser Metapher bei beiden Autoren diametral voneinander. Bei Jünger dient sie der Ästhetisierung, die durch seine distanzierte Haltung möglich ist. Das „Unwetter“ ist das erhabene Schauspiel, das eine klare Trennung zwischen dem betrachtenden Subjekt – Jünger und seine Offiziere – und dem betrachteten Objekt, dem Feuer, schafft. Die innere Überlegenheit Jüngers und seine Haltung werden durch die distanzierte Beobachtung der furchterregenden Macht des Artilleriebeschusses erst bestätigt.

Bei Remarque gibt es diese Trennung zwischen Subjekt und Objekt nicht. Die „Naturgewalt“ bricht plötzlich über die Soldaten herein und umfasst sie vollständig. Sie ist kein externes Schauspiel, das beobachtet werden kann, sondern sie wirkt wie ein chaotischer Akteur, der das Individuum vollständig verschluckt. Die Wiesen gleichen der hohen See während eines Sturms, in der das Subjekt, der Soldat, jetzt zu ertrinken droht. Die hier dargestellte Gewalt wird nicht bestaunt, sondern von Bäumer und seinen Kameraden physisch erlitten. Auffallend ist auch, dass im Gegensatz zu Jünger der hier beschriebene Raum weder Schutz noch Distanz bietet. Er wird in allen Bereichen bis ins kleinste Detail zerstört und schließlich selbst zu einer todbringenden Gefahr und Falle für Bäumer und seine Kameraden. Das wird schon daran ersichtlich, dass in ihrem Umkreis nur der Friedhof als Deckung dienen kann. Diese Ortswahl ist bewusst makaber: Der einzige Ort, an dem die Soldaten sich vor dem Feuer in Sicherheit zu bringen versuchen, ist ein Platz, der für die Toten reserviert ist. Die Wucht des Trommelfeuers löst die Struktur des Raumes auf, indem alle Anhalts- und Orientierungspunkte zerstört werden. Selbst der Wald wird, wie die Wiesen, völlig vernichtet und verliert seine Statik. Alles bewegt sich um sie herum, seien es die Detonationen oder die entwurzelten und zersplitterten Bäume, und auch über ihnen, wo sich die „Riesenbuckeln“ auf ihren Flugbahnen befinden. Bäumer erkennt, dass es „nirgendwo einen Ausweg“ gibt. Zu dieser Wahrnehmung kommt Jünger nie.

Während bei Jünger die Offiziere mithilfe der Zählung von Einschlägen an den gewaltigen Eindrücken des Beschusses nicht zerbrechen, ist das Trommelfeuer bei Remarque eine Macht, die als rohe, sensorische Folter empfunden wird, eine Gewalt, die den Verstand und den Körper gleichermaßen attackiert. In der Friedhofsszene kommt es zu keiner Ästhetisierung der Lärmkulisse. Die Geräusche, die wahrgenommen werden, sind metallisch, mechanisch und chaotisch. Um sie herum „pfeift“, „kracht“, „donnert“ und „zischt“ es, wie es

„Kesselventile“ eben tun. All das nehmen Bäumer und seine Kameraden als akustischen Terror wahr. Der entscheidende Kontrast zu Jünger ist, dass die Sinneseindrücke nicht an der Oberfläche bleiben – man erinnere sich an die vom eigenen Gas tränenden Augen, was als „Störung“ empfunden wird. Das Feuer kommt vielmehr physisch in direkten Kontakt mit dem Subjekt: „Da knallt es gegen meinen Schädel“. Die Materialschlacht ist hier das, was sie wirklich ist: ein physischer Angriff auf jeden einzelnen Soldaten und kein erhabenes Schauspiel, das man von einer Loge aus bestaunen kann. Die von Jünger propagierte Haltung der Offiziere und ihre Verachtung, die sie dem „Tobsüchtigen“ gegenüber empfinden, werden hier bei Remarque durch die Darstellung des psychischen Zerfalls der Soldaten als Norm konterkariert. Die Reaktion auf den Beschuss ist bei Bäumer und seinen Leuten nicht von soldatischer Haltung geprägt. Sie handeln völlig instinktiv und pressen ihre Körper gegen die Erde, die er weiter vorne im Roman als den „einzige[n] Freund“⁷⁴ des Soldaten bezeichnet, und „kleben“ hinter den Grabhügeln, was die Soldaten im Vergleich zu Jüngers Darstellung dehumanisiert und zu Tieren degradiert. Der physische Treffer des Splitters an Paul Bäumers Helm führt zu einer unmittelbaren psychischen Fragmentierung, denn sein Bewusstsein „verschwimmt“ wegen der Wucht des Treffers. Zudem „versinkt er in schwarzem Brei“, was das exakte Gegenteil von Jüngers kühler Distanz des Artilleriefeuers darstellt. Bei Bäumer wird ein traumatisiertes Herunterfahren des Bewusstseins beschrieben, für einen kurzen Moment wird sein Ich aufgelöst. Sein letzter Gedanke, nicht in Ohnmacht fallen zu wollen, entspringt nicht seiner intellektuellen Kontrolle, sondern stellt den letzten instinktiven biologischen Reflex eines Organismus dar, der seine drohende Auslöschung spürt. Somit rückt Remarque in dieser Szene die Darstellung der absoluten Ohnmacht in den Fokus, die durch eine „Naturgewalt“ ausgelöst wird.

Das zweite Zitat aus jener Szene, das nun kurz analysiert werden soll, treibt die in der vorigen Analyse begonnene Fragmentierung des Ichs auf einen makaberen Höhepunkt. Es zeigt die letzte Stufe der Dehumanisierung unter dem permanenten Trommelfeuer, in der zivilisatorische Tabus zerstört werden und das Individuum sich auf einen reinen Überlebensinstinkt reduziert.

Vor mir ist ein Loch aufgerissen, ich erkenne es undeutlich. Granaten treffen nicht leicht in denselben Trichter, deshalb will ich hinein. [...] [D]a pfeift es wieder, rasch krieche ich zusammen, greife nach Deckung, fühle links etwas, presse mich daneben, es gibt nach, ich stöhne, die Erde zerreißt, der Luftdruck donnert in meinen Ohren, ich krieche unter das Nachgebende, decke es über mich, es ist Holz, Tuch, Deckung, Deckung,

⁷⁴ Ebd. S. 52.

*armselige Deckung vor herabschlagenden Splittern. Ich öffne die Augen; - meine Finger halten einen Ärmel umklammert, einen Arm. Ein Verwundeter? Ich schreie ihm zu – keine Antwort – ein Toter. Meine Hand faßt weiter, in Holzsplitter – da weiß ich wieder, daß wir auf dem Friedhof liegen. Aber das Feuer ist stärker als alles andere. Es vernichtet die Besinnung, ich krieche nur noch tiefer unter den Sarg, er soll mich schützen, und wenn der Tod selber in ihm liegt.*⁷⁵

Wo Jünger den Unterstand im Keller zu einem möblierten Zimmer semantisch umdeutet, um seine zivilisatorische Haltung zu bewahren und zu veranschaulichen, lässt Remarque seinen Protagonisten Schutz in einem Sarg, einem Symbol des Todes, suchen. Bäumers Raumwahrnehmung in dieser Szene ist nur noch funktional, denn er sucht nach Deckung vor dem Beschuss. Eine passende soldatische Haltung zu bewahren kommt ihm gar nicht in den Sinn. Selbst die armseligste Deckung ist Mittel zum Zweck, und die findet Bäumer schließlich im Sarg selbst, in den er noch „tiefer hineinkriecht“. Er sucht den Schutz unter den Toten und umarmt bewusst den Tod. Der Raum ist nämlich nicht mehr der Ort des Lebens, der er bei Jünger trotzdem stets bleibt, besonders im möblierten „Wohnzimmer“. Er wird in dieser Szene im wahrsten Sinne des Wortes zu einer Gruft, in der sich der lebende Paul Bäumer in Todesangst an die Toten klammert, um sich in irgendeiner Form vor dem Feuer schützen zu können. Das führt dazu, dass sich die Lebenden und die Toten nun im Angesicht des Todes denselben Raum teilen (müssen) und es somit zu einer Aufhebung der Grenzen des Raumes kommt. Remarque löst diese Grenze zwischen Leben und Tod auf und macht dadurch Bäumer und seine Kameraden zu lebenden Toten, die nur noch in der physischen Form existieren, während sich die Psyche der Soldaten unter dem permanenten Beschuss und der Panik auflösen beginnt. Das wird besonders durch diese Sätze ersichtlich: „Das Feuer ist stärker als alles andere. Es vernichtet die Besinnung.“ Sie sind deshalb zentral, weil sie die entscheidende Antithese zu Jüngers propagierter Haltung darstellen. Bei Remarque kann das Trommelfeuer niemals intellektuell verarbeitet werden, wie es bei Jünger geschieht, denn Remarque inszeniert es als eine so zerstörerische Macht, die im Stande ist, selbst das menschliche Bewusstsein – von Remarque „Besinnung“ genannt – zu vernichten. Bäumer ist nicht mehr in der Lage, klare Entscheidungen zu treffen, er handelt rein instinktiv und dadurch animalisch.⁷⁶ Er „kriecht rasch zusammen“, was eine Rückentwicklung des bei Jünger aufrechtstehenden Menschen zum Tier symbolisiert, das sich auf dem Boden entlang windet. Selbst als Bäumer bewusst wird, dass er einen Toten in den Armen hält, führt das bei ihm nicht zu einer entsetzten oder angewiderten Reaktion, da sein Instinkt viel stärker ist: „[E]r

⁷⁵ Ebd. S. 62f.

⁷⁶ Vgl. Michael Gollbach, Die Wiederkehr des Weltkrieges in der Literatur. Zu den Frontromanen der späten Zwanziger Jahre. Regensburg: Scriptor 1978. S. 53.

soll mich schützen, und wenn der Tod selber in ihm liegt.“ Während also das Über-Ich ausgelöscht wird, dominiert nur noch das Es, der Wille zu überleben.

Bäumers Sinne dienen dazu, die Gefahr zu erkennen und abzuwehren, was schließlich nur noch durch den Rückzug in die Gräber möglich ist. Die Wahrnehmung beruht jedoch nicht mehr ausschließlich auf visuellen Eindrücken, wie bei Jüngers „Schauspiel“ der Artilleriesvorbereitung. Stattdessen sind sie haptisch: Bäumer sieht die Deckung kaum, er fühlt sie aber: „fühle links etwas“, „presse mich daneben“ und „meine Hand fasst weiter“. Dominant ist auch in dieser Szene die Akustik. Sie beeinträchtigt durch die permanente Präsenz des Lärms das Bewusstsein der Soldaten massiv und macht jede Form der „Besinnung“ unmöglich. Die Friedhofsszene in *Im Westen nichts Neues* steht für die Vernichtung des Ichs und des Individuums in dieser lebensfeindlichen und brutalen Welt der Materialschlacht. Remarque gelingt es hier, die Grenzen des Raumes und damit den Sinn des Krieges aus dem Blickwinkel einer kriegsaffinen Haltung als grotesk zu entlarven. Unter Feuer ist die Bewahrung einer soldatischen Haltung oder die Bewährung im Kampf irrelevant. Es gilt nur der Wille zu überleben und dieser ist ein Urinstinkt, der das Individuum in höchster Lebensgefahr auch noch dann antreibt, wenn eine bewusste Wahrnehmung des Raumes sowie des Ereignisses und das Fällen bewusster Entscheidungen aufgrund von überwältigenden sensorischen Einflüssen gar nicht mehr möglich ist.

Die Analyse eines weiteren Textausschnitts aus *Im Westen nichts Neues* bietet sich noch an, um Remarques unterschiedliche Darstellungsform eines Trommelfeuers, während die Protagonisten in einem Unterstand ausharren, der Beschreibung Jüngers gegenüberzustellen. Die Textpassage ist recht lang und nimmt den Platz von insgesamt sechs Romanseiten ein. Daher soll zum besseren Verständnis der Inhalt dieser Szene in aller Kürze zusammengefasst werden: Paul Bäumer befindet sich in einem Unterstand, während er und der deutsche Graben unter einem schweren Artilleriesfeuer liegen. Ein Soldat kommt herein und hat einen Schock. Bäumer macht sich Sorgen, dass andere deshalb ebenfalls in Unruhe geraten könnten. Das Feuer geht unvermindert weiter, und der Graben ist beinahe komplett zerschossen. Zusätzlich hungern die Soldaten, da keine Verpflegung zu ihnen gebracht werden kann. Weitere Infanteristen geraten in Panik und wollen den Unterstand verlassen. Manche können nur durch Anwendung von Gewalt daran gehindert werden. Es sollen nun die Schlüsselstellen genau betrachtet werden.

Mitten in der Nacht erwachen wir. Die Erde dröhnt. Schweres Feuer liegt über uns. Wir drücken uns in die Ecken. Geschosse aller Kaliber können wir unterscheiden. [...] Der Unterstand bebt, die Nacht ist ein Brüllen und

Blitzen. Wir sehen uns bei dem sekundenlangen Licht an und schütteln mit bleichen Gesichtern und gepreßten Lippen die Köpfe. Jeder fühlt es mit, wie die schweren Geschosse die Grabenbrüstung wegreißen, wie sie die Böschung durchwühlen und die obersten Betonklötze zerfetzen. Wir merken den dumpferen, rasenderen Schlag, der dem Prankenhieb eines fauchenden Raubtiers gleicht, wenn der Schuß im Graben sitzt. Morgens sind einige Rekruten bereits grün und kotzen. Sie sind noch so unerfahren. [...] Jetzt mischen sich explodierende Minen in das Artilleriefeuer. Es ist das Wahnsinnigste an Erschütterung, was es gibt. Wo sie niederfegen, ist ein Massengrab. [...] Einer legt sich schweigend in die Ecke und ißt, der andere, ein Ersatzreservist, schluchzt; er ist zweimal über die Brustwehr geflogen durch den Luftdruck der Explosionen, ohne sich etwas anderes zu holen als einen Nervenchoch.⁷⁷

Remarque stellt den Unterstand als einen Ort der unmittelbaren physischen Bedrohung und der sensorischen Überlastung dar. Der enge Raum, der als klaustrophobisch empfunden wird, bietet keinen echten Schutz, sondern wird selbst zu einer tödlichen Falle. Der Unterstand stellt eine Art Resonanzkörper dar, der wegen der draußen explodierenden Granaten unterschiedlicher Kaliber zittert und schwankt und dadurch die äußere Gewalt ins Innere überträgt und verstärkt. Die Reaktion der Soldaten, die „sich in die Ecken drücken“, entspricht in dieser Situation erneut einer instinktiven Handlung. Da der Raum keine wirkliche Sicherheit bietet, suchen die Männer Schutz an seinen Rändern.

Auf der sensorischen Ebene dominiert erneut eine synästhetische Überwältigung. Das „Brüllen“ lässt die Existenzgrundlage der Soldaten, die der Unterstand hier darstellt, erschüttern. Die Explosionen, deren Licht die Gesichter der Soldaten kurz beleuchten, enthüllen in ihnen den Horror, den sie durchmachen und kaum fassen können. Dass sie wegen ihrer Fronterfahrung in der Lage sind, unterschiedliche Kaliber aus dem Getöse herauszuhören, dient nicht wie bei Jünger, als die Offiziere die Einschläge zählen, einer psychischen Distanzierung und als Akt der vermeintlichen Kontrolle des Artilleriebeschusses, sondern als passive, angstvolle Feststellung des Soldaten, der um sein Leben bangt. Remarque unterstützt durch die Verwendung von kurzen Parataxen zu Beginn des Zitats diese Wahrnehmung: Die kurzen Sätze spiegeln den Rhythmus der Einschläge und die fragmentierte Wahrnehmung der Soldaten wider. Mit der Verwendung der Raubtier-Metapher wird der Krieg erneut dehumanisiert und stattdessen als animalische, unkontrollierbare Naturgewalt inszeniert.

Die Reaktionen der Soldaten auf das Trommelfeuer zeugen von der manifestierten Angst, die sich körperlich äußert: Die Rekruten „kotzen“ und der Reservist erleidet einen „Nervenchoch“, während andere vor einer emotionalen Auflösung stehen und „schluchzen“

⁷⁷ Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues*. S. 95f.

oder apathisch zu essen beginnen. Die kriegserfahreneren Männer fürchten sich aber ebenfalls, was körpersprachlich durch die „gepreßten Lippen“ und das „Kopfschütteln“ verdeutlicht wird. All das sind Beschreibungen des emotionalen Zusammenbruchs der Soldaten, die unter der Einwirkung des Trommelfeuers leiden.

Das Feuer schwächt nicht ab. Es liegt auch hinter uns. So weit man sehen kann, spritzen Dreck- und Eisenfontänen. Ein sehr breiter Gürtel wird bestrichen. Der Angriff erfolgt nicht, aber die Einschläge dauern an. Wir werden langsam taub. Es spricht kaum noch jemand. Man kann sich auch nicht verstehen. Unser Graben ist fast fort. An vielen Stellen reicht er nur noch einen halben Meter hoch, er ist durchbrochen von Löchern Trichtern und Erdbergen. Direkt vor unserem Stollen platzt eine Granate. Sofort ist es dunkel. Wir sind zugeschüttet und müssen uns ausgraben. Nach einer Stunde ist der Eingang wieder frei, und wir sind gefaßter, weil wir Arbeit hatten.⁷⁸

An dieser Stelle ändert sich Remarques Fokus auf das Trommelfeuer. Steht im vorigen Zitat besonders die Intensität des Feuers im Mittelpunkt seiner Inszenierung, so sind es nun die Dauer des Beschusses sowie die räumliche Auslöschung durch das Trommelfeuer. Es werden die systematische Vernichtung der Umgebung, der Graben ist beinahe vollständig zerstört, und die psychologischen Auswirkungen des reinen Ausharrens in einem als unsicher empfundenen Unterstand geschildert.

Wie in der Friedhofsszene zuvor sind die Soldaten wegen des gegnerischen Artilleriebeschusses vollständig eingekesselt. Das Feuer liegt vor, „es liegt [aber] auch hinter“ ihnen. Erneut denkt man an eine aussichtslose Situation, eine Falle, aus der es kein Entkommen gibt. Durch die Tatsache, dass sich die Soldaten in einem Unterstand befinden, aus dem es nur einen Ein- und Ausgang gibt, und der selbst vom Feuer eingeschlossen ist, wird das Motiv der Falle noch deutlicher hervorgehoben. Die Unterscheidung zwischen der Front und dem Schutz bietenden Hinterland ist damit nicht mehr möglich, denn der Krieg ist überall. Nicht nur das; mit dem Artilleriebeschuss wird „[E]in sehr breiter Gürtel bestrichen“, womit seine Intensität und Größe und damit seine Vernichtungsgewalt auf Material, Körper und Geist gesteigert werden. Weil der Graben physisch ausgelöscht wird, verlieren die Soldaten ihren definierten Schutzraum. Das unterstreicht zusätzlich ihre Ohnmacht und ihr Ausgeliefertsein gegenüber der industrialisierten Materialschlacht. An die Stelle des Grabens tritt eine Mondlandschaft, die von „Löchern, Trichtern und Erdbergen“ gekennzeichnet ist. Als Konsequenz dieses Infernos wird der Unterstand schließlich buchstäblich zu der von den Soldaten gefürchteten Falle, als unmittelbar vor dem Eingang ein Geschoss detoniert. Der Eingang

⁷⁸ Ebd. S. 96f.

bricht zusammen und der Unterstand wird zu einem Sarg. Die Soldaten werden – für den Moment – lebendig begraben, was nun nicht mehr metaphorisch, sondern wortwörtlich gemeint ist.

Auch sensorisch geschieht viel, je länger der Beschuss dauert und je heftiger er ist. Die Soldaten sehen überall in ihrem Umfeld „Dreck- und Eisenfontänen“ hochfahren. Überall gehen Granaten nieder, graben den Boden um und zeichnen somit ein Bild der ultimativen Destabilisierung. Während sich draußen die Landschaft und der Schutzraum auflösen, verlieren die Soldaten im Unterstand wegen der Intensität des Feuers ihr Hörvermögen. Die direkte Folge daraus ist der Zusammenbruch der Kommunikation, der die Soldaten noch weiter isoliert. Die gerade bei Remarque zentrale Kameradschaft bildet für die Soldaten oft den letzten Rückzugsort, der ihnen hier aber zusätzlich genommen wird.

Dass Remarque das Trommelfeuer als alle Sinne betreffende Folter darstellt, wird durch die Inszenierung dieser Situation besonders deutlich. Die Soldaten sitzen passiv in einem Schutzbau, der sie aber gegen die Macht der Materialschlacht kaum schützen kann, weil er kurz vor dem Zusammenbruch steht. Sie wissen das und es löst Todesangst in ihnen aus. Zusätzlich scheint der Beschuss kein Ende nehmen zu wollen, also wissen sie auch, dass sie dieser Katastrophe weiterhin ausgesetzt bleiben: eine psychologische Folter par excellence. Wenn sie wenigstens den Angriff, der ausbleibt, abwehren müssten, dann hätten sie eine Aufgabe und damit eine Ablenkung. So ist ihr Leiden aber aus dem militärischen Blickwinkel her unzweckmäßig. Es handelt sich schlicht um ein reines Ertragen der Materialschlacht. Die ersuchte Aufgabe bekommen sie jedoch in dem Moment, in dem sie verschüttet werden, was ironischerweise den Wendepunkt dieses passiven Ausharrens markiert. Jetzt müssen sie sich nach der Verschüttung befreien. Diese Tätigkeit ist der einzige Moment ihrer Handlungsfähigkeit, nach deren Erledigung sie dann auch „gefaßter“ sind. Die mechanische Tätigkeit dieses Freischaufelns erlöst die Soldaten psychologisch wenigstens für eine begrenzte Zeit. Sie kann als der Rettungsring gesehen werden, an den sich die zum passiven Ausharren verdamnten Soldaten klammern, um nicht völlig zusammenzubrechen.

Wir müssen warten, warten. Mittags passiert das, womit ich schon rechnete. Einer der Rekruten hat einen Anfall. Ich habe ihn schon lange beobachtet, wie er ruhelos die Zähne bewegte und die Fäuste ballte und schloß. Diese gehetzten, herausspringenden Augen kennen wir zur Genüge. [...] Jetzt steht er auf, unauffällig kriecht er durch den Raum, verweilt einen Augenblick und rutscht dann dem Ausgang zu. [...] Er horcht auf und das Auge wird einen Moment klar. Dann hat es wieder den trüben Glanz wie bei einem tollwütigen Hunde, er schweigt und drängt mich fort. [...] Kat wird aufmerksam. Gerade als der Rekrut mich fortstößt, packt er

zu, und wir halten ihn fest. Sofort beginnt er zu toben: [...]. Er hört auf nichts und schlägt um sich, der Mund ist naß und sprüht Worte, halbverschluckte, sinnlose Worte. Es ist ein Anfall von Unterstandsangst, er hat das Gefühl, hier zu ersticken und kennt nur den einen Trieb, hinauszugelangen. Wenn man ihn laufen ließe, würde er ohne Deckung irgendwohin rennen. Er ist nicht der erste. Da er sehr wild ist und die Augen sich schon verdrehen, so hilft es nichts, wir müssen ihn verprügeln, damit er vernünftig wird. [...] Dieses Trommelfeuer ist zu viel für die armen Kerle; sie sind vom Feldrekrutendepot gleich in einen Schlamassel geraten, der selbst einem alten Mann graue Haare machen könnte.⁷⁹

Im weiteren Verlauf der Handlung bleibt der Raum die vorhin festgemachte Falle. Der Rekrut, der unter „Unterstandsangst“ leidet, empfindet diesen als eine absolute physische Bedrohung, die direkt lebensgefährdend wirkt. „Er hat das Gefühl, hier zu ersticken“ und – erneut greift Remarque auf den animalischen Instinkt zurück – entwickelt einen „Trieb“ ins Freie. Er muss den Raum verlassen, er kann gar nicht anders. Der Unterstand, der eigentlich ein physischer Schutzraum sein sollte, verkehrt sich in sein Gegenteil und löst den psychischen Zusammenbruch des jungen Soldaten aus. Im Gegensatz zu Jünger, der das gleiche Trommelfeuer in seinem Schutzraum, dem gemütlich möblierten Unterstand, erlebt und deshalb seine Haltung bewahren kann, so wie er sich von den Eindrücken und Auswirkungen des Dauerfeuers abgrenzen kann, ist Remarques Unterstand ein dermaßen beengender Ort, der klaustrophobische Anfälle begünstigt. In Kombination mit dem ständigen Trommeln der Granaten, das tage- und nächtelang über den Soldaten stattfindet, bricht er die Psyche des Einzelnen und treibt ihn zur Flucht nach draußen, die jedoch in diesem dargestellten Feuer den sicheren Tod bedeutet. Remarques Darstellung der Szene ist geprägt von einer überreizten Sensorik. Die „gehetzten Augen“, das ruhelose „Zähne bewegen“ und die zu Fäusten verkrampften Hände sind physische Symptome dieser unerträglichen sensorischen Last des Lärms draußen und der Enge im Inneren. An den Augen des Tobenden beschreibt Remarque den vollkommenen Kontrollverlust. Der Rekrut verliert den Bezug zur Realität. Interessanterweise – und das steht im Gegensatz zu Jüngers Darstellung – wird dieser Anfall von den Umstehenden als Normalität und nicht als Ausnahme im Krieg gesehen. Das erkennt man daran, dass Paul Bäumer ihn erwartet und seine Symptome kennt und deuten kann. Dass Menschen über eine derartige Erfahrung den Verstand verlieren, ist in Remarques Kriegsdarstellung etwas Normales, das alle Soldaten betreffen kann und eine zwangsläufige Folge des permanenten Trommelfeuers darstellt. Das unterscheidet sich von Jüngers Darstellung, in der der Unteroffizier, der von der „Unterstandsangst“ gepackt wird, als singuläre Ausnahmeerscheinung nur in einem knappen Satz Erwähnung findet.

⁷⁹ Ebd. S. 98f.

Der Anfall lässt den Soldaten, wie es bei Remarque häufig geschieht und schon gezeigt worden ist, zu einem Tier, zu einem „tollwütigen Hund“ werden. Zusätzlich verliert der Rekrut noch seine Sprache, da er nur noch „halbverschluckte, sinnlose Worte“ hervorbringen kann. Erneut ist es der instinktive Trieb, der den Menschen in dieser Extremsituation steuert. Die Rettung aus dem Anfall ist nur durch die Kameraden möglich und nur durch Anwendung von Schlägen, da gutes Zureden zuvor erfolglos gewesen ist.

Plötzlich heult und blitzt es ungeheuer, der Unterstand kracht in allen Fugen unter einem Treffer, glücklicherweise einem leichten, dem die Betonklötze standgehalten haben. Es klirrt metallisch und fürchterlich, die Wände wackeln, Gewehre, Helme, Erde, Dreck und Staub fliegen. Schwefeliger Qualm dringt ein. Wenn wir statt in dem festen Unterstand in einem der leichten Dinger säßen, wie sie neuerdings gebaut werden, lebte jetzt keiner mehr. Die Wirkung ist aber auch so schlimm genug. Der Rekrut von vorhin tobt schon wieder, und zwei andere schließen sich an. Einer reißt aus und läuft weg. Wir haben Mühe mit den beiden andern. Ich stürze hinter dem Flüchtenden her [...] – da pfeift es heran, ich werfe mich hin, und als ich aufstehe, ist die Grabenwand mit heißen Splittern, Fleischfetzen und Uniformlappen bepflanzt. Ich klettere zurück. Der erste scheint wirklich verrückt geworden zu sein. Er rennt mit dem Kopf wie ein Bock gegen die Wand, wenn man ihn losläßt. [...] Vorläufig binden wir in so fest, daß man ihn beim Angriff sofort wieder losmachen kann. [...] Noch eine Nacht. Wir sind jetzt stumpf vor Spannung. Es ist eine tödliche Spannung, die wie ein schartiges Messer unser Rückenmark entlang kratzt. Die Beine wollen nicht mehr, die Hände zittern, der Körper ist eine dünne Haut über mühsam unterdrücktem Wahnsinn, über einem gleich hemmungslos ausbrechenden Gebrüll ohne Ende. Wir haben kein Fleisch und keine Muskeln mehr, wir können uns nicht mehr ansehen, aus Furcht vor etwas Unberechenbarem. So pressen wir die Lippen aufeinander – es wird vorübergehen – [...] – vielleicht kommen wir durch.⁸⁰

Dieser Textausschnitt demonstriert, wie Remarque den finalen Kollaps der menschlichen Psyche unter der Last der Materialschlacht darstellt. Der Treffer eines kleinkalibrigen Artilleriegeschützes erschüttert den betonierten Unterstand so gewaltig, dass den Soldaten bewusst wird, dass sie in ihrem Schutzraum nicht absolut sicher sind. Er ist nicht die möblierte Festung in Jüngers *Stahlgewittern*, sondern ein brüchiger Sarg, der dem direkten Treffer nur deshalb standhält, weil es sich um kein großes Kaliber gehandelt hat. Dieser Einschlag führt zu einem allumfassenden sensorischen Chaos: es „klirrt metallisch“, „Wände wackeln“, „[s]chwefeliger Qualm“ steigt auf. Es ist unmöglich, sich von diesem psychisch und physisch zu distanzieren.

Der Einschlag des kleinen Geschosses löst nun den endgültigen psychischen Zusammenbruch des Rekruten aus, der vorhin nur durch Prügel ruhiggestellt worden ist. Diesmal

⁸⁰ Ebd. S. 100f.

werden aber noch zwei weitere Soldaten von der Panik angesteckt, von denen einer nach draußen entkommen kann. Diese Szene unterscheidet sich absolut von Jüngers Darstellung: Anstatt das Feuer stoisch zu ertragen, wird das Handeln des einfachen Soldaten bei Remarque von dem niederen animalischen Fluchtinstinkt bestimmt, selbst wenn er draußen in den sicheren Tod führt. Denn die Außenwelt, in die sich der Soldat flüchtet, ist kein Ort der Bewährung und des heroischen Kampfes, sondern der Ort der Materialschlacht, die den menschlichen Körper buchstäblich fragmentiert, wie man an der Beschreibung der Grabenwand, an der metallisches und organisches Material klebt, sehen kann.

Die Behandlung des wahnsinnig gewordenen Rekruten, der „wie ein Bock mit dem Kopf gegen die Wand läuft“ und gefesselt werden muss, stellt den Höhepunkt der Entmenschlichung des Individuums im und durch das Trommelfeuer bei Remarque dar. Paul Bäumer und seine Kameraden reduzieren den Tobenden auf ein Tier, in diesem Fall einen Ziegenbock, und behandeln ihn auch so, weil ihnen in diesem Chaos keine andere Handlungsweise mehr übrigbleibt. Die zum Schluss dargestellte Verfasstheit der Überlebenden fasst Remarque in einer zentralen Metapher zusammen: Der Körper selbst ist nur noch „eine dünne Haut über mühsam unterdrücktem Wahnsinn“. Die „tödliche Spannung“ des Ausharrens ist keine geistige Leistung wie bei Jünger, sondern ein rein physischer und psychischer Kraftakt, der die zerbrechliche Fassade der Zivilisation nur noch notdürftig aufrechterhält. Der endgültige Zusammenbruch der Intersubjektivität wird dadurch markiert, dass die Soldaten einander nicht einmal mehr ansehen können, weil sie sich davor fürchten, im Gegenüber die eigene, drohende Implosion zu erkennen. Somit kann für Remarques Inszenierung des Artilleriefeuers und der Materialschlacht in den ausgewählten Auszügen festgehalten werden, dass der Krieg keine ästhetische Grenzerfahrung darstellt, sondern den Menschen dehumanisiert und zu einer leidenden Kreatur degradiert, deren Verstand vor dem materiellen Grauen kapituliert, was eine pazifistische Grundhaltung impliziert.

4.3 Der „Bericht“ bei Köppen: Dokumentation und die Entmenschlichung des Krieges

Nachdem nun die Inszenierung der Materialschlacht in den beiden dominanten Polen der Kriegsliteratur – Ernst Jüngers Ästhetisierung und Erich Maria Remarques Traumabewältigung – untersucht worden ist, zeigt sich ein klares Spannungsfeld entstanden. Auf der einen Seite steht Jüngers *In Stahlgewittern*, in dem die Materialschlacht als elitäres und distanzierendes Erlebnis dargestellt wird und im Schutz des Unterstands die Entwicklung einer stoischen Haltung möglich wird. Dem steht *Im Westen nichts Neues* von Remarque gegenüber, wo das Trommelfeuer den Menschen selbst im Unterstand dehumanisiert und psychisch bricht. Diese binäre Opposition von Ästhetisierung und Traumatisierung bildet aber die literarische Verarbeitung des Ersten Weltkriegs nur unvollständig ab. Es öffnet sich der Raum für Köppens „dritten Weg“, der in diesem Kapitel präsentiert werden soll.

Edlef Köppen stellt die Materialschlacht in einer anderen Weise dar als Jünger und Remarque. Das ist auch dem Umstand geschuldet, dass der Protagonist der fiktiven Romanhandlung, Adolf Reisiger, einer anderen Waffengattung angehört als Jünger und Remarques Hauptfigur Paul Bäumer, die beide Infanteristen sind. Reisiger dient, wie Köppen persönlich während des gesamten Krieges auch, bei der Artillerie und ist zu Beginn der Handlung Kanonier. Die Darstellung der Materialschlacht ist in Köppens Roman nun auch aus der Sicht des Verursachers der Trommelfeuer wahrzunehmen, die es in den anderen Romanen nicht gibt. Das versucht er, indem er weder die subjektive Verklärung Jüngers noch die immersive Leidensperspektive Remarques für seinen Roman wählt. Köppen ist ein Vertreter der Neuen Sachlichkeit und verfolgt daher einen radikal dokumentarischen und medialen Ansatz, den er mithilfe der Montagetechnik umsetzt. Er dekonstruiert die offizielle Kriegspropaganda, indem er die fiktive Handlung des Studenten Adolf Reisiger systematisch mit authentischem Material durchbricht, das Köppen über einen langen Zeitraum gesammelt hat und das aus offiziellen Befehlen, Heeresberichten, Zeitungsartikeln, wissenschaftlichen Gutachten etc. besteht.⁸¹

Es soll hier gezeigt werden, dass der Krieg bei Köppen nicht nur den Körper und den Geist der Soldaten, sondern die Sprache selbst angreift, indem er sie als Herrschafts- und Verschleierungsinstrument in den offiziellen Dokumenten entlarvt. Köppens Motiv ist die Demaskierung des Krieges als Verbrechen gegen die Menschlichkeit. Sein primäres Ziel ist

⁸¹ Vgl. Peter J. Brenner, Heeresbericht. In: Walter Jens, Kindlers neues Literaturlexikon. Bd.9 KA-LA, München: Kindler 1988. S. 566-567. S. 566f.

die Enthüllung – die dokumentarische Bloßstellung des Krieges durch die Analyse seiner medialen Repräsentation. Indem Köppen die verharmlosende, bürokratische und entmenslichte Sprache der offiziellen Dokumente direkt neben die subjektive, leidende Erfahrung Reisigers montiert, erzeugt er eine Dissonanz. Köppen demonstriert, wie die Propagandasprache die Realität des Tötens und Sterbens unkenntlich macht.⁸²

Es werden nun einige Textausschnitte aus Köppens Roman analysiert, die die Materialschlacht und das Trommelfeuer vorführen. Dabei soll der Versuch unternommen werden, die oben angesprochene Bloßstellung des Krieges zu untermauern. In der ersten Szene richten Reisiger und andere Soldaten einen Artilleriebeobachtungsstand in einem 40 Meter hohen Schornstein ein, der die Umgebung überragt. Bevor der Posten besetzt wird, klettern Leutnant Fricke und der Kanonier Adolf Reisiger in der Nacht an der Innenseite des Schornsteins zur Spitze hinauf. Nicht ohne Mühe kommen sie oben an:

Man hat einen weiten Ausblick. Man sieht ein gewaltiges Feuerwerk. Der Horizont scheint ganz nahe gerückt. Überall blitzt es. Überall schlagen Flammen auf. Weiße Leuchtkugeln gehen in einem feinen Bogen gegen den schwarzen Himmel, entzünden sich zu einer großen Sonne, und schweben langsam wieder zur Erde. Rote Strahlen schießen hoch, werden leuchtende Bälle. Nach Souchez zu brennt die ganze Erde. Fricke ist der erste, der sprechen kann: »Na, was sagen Sie jetzt, Reisiger. Ist das schön?« »Ja-wohl, Herr Leutnant -« Reisiger möchte fortfahren: - es dürfte nur nicht Krieg sein. Aber das scheint ihm unpassend oder vielleicht auch falsch, und er verschluckt den Satz.⁸³

Zunächst fühlt man sich bei der Betrachtung dieser Szene an die zuvor analysierte in Jüngers Kriegstagebuch erinnert, als er den Beschuss aus einer erhöhten Distanz beobachtet. Der Schornstein, auf dem sich die beiden Soldaten befinden, erfüllt zunächst denselben Zweck wie der Raum bei Jünger. Er schafft eine physische Distanz zum Kriegsgeschehen und bietet einen Überblick. Reisiger nimmt die Position eines Beobachters und für den Moment keines aktiven Kriegsteilnehmers ein. In der Darstellung der Materialschlacht lehnt sich Köppen hier bewusst an Jüngers Ästhetisierung der Zerstörung an. Er schafft einen vergleichbaren Beobachtungsraum: Die erhöhte Position schafft eben jene Distanz, die für die Umdeutung des Grauens notwendig ist. Sie führt zudem zu einer sensorischen Reduktion, da das „Feuerwerk“ nur visuell wahrgenommen wird. Köppens Wortwahl ist ästhetisch, wenn er die Leuchtkugeln, die das Schlachtfeld zum Zweck der Zielansprache ausleuchten, als „Sonne“ bezeichnet. Die explizite Frage des Leutnants, ob das Schauspiel nicht schön sei, sowie

⁸² Vgl. Jutta Vinzent, Edlef Köppen – Schriftsteller zwischen den Fronten. Ein literaturhistorischer Beitrag zu Expressionismus, Neuer Sachlichkeit und Innerer Emigration. Köln: iudicium 1997. S. 107f.

⁸³ Edlef Köppen, Heeresbericht. Stuttgart: Ph. Reclam jun. 2015. S. 187f.

Reisigers Zustimmung inszenieren eine kriegsaffine Haltung, die der Jüngers recht ähnlich erscheint. Ein entscheidender Bruch, der Köppens „dritten Weg“ markiert, folgt aber sofort, denn anders als Jünger erlebt Reisiger eine moralische Dissonanz. Seine innere Stimme, mit der er sich den Zusatz „es dürfte kein Krieg sein“ denkt, führt dazu, dass die vorher etablierte Schönheit als ideologische Verblendung enttarnt wird. Reisiger erkennt die Wahrheit, aber die militärische und ideologische Konventionen verhindern ihre Artikulation. Köppen lässt seinen Protagonisten diesen gewünschten Zusatz „verschlucken“, dadurch demonstriert er sein Motiv: Der Krieg zerstört nicht nur die Körper, sondern auch die Sprache.

Etwas später wird Reisiger Augenzeuge eines englischen Kavallerieangriffs, der von der deutschen Armee abgewehrt wird:

Kavallerie. Der Feind greift mit Kavallerie an. Aus der Mulde steigt Kavallerie. Es kommen graue glänzende Bläschen: Stahlhelme, eine Kette, von Loos bis zur Halde. Es kommen wippend Pferdeköpfe, wippend eine Kette braun und schwarz und weiß, von Loos bis zur Halde. [...] Es wächst aus der Mulde hoch geschoben hastend anspringend eine Walze Kavallerie in geschlossener Front! Hoch, und nun sichtbar- und steht, unbegreiflich, langsam verharrend, zwischen Hagel und Regen und Gewitter der deutschen Infanterie, der deutschen Batterien. [...] Noch liegt kein Artillerie-schuß in der wartenden, in der aufsteigenden Phalanx der Reiter. Und Reisiger, den Arm unvermittelt unter den Arm des Leutnants: »Sie reiten an!« [...] Da fällt ein Tier, da bricht eins ins Knie, da wirft eins den Kopf hintenüber, da rollt ein Reiter ab, da schleift einer im Bügel. [...] Da reißt eine Lücke auf, vierpferdbreit, im ersten Glied. Da kippen sechs, acht, neun seitwärts und zucken in einem schlagenden Haufen. Karriere. Unhemmbare, unkorrigierbare, unaufhaltbare lebendige Wucht Karriere. Näher, heran, näher. Über die Stellung der englischen Infanterie hinweg, vor, näher, heran. – Die Drei auf dem Schornstein keuchen. [...] Feuer zwischen das Ganze! Wie viele Fernsprecher summen in dieser Sekunde? [...] Wie viele Kommandos, hart, Metall im Ton, lassen stoppen, Entfernung abbrechen, das Sperrfeuer kurz vor der deutschen Stellung einfahren als Wall aus stehenden Flammen? [...] Alles vergessen bei den Deutschen., heraus aus Loch und Graben, hoch aus der Deckung, stehend freihändig, Blick brennend in Pferdeaugen, in Reiteraugen, [...]. Visier – Feuer! Leichte Maschinengewehre, schwere, Feuer! Feldartillerie, Feuer! [...] Dieses Drama mit ungeheuersten Ausmaßen! [...] Und es sägt und stampft und quetscht und wühlt und frisst. Maschinengewehre zwischen die schlagenden Beine der Pferde, daß die zerzackten Stümpfe über die Erde schlurren, Schrapnells vor die Brust, Granaten unter den Bauch, Bündel schwefelgelber Stichflammen, Säulen aus braunem Rauch, Fontänen armdick Blut und Gedärme, hochgeschleudert Glieder und Rümpfe aus Menschen und Tieren. Das alles, soweit sich das Massiv dehnt, von Loos bis zur Halde. [...] Alle Batterien, alle Gewehre dagegen. Noch das Tote wird immer wieder, immer wieder zerfleischt. Hände heben sich aus dem zähen, blutüberströmten Wall; Gesichter, unkenntlich, heben sich; Gebärden flattern. Stehend freihändig bringt die deutsche Infanterie ihre Fangschüsse an. Bis Alles reglos im Blutbrei erstickt. [...] Die gesamte Artillerie des Abschnitts legt Vernichtungsfeuer auf die englische Infanterie. [...] Der Graben der Engländer wird mit Vernichtung gepflügt. Und jetzt springt die deutsche Infanterie

an, vor, sicher, wadet durch den Blutsumpf, bis zum Gürtel in glitschigen Leichen. [...] »Das Unternehmen«, sagen die Fernsprechleitungen auf dem Abschnitt Loos-Kohlenhalde, »ist befehlsgemäß durchgeführt.«⁸⁴

Wie vorhin beschrieben, stellt Köppen die Szene zunächst ästhetisiert dar. Außerdem wird das Geschehen rein visuell wahrgenommen. Zu Beginn des Angriffs ist das Feuer der Maschinengewehre und der deutschen Batterien nicht hör- oder fühlbar. Die Beschreibung des Aufmarschs der Kavallerie unterstützt die These, dass Köppen hier die Ästhetisierung des Krieges kopiert, um sie später wieder zu demaskieren. Fast verniedlichend lässt Köppen die „graue[n] glänzende[n] Bläschen“ auftauchen, die auf breiter Front die deutschen Stellungen angreifen. Zudem vermitteln die „wippenden“ Pferdeköpfe aus der Distanz nicht unbedingt das Bild einer hereinbrechenden Gefahr, sondern geben dem Bild Rhythmus, ganz so, als würde man am Rand der Küste stehen und den Wellengang des Meeres ansehen. Die auf dem Schornstein sitzenden Artilleriebeobachter, Reisiger, Fricke und ein weiterer Soldat, werden als Publikum in Szene gesetzt, denn sie „keuchen“ vor Spannung, während sie den Ansturm der Reiterei verfolgen. Das ist auch die Haltung, die für Jüngers Buch charakteristisch ist: Der Krieg ist ein erhabenes Schauspiel, das man mit Haltung und einem gewissen voyeuristischen Genuss betrachten kann. Das ist allerdings nur dann möglich, wenn zwischen dem Standpunkt des Zusehers und dem Ort des Geschehens eine räumliche Distanz gegeben ist. In dem Moment aber, in dem das deutsche Abwehrfeuer voll einsetzt, bricht Köppen mit diesem Stil. Seine zuvor erschaffene narrative Distanz kollabiert auf einen Schlag. Wie mit einer Filmkamera zoomt Köppen mitten in das sich nun entwickelnde Massaker hinein und beschreibt die Einwirkung des Beschusses auf die Pferde und die Männer detailliert. Die Sprache ist jetzt brutal, materiell und sachlich. Köppen nutzt nun Verben der industriellen und animalischen Zerstörung wie „stampft“, „quetscht“, „wühlt“, „frisst“, um das Wüten des Abwehrfeuers zu beschreiben. Die „Bläschen“ und „wippenden Köpfe“ werden in diesem Inferno komplett aufgelöst. Im Gegensatz zu Jünger spart Köppen die Details der Vernichtung nicht aus: „zerzackte Stümpfe“, „Fontänen armdick Blut und Gedärme“ etc. sind Beispiele dafür. Die Angreifer werden zerstückelt und zu einem einheitlichen Brei zusammengeschoßen. Dieser zweite Teil des Zitats deckt sich mit Remarques Ansatz in der Darstellung des Krieges als traumatisierendes Erlebnis. Endgültig zerstört wird die anfängliche Ästhetik genau dann, wenn die deutschen Soldaten während des Gegenangriffs durch die blutige Masse hüfthoch waten müssen. Die Darstellung der ungeschönten Kriegsrealität ersetzt sie.

⁸⁴ Ebd. S. 196-200.

Köppen fügt dieser Dichotomie von Ästhetik und Realismus eine dritte Ebene hinzu, nämlich die der Verwaltung und ihrer Sprache. Am Ende des Textausschnittes lässt Köppen die Fernsprechleitungen – und eben nicht Menschen – sagen: „Das Unternehmen ist befehlsmäßig durchgeführt“. Durch diesen Transfer identifiziert Köppen das System als den eigentlich Handelnden, der für das gerade dargestellte Schlachten die Verantwortung trägt. Der „Blutbrei“ wird sprachlich zum militärischen Unternehmen verharmlost, während die absolute physische Vernichtung der Gegner als „befehlsmäßige Durchführung“ bezeichnet wird. Das System, das von Köppen angeklagt wird, kennt eben nur zwei moralische Kategorien: die „befehlsmäßige“ und die „nicht befehlsmäßige“. Diese Anklage wird besonders deutlich, wenn man den Armeebefehl Joffres mit der Nummer 8.565 vom 14. September 1915 an die kommandierenden Generäle der in der vorhin analysierten Szene des Kavallerieangriffs vernichteten Truppenteile gegenüberstellt. Er rahmt diese Schornstein-Szene durch die Montage dieses Armeebefehls ein und verdeutlicht seinen dritten Weg damit erneut:

3. Der gegenwärtige Zeitpunkt ist für einen allgemeinen Angriff besonders günstig. Einerseits haben die Kitchener-Armeen ihre Landung in Frankreich beendet, und andererseits haben die Deutschen noch im letzten Moment von unserer Front Kräfte weggezogen, um sie an der russischen Front zu verwenden. Die Deutschen haben nur sehr dürftige Reserven hinter der dünnen Linie ihrer Grabenstellung. 4. Der Angriff soll ein allgemeiner sein. [...] Die englischen Truppen werden mit bedeutenden Kräften daran teilnehmen. [...] Es wird sich für alle Truppen, die angreifen, nicht darum handeln, die ersten feindlichen Gräben wegzunehmen, sondern ohne Ruhe Tag und Nacht durchzustößen, über die zweite und dritte Linie bis in das freie Gelände. Die ganze Kavallerie wird an diesen Angriffen teilnehmen, um den Erfolg mit weitem Abstand vor der Infanterie auszunutzen. Die Gleichzeitigkeit der Angriffe, ihre Wucht und Ausdehnung werden den Feind hindern, seine Infanterie- und Artilleriereserven auf einen Punkt zu sammeln [...].⁸⁵

Der Armeebefehl Joffres, ein historisches Dokument, repräsentiert in Köppens Roman den Staatsapparat, jene Macht, deren sachliche, verharmlosende Sprache er entlarven will und durch die Beschreibung der ungeschminkten Kriegsrealität in seiner fiktiven Handlung konterkariert. In diesem Befehl wird der Krieg in der sterilen Sprache des Heeresbefehls als eine rationale und logistische Herausforderung beschrieben, die aber durch richtiges Management, indem man beispielsweise Truppen verschiebt oder auf Verstärkung der Verbündeten wartet, bevor man losschlägt, lösbar ist. Es herrscht eine besonders optimistische Tonalität vor, wie man an den Wendungen „besonders günstig“ und die „dürftigen Reserven“ der Deutschen sehen kann. Das Adjektiv „günstig“ impliziert eine Kosten-Nutzen-Rechnung, die im Krieg nur bedeuten kann, dass der mögliche, eher erhoffte Nutzen, nämlich das

⁸⁵ Ebd. S. 177.

Durchbrechen der deutschen Verteidigungslinien, größer ist als die befürchteten Kosten. Diese sind die Leben der Soldaten, der Tiere und die Unversehrtheit des Materials. Zudem werden die Soldaten in dem Textausschnitt nicht als Subjekte genannt, sondern sie werden durch kollektive Einheiten, der „Kräfte“ und „Armeen“, ersetzt, wodurch sie zur Ressource, zum Menschenmaterial werden und dadurch eine Dehumanisierung erfahren. Das erkennt man an der „Landung“ der „Kitchener-Armeen“, die in dem Befehl wie eine eingetroffene Warenlieferung in Frankreich dargestellt wird. Diese Entmenschlichung der Soldaten zu „Kräften“ ist aber aus der Sicht der Heeresleitung, der Mächtigen, freilich sinnvoll, da Menschen nur auf diese Weise administrierbar werden, man sie nun „verwenden“ und sich dadurch auch emotional von diesen distanzieren kann.

Die Verben, die Joffre in dem Befehl verwendet, beschreiben einen Prozess der Bewegung über die Landkarte und nicht die Schrecken, die auf dem realen Schlachtfeld geschehen. Wenn man den ersten Graben „wegnehmen“ soll, suggeriert das Verb nicht unbedingt die von Köppen dargestellte Gewalt, die den Kavallerieangriff schließlich stoppt. Das Verb „durchstoßen“ suggeriert diese Gewalt eher, aber nicht unbedingt in diesem Ausmaß. Auffallend ist, dass nirgendwo in dem Befehl ein Verb des Leidens oder des Traumas wie „sterben“, „bluten“, „waten“ etc. steht, mit denen Köppen die Kampfdarstellung beschreibt. Sie fehlen im Dokument gänzlich. Zudem ist auch offensichtlich, dass der Befehl nicht im Konjunktiv, sondern im Indikativ steht und damit eine durch ihn erschaffene Realität entsteht: Die Anweisung an die Soldaten, „Tag und Nacht“ durchzustößen, ist eine absolute und gestattet weder Zweifel noch ein mögliches Scheitern. Dass der Feind auch keine Reserven wird zusammenziehen können, wenn alle gleichzeitig angreifen, schließt jeden Zufall, jedes Chaos aus, das, wie einleitend festgehalten worden ist, das Wesen des Krieges und seine Darstellungsschwierigkeit ausmacht. Diese klinische Armeesprache ist für Köppen die eigentliche Perversion, denn sie ist die Sprache der Bürokratie, die den Massenmord als logistisches Unternehmen plant und dadurch zur Voraussetzung für den „Blutbrei“ wird. Indem sie diesen gar nicht nennt, macht sie ihn erst denk- und administrierbar.

Auf der sensorischen Ebene bleibt der Armeebefehl steril und bildet daher einen deutlichen Kontrast zu Köppens Schornstein-Szene. Die Kavallerie ist kein Bild, das aus den „wippenden Köpfen“ oder den zerschossenen Beinen besteht, sondern sie ist in dem Befehl nur eine Waffengattung von vielen anderen, ein Werkzeug, das durch seine speziellen Fertigkeiten den raschen Erfolg des Unternehmens garantieren soll.

Durch die Montage dieser militärischen Planung in Form von Joffres Befehl mit dem blutigen Ergebnis derselben, erreicht Köppen seine Dekonstruktion, denn er entlarvt die Realität des Krieges als brutales, unzählige Menschenleben kostendes Scheitern der am Schreibtisch an Landkarten entstandenen Planung. Er zeigt, wie die bürokratische Sprache das unbeschreibliche Grauen einrahmt: Im Vorfeld geschieht bereits in dem Befehl eine euphemistische Wortverdrehung, wenn Joffres Plan den Horror des Krieges als harmloses „günstiges Unternehmen“ bezeichnet. Nachdem der Angriff abgewehrt und der englische Graben besetzt wird, geschieht sie auch im Nachhinein, wenn der blutige Brei aus Menschen und Tieren von der deutschen Seite als Erfolg bezeichnet und die Abwehr der Kavallerieattacke als „befehlsmäßig durchgeführt“ gemeldet wird.

Eine weitere bei Köppen beschriebene Unternehmung soll die vergleichende Untersuchung der Darstellung der Materialschlacht nun abschließen. Dabei handelt es sich um die „Unternehmung Anna“ vom 15. Juli 1918. Dieser letzten deutschen Offensive im Ersten Weltkrieg widmet Köppen in seinem Roman viele Seiten. Daher können nur einzelne kurze Zitate daraus analysiert werden, um Köppens dritten Weg darzulegen.

Zunächst soll aber dem Verständnis wegen eine kurze Zusammenfassung geliefert werden. Die Heeresleitung und die Mannschaften bereiten über einen langen Zeitraum die letzte Offensive vor. Dabei gehen sie so detailliert vor, dass jedem eigenen Geschütz genaue Ziele zugeordnet werden, die vorher von der Luftaufklärung identifiziert worden sind. Zusätzlich wird in der Planung genau berücksichtigt, wie lange und mit welcher Intensität das Ziel beschossen werden soll, bevor das nächste unter Feuer genommen wird. Nach der Artillerievorbereitung rücken die deutschen Infanteristen so schnell vor, dass der Kontakt zur Artillerie verloren geht. Reisiger wird mit einem Kameraden losgeschickt, um die angreifenden Infanteristen zu suchen und dann zu melden, wo sich die vorderste deutsche Linie befindet. Reisiger findet schließlich wenige Infanteristen, die berichten, dass die Offensive gescheitert ist und die allermeisten Deutschen umgekommen sind. Mit dem folgenden Textausschnitt beginnt das „Unternehmen Anna“:

Dann gibt es keine Nacht mehr, keine Höhe, keinen Wald, kein Geschütz, keinen Menschen. Dann ist das Ganze aufgelöst in das furchtbarste Gebrüll, das jemals aus der Erde gebrochen ist. Du siehst nur noch eine einzige, Hunderte von Metern lange und Hunderte von Metern breite Feuerfarbe. Das ist: Unternehmung Anna, am 15.7.1918, 2 Uhr morgens.⁸⁶

⁸⁶ Ebd. S. 356.

Köppens Methode der Kontrastierung wird hier gleich deutlich. Das Hörerlebnis in dieser Szene stellt noch eine Steigerung der Darstellung des traumatischen Trommelfeuers bei Remarque dar, denn es wird ins Absolute gesteigert. Es ist das „furchtbarste Gebrüll, das jemals aus der Erde gebrochen ist“. Dadurch entkoppelt Köppen das Trommelfeuer von der Geräuschkulisse des industriellen Krieges und macht daraus ein elementares Ereignis: als würde der Planet selbst schreien. Das Gehör bildet bei diesem Schauspiel den dominanten Sinn, während andere Sinneseindrücke reduziert werden. Die visuellen Anhaltspunkte wie der „Wald“ werden ausgelöscht und durch das Bild der „Feuergarbe“ ersetzt, was den visuellen Sinn also auf ein Mindestmaß reduziert. Durch die Anapher „keine Nacht mehr, keine Höhe, keinen Wald, kein Geschütz“ löscht Köppen den wahrnehmbaren Raum, an dem man sich orientieren kann, sprachlich aus. Dieser Prozess hat seinen Höhepunkt in der Feststellung, dass es auch „keinen Menschen“ mehr gibt. Der entscheidende dekonstruktive Akt Köppens erfolgt durch den plötzlichen stilistischen Bruch am Ende des Textausschnitts. Auf die Beschreibung der apokalyptischen Katastrophe folgt ein sachlicher Doppelpunkt, der das Geschehen als „Unternehmung Anna“ identifiziert. Hier zeigt sich die Absurdität der militärischen Planung., denn Köppen stellt der entmenslichten Realität des Krieges den harmlosen Codenamen der militärischen Unternehmung „Anna“ gegenüber, den sich die Militärstrategen in ihren Zimmern ausgedacht haben. Die genaue Zeitangabe am Ende verstärkt diese Groteske: Das unbeschreibliche Chaos wird von der Militärbükratie sauber veraktet.

Diese gigantische Maschine, die jetzt in Bewegung ist, läßt sich nicht mehr korrigieren, läßt sich durch keine Macht der Welt mehr aufhalten. [...] Sie haben Listen bei sich, vergleichen diese Listen ab und zu mit der Uhr. Jetzt, wissen sie, schießt die 9. Batterie auf die französische Batterie 217, das wird 15 Minuten dauern, dann wird die französische Batterie ein Haufen Dreck und Blut sein. Jetzt, zur gleichen Zeit, trommelt die Achte auf den französischen Maschinengewehrstand »Leopold«, nur 5 Minuten, das genügt, und sie kann weiter feuern, drei Teilstriche nach links, 4 Minuten auf die Sappe »Senta«, dann weiter, noch 2 Teilstriche links, auf die Kuppe des großen Unterstandes »Emil«, den die Fliegerbilder so deutlich zeigen. [...] Liste vergleichen. Nach der Uhr sehen: Jetzt geschieht dies, jetzt geschieht das, immer auf den Feind, genau festgelegt. Kein Aas wird entrinnen. Es ist völlig undenkbar, daß ein einziges Wesen dort drüben leben bleiben kann. Die Batterien schießen erst seit einer Stunde. Aber, ohne Übertreibung: Schon jetzt kann kein Feind mehr leben. Reisiger sieht Brett an. Der schlägt sich gerade lachend auf die Knie. Reisiger weiß, was er denkt: Ein fabelhafter Krieg. [...] Die Schmerzen im Ohr werden stärker. Man tut sich Watte hinein. Aber man reißt sie schnell wieder heraus, weil man das Gefühl hat, daß sie einem direkt ins Gehirn gejagt wird. Dazu Schmerzen in der Brust. Und nun, als träfen unaufhörlich winzige Kugeln den ganzen Körper, Schmerzen auf der ganzen Haut. Nadelstiche, ein brennendes Prickeln. Nicht zu erklären. Als sei die Luft zertrümmert und riesele auf einen nieder. [...] Nur die ganz schweren Kaliber trommeln weiter auf das feindliche Hintergelände. Alles übrige schließt sich zusammen, bildet die

Feuerwalze. Die berühmte Feuerwalze. Dieser Vorhang aus Feuer und Splittern, der jetzt kurz vor dem ersten deutschen Graben aufgerichtet wird. Und der dann, 5 Uhr 28 Minuten, seine Wanderung beginnt. 5 Uhr 28 Minuten 10 Meter vor der deutschen Stellung; 5 Uhr 32 Minuten 20 Meter. Und dann rollt er feindwärts. Hinter ihm, aufrecht, das Gewehr in Anschlag, unsere Infanterie. Feuerwalze walzt vor. Walzt vor. Viel Leben wird ja nicht mehr sein. [...] Walzt vor, hält noch einmal 10 Minuten auf dem ersten feindlichen Graben, springt 30 Meter weiter, damit die deutsche Infanterie [...] verschnaufen kann. Rollt weiter. Nun großzügiger 30 Meter und nochmal und 20. [...] Es kann kein Mensch mehr leben. 5 Uhr 55 schon weit im Hintergelände [...].⁸⁷

In dieser wichtigen Szene der „Unternehmung Anna“ dekonstruiert Köppen die Wahrnehmung der Planungsinstanz, indem er sie in zwei unvereinbare Ebenen aufteilt. Auf der einen Seite steht die abstrahierte, medial durch eine „Liste“ vermittelte Wahrnehmung des Plans. Auf der anderen Seite steht die unmittelbare körperliche Auswirkung des Krieges auf den Körper. Die visuelle Wahrnehmung der Planer, also Reisigers und Bretts, die in der Vorbereitung der Operation tätig gewesen sind, ist komplett von der Realität des Schlachtfeldes entkoppelt. Sie erleben den Krieg gar nicht mit; ihre Sicht auf das Geschehen wird durch administrative Medien, die Listen und die Uhr, gewährleistet beziehungsweise ersetzt. Diese Listen sowie die Bilder der Luftaufklärung und die Uhr stellen ihre visuellen Fixpunkte dar, was den Krieg für sie in diesem Moment zu einem bürokratischen Akt macht, in dem nur kontrolliert und mitverfolgt wird, welches feindliche Ziel gerade wo und für wie lange dem eigenen Beschuss ausgesetzt ist. Auf der auditiven Ebene steigert sich das Trommelfeuer zu einer totalen sensorischen Überlastung. Hat Köppen das Geräusch des Beschusses zuerst als „furchtbarstes Gebrüll“ beschrieben, wird es nun als direkter und penetranter Schmerz in den Ohren dargestellt. Dass ausgerechnet die schützende Watte dieses unerträgliche Empfinden paradoxerweise noch weiter steigert, verstärkt diese traumatische Erfahrung. Der Lärm ist hier so invasiv, dass selbst der Versuch, sich ihm durch das Verstopfen des Gehörgangs zu entziehen, das Leiden noch deutlich verschlimmert. Im Vergleich zu Jüngers Darstellung des die Offensive vorbereitenden Artilleriefeuers, das weiter oben analysiert worden ist, hat das eigene Feuer durch seine Intensität eine andere Wirkung auf die Protagonisten. Jünger bestaunt auf der Deckung stehend das Schauspiel, nur durch gereizte Augen und Husten gestört, während Reisiger direkt und trotz seiner räumlichen Trennung vom Zielgebiet körperliche Auswirkungen spürt, denn die Zerstörung wirkt in Form von „Nadelstichen“ und „Schmerzen in der Brust“ sowie „auf der Haut“ auf sie zurück. Köppen verdeutlicht diese Grenzüberschreitung in einer eindringlichen Synästhesie: „Als sei die Luft zertrümmert und

⁸⁷ Ebd. S. 357-360.

riesele auf einen nieder.“ Indem Reisiger all das fühlt, wird die Distanz zwischen dem Planer und dem Geplanten aufgehoben. Sie fühlen an ihrem eigenen Körper die Zerstörung durch das Feuer, das sie in diesem Moment auf dem Papier verwalten und an dessen Planung sie aktiv mitgearbeitet haben.

Dadurch wird Köppens Konzept der Dekonstruktion auch an der Raumgestaltung erkennbar. Er trennt den Raum in zwei Bereiche: Der erste ist der Ort der Verwaltung, der auf die Listen und Fliegerbilder reduziert ist und in dem die Ziele mithilfe von harmlosen Namen markiert und getarnt werden. Das Schlachtfeld, das von der Artillerie beschossen wird, erscheint für Reisiger und Brett als verwaltbares Dokument und nicht als physischer Raum. In diesem Raum ist die Zerstörung nur eine exakt geplante Aufgabe, die man auf der Liste abhaken kann. Die Ausführungen des Plans zur „berühmten Feuerwalze“ schafft einen eigenen zweiten Raum, in dem Köppen die Materialschlacht und den industrialisierten Krieg die menschlichen Maßstäbe von Raum und Zeit außer Kraft setzen lässt. Die dahinter marschierende Infanterie ist nur noch ein passives, menschliches Anhängsel, dessen Tempo von der Vernichtungsmaschine der Geschütze vorgegeben wird. Den entscheidenden dekonstruktiven Schritt vollzieht Köppen durch die Aufhebung dieser Trennung der beiden Räume, was man anhand der oben beschriebenen physischen Auswirkungen des Feuers auf Reisiger und Brett sehen kann. Köppen demonstriert damit, dass die Gewalt auf ihren Verursacher zurückschlägt. Die Planer werden selbst Teil des traumatischen Raumes, den sie selbst geschaffen haben.

Auf der sprachlich-stilistischen Ebene entfaltet Köppen die volle dekonstruktive Kraft seiner neusachlichen Methode. Er erreicht dies, indem er die kühle Sprache der Bürokratie und die Sprache der kriegsaffinen Ästhetik mit der physischen Realität kollidieren lässt. Köppen inszeniert den Angriff als eine „gigantische Maschine“, die sich „nicht mehr korrigieren lässt“. Der Mensch hat die Kontrolle an einen industriellen Prozess abgegeben, der sich verselbstständigt hat. Sprachlich wird das als „Fahrplan der Zerstörung“ umgesetzt. Das wird deutlich, wenn man den Ablauf des Feuers im Zitat betrachtet: „Jetzt schießt die 9. Batterie“, „Jetzt trommelt die Achte“. Das suggeriert nicht unbedingt eine Beobachtung, sondern vielmehr dem automatisierten Ablauf eines zuvor erstellten Plans. In diese neusachliche Darstellung montiert Köppen einen direkten Verweis auf die kriegsaffine Ästhetik: Bretts lachende Reaktion könnte eine Kopie der Faszination Jüngers für die technische Perfektion und die erhabene Maschine des Krieges sein. Diese kriegsaffine Position bricht aber wieder schnell zusammen, weil Köppen sie sofort durch die unmittelbare, körperliche

Schmerzerfahrung kontrastiert und annulliert. In der Sprache Reisigers erkennt man eine gewisse Menge an Hybris, wenn er glaubt, dass nach diesem Beschuss „kein Mensch mehr leben“ kann. Köppen entkoppelt die Planungssprache von der Realität, weil die Planer davon überzeugt sind, dass ihr Plan ein Erfolg ist und dass sie die eigentliche Realität, das Überleben des Feindes, für „völlig undenkbar“ halten.

Wie in der kurzen Zusammenfassung der Handlung weiter oben erwähnt worden ist, findet Reisiger vereinzelte Soldaten, die noch am Leben sind. Manche sind traumatisiert, andere verwundet. Er erfährt dort, dass der deutsche Angriff gescheitert ist und meldet das seinem Vorgesetzten. Köppen setzt den folgenden historiografischen Bericht von Erich Otto Volkmann an das Ende des fünften Kapitels seines *Heeresberichts*, und damit auch an das Ende der „Unternehmung Anna“. Er markiert den entscheidenden Umschwung der Szene und einen Höhepunkt der Montagetechnik Köppens, denn er liefert den Grund für das Scheitern.

Diesmal wurden die Franzosen nicht überrascht. Seit dem 1. Juli, also 15 Tage vor Beginn der Offensive wußte Foch, was bevorstand. Überläufer und Gefangene verrieten ihm alle Einzelheiten. Er führte eilig Reserven heran und befahl, daß sich die Armeen stärker, als es bisher üblich gewesen war, nach der Tiefe gliedern sollten. Die erste Stellung wurde geräumt. ... Am 15. Juli zerschlugen die deutsche Artillerie und die Minenwerfer, wie es auch in früheren Schlachten gewesen war, vor allem die vordersten Gräben, die jedoch dieses Mal fast leer waren. (»Der Große Krieg«, kurzgefaßte Darstellung auf Grund der amtlichen Stellen des Reichsarchivs von Erich Otto Volkmann, Berlin 1922)⁸⁸

Der Stil des Berichtes ist nüchtern, analytisch, distanziert sowie emotionslos und damit repräsentativ für die Neue Sachlichkeit. Interessanterweise basiert die Quelle „auf Grund der amtlichen Stellen des Reichsarchivs“. Damit dekonstruiert Köppen das System, die Militärführung, die die „Unternehmung Anna“ (mit-)geplant hat, durch jenes, das durch das Reichsarchiv repräsentiert wird. Er belegt das Scheitern der militärischen Planung, indem er diese Quelle vorlegt. Köppen erzählt die Gründe für den Misserfolg nicht durch seine Figuren, sondern er beweist sie mit wissenschaftlichen Tatsachen. Die objektive Erklärung Volkmanns führt zu einer Entwertung der sensorischen Ebene während des Beschusses, da die einzigen Menschen, die durch die Gewalt des Trommelfeuers sensorisch beeinträchtigt werden, die eigenen Leute sind, denn in den Bereichen, über die die Feuerwalze rollt, befindet sich schon längst niemand mehr. All diese Granaten sind in den leeren Raum gefeuert worden

⁸⁸ Ebd. S. 375f.

und der durch sie und ihre Abschüsse entstandene Lärm sowie das Inferno waren nie ein Ausdruck von Macht, sondern von Ignoranz, was die Absurdität dieses Unterfangens betont.

Das Zitat ist auch der Beweis dafür, dass die Kontrolle, die man anhand der Listen und Karten zu haben glaubt, immer eine Illusion darstellt. Der größte Fehler der deutschen Strategen und Taktiker war es, das Trommelfeuer sowie die Feuerwalze nur über die vorderen gegnerischen Gräben ziehen zu lassen. Der Feind nutzt nämlich eine weitere Raumdimension: die Tiefe. So gelingt es ihm, der penibel geplanten „Unternehmung Anna“ zu entkommen. Die durch die Deutschen eingeleitete Materialschlacht trommelt über einen leeren Raum, der vom Gegner nicht mehr besetzt ist. Dadurch löst Köppen die größtmögliche Fallhöhe zwischen der Hybris der militärischen Planung und der Realität des Scheiterns auf, indem er der Leserschaft die sachliche Erklärung dafür am Ende des Kapitels vorlegt. Die „Unternehmung Anna“ wird als das entlarvt, was sie ist. Sie ist kein „fabelhafter Krieg“, wie bei Jünger und auch kein tragisches Schicksal, wie bei Remarque, sondern ein grotesker administrativer Fehler, der Menschen und Material für nichts opfert. Die Verursacher des Trommelfeuers haben sich zunächst an der von ihnen entfesselten „gigantischen Maschine“ und deren Lärm berauscht, während sie die Realität des Krieges ignoriert haben. Das montierte Volkmann-Zitat dient als narrativer Todesstoß für das System und markiert den Sieg von Köppens Methode der Montage, denn die Realität wird nicht erfunden, sie wird mit Fakten in Form von Dokumenten belegt.

5. Die Darstellung des Nahkampfs

Zweifelsfrei ist der Erste Weltkrieg von der Macht und dem massiven Einsatz der Artillerie geprägt worden, wie kein Krieg davor und danach. Die Auswirkungen dieser Distanzwaffe sowie ihre literarische Darstellung sind oben detailliert analysiert worden. Die Kanoniere schießen auf einen meist unsichtbaren Gegner und die im Trommelfeuer liegenden Soldaten werden von einem ebenso Unsichtbaren beschossen. Ernst Jünger fasst erstaunt seine Eindrücke nach seinem ersten großen Gefecht, der Schlacht von Les Eparges, folgendermaßen zusammen: „Sie war ganz anders, als ich gedacht. Ich hatte an einer großen Kampfhandlung teilgenommen, ohne einen Gegner zu Gesicht bekommen zu haben.“⁸⁹ Dieses Zitat unterstreicht die Anonymität und Unsichtbarkeit des Feindes sowie die Passivität derjenigen, die seinen Granaten über eine große Distanz ausgeliefert sind.

In diesem Kapitel sollen nun die unterschiedlichen Inszenierungen des Nahkampfs im Grabenkrieg, auf Patrouille oder während eines besonderen Auftrags sowie die Darstellung des Niemandslandes analysiert werden. Auch diese Begriffe haben den Krieg im Westen geprägt und stehen sinnbildlich für die Erduldung unvorstellbarer Strapazen. In Momenten des Nahkampfes bekommt der sonst unsichtbare Feind ein Gesicht. Der Graben, in dem diese Konfrontationen meist stattfinden, ist einerseits der Ort des (marginalen) Schutzes, aber auch der Ort der Angst und der Bewährung. Das gilt auch dann, wenn man nicht unmittelbar im Gefecht steht, sondern die Monotonie des Grabenalltags und schlechtes Wetter aushalten muss. Je nach Lesart und ideologischer Grundhaltung der in dieser Arbeit untersuchten Werke und ihrer Autoren unterscheiden sich die Zugänge in der narrativen Darstellung des Nahkampfes und des Grabenlebens, wie in den folgenden Kapiteln gezeigt werden wird.

5.1 Der Nahkampf bei Jünger: Jagd und Bewährungsprobe

Ernst Jünger er- und durchlebt während des Krieges nicht nur das im vorigen Kapitel analysierte Artilleriefeuer, sondern schildert in seinem Kriegsbericht zudem eine Vielzahl an Gefechten, die auf kürzerer Distanz oder sogar von Angesicht zu Angesicht stattfinden. Diese Kämpfe toben in recht unterschiedlichen Situationen: Einmal trifft er unerwartet auf Feinde, die sich, dem gleichen Auftrag folgend, auf Patrouille befinden; ein anderes Mal stürmt er als Stoßtruppkommandant Gräben und Stellungen der Entente in vorderster Linie. Stets ist

⁸⁹ Ernst Jünger, In Stahlgewittern. S. 35.

er von einer Spannung ergriffen, die er selbst in Erwartung eines Kampfes so beschreibt: „Man zittert unter zwei gewaltigen Gefühlen: der gesteigerten Aufregung des Jägers und der Angst des Wildes.“⁹⁰

Die folgenden Kampfszenen sind dem Kapitel *Die Doppelschlacht von Cambrai*⁹¹ entnommen. Zum leichteren Verständnis soll einleitend eine kurze inhaltliche Zusammenfassung geboten werden: Jünger muss mit seiner Kompanie den von Engländern gehaltenen „Drachenweg“ angreifen „und von dort so weit wie möglich die Siegfriedlinie aufrollen.“⁹² Dabei nehmen sie, eine Mannschaft von 80 Männern, nach einem kurzen Gefecht mit Schusswaffen und Handgranaten 200 Briten gefangen, was in Jünger Stolz auf sich und seine Männer empfinden lässt. In den Stollen der Siegfriedlinie finden die deutschen Soldaten große Mengen von militärischen Gerätschaften wie Waffen und Munition, aber auch Verpflegung. An dieser machen sich die deutschen Soldaten zu schaffen, bevor sie „in gehobener Stimmung“⁹³ weitergehen. Jünger gelingt es mit seinen Männern zunächst eine Gruppe von Engländern aus einem Blockhaus zu vertreiben. Beim weiteren Vorgehen leisten die Briten jedoch energisch Widerstand und treiben Jüngers Kompanie zur Blockhütte zurück, wo sich einige Männer verschanzen, indem sie eine Barrikade errichten. Ein neuerliches Frühstück wird durch einen kurzen Angriff der Entente unterbrochen, bei dessen Abwehr ein Mann Jüngers, der Gefreite Kimpenhaus, sich derart bewährt, dass ihm später das Eiserne Kreuz Erster Klasse verliehen wird. Zum Frühstück zurückkehrend werden die Offiziere um Jünger mitgerissen von einem Offiziersstellvertreter einer anderen deutschen Einheit, der wegen seiner Alkoholisierung in eine Art Blutausch gerät und die Engländer allein mit Handgranaten bewaffnet angreift. Den Verlauf des nun folgenden Kampfes, der in diesem Unterkapitel in Abschnitten genau untersucht wird, schildert Jünger so:

Mut, tollkühner Einsatz der eigenen Person wirken immer begeisternd. Auch wir wurden vom Furor gepackt und wetteiferten, einige Handgranaten aufraffend, uns an diesem Berserkerang zu beteiligen. Bald befand ich mich neben dem die Stellung Entlangrasenden, und auch die anderen Offiziere, gefolgt von Füsiliern meiner Kompanie, ließen sich nicht lange bitten. Selbst Hauptmann von Brixen als Bataillonskommandeur befand sich mit einem Gewehr in der Hand unter den Vordersten und streckte über unsere Köpfe hinweg mehrere feindliche Werfer nieder. Die Engländer wehrten sich wacker. Es wurde um jede Schulterwehr gerungen. Die schwarzen Bälle der Mill-Handgranaten kreuzten sich in der Luft mit unseren gestielten. Hinter jeder genommenen Schulterwehr trafen wir Leichen oder noch zuckende Körper an. Man tötete sich, ohne sich zu sehen.

⁹⁰ Ebd. S. 73.

⁹¹ Vgl. ebd. S. 209-224.

⁹² Ebd. S. 213.

⁹³ Ebd. S. 217.

Auch wir hatten Verluste. [...] Donnerkrachen zeichnete unseren Weg. [...] Wir waren schon weit vor den eigenen Linien. Von allen Seiten pfliffen uns Geschosse um die Stahlhelme oder zerschellten mit hartem Knall am Grabenrand. Jedesmal, wenn einer der eiförmigen Eisenklumpen über der Frontlinie auftauchte, wurde er vom Auge mit jener Hellsichtigkeit erfaßt, deren der Mensch nur der Entscheidung auf Leben und Tod gegenüber fähig ist. [...] Der Handgranatenwechsel erinnert an das Florettfechten; man muß dabei Sprünge machen wie beim Ballett. Er ist der tödlichste der Zweikämpfe, der nur dadurch, daß einer der beiden Gegner in die Luft fliegt, beendet wird. Auch daß beide fallen, kann vorkommen.⁹⁴

In dieser Szene vollzieht Ernst Jünger in der Darstellung des Nahkampfs eine totale Umdeutung des kriegerischen Geschehens, denn er löst das Töten aus einer Sphäre des Schreckens heraus, indem er es mithilfe von Verben wie „wetteifern“ und Komposita wie „Florettfechten“ zu einem sportlichen Wettkampf umdeutet. Diese Auffassung des Krieges als Kampfsport diagnostiziert auch Peter Sprengel:

Auf den Höhepunkten des Geschehens gibt das hier entworfene Tagebuch-Ich seine reflexive Distanz auf, um mit derselben Härte in die Kampfmaschinerie einzugreifen, die diese ihm gegenüber ausübt. Dabei läßt es sich durch keinerlei moralische Bedenken verunsichern; der Krieg wird wertneutral als Kampfsport aufgefaßt, der seine eigenen Regeln kennt und seine eigene Elite hervorbringt.⁹⁵

Zudem inszeniert er in dieser Szene den Grabenkampf nicht zwingend als ein unheilvolles Erlebnis, sondern inszeniert den Graben, in dem der Handgranatenkampf tobt, als eine dynamische Arena, in der sich die Soldaten durch eine Mischung aus technischer Präzision und archaischem „Furor“ bewähren können. Besonders deutlich ist der Vergleich, den er für die Tätigkeit des Handgranatenwerfens bringt: Auch dafür zieht der Autor Begriffe aus der Sportwelt und der Kultur heran, wie „Ballett“ und „Florettfechten“, die zudem einer elitären, gehobenen Bevölkerungsschicht vorbehalten sind. Jünger überdeckt damit die brutale Wirkung der Sprengkörper und hebt nicht die durch sie zerfetzten Körper hervor, sondern legt seinen Fokus stattdessen auf die Sprünge und geschmeidigen Bewegungen der Kämpfer. Dies unterstreicht seine Ästhetisierung des Krieges im Sinne seiner kriegsaffinen Intention. Sprachlich bewegt sich die Darstellung der Szene – neben der Nutzung des Vokabulars der Sportwelt – zwischen der Nutzung von Begriffen aus der nordischen Sagenwelt, wie „Bersekergang“ zeigt, und einer kühlen technischen Beschreibung, wenn beispielsweise von den „gestielten Handgranaten“ die Rede ist. Der Soldat erscheint dabei als zwiespältige Figur: Er ist einerseits ein wilder Krieger, der in seinem Blutausch auf nichts und niemanden

⁹⁴ Ebd. S. 219f.

⁹⁵ Peter Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München: C.H. Beck 2004. S. 819.

Rücksicht nimmt, und andererseits in seiner Handhabung der militärischen Technik ein effizienter Techniker.

Im Gegensatz zur sensorischen Abstumpfung und dem elitären Ertragen des Trommelfeuers, das im vorangegangenen Kapitel analysiert worden ist, bewirkt die unmittelbare Nähe des Kampfes und damit auch die unmittelbare Todesgefahr eine Schärfung und Steigerung der visuellen Wahrnehmung. Er beschreibt eine „Hellsichtigkeit“, die erst dann möglich ist, wenn man dem drohenden Tod ausgeliefert ist. Diese „Hellsichtigkeit“ beschränkt sich hier allerdings weitgehend auf die „schwarzen Bälle der Mill-Handgranaten“, während die Wahrnehmung für das Leid im Umfeld recht flüchtig bleibt. Die von den Granaten getöteten oder verwundeten Soldaten mit ihren „zuckenden Körpern“ dienen bloß als Inventar des gerade eroberten Grabenabschnitts, dem keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Eine emotionale Verarbeitung des Anblicks bleibt aus. Diese Hellsichtigkeit ist ein zentrales Merkmal des von Jünger propagierten neuen Menschentypus. Bernd Hüppauf dazu:

Seine Wahrnehmung muß so objektiv und sein Auge so hart wie das Kameraobjektiv werden, seine Reaktionen müssen so schnell und präzise wie die Bewegungen einer Maschine werden, von keinen Emotionen gestört, und seine Aktionen so machtvoll und beständig wie ein Präzisionsgewehr. Im Gegensatz zur Tradition, die Waffen als eine Verlängerung des Arms verstand, wird der Soldat in ein Element der technologischen Struktur des Schlachtfeldes verwandelt.⁹⁶

In diesem ersten Zitat wird auch der Graben zunächst nicht als beengter Ort, als klaustrophobische Falle, erlebt, sondern als ein Parcours, der in Abschnitte geteilt ist und bei dem „um jede Schulterwehr“ gekämpft werden muss, um vorwärtszukommen. Auch der Luftraum über den Kämpfenden wird zu einer geometrischen Zone, in der sich die Flugbahnen unterschiedlicher Handgranatenmodelle sowie anderer Geschosse kreuzen. Da man die Handgranaten in ihren Wurfbahnen sehen kann, ist der Tod hier kein unsichtbares und schwer zu fassendes Schicksal mehr. Deshalb kann man ihm mit körperlicher Geschicklichkeit und stark geschärften Sinnen begegnen und ihm ausweichen.

Ich konnte während dieser Minuten die Toten, über die ich bei dem Sprung hinwegsetzte, ohne Schauer sehen. Sie lagen alle in der entspannten und weich hingegossenen Haltung da, die den Augenblicken eigentümlich ist, in denen das Leben sich verabschiedet. Während dieser Sprünge hatte ich eine Auseinandersetzung mit dem Offizierstellverteter, der wirklich ein

⁹⁶ Bernd Hüppauf, Schlachtenmythen und die Konstruktion des „Neuen Menschen“. In: Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich und Irina Renz (Hrsg.), Keiner fühlt sich hier als Mensch ... Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs. Essen: Klartext 1993. S. 43-84. S. 64.

*toller Bursche war. Er beanspruchte den ersten Platz und verlangte von mir, daß ich nicht werfen, sondern ihm die Geschosse zureichen sollte.*⁹⁷

Während Ernst Jünger im vorangegangenen Abschnitt den Nahkampf als sportliches Ereignis oder als Tanz inszeniert, wendet er sich hier nun dem Resultat des Handgranatengefechts zu und nimmt die Gefallenen in den Fokus. Interessanterweise registriert Jünger aber nicht das Grauen der Verstümmelungen, das man als Leserschaft eigentlich erwartet, wenn Menschen durch Splitter und Sprengstoff umkommen. Vielmehr greift in dieser Situation ein psychischer Schutzmechanismus. Die Feststellung, dass Jünger die Toten „ohne Schauder“ betrachten kann, markiert einerseits erneut die bei Jünger typische elitäre Haltung des Soldaten, der fähig ist, den natürlichen Ekel zu unterdrücken, andererseits könnte man den Soldaten ebenso eine Gewohnheit und Abgestumpftheit durch ihre Fronterlebnisse attestieren. Dem steht allerdings entgegen, wie Jünger die durch Handgranaten Getöteten darstellt: Die Gefallenen werden nicht so beschrieben, wie man es erwarten würde, nämlich durchsiebt von Splittern, entstellt und zerfetzt. Hier liegen sie in einer „entspannten und weich hingegossenen Haltung“ auf dem Boden. Auch das ästhetisiert das Sterben im Krieg und die Kriegsrealität zu einem harmlosen, beinahe friedlichen Sterbensmoment. Das gewaltsame Umkommen junger Männer wird euphemistisch zur „Verabschiedung des Lebens“ umgedeutet, um dem Krieg seine Schrecken zu nehmen und im Hinblick auf die national-konservative Haltung des Autors Sinn zu geben. Diese Ästhetisierung ist konsequent, wenn man die im ersten Zitat beschriebene „Hellsichtigkeit“ des Soldaten inmitten des Kampfgeschehens aufrechterhalten möchte. Diese würde nämlich durch eine detaillierte Schilderung der zerfetzten Körper zusammenbrechen und den von Jünger propagierten Mythos des im Kampf stehenden Übermenschen mit seinen maximal geschärften Sinnen ruinieren.

Inmitten des Kampfes und in der Todeszone entwickelt sich eine Szene, die Jüngers Verständnis vom Soldaten als elitären Krieger auf groteske Weise radikalisiert. Die Auseinandersetzung mit dem Offizierstellvertreter verdeutlicht eine Umkehrung der normalen Kriegslogik, nach der man sich eher um Schutz oder Deckung streitet, aber nicht um den vordersten Platz an der Frontlinie. Erneut inszeniert Jünger in dieser Szene den Raum als Bühne, auf der sich die Akteure um die Hauptrolle streiten. Absurderweise wird das Töten selbst zum Privileg, das man sich erstreiten muss, während das bloße Zureichen der Handgranaten nur eine niedere Hilfstätigkeit darstellt. Die hier dargestellte Hierarchie zeigt erneut deutlich, dass der Krieg für Jünger in erster Linie ein soziales und sportliches Ereignis ist. Er ist eine Jagd, bei der das eigene Überleben als notwendiger Einsatz in Kauf genommen

⁹⁷ Ernst Jünger, In Stahlgewittern. S. 221.

wird, um den Status des aktivsten und erfolgreichsten Jägers innezuhaben. Nur wer vorne steht und den ersten Platz erreicht hat, bestimmt das Geschehen, das Spiel. Alle anderen werden zu Zuschauern degradiert. Das wird durch den „tollen Burschen“ deutlich, der nicht an seiner Moral gemessen wird, sondern an seiner Aggressivität und seinem Drang nach vorne, dem Feind entgegen. Auf sprachlicher Ebene herrscht eine umgangssprachliche Tonalität vor, wie man an der Bezeichnung „toller Bursche“ sehen kann. Dass der Konflikt nur als „Auseinandersetzung“ bezeichnet wird, holt das existentielle Geschehen auf eine spielerische und kompetitive Ebene zurück.

Ein rechts abzweigender Graben wurde von uns folgenden Leuten des Regiments 225 aufgeräumt. In die Zwickmühle geratene Engländer versuchten, über freies Feld zu fliehen, und fielen im Feuer, das sich sogleich von allen Seiten auf sie richtete. Auch den anderen, denen wir dicht auf den Fersen blieben, wurde es in der Siegfriedstellung unheimlich. Sie suchten durch einen Verbindungsgraben zu entweichen, der rechts abbog. Wir sprangen auf die Postenstände und hatten dort einen Anblick, der uns ein wildes Jubelgeschrei entriß: Der Graben, durch den sie entkommen wollten, kehrte wie der geschwungene Flügel einer Leier gegen den unseren zurück und war an den engsten Stellen kaum zehn Schritt von uns entfernt. Sie mußten also noch einmal an uns vorbei. Wir konnten von unserem erhöhten Standpunkt den Engländern, die vor Eile und Aufregung stolperten, auf die Stahlhelme sehen. Ich schleuderte den vordersten eine Handgranate vor die Füße, so daß sie stutzend stehenblieben und die ihnen Folgenden eingekeilt wurden. Nun gerieten sie in einen furchtbaren Engpaß; Handgranaten flogen wie Schneebälle durch die Luft, alles in milchweißen Qualm hüllend. Von unten reichte man uns immer neue Wurfgeschosse zu. Zwischen den zusammengeballten Engländern zuckten Blitze auf, Fetzen und Stahlhelme hochschleudernd. Wut- und Angstschreie mischten sich. Feuer vor den Augen, sprangen wir auf den Grabenrand. Die Gewehre der ganzen Gegend richteten sich auf uns.⁹⁸

In diesem dritten Abschnitt der zu untersuchenden Schlüsselszene verändert sich das Geschehen vom zuvor beschriebenen sportlichen Wettstreit zu einem systematischen Massaker. Hier wird von Jünger nicht mehr das Duell mit einem nahen, aber meist unsichtbaren Gegner beschrieben, sondern die technische Vernichtung einer im engen Graben gefangenen und wehrlosen Masse dargestellt. Dieser Abschnitt markiert gleichzeitig auch den ethischen Tiefpunkt dieser analysierten Kampfsequenz, da die Einkesselung und Vernichtung des Gegners in Jünger und seinen Männern in keiner Sekunde Mitleid oder Entsetzen auslösen. Vielmehr entlockt es ihnen ein „Jubelgeschrei“, das erneut an die alten Wikingerkrieger und ihre Berserker erinnert.

Der Raum ist in diesem Ausschnitt strikt hierarchisch gegliedert, denn Jünger und seine Männer besetzen die Postenstände und kontrollieren damit die Vertikale. Von diesem

⁹⁸ Ebd. S. 221.

erhöhten Standpunkt aus verfügen sie nicht nur über einen taktischen Vorteil. Er verleiht ihnen auch eine absolute Gewalt über das Schicksal der im Graben unter ihnen eingepferchten Gegner. In dieser Darstellung ist die Ästhetisierung der tödlichen Falle besonders wichtig. Sie setzt als Vergleich für den Grabenverlauf die geschwungene Form der Leier, eines antiken Instruments, als Metapher ein. Diese symbolisiert die antike Kultur, und Jünger projiziert sie auf den Grabenverlauf, die Falle, die kurz darauf zum Schlachthaus wird. Jüngers infantiler Vergleich der Handgranaten mit Schneebällen trivialisiert die Gewalt, denn indem Jünger über den tödlichsten Moment des Nahkampfs die Erinnerung an ein harmloses Kinderspiel stülpt, verharmlost er das faktische Zerfetzen der wehrlosen Gegner. Insgesamt erinnert diese Szene stark an den Ablauf einer Treibjagd, denn der Feind wird dem Wild gleich vor seine Schlächter getrieben, die glücklich auf ihre Beute warten und ihr den Garaus machen.

Im Moment seines Sterbens verliert der Gegner jede Individualität, denn Jünger sieht keine Gesichter, sondern nur Objekte, wie beispielsweise die Stahlhelme sowie eine zusammengeballte Masse vor sich. Die Wirkung der Handgranaten wird rein phänomenologisch beschrieben. Die Menschen unter ihnen sterben nicht einfach, sie lösen sich in Fetzen auf, die herumgeschleudert werden. Dadurch wird der menschliche Körper zur bloßen Materie reduziert, die auf die physikalische Einwirkung der Explosionen reagiert. Diese Darstellung unterscheidet sich aber von den zuvor dargestellten Toten, die sanft und friedlich auf dem Boden gelegen sind. Akustisch wird das Leid der Menschen durch die „Wut- und Angstschreie“ zwar dargestellt, diese werden jedoch vom „Jubelgeschrei“ der Deutschen überlagert. Auch in diesem Abschnitt manifestiert sich Jüngers Ästhetisierung des Krieges in seinem Kriegsbericht. Der Krieger Jünger hat die Situation technisch, räumlich und emotional vollständig und stets unter Kontrolle. Er orchestriert das Leid der anderen und kennt dabei kein Mitleid. An ihre Stelle tritt eine Faszination für die optische Wirkung der „Blitze“ und des „weißen Qualms“ sowie die Befriedigung des Jagdinstinkts. Der Mensch auf der gegnerischen Seite wird nur noch das Wild, das in die Falle getrieben und dort erlegt wird, sowie das Objekt, das durch die Explosionen „hochgeschleudert“ wird.

Mitten in diesem Taumel wurde ich wie durch einen Hammerschlag zu Boden geworfen. [...] Das Geschöß eines entfernten Schützen hatte meinen Stahlhelm durchschlagen und den Schädel gestreift. [...] Kaum hatte ich die nächste Schulterwehr passiert, als ein Mann hinter mir herstürzte und hervorstieß, daß Tebbe an derselben Stelle soeben durch Kopfschuß gefallen sei. Die Nachricht schlug mich vollends zu Boden. [...] Gleichzeitig verbluteten in diesem mörderischen Grabenstückchen sämtliche Unteroffiziere und ein Drittel meiner Kompanie. Es hagelte Kopfschüsse. [...] Unter

*allen erregenden Momenten des Krieges ist keiner so stark wie die Begegnung zweier Stoßtruppführer zwischen den engen Lehmwänden der Kampfstellung. Da gibt es kein Zurück und kein Erbarmen. Das weiß jeder, der sie in ihrem Reich gesehen hat, die Fürsten des Grabens mit den harten, entschlossenen Gesichtern, tollkühn, geschmeidig vor und zurück springend, mit scharfen, blutdürstigen Augen, Männer, die ihrer Stunde gewachsen waren und die kein Bericht nennt.*⁹⁹

In dieser abschließenden Kampfsequenz vollzieht der Autor die Apotheose des Frontkämpfers, der trotz seiner Verwundung und des Verlusts seines engen Kameraden, Tebbe, nicht in Trauer oder Wahnsinn verfällt, sondern als „Fürst des Grabens“ einer aus den Stahlgewittern hervorgegangenen und neu entstandenen Aristokratie angehört. Der Text erreicht hier seinen Höhepunkt, in dem der Frontkämpfer diese mythische Überhöhung erfährt. Da dieser neue Adelsstand nur für jene offensteht, die während der Schlacht „ihrer Stunde gewachsen waren“, stilisiert Jünger den Nahkampf im Graben zum entscheidenden Aufnahmeritual in diese elitäre Kaste. Bezeichnend für Jünger ist sein Umgang mit seinem eigenen Leid, denn er wird verwundet – und das wird er im Verlauf des Krieges viele Male. Er hat einen Streifschuss am Kopf erlitten, spürt aber keine Schmerzen. Er registriert seine schwere Verletzung bloß als einen mechanischen Impuls in Form eines „Hammerschlags“, der den Erzähler zu Boden wirft. Eine emotionale Regung zeigt Jünger erst dann, als er vom Tod seines langjährigen Kameraden Tebbe erfährt, denn diese „schlägt ihn vollends zu Boden.“ Das verdeutlicht die Besonderheit und die Bedeutung des von Jünger dargestellten elitären Männerbundes. Die Kameradschaft der Kriegerelite wiegt schwerer als das eigene Schicksal und die eigene Unversehrtheit.

Den Raum deutet Jünger von der militärischen Stellung des Schützengrabens zum Königreich des Stoßtruppführers und zum Herrschaftsgebiet des Frontsoldaten um. Dort regieren die Neuen Menschen, die aus dem Erlebnis des Nahkampfes geboren werden. Der Raum gehört nicht dem Kaiser oder dem Generalstab, sondern ausschließlich jenen, die ihn physisch besetzen und sich in ihm bewährt haben. Die „engen Lehmwände“ bilden für die „Begegnung der Stoßtruppführer“ die perfekte Kulisse, denn aus diesem beengten Graben gibt es „kein Zurück“ mehr. Das Ende dieses Zitats kann als ideologischer Kern von Ernst Jüngers Kriegsdeutung gelesen werden, denn dort wird der neue Menschentypus erschaffen. Sprachlich wird aus dem schlammverschmierten Soldaten ein Aristokrat der Gewalt, der über allen Normen steht. Die verwendeten Adjektive, mit denen diese „Fürsten“ beschrieben werden, sind allerdings animalisch, wie „geschmeidig“, „tollkühn“ oder „blutdürstige

⁹⁹ Ebd. S. 221f.

Augen“ verdeutlichen. Das verleiht ihnen eine gewisse Ästhetik, die Raubkatzen in ihren Bewegungen ausstrahlen. Dass sie „kein Bericht nennt“, ist nicht unwesentlich, denn damit behauptet Jünger, dass die wahre Realität des Krieges in den offiziellen Heeresberichten nicht vorkommt. Aus seiner Sicht agiert die wahre Elite jenseits der Bürokratie in ihrer eigenen, ungeschriebenen und undokumentierten Sphäre. Hans-Harald Müller macht an diesem Zitat Jüngers Version des Heroismus wie folgt fest:

»Helden, die kein Bericht nennt« - besser hätte es Jünger kaum verdeutlichen können, daß es für die von ihm postulierte Version individuellen Heldentums keine gesellschaftliche Anerkennung gibt, ohne die eine Konzeption von Heroismus nicht vorstellbar ist.¹⁰⁰

Jüngers Darstellung des Nahkampfes lässt sich als eine Bewegung der Entrealisierung beschreiben. Was als sportlicher Wettstreit beginnt und über die ästhetische Betrachtung von Leichen zum Jubel über das Massaker führt, endet schließlich mit der Mythisierung des Kriegers zum Fürsten und „Neuen Menschen“. Jünger leugnet die Schrecken des Krieges nicht und auch in den vielen anderen Darstellungen des Nahkampfes in seinem Kriegstagebuch beschreibt er detailliert Verstümmelungen und andere Kriegsschrecken. Er stellt den Nahkampf aber als eine heroische Prüfung dar, die den Neuen Menschen formt und nimmt daher im Sinngebungsprozess nach dem Weltkrieg klar eine bejahende Haltung ein, die dem Krieg zudem eine menschenbildende und gesellschaftsreinigende Kraft zugesteht, die, wie oben erwähnt, besonders vom Bürgertum kurz vor und zu Beginn des Krieges vertreten wurde.

5.2 Der Nahkampf bei Remarque: Angst und Überlebenskampf

In Remarques Roman werden ebenfalls Nahkämpfe zwischen Soldaten dargestellt. Von besonderer Bedeutung ist freilich die Szene, in der der Protagonist Paul Bäumer den Franzosen Duval im Granattrichter ersticht und seinem langen Sterben zusehen und zuhören muss. Hier kommt der von Remarques vertretene Pazifismus voll zur Geltung. Für diese Arbeit werden jedoch andere, weniger bekannte Nahkampfsszenen zur Analyse herangezogen, um Remarques Gegenposition zu Ernst Jüngers Kriegsaffinität zu unterstreichen. Diese folgen gleich dem im ersten Hauptteil analysierten Trommelfeuer bei Remarque, das die Soldaten im unsicheren Unterstand aushalten und bei dem auch einige Wahnsinnig werden. Unmittelbar danach hört das direkte Feuer auf und konzentriert sich hinter ihnen zu einem so

¹⁰⁰ Hans-Harald Müller, Der Krieg und die Schriftsteller. S. 230.

genannten Sperrfeuer. Das signalisiert Bäumer und seinen Kameraden, dass die Franzosen nun zum Angriff übergehen werden. Es kommt zu ersten Abwehrgefechten, bevor die Deutschen ihre Stellungen verlassen und zurückweichen müssen.

Im Augenblick, als wir zurückgehen, heben sich vorn drei Gesichter vom Boden. Unter einem der Helme ein dunkler Spitzbart und zwei Augen, die fest auf mich gerichtet sind. Ich hebe die Hand, aber ich kann nicht werfen in diese sonderbaren Augen, einen verrückten Moment lang rast die ganze Schlacht wie ein Zirkus um mich und diese beiden Augen, die allein bewegungslos sind, dann reckt sich drüben ein Kopf auf, eine Hand, eine Bewegung, und meine Handgranate fliegt hinüber, hinein. Wir laufen zurück, reißen spanische Reiter in den Graben und lassen abgezogene Handgranaten hinter uns fallen, die uns einen feurigen Rückzug sichern. Von der nächsten Stellung aus feuern die Maschinengewehre.¹⁰¹

Bereits in dieser ersten Sequenz bricht die zuvor bei Jünger etablierte Logik des Nahkampfs als sportliches „Ballett“ und als technischer Vorgang zusammen, denn an die Stelle der „Fürsten des Grabens“ tritt bei Remarque die ethische Hemmung und ein Augenblick des Zögerns. Ein markanter Unterschied zu Jüngers Position wird auf der sensorischen Ebene in der Wahrnehmung des Feindes besonders deutlich. Während bei Jünger der Gegner konsequent entmenslicht wird – er sieht nur eine zusammengeballte Masse aus Stahlhelmen und Fetzen – vollzieht Remarque eine Re-Individualisierung. Der Erzähler sieht nicht nur Helme und Uniformen, sondern „drei Gesichter“ und legt den Fokus auf physiognomische Details wie den „dunklen Spitzbart“. Diese Wahrnehmung von Details gipfelt im direkten Augenkontakt, denn Bäumer erkennt „zwei Augen, die fest auf [ihn] gerichtet sind“. Dieser Blick durchbricht plötzlich die Anonymität der Soldaten auf dem Schlachtfeld und verwandelt das „Objekt“, das getötet werden muss, zurück in ein menschliches Subjekt, was Bäumer zögern lässt, seine Handgranate zu werfen. Der „hellsichtige Blick“ des Kriegers bei Jünger wird hier durch eine beinahe traumatische Fixierung, eine kurze Überforderung, ersetzt.

Sprachlich spiegelt Remarque diesen inneren Konflikt Bäumers durch eine verzögernde Syntax wider. Die Konjunktion „aber“ im Satz „Ich hebe die Hand, aber ich kann nicht werfen“ markiert eine Blockade des bei Soldaten in zahllosen Drills während der Ausbildung antrainierten Tötungsreflexes. Während bei Jünger der Wille des Soldaten und die von ihm durchgeführte Tat eine Einheit bilden, schiebt sich bei Remarque das Gewissen dazwischen, das durch das Erkennen des Menschlichen im Feind verursacht wird. Bezeichnend ist auch die Metaphorik: Während Jünger den Graben als Arena inszeniert, in der sich die Stoßtruppführer ohne Gnade bekämpfen, wird die Schlacht von Remarque als „Zirkus“ beschrieben.

¹⁰¹ Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues*. S. 102f.

Die Nutzung dieses Begriffes führt zu einer gewissen Dekonstruktion des Krieges, weil er statt des heroischen Wettkampfs Wahnsinn, künstliche Hektik und eine absolute Sinnlosigkeit impliziert. Zudem dominiert bei Remarque, und das unterscheidet ihn von Jünger, die Wir-Perspektive, anstatt der bei Jünger gebrauchten Ich-Perspektive. Auch das verdeutlicht den Kampf ums Überleben und lässt die Sichtweise eines elitären Ich-Erzählers, der die Begebenheiten kontrolliert, gar nicht zu.¹⁰²

Auch in der räumlichen Gestaltung der Kampfszenen findet eine Umwertung statt. Der Graben in Remarques Roman ist kein Raum der „Fürsten“, der in einem Kampf erobert worden ist, sondern ein Ort der Flucht und der Defensive, denn Bäumer und seine Männer befinden sich in diesem Romanausschnitt auf dem Rückzug aus ihrer zerschossenen Stellung. In dem Moment des Zögerns, der mit dem Adjektiv „verrückt“ versehen ist, bricht der strategische Raum des Kampfes zu einer einzigen, existenziellen Achse zwischen dem Ich Bäumers und dem starrenden Franzosen mit dem Spitzbart zusammen. Die Tötung selbst geschieht schließlich aus Panik und nicht aus einer überlegenen Position heraus. Aus dieser Paralyse erwacht Bäumer erst, als sich ein Gegner drüben bewegt, und der Ich-Erzähler in den mechanischen Ablauf des Kämpfens zurückkehrt. Er wirft die Granate schließlich den Gegnern entgegen. Während das Töten bei Jünger einem Triumph gleicht, setzt Remarque es als notwendigen Zwang in Szene, der erst dann wieder möglich wird, sobald das Menschsein des Gegners erneut ausgeblendet wird.

*Aus uns sind gefährliche Tiere geworden. Wir kämpfen nicht, wir verteidigen uns vor der Vernichtung. Wir schleudern die Granaten nicht gegen Menschen, was wissen wir im Augenblick davon, dort hetzt mit Händen und Helmen der Tod hinter uns her; wir können ihm seit drei Tagen zum ersten Mal ins Gesicht sehen, wir können uns seit drei Tagen zum ersten Male wehren gegen ihn, wir haben eine wahnsinnige Wut, wir liegen nicht mehr ohnmächtig wartend auf dem Schafott, wir können zerstören und töten, um uns zu retten, um uns zu retten und zu rächen. Wir hocken hinter jeder Ecke, hinter jedem Stacheldrahtgestell und werfen den Kommenden Bündel von Explosionen vor die Füße, ehe wir forthuschen. Das Krachen der Handgranaten schießt kraftvoll in unsere Arme, in unsere Beine, geduckt wie Katzen laufen wir, überschwemmt von dieser Welle, die uns trägt, die uns grausam macht, zu Wegelagerern, zu Mördern, zu Teufeln meinetwegen, dieser Welle, die unsere Kraft vervielfältigt in Angst und Wut und Lebensgier, die uns Rettung sucht und erkämpft. Kame dein Vater mit denen drüben, du würdest nicht zaudern, ihm die Granate gegen die Brust zu werfen!*¹⁰³

¹⁰² Vgl. Heinz Ludwig Arnold, Die Frage nach dem Sinn des Krieges: Erich Maria Remarque und Ernst Jünger. In: Schweizer Monatshefte, 1998-12, 79 (12-1), S. 39-44. S. 40.

¹⁰³ Erich Maria Remarque, Im Westen nichts Neues. S. 103f.

Während Ernst Jünger den Nahkampf als eine Form der technokratischen Selbstoptimierung beschreibt, in der der Soldat zum stählernen „Fürsten des Grabens“ aufsteigt, vollzieht Erich Maria Remarque in diesem Abschnitt eine radikale Gegenbewegung. Der vergleichende Blick zeigt eine grundlegende ontologische Verschiebung: Jüngers Soldat überwindet das Menschliche und wird zum Übermenschen, der sich in der brutalen, technisierten Realität des Krieges souverän bewährt; Remarques Soldat fällt hingegen hinter das Menschliche zurück und wird zum Tier, das instinktgesteuert und triebhaft den Schrecken des Krieges begegnet. Das spiegelt auch Remarques Sprache wider. Begrifflichkeiten wie „gefährliche Tiere“, „Katzen“ und „forthuschen“ ersetzen das militärische Vokabular bei Jünger. In dieser Szene wird der Kampf nicht überlegen geführt, sondern bricht als instinktiver Überlebensreflex aus den Akteuren heraus. Die Handlungen sind nicht strategisch oder in irgendeiner Form „sportlich“, sie dienen der existenziellen „Verteidigung vor der Vernichtung“. ¹⁰⁴

Besonders deutlich tritt in diesem Abschnitt die sensorische Wahrnehmung der Gewalt hervor. Bei Jünger bleibt das Ich in den analysierten Szenen stets das steuernde Subjekt, das die Waffe als Werkzeug bedient. Hingegen findet bei Remarque eine physische Inbesitznahme der Gewalt statt: „Das Krachen der Handgranaten schießt kraftvoll in unsere Arme“. Der Soldat führt nicht mehr die Waffe als Werkzeug, sondern die Gewalt durchströmt ihn, als würde er einen elektrischen Schlag bekommen. Bäumer wirkt wie ein passives Medium des Krieges, seine psychische Verfassung wird dabei durch die Metapher der „Welle“ beschrieben, die das Individuum einfach „überschwemmt“ und mitreißt. Das markiert den Verlust der bei Jünger vorherrschenden Autonomie des Kämpfers. Die dort gepriesene Lust am Kampf wird hier als „Lebensgier“ demaskiert – ein Zustand, in dem sich die nackte Todesangst in „wahnsinnige Wut“ umwandelt. Der Nahkampf erscheint in dieser Szene paradoxerweise als psychische Entlastung, denn das passive Warten auf dem „Schafott“, dem Unterstand und dem pausenlosen Trommelfeuer, weicht der Möglichkeit, sich endlich aktiv zu wehren, was die bis zum Zusammenbruch aufgestaute Angst zu einer zerstörerischen, todbringenden Energie bündelt.

Den schärfsten Kontrast zu Jüngers Ideologie, der, wie bereits erwähnt, im Krieg eine neue Werteordnung entstehen sieht, setzt Remarque mit der totalen Zertrümmerung aller zivilisatorischer Normen. Der Satz: „Käme dein Vater mit denen drüben, du würdest nicht zaudern, ihm die Granate gegen die Brust zu werfen“, kann als moralischer Tiefpunkt des

¹⁰⁴ Vgl. Oleg Pochalenkow, Die Entwicklungsstadien der Gestalt von Paul Bäumer in Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues*. In: Thomas F. Schneider (Hrsg.), Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues* und die Folgen. Göttingen: V&R unipress 2014. S. 45-60. S. 58f.

Romans interpretiert werden. Während Jünger den Krieger jenseits von Gut und Böse als neue Aristokratie verortet, zeigt Remarque, dass diese Positionierung nur „Mörder“ und „Teufel“ hervorbringt. Der Vater steht hier als Symbol für die eigene Herkunft, die Erziehung und die patriarchale Gesellschaftsordnung jener Zeit. Dass man selbst ihn ohne Zögern töten würde, verdeutlicht, dass im Raum des Tötens keine Kultur und keine Moral mehr existieren, weil lediglich der Überlebensinstinkt übrigbleibt. Der „Dritte Weg“, den wir später bei Köppen sehen werden, wird versuchen, dies nüchtern zu dokumentieren, doch Remarque wählt hier bewusst den Weg des emotionalen Exzesses, um die Unmöglichkeit jeglicher Kriegsethik zu beweisen, was seinen pazifistischen Zugang untermauert.

Der Kampf entwickelt sich nun so, dass der Angriff der Franzosen mithilfe der eigenen Artillerie abgewehrt wird und Bäumer sowie die anderen Soldaten kehrtmachen und wieder zum Gegenangriff übergehen müssen.

Es kommt nicht ganz zum Handgemenge, die andern müssen zurück. Wir erreichen unsere Grabenstücke wieder und gehen darüber hinaus vor. Oh, dieses Umwenden! Man hat die schützenden Reservestellungen erreicht, man möchte hindurchkriechen, verschwinden; - und muß sich umdrehen und wieder in das Grauen hinein. Wären wir keine Automaten in diesem Augenblick, wir blieben liegen, erschöpft, willenlos. Aber wir werden wieder mit vorwärts gezogen, willenlos und doch wahnsinnig wild und wütend, wir wollen töten, denn das dort sind unsere Todfeinde jetzt, ihre Gewehre und Granaten sind gegen uns gerichtet, vernichten wir sie nicht, dann vernichten sie uns! [...] Wir haben alles Gefühl füreinander verloren, wir kennen uns kaum noch, [...]. Wir sind gefühllose Tote, die durch einen Trick, einen gefährlichen Zauber noch laufen und töten können.¹⁰⁵

Nachdem in der vorhergehenden Sequenz die Soldaten im Rausch des Angriffs auf eine animalische Ebene reduziert worden sind, vollzieht sich im Text im Augenblick des befohlenen Gegenstoßes eine deutliche Metamorphose. Remarque verlässt die Ebene des Animalischen und taucht in die Ebene der Technik, des Mechanischen und des Unheimlichen ein. Mit diesem dritten Zitat wird eine neue, tiefergehende Entfremdung des Ichs während des Kampfes deutlich, da der Soldat zuerst vom Menschen zum Tier wird und schließlich zum Automaten, zu einem leblosen Objekt, weiter degradiert wird.

Die Passage beginnt mit einer tiefgreifenden Erschütterung der räumlichen Orientierung. Das Umwenden kurz vor der Reservestellung und das erneute Vorrücken ist weit mehr als ein militärisches Manöver; es bedeutet eine psychologische Zäsur. Anders als bei Jüngers dargestellten Raum der „Arena“, dem Sportplatz und Bewährungsort des elitären Kämpfers, wird der Raum bei Remarque zu einem Gefängnis, aus dem man nicht entkommen kann. Bei

¹⁰⁵ Erich Maria Remarque, Im Westen nichts Neues. S. 104f.

Jünger beherrscht der Krieger mit seinem Willen die Schlacht und durchschreitet und durchtanzt das Schlachtfeld. Hier haben die Soldaten die „schützenden Reservestellungen“, die Sicherheit und Geborgenheit symbolisieren, nach einem heftigen Abwehrkampf schon erreicht. Der Zwang, sich jetzt „wieder in das Grauen hinein“ umdrehen zu müssen, zerstört den Überlebenswillen Bäumers und seiner Kameraden. Das wird an dem Ausruf „Oh, dieses Umwenden!“ deutlich, da er als emotionaler Aufschrei den berichtenden Ton der Textstelle durchbricht. Die eigentliche Qual für die Soldaten ist, dass ihnen der Rückzug verwehrt wird, und nicht der Kampf selbst. Anstatt sich in der Reservestellung zu verkriechen, wird der Soldat gegen seinen Willen vom Kampfgeschehen eingeholt und wieder nach vorne gezwungen. Der individuelle Wille des Soldaten ist zerstört, und das ist der eigentliche Schmerz.

Um diesen willenlosen Zustand zu beschreiben, verwendet Remarque die Metapher des „Automaten“. Sprachlich konstruiert er ein beklemmendes Paradoxon: Die Soldaten handeln „willenlos und doch wahnsinnig wild“. Diese Antithese hebt die Einheit von Tat und Wille auf. Die anstrengende physische Aktivität – das Laufen, das Bücken, das Schießen, das Werfen und die Wut selbst – entspringt keiner inneren Motivation, sondern ist das Resultat einer externen mechanischen Notwendigkeit. Der Kontrast zu Jünger wird hier besonders klar: Während Jünger die Verschmelzung von Mensch und Maschine als evolutionäre Entwicklung darstellt, zu dem „Neuen Menschen“, der kühl und souverän die Maschinen bedient und den Krieg wie einen Sport oder eine Jagdveranstaltung feiert, wird der Soldat bei Remarque nun selbst zu einem Werkzeug beziehungsweise einem „Automaten“ degradiert. Er bedient die Maschine nicht mehr, er ist die Maschine, denn der Soldat hat nur noch zu funktionieren. Er reagiert zwar auf Reize, aber das Menschliche in ihm ist abgeschaltet. Diese Mechanisierung führt dazu, dass die Kämpfer sich selbst nicht mehr als lebendige Wesen wahrnehmen. Sie beschreiben sich selbst als „gefühllose Tote“. Indem Remarque Begriffe wie „Trick“ oder „gefährliche[n] Zauber“ verwendet, macht er deutlich, dass die Soldaten mental und rational schon längst tot sind und nur noch ihre Körper funktionieren. Während Jüngers Krieger im Nahkampf seine höchste Daseinsberechtigung erfährt, ist er bei Remarque innerlich bereits gefallen, bevor ihn eine Kugel oder ein Splitter trifft. Die Hemmung Bäumers aus dem ersten Zitat ist verschwunden. Die Männer sind gefühllos, sie kennen keinen Hass mehr gegen den Feind und auch keine Kameradschaft mehr, da sie „alles Gefühl füreinander verloren“ haben. „Vernichten wir sie nicht, dann vernichten sie uns“, ist die einzige Logik, die übrig bleibt. Man erfüllt schließlich als Objekt seine Aufgabe, sonst ist nichts übrig.

Ein junger Franzose bleibt zurück, er wird erreicht, hebt die Hände, in einer hat er noch den Revolver – man weiß nicht, will er schießen oder sich ergeben –, ein Spatenschlag spaltet ihm das Gesicht. Ein zweiter sieht es und versucht, weiterzuflüchten, ein Bajonett zischt ihm in den Rücken. Er springt hoch, und die Arme ausgebreitet, den Mund schreiend weit offen, taumelt davon, in seinem Rücken schwankt das Bajonett. [...] Ein Maschinengewehr kläfft, wird aber durch eine Handgranate erledigt. Immerhin haben die paar Sekunden für fünf Bauchschüsse bei uns ausgereicht. Kat schlägt einem unverwundet gebliebenen Maschinengewehrschützen mit dem Kolben das Gesicht zu Brei. Die anderen erstechen wir, ehe sie ihre Handgranaten heraus haben.¹⁰⁶

Ist im vorigen Zitat der Soldat als „willenloser Automat“ etabliert worden, präsentiert dieser Auszug, wie dieser Automat bei Feindkontakt funktioniert. Die Darstellung der Gewalt erreicht hier einen Höhe- beziehungsweise Tiefpunkt, da der Kampf nicht mehr als militärische Handlung, sondern als eine rohe Schlächterei inszeniert wird.

Remarques Sprache spiegelt die Brutalität des Geschehens durch eine stark verknappte Syntax wider. Er nutzt harte Parataxen, die wie Peitschenschläge wirken: „Ein Spatenschlag spaltet ihm das Gesicht“, „Ein Bajonett zischt ihm in den Rücken.“ Es kommen keine glättenden Übergänge vor und auch keine Adjektive des Bedauerns. Der Stil erinnert an einen nüchternen Stil eines Protokolls, allerdings steht er zum Inhalt in starkem Kontrast. Die Beschreibung des Tötens bleibt sachlich: Ein Maschinengewehr wird „erledigt“, Gegner werden „weggeräumt“, bevor sie den „Automaten“ gefährlich werden können. Diese Kälte verdeutlicht, dass es für ethische Abwägungen keinen Platz, keinen Raum mehr gibt. Selbst in dem Augenblick, in dem der junge Franzose seine Hände hebt und, weil er immer noch den Revolver hält, die Situation unklar ist, entscheidet der deutsche Soldat nicht nach moralischen Maßstäben, sondern reflexartig. Sein Körper handelt rascher als sein Verstand, da der Überlebensinstinkt den tödlichen Schlag mit dem Spaten erzwingt.

Der zentrale und grausamste Moment in diesem Textausschnitt ist die Zerstörung des menschlichen Gesichts. In der ersten analysierten Szene in diesem Unterkapitel ist das Gesicht des Gegners noch Auslöser für die innere Hemmung Bäumers und für eine gewisse Empathie gewesen, weil es den „Todfeind“ zum Menschen gemacht hat. Hier wird jedoch das Gesicht im wahrsten Sinne des Wortes vernichtet: Es wird „gespalten“ oder mit dem Gewehrkolben „zu Brei“ geschlagen. Damit ist die Dehumanisierung der Soldaten im Kampf endgültig abgeschlossen. Der Feind wird seiner Identität beraubt. Besonders verstörend wirkt hierbei, dass ausgerechnet die väterliche Mentor-Figur Bäumers, Kat, diese massive und entstellende Gewalt ausübt. Das zeigt, dass selbst der fürsorglichste Charakter durch den

¹⁰⁶ Ebd. S. 105f.

Krieg pervertiert und korrumpiert wird und im mechanischen Modus des „Automaten“ zum gnadenlosen Schlächter mutiert.

Auch hier wird die gegensätzliche Positionierung Remarques gegenüber Jünger deutlich greifbar: Remarque demaskiert den Nahkampf als Orgie der Gewalt, bei dem es keine Spur von „Ritterlichkeit“ oder Ehre oder elegante Bewegungen, man denke an die Sprünge bei Jünger, gibt. Es dominieren im unmittelbaren Handgemenge primitive Tötungswerkzeuge, wie der Spaten und das Bajonett, das Kampfgeschehen, mit denen keine sportlichen Wettkämpfe ausgefochten werden, sondern die existenzielle Bedrohung beseitigt wird.

Überall knacken Drahtzangen, poltern Bretter über die Verhaue, springen wir durch die schmalen Zugänge in die Gräben. Haie stößt einem riesigen Franzosen seinen Spaten in den Hals und wirft die erste Handgranate; wir ducken uns einige Sekunden hinter der Brustwehr; dann ist das gerade Stück des Grabens vor uns leer. Schräg über die Ecke zischt der nächste Wurf und schafft freie Bahn, im Vorbeilaufen fliegen geballte Ladungen in die Unterstände, die Erde ruckt, es kracht, dampft und stöhnt, wir stolpern über glitschige Fleischfetzen, über weiche Körper, ich falle in einen zerrissenen Bauch, auf dem ein neues, sauberes Offizierskäppi liegt.¹⁰⁷

Das letzte Zitat beschreibt das erfolgreiche Eindringen in den zuerst verlassenen und jetzt zurückeroberten Graben. Doch anders als in glorifizierenden Schlachtgemälden abgebildet, gibt es hier keinen Moment des Triumphs. Erich Maria Remarque inszeniert den Gegenangriff als eine Abfolge von Geräuschen und reflexartigen Tötungshandlungen. Die Sprache ist sehr dynamisch: Verben wie „knacken“, „poltern“, „springen“, „zischt“ und „kracht“ erzeugen ein Gefühl von Hektik. Der Graben soll von den Gegnern gesäubert werden, und dieses „Aufräumen“ mit tödlichen Mitteln – „Spaten in den Hals“ – dient dazu, sich „freie Bahn“ zu schaffen. Der eroberte Graben wird als ein Ort des ekelhaften körperlichen Kontakts beschrieben. Remarque metaphorisiert die Erde zu einem leidenden Wesen, das wegen der zahlreichen Explosionen von Handgranaten von innen heraus „dampft und stöhnt“. Der Boden, auf dem die Soldaten laufen, besteht hauptsächlich aus Leichenteilen. Das „Stolpern über glitschige Fleischfetzen“ und „weiche Körper“ markiert den vollständigen Verlust der soldatischen Haltung, die bei Jünger so zentral ist. Bäumer verliert buchstäblich den Boden unter den Füßen und rutscht auf der zerstörten Menschlichkeit, die durch die oben zitierten „Fleischfetzen“ symbolisiert wird, aus. Am Ende des Zitats setzt Remarque eine ekelhafte Grenzüberschreitung ein: Paul Bäumer fällt „in einen zerrissenen Bauch“ und damit in das Innere eines anderen Menschen. Darauf platziert der Autor das „neue und saubere Offizierskäppi“, was besonders ironisch ist, denn die Offiziershaube steht für die Ordnung, die

¹⁰⁷ Ebd. S. 106.

Hierarchie und, weil sie „neu und sauber“ ist, für den äußerlichen Glanz des Militärs. Der zerrissene Bauch symbolisiert hingegen die blutige und chaotische Realität des Krieges. Indem Remarque diese beiden Objekte übereinanderlegt, zeigt er die eigentliche Absurdität des Krieges: Die saubere Uniform bildet nur die Hülle über dem zerrissenen Menschen. Remarques Soldaten verlieren gegenüber jenen in Jüngers Kriegstagebuch die Haltung, sie stolpern und sie fallen nieder. Sie stehen nicht über den Leichen der Feinde, sondern sie fallen in sie hinein. Das hebt jede Distanz auf. Zuletzt sind nur noch der Ekel und die Verschmelzung von Lebenden und Toten vorhanden, wie auch in der Friedhofsszene.

Die Analyse dieser fünf Textauszüge offenbart, dass Remarques pazifistische Positionierung nicht als ein politisches Programm, sondern als radikale Dekonstruktion der Heroisierung und Verherrlichung des Krieges deutlich wird. Er zeigt statt der ästhetisierenden Steigerung des Menschen den Ablauf des menschlichen Verfalls im Nahkampf: Zuerst verliert der Soldat seinen moralischen Kompass, dann seine Menschlichkeit und schließlich seine Haltung. Für Remarque ist der Krieg niemals die Schule, die den Charakter eines Menschen bildet, er ist nur eine destruktive technisierte Macht, die den Menschen erst seelisch entwurzelt und dann physisch vernichtet. Das „saubere Offizierskäppi“ auf dem zerfleischten Bauch bleibt ein finales Symbol für die völlige Sinnlosigkeit militärischer Ordnung angesichts der chaotischen, materiellen und brutalen Realität des Schlachtens.

5.3 Der Nahkampf bei Köppen: Der distanzierte Bericht und die Montage

Wenn man vor der Aufgabe steht, den Nahkampf in Edlef Köppens *Heeresbericht* zu analysieren, trifft man auf eine kleine Schwierigkeit: Adolf Reisiger gehört nicht der Infanterie an wie Ernst Jünger und Paul Bäumer. Er ist Artillerist und wird dementsprechend selten in der vordersten Linie eingesetzt. In einen direkten Nahkampf gerät Adolf Reisiger kaum und auch nur dann, wenn er als Verbindungsmann zur Batterie vorne bei den Infanteristen Dienst tun muss. Häufig ist Reisiger nicht unmittelbar im Kampfgeschehen präsent, sondern berichtet davon aus der Distanz. So kommt es gerade am Ende eines Beobachtungsdienstes, den er auf einer Erhöhung, der Halde, ableistet, zu einem Angriff der Entente. Dieser soll im Folgenden analysiert werden:

Neben Reisiger standen fünf Infanterieposten, reglos, Gewehr im Anschlag. Sie rückten plötzlich zusammen. Eine Gruppe erschien im Laufschrift vom Tunnel her. Ein Maschinengewehr wurde in Stellung gebracht. Die Bedienung zwängte sich zwischen den Stämmen der Barrikade hindurch, wühlte schwarzen Dreck nach hinten, schob das M.G. an die Mulde.

Die Hast der Infanteristen und die Blässe ihrer schwitzenden Gesichter waren erregend. Keiner redete. Man handelte mit zusammengepresstem Mund in gespenstischer Stummheit. [...] Und jedesmal, wenn sie [die Rauchwalze] aufsprang, sah Reisiger hinter ihr laufende Menschen. Der Feind! Das ist der Feind! Er drängte sich gegen die M.G.-Besatzung: »Da – Franzosen!« - Die Antwort, verbissen: »Rankommen lassen...« Reisiger schwankte vor Aufregung. Sie kamen ja heran! Da, die Rauchwolke, immer näher, und dahinter immer diese laufenden springenden gestikulierenden Menschen. »Schießt doch um Gottes willen!«¹⁰⁸

Diese erste zu analysierende Szene aus Köppens *Heeresbericht* beschreibt jenen Moment vor dem französischen Angriff auf die deutschen Stellungen, der nicht als heldenhaftes Epos oder als emotionales Drama inszeniert wird, sondern in der Darstellung vielmehr einer präzisen Protokollierung eines geübten und technischen Vorgangs gleicht. Der Erzählstil der Neuen Sachlichkeit manifestiert sich hier durch die Verwendung knapper Parataxen. Die Sätze sind kurz, schmucklos und reihen die Handlungen der Soldaten, wie Filmsequenzen aneinander – „sie rückten zusammen“ oder „ein Maschinengewehr wurde in Stellung gebracht“. Diese syntaktische Strenge verweist auf die Entindividualisierung der automatisch handelnden Soldaten, die nicht mehr als einzelne Subjekte agieren. Sie werden zu reinen Funktionsträgern, zur „Bedienung“ der Kriegsmaschinerie reduziert.

Der zentrale Konflikt bei Köppen ist die Diskrepanz zwischen der bürokratischen Kälte der Tötungsarbeit in den offiziellen Heeresberichten und der Überforderung der einzelnen Soldaten im Feld. Dies wird auch in dieser Textstelle sichtbar: Während die MG-Bedienung mit einer „gespenstischen Stummheit“ und professioneller Effizienz handelt, gerät der Kanonier Reisiger in Panik: „Da – Franzosen“, „Schießt doch um Gottes willen“. Der „verbissene“ Befehl „Rankommen lassen...“ verdeutlicht die Logik des Krieges, da der Feind nicht in dem Moment bekämpft wird, in dem man ihn sieht, sondern erst dann, wenn die Trefferwahrscheinlichkeit im Sinne des industriellen Tötens besonders hoch ist. Für Reisiger hingegen löst sich der Feind in eine optische Reizüberflutung auf, nämlich in „laufende springende gestikulierende Menschen“. Diese asyndetische Aneinanderreihung der Partizipien ohne Konjunktion oder Komma beschleunigt das Erzähltempo deutlich und simuliert den Verlust der kognitiven Kontrolle Reisigers über das Geschehen.

Der Raum in dieser Szene wird nicht geographisch, sondern rein funktional als ballistischer Wirkungsraum einer Vielzahl von Geschossen präsentiert. Die Verteidigungslinie, die durch „Barrikaden“ und „Stämme“ begrenzt wird, markiert eine scharfe Linie zwischen dem geschützten beziehungsweise durch Kriegsgerät gesicherten Innenraum und dem offenen

¹⁰⁸ Edlef Köppen, *Heeresbericht*. S. 118f.

und bedrohlichen Außenraum. Zudem verengt sich der Raum durch den Blick über Kimme und Korn des Maschinengewehrs zu einem technischen Korridor, ähnlich wie bei einem Tunnelblick. Durch das Kommando „Rankommen lassen“ wird der Raum in Sequenzen gegliedert, die ihn in zeitlich berechenbare Abschnitte einteilen, deren Distanzen zwischen den Gegnern in einer gewissen Zeit erst zurückgelegt werden müssen, damit der Angreifer besonders effektiv bekämpft werden kann. Es ist in dieser Verteidigungsposition also nicht wichtig, wo sich der Feind befindet, sondern wann er nah genug ist, um statistisch sicher getroffen zu werden.

In scharfer Abgrenzung zu Jüngers *In Stahlgewittern* handelt Reisiger in Köppens Roman niemals souverän. Wo Jüngers Erzähler in einer solchen Situation als „Fürst des Grauens“ mit dem Maschinengewehr verschmelzen und den Kampf zur sportlichen Herausforderung verharmlosen würde, bleibt Reisiger als Artillerist in der vordersten Linie fehl am Platz. Er lässt die stetige Handlungsfähigkeit und -bereitschaft sowie die souveräne Haltung des Sturmsoldaten vermissen; er „schwankt vor Aufregung“ und erlebt die Situation nicht als Rausch, sondern als absoluten Kontrollverlust. Gleichzeitig unterscheidet sich diese erste Szene von Erich Maria Remarques Roman. Zwar teilen beide Autoren eine klare Anti-Kriegs-Haltung, aber Köppen erzeugt den Schrecken hier weniger durch emotionale Identifikation oder sentimentale Kameradschaft, sondern durch Objektivierung. Die Soldaten bilden eine Arbeitsgemeinschaft, keine Lebensgemeinschaft, die durch Schweigen verbunden ist. Der Blick auf den Feind ist dokumentarisch distanziert, womit Edlef Köppen die emotionale Unmittelbarkeit Remarques zugunsten einer analytischen Darstellung der Angriffssituation ersetzt. Der Raum bei Köppen ist weder die Arena Jüngers noch die in der Friedhofsszene als Schutzraum empfundene Erde. Er bleibt eine kalte Zielzone, in der sich Reisiger fremd fühlt, weil er die menschliche Panik spürt, während um ihn herum der Raum von den kriegserfahrenen Soldaten militärisch vermessen wird.

Wie der letzte Rauch sich vom Boden gelöst hat, steht und liegt und kniet und kriecht und läuft und springt, graue lebendige Masse, der Feind. Und stürmt, Handgranaten hochgeschwungen, das Bajonett gereckt, gegen den Graben vor. Da kläfft das Maschinengewehr neben Reisiger los. Da prasselt neben ihm Schnellfeuer aller Gewehre. Herrgott, was geschieht! Dutzende von Franzosen werfen die Arme hoch und fallen rücklings zur Erde. Aber andere Dutzende dicht geballt drängen weiter vorwärts. Die Feuer der Handgranaten zischen. Die Flammen der Artillerie rasen. Und: Franzosen, immer wieder neu: Franzosen: vorwärts.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Ebd. S. 119.

Köppen treibt die Darstellung des Gefechts in dieser zweiten Frontszene, die sich unmittelbar an die vorangegangene anschließt, in einen sprachlichen Exzess, um die Überwältigung des Individuums durch die reine Masse greifbar zu machen. Stilistisch bedient sich Köppen gleich zu Beginn eines Polysyndetons: Die Reihung „steht und liegt und kniet und kriecht“ hebt die gewöhnliche syntaktische Ordnung aus und erschafft einen atemlosen Sog. Diese sprachliche Beschleunigung spiegelt die Unaufhaltsamkeit des Angriffs wider, in dem der Gegner nur noch als „graue lebendige Masse“ und nicht als differenziertes Gegenüber wahrgenommen wird. Das vielzitierte „Menschenmaterial“ wird hier in dieser Szene zur Wirklichkeit: Die Menschen werden zu einer biologischen Flut, die mechanisch gegen die deutschen Stellungen anbrandet. Parallel dazu inszeniert Köppen die Militärtechnik als autonomes Material, da es so wirkt, als würden die Waffen in dieser Textstelle zu eigenständigen Akteuren werden. Das Maschinengewehr „kläfft“ neben ihm – erneut ein Verb, das man der Tierwelt zuordnen kann –, das Schnellfeuer „prasselt“, die Handgranaten „zischen“ und die Flammen „rasen“. Während das Material „automatisch“ handelt, verliert der Protagonist Reisiger jede Handlungsmacht. Er bedient die Waffe nicht und löst dadurch das Sterben unter den Franzosen nicht aus. Er steht aber als fassungsloser Zeuge direkt neben der tötenden Maschine. Der Ausruf „Herrgott, was geschieht!“ zeigt den absoluten Zusammenbruch der kognitiven Verarbeitungskraft des Menschen an, der den Krieg nicht mehr als strategische Handlung begreift, sondern ihn nur noch als totales Chaos erlebt.

Hier löst Köppen den festen Boden, der durch die Gräben und Barrikaden vorhin begrenzt ist, buchstäblich auf. Man sieht keine Wiesen, keine Trichter oder Erhebungen mehr, stattdessen wird der Raum jetzt von der „grauen lebendigen Masse“ dominiert. Die Masse „steht und liegt und kriecht“ durch die atemlose Aufzählung der unterschiedlichen Fortbewegungsarten der Angreifer: wirkt es so, als würde jeder Zentimeter des Raumes mit Körpern gefüllt sein. Der Raum nimmt eine nahezu flüssig wirkende Konsistenz an – wie ein Tsunami, der auf den deutschen Graben zurollt.

Auch hier grenzt sich Köppen vom Mythos des elitären Kriegers bei Ernst Jünger ab. Der Frontsoldat würde sich an dieser Masse an Feinden abarbeiten und gestählt aus dem Widerstand hervorgehen, und das Chaos der Schlacht würde durch den Willen des Kämpfers geordnet werden. Beides, eine „Stählung“ sowie eine Ordnung, gibt es bei Köppen nicht. Die anscheinend endlose Masse der Angreifer – verdeutlicht durch die Aussage „Franzosen, immer wieder neu“ – macht jeden Versuch einer heldenhaften Bewährung unmöglich. In Kontrast zu Remarque wählt Köppen einen Blickwinkel, der weniger auf Mitleid als auf

kinetische Wucht setzt. Während Remarque seine Erzählung oft verlangsamt, um das individuelle Sterben, verdeutlicht in der berühmten, aber in dieser Arbeit nicht analysierten Szene, in der Bäumer den Franzosen Duval tötet, besonders erschütternd darzustellen, beschleunigt Köppen das Erzähltempo. Das Sterben geschieht dutzendfach, und trotzdem strömen Dutzende immer wieder nach. Deshalb bleibt dem Soldaten keine Zeit für die bei Remarque zentrale Trauerarbeit und Traumabewältigung. Bei Köppen entsteht der Schrecken des Krieges durch die gnadenlose Geschwindigkeit des Tötens und wegen seiner ständigen Wiederholung.

Am Maschinengewehr schreit man durcheinander. Reisiger begreift kein Wort. Manchmal lachen die Schützen, der Gewehrführer zeigt ein neues Ziel, einer triumphiert: »Die Aasbande steht nicht wieder auf.« Doch, doch, die Franzosen sind ja schon im Graben! Reisiger sieht, wie fünf von ihnen kurz vorm Tunneleingang über die Brustwehr springen. Einer der Deutschen da unten hebt den Arm mit entsicherter Handgranate. Reisiger sieht, wie ihm das Bajonett eines Franzosen in den Hals fährt. Die Handgranate krepitiert. Beide fliegen zerfetzt in die Luft. – Um eine Brustwehr streicht ein französischer Offizier. Die aufgerissenen Augen! Der aufgerissene Mund! Da stürzt sich ein Deutscher auf ihn. Der Offizier dreht den Gewehrkolben hoch. Ehe er zuschlagen konnte, packt der Deutsche einen kurzen Spaten, haut: mit gespaltenem Kopf rollt der Franzose nach hinten.¹¹⁰

Mit dem Einbruch der Franzosen in den deutschen Graben verschiebt Edlef Köppen die Erzählperspektive deutlich, denn aus der anonymen „grauen Masse“ löst sich eine Gruppe von fünf Individuen heraus, die in die Stellung springen. Die ursprüngliche mechanische Distanz wird nun durch den direkten Nahkampf zwischen den Soldaten ersetzt. Erneut fragmentiert Köppen die Sätze zu Ellipsen: „Die aufgerissenen Augen! Der aufgerissene Mund!“ Das versprachlicht das blanke Entsetzen des Individuums in dieser Situation. Besonders verstörend wirkt die akustische Ebene: Das „Lachen“ der Schützen sowie der Freudenschrei, „Diese Aasbande steht nicht mehr auf“, erzeugen eine groteske Atmosphäre, denn es ist kein Ausdruck der Freude wie bei Jünger, sondern ein Symptom hysterischer Enthemmung und des Wahnsinns. Reisiger selbst aber ist in diesem Chaos isoliert. Er begreift die Worte nicht, was seine das Geschehen beobachtende Position verdeutlicht. Reisiger kann die Sprache der Gewalt nicht entschlüsseln. Er sieht nur, was um ihn herum geschieht, und die Wiederholung des Verbs „sieht“ untermauert Reisigers Passivität in diesem Kampf noch deutlicher. Er wird zum Zuschauer einer Szene, in der sich die Gegner – und das verdeutlicht die Sinnlosigkeit des Krieges als Ganzes – gegenseitig auslöschen: Der Deutsche mit der Handgranate und

¹¹⁰ Ebd. S. 119f.

der Franzose mit dem Bajonett vernichten sich im selben Augenblick, denn beide „fliegen zerfetzt in die Luft“.

In dem Moment, in dem der Feind den Graben erreicht und hineinspringt, kollabiert die räumliche Ordnung. Aus der vorher dargestellten Weite des Feldes, der „grauen Masse“, wird der Raum auf einige Zentimeter und Details verkleinert, und man sieht nur noch einen „aufgerissenen Mund und Augen“, eine Hand, einen Hals, in den das Bajonett fährt. In dieser brutalen Enge ist es chaotisch und unübersichtlich, die einzige Bewegung, die aus dieser Enge ausbricht, ist die Explosion der Handgranate nach oben.

Der Mythos des „Sturmsoldaten“ Jüngers wird hier von Köppen deutlich demontiert: Bei Ernst Jünger ist gerade der Nahkampf, insbesondere der Einsatz von Handgranaten und Spaten, die ultimative Bewährungsprobe. Jüngers Beschreibungen sind oft, wie in dieser Arbeit aufgezeigt, von einer kalten Professionalität des Sturmsoldaten geprägt. Bei Köppen wirkt der Spatenhieb, der dem Franzosen den Kopf spaltet, als ein Akt archaischer Gewalt, der sachlich dokumentiert wird. Auch das Lachen der Soldaten, das hier als Zeichen des psychischen Zerfalls interpretiert werden kann, ist bei Jünger häufig Ausdruck soldatischer Überlegenheit, besonders dann, wenn es in guter Stimmung ins Gefecht geht. Im Vergleich zu Remarque fällt erneut die fehlende Empathie auf. Remarque nutzt Nahkampfscenen, um die Sinnlosigkeit des Tötens zu zeigen, indem er allen Beteiligten, auch dem Feind, Menschlichkeit zugesteht, was in der Duval-Szene besonders deutlich ist.¹¹¹ Köppen spart das aus, da er die Kampfscene nur an der Oberfläche darstellt und nicht in die Gefühlswelt der Soldaten eintaucht. Im *Heeresbericht* wird der Krieg als ein Ereignis dargestellt, in dem der Mensch zur Bestie wird, ohne dies in irgendeiner Form moralisch abzufedern, wie es Remarque versucht, oder ihn ästhetisch zu überhöhen, wie in *In Stahlgewittern* üblich. Die nackte, sinnlose Brutalität des Nahkampfs wird sachlich dokumentiert.

Die Maschinengewehrbesatzung neben Reisiger läßt mit einem Geheul ihre Waffe stehen und jagt haldenabwärts. Schon hat der Unteroffizier den Hals eines Franzosen zwischen seinen Händen. Er schlägt ihn mit dem Kopf gegen die Wand und schmeißt ihn hin. Und dann durchsucht man die Stellung. Lebende Franzosen findet man nicht mehr. Der Angriff ist abgeschlagen. – Als Reisiger abgelöst wurde, hörte er, daß die Kompanie vor seinem Abschnitt wenig Verluste hat. »Nur elf Tote.« [...] Er musste an ihnen vorüber. [...] Er ging an den Toten vorbei und ging dann sehr langsam. Er dachte, heute abend wird in Deutschland im Heeresbericht stehen, daß ein feindlicher Angriff mit großen Verlusten für den Feind abgewiesen ist und daß unsere Verluste gering sind. Gewiß, elf Mann spielen gar keine Rolle. Wir haben ein Millionenheer. Sehr begreiflich, daß man von

¹¹¹ Vgl. Thomas F. Schneider, „Krieg ist Krieg schließlich“. S. 225.

*geringen Verlusten spricht. Aber er hatte den ersten von diesen elf Mann angesehen. Das war ein älterer Soldat mit einem Vollbart, auf der rechten Hand einen Trauring. Das begriff Reisiger nicht.*¹¹²

In dieser abschließenden Kampfszene führt Köppen die beiden unvereinbaren Kriegsrealitäten zusammen, die Brutalität des Tötens und die abstrakte Kälte der Berichterstattung. Zunächst zeichnet er das Ende des Angriffes als animalische Hemmungslosigkeit, die durch das „Geheul“ der MG-Besatzung sowie die unmittelbare Tötung eines Franzosen mit den bloßen Händen, durch Erwürgen oder indem man den Kopf gegen die Wand schlägt, zum Ausdruck kommt. Sie markiert auch den Bruch mit jeder Art von Zivilisation, denn die Tötungsart, die der Unteroffizier anwendet, stellt keine soldatische Handlung mehr dar, sondern eine direkte körperliche Beseitigung des Gegners, die in der nüchternen Feststellung gipfelt, dass man keine lebenden Franzosen mehr finde.

Bedeutend an dieser Szene sind außerdem die Gedanken Reisigers, in denen er den erlebten Kampf nach dem abgeschlagenen Angriff reflektiert. Es sind unter den eigenen Leuten „nur elf Tote“ zu beklagen. Das Wort „nur“ wird zum Auslöser einer tiefen kognitiven Dissonanz bei Adolf Reisiger. Köppen setzt an dieser Stelle mit seiner Medienkritik an, die dem Roman seinen Titel gibt. Reisiger antizipiert den offiziellen Heeresbericht, der die Ereignisse in die Logik und unpassende Sprache der Strategen und Mächtigen übersetzen wird: „Angriff abgeschlagen“ und „Verluste gering“. Vom rationalen Standpunkt aus erscheint ihm diese Logik nachvollziehbar, denn das deutsche Heer verfügt über Millionen Soldaten. Allerdings zerbricht sie an der konkreten, phänomenologischen Wahrnehmung eines Details, nämlich des „Trauring[s]“ an der Hand des ersten der elf Gefallenen. Dieser Ring verweist auf eine bürgerliche oder bäuerliche Existenz, eine Ehe, eine Biografie des Toten. Er verweist zugleich auf alles, was der nüchterne Heeresbericht und die Statistik, die „elf Toten“, verschweigen und unsichtbar machen. Dass Reisiger das nicht begreift, liegt nicht an einem intellektuellen Unverständnis, sondern manifestiert die moralische Kapitulation vor der Unmöglichkeit, das Schicksal des einzelnen Soldaten mit der militärischen Notwendigkeit zu versöhnen.¹¹³

Hier zeigt Köppen zwei Räume, den realen Raum des Grabens, in dem es schmutzig ist und in dem die Leichen liegen, und den virtuellen Raum, der Ort der Akten und Zeitungen, der Propaganda und der Heeresberichte in der Heimat. Dort verwandeln sich die echten

¹¹² Edlef Köppen, Heeresbericht. S. 120f.

¹¹³ Vgl. Eva Mühlbacher, Zeitreisende. Deutsche Literatur für Entdecker. Teil 1 – von der Romantik bis zum Ersten Weltkrieg. Wien: Dachbuch 2020. S. 337.

Toten in die abstrakte Formulierung „geringe Verluste“. Reisiger steht physisch im Graben beziehungsweise auf der Halde, er erkennt den Betrug der offiziellen Stellen zuhause. Köppen inszeniert, anders als Jünger (Arena) und Remarque (Trauma), nüchtern den Riss zwischen der blutigen Kriegsrealität vor Ort und der sauberen, fast klinischen Verniedlichung oder Lüge im Bericht.

Bei Jünger wären diese „elf Toten“ der notwendige Preis, das Opfer für das Vaterland und den gehaltenen Grabenabschnitt; der Tod wäre durch den Erfolg im Abwehrkampf und die Haltung der Gefallenen sinnstiftend aufgeladen. Da Köppen das Augenmerk auf das Detail des Eherings lenkt, entzieht er dem Tod diesen kriegsaffinen Sinn. Der Ring symbolisiert bei Köppen nicht das, was man verteidigt, eben die Familie und die Heimat, sondern er beweist, dass der Krieg sinnlos Leben und Familien zerstört. Im Vergleich zu Remarque zeigt sich etwas Interessantes: Auch Remarque nutzt in seinem Roman solche Details, um bei der Leserschaft Empathie zu wecken.¹¹⁴ Köppen geht aber noch einen Schritt weiter in Richtung Medienkritik. Während Bäumer sich beispielsweise nach der Tötung des Franzosen Duval schuldig fühlt, analysiert Reisiger die Diskrepanz der Ereignisse zur Berichterstattung im Heeresbericht. Damit verschiebt Köppen den Fokus vom rein emotionalen Trauma bei Remarque hin zur systematischen Kritik an der Kriegspropaganda und den offiziellen Dokumenten und ihrer Sprache, die den Menschen bloß in eine Zahl verwandelt und ihm jede Individualität, selbst die seines eigenen Todes, raubt.

Jetzt ist es Zeit, Gesinnungsgenossen! Die große, aber furchtbare Zeit bringt auch den ärgsten Zweifler, den verstocktesten Materialisten zum Bewußtsein, daß alle schweren Opfer, die das deutsche Volk jetzt bringt, vergeblich wären, wenn mit dem Tode alles aus wäre. Drum, Gesinnungsgenossen! Seid tätig in Worten und Taten für die hohe Lehre vom Weiterleben nach dem Tode, von der Geisteslehre, für die wir seit Jahrzehnten einen friedlichen Kampf kämpfen. Der unterzeichnete Verlag stellt an Probeheften der »Psychischen Studien« Flugblättern und Verlagsverzeichnissen jede gewünschte Menge gern zur Verfügung, ist auch bereit, die Versendung an Adressen selbst zu übernehmen. Der Boden ist überall bereitet, meist fehlt nur der Samen! (Oswald Mutze, Verlag, Leipzig, Lindenstraße 4)¹¹⁵

Diese Anzeige des Verlags Oswald Muntze montiert Köppen in direktem Anschluss an die gerade analysierten Frontszenen, die der fiktive Kanonier Reisiger miterlebt. Köppen konfrontiert die Leserschaft nach der zuvor geschilderten physischen Vernichtung der Soldaten unmittelbar mit dieser banalen Anzeige aus der Heimat. Mithilfe dieser Montage lässt der

¹¹⁴ Vgl. Michael Gollbach, Die Wiederkehr des Weltkrieges in der Literatur. S. 73f.

¹¹⁵ Edlef Köppen, Heeresbericht. S. 121.

Autor zwei Realitätsebenen aufeinanderprallen, nämlich auf der einen Seite die Ebene des existenziellen Überlebenskampfes an der Front und auf der anderen Seite jene der geschäftstüchtigen Normalität in Deutschland, was beim Lesepublikum zu einer gezielten kognitiven Dissonanz führt. Das Dokument entlarvt diese pietätlose Geschäftstüchtigkeit des Verlags durch eine kleine semantische Verschiebung. Der Begriff „Kampf“ wird in dieser Anzeige nicht militärisch, sondern ideologisch für die Verbreitung okkulten Schriften missbraucht, wobei die landwirtschaftliche Metapher vom „vorbereiteten Boden“ besonders zynisch wirkt. Denn während der Boden an der Front durch Leichen, Gas und Granaten unbewohnbar wird, deutet die Anzeige des Verlags dieses Massensterben als willkommene Marktlücke um, die selbst den Tod ökonomisch verwertbar macht. In der Logik des Verlags erscheint das Leid der Hinterbliebenen als fruchtbarer Nährboden für den Umsatz, was das Sterben an der Front zu einem lukrativen Geschäftsmodell macht.

Dieses Dokument dient im Vergleich zu den anderen in dieser Arbeit analysierten Büchern und Autoren als ein Werkzeug der absoluten Entzauberung. Während Ernst Jünger den Tod in seinem Kriegsbericht zu einem elitären Opfergang für Kaiser, Volk und Vaterland stilisiert, zieht Köppen das Sterben ins Profane. Es gibt hier keine heldenhafte Optimierung des Menschen, sondern lediglich den Abstieg in den okkulten Aberglauben und die Ausbeutung der Hinterbliebenen durch skrupellose Geschäftemacher. Gleichzeitig grenzt sich Edlef Köppen durch diese Nüchternheit von Remarques Emotionalisierung ab, denn er zeigt die Täter in der Etappe und nicht die weinenden Mütter zuhause, die ihre Kinder im Krieg verloren haben. Das mag zu einer gewissen intellektuellen Wut führen. Die Leserschaft durchschaut diese Mechanismen, mit denen das sinnlose Massensterben durch esoterische Versprechungen umgedeutet wird. Der im Dokument genannte Glaube an ein „Weiterleben nach dem Tode“ soll dem Krieg nachträglich einen Sinn geben, um einerseits die Moral der Hinterbliebenen zu stützen, aber um andererseits den Umsatz des Verlags während des Krieges zu sichern.

Am Ende seines Romans listet Köppen die Opferzahlen des Ersten Weltkriegs auf. Verluste des Habsburgerreiches und des Osmanischen Reiches fehlen:

Es fielen in den Jahren 14 bis 18: Einemillionachthundertundachttausend-fünfhundertundfünfundvierzig Deutsche, Einemilliondreihundertvierund-fünzigtausend Franzosen, Neunhundertachttausenddreihundertund-einundsiebzig Engländer, Sechshunderttausend Italiener, Einhundertund-fünfzehntausend Belgier, Einhundertneunundfünzigtausend Rumänen, Sechshundertneunzigtausend Serben, Fünfundsechzigtausend Bulgaren, Zweimillionenfünfhunderttausend Russen und Polen, Fünfundfünfzig-

tausendsechshundertachtzehn Amerikaner. Zusammen: Achtmillionen-
zweihundertfünfundfünfzigtausendfünfhundertvierunddreißig Men-
schen.¹¹⁶

Am Ende steht eine anonyme Massensumme. Der Verfasser lässt seinen *Heeresbericht* also nicht mit einer dramatischen Handlung oder einem moralischen Appell und erst recht nicht mit der Verleihung eines Militärordens enden. Anstelle eines emotionalen Schlusspunktes tritt die reine Nüchternheit der Statistik. Das ist der deutlichste Moment der sachlichen Dokumentation im gesamten Werk, da das individuelle Schicksal der Romanfiguren nicht in irgendeine Form von Erlösung oder Klärung mündet: Reisiger fällt nicht, sondern wird in eine Nervenheilanstalt eingeliefert, weil er sich weigert, weiterhin am Krieg teilzunehmen.¹¹⁷

Diese Darstellung der Opferzahlen folgt einer speziellen typografischen Form. Köppen schreibt die Millionen-Beträge aus und stellt sie bewusst nicht als Ziffern dar. Die langen Textblöcke sind schwer lesbar, was die Leserschaft dazu zwingt, die Ungeheuerlichkeit dieser Zahlen Wort für Wort zu erfassen. Dabei dient diese Statistik auch als Werkzeug der Entindividualisierung. In der bürokratischen Aufzählung und Aneinanderreihung von Staaten und Verlustzahlen verliert das Individuum jede Kontur, was den Krieg als einen rein technokratischen Vorgang entlarvt, dessen einziges greifbares Ergebnis eben diese mathematische Verlustrechnung darstellt. Mit dem allerletzten Wort des Romans, „Menschen“, bricht Köppen die vorher aufgebauten Kategorien von Freund und Feind wieder auf. Die Summe von über acht Millionen Toten entzieht sich jeder nationalistischen oder heroischen Sinnstiftung, wie sie bei Jünger zu finden ist, weil eine solche Masse sich nicht mehr als elitäres Opfer rechtfertigen lässt, sondern den Beweis dafür bildet, dass Menschen als bloßes Material verschwendet worden sind. Im Gegensatz zu Remarque, dessen Roman mit dem Tod des Protagonisten endet und dadurch bei Leserinnen und Lesern Betroffenheit und Trauer auslöst, ist es Köppens Absicht, Fassungslosigkeit und Unverständnis zu bewirken. Die Größenordnung der Vernichtung ist für Sentimentalitäten zu groß. Köppens *Heeresbericht* schließt somit nicht wie ein typischer Roman, sondern wie eine Beweisführung in einem Gerichtsprozess, der gegen den Krieg selbst geführt wird.

Warum wählt Köppen nun für seinen Kriegsroman die Montagetechnik? Sein Ziel ist es, bei seiner Leserschaft eine kognitive Dissonanz zu erzeugen. Er lässt die fiktive

¹¹⁶ Ebd. S. 424.

¹¹⁷ Vgl. Ulrich Linse, »Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden!« Zur Resymbolisierung des Soldatentods. In: Klaus Vondung (Hrsg.), *Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980. S. 262-274. S. 264.

Geschichte Adolf Reisigers mit den Dokumenten zusammenprallen. Beim Lesen begleiten wir Reisiger in den Schmutz und die Todesangst des Grabenkampfes und spüren seine Überforderung angesichts der modernen Kriegstechnik, die den Menschen nur noch zum ersetzbaren Objekt macht. Genau in diesem Moment aber, in dem wir Mitgefühl mit dem Protagonisten entwickeln möchten, unterbricht Köppen die Erzählung durch ein deplatziert wirkendes Dokument wie die oben analysierte Werbeanzeige. Während der Rezipient Zeuge von Reisigers Todesangst wird, wird in der Heimat mit dem Tod Geschäft gemacht. Das Dokument liefert den Beweis dafür, dass die Gesellschaft den Bezug zur Realität verloren hat – jedenfalls jene Teile, die Profit aus dem Krieg ziehen möchten. Wohl verbirgt sich hinter dieser Montage die Intention, die offenkundige Gefühllosigkeit der Heimatfront bloßzustellen, Wut und Unverständnis zu wecken, was durch kein noch so emotionales Kapitel bei Remarque erreicht werden könnte. Der Zynismus, der durch die montierte Werbeanzeige offenkundig wird, ist nicht zu leugnen.

Zentral ist auch die Art und Weise, wie Edlef Köppen das Sterben darstellt. Bei Ernst Jünger wird der Tod häufig als heldenhaftes oder schicksalhaftes Opfer für das Deutsche Reich verklärt. Durch die Montage gelingt es Köppen aber zu zeigen, dass der Krieg in seiner Gesamtheit – und dazu zählen die Fronterlebnisse genauso wie die Heimatfront und die Heeresberichte – eine riesige Verwaltungsmaschine ist. Köppen verdeutlicht außerdem, dass einfache Sätze den Horror des Krieges nicht mehr greifen können. Die Dimension des Massensmords an der Front hat im *Heeresbericht* nur als nackte Zahl einen nachvollziehbaren Wahrheitsgehalt, was dazu führt, dass die Nennung der Verluste zum Schluss eine deutlich radikalere Kritik darstellt, als jede emotional aufgeladene Todes-Szene das vermag. Denn die Kälte der Ziffern ist gleichzusetzen mit der Gleichgültigkeit des Staates und seiner Führung gegenüber dem einzelnen Soldaten, der im Namen der Nation und auf den Befehl der Vorgesetzten hin auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs sein Leben verloren hat.

Nun kann man die Frage stellen, warum Köppens Montagetechnik wirkungsvoller in der Kriegskritik sein soll als Remarques Zugang. Remarque setzt in seinem Roman auf das Mitgefühl der Leserschaft und auf ihre Tränen, die durchaus befreiend wirken können. Dies findet man bei Köppen nicht. Durch die Montage zwingt er sein Lesepublikum immer wieder auf Distanz zu gehen und über das Gelesene nachzudenken. Sein Ziel ist es darzustellen, wie die Mechanismen von Propaganda und Bürokratie funktionieren und welche Verantwortung diese für das Kriegsgeschehen haben. Das soll seine Leserschaft begreifen und nicht nur in Tränen ausbrechen und Mitgefühl für die Soldaten haben. Bei Ernst Jünger fällt es schwer,

irgendeine Kriegskritik aus seinem autobiografischen Bericht herauszupräparieren. Er stellt den Krieg als ästhetisches Erlebnis dar. Köppen zeigt demgegenüber, dass er unästhetisch ist, und das beweist er mit den Dokumenten, die trocken, bürokratisch und hässlich sind. Dadurch wird dem Krieg jeder Glanz genommen.

In Köppens Roman entsteht die kognitive Dissonanz also dadurch, dass die Leserschaft permanent zwischen dem subjektiven Erleben Reisigers und der objektiven Verwaltung hin- und hergerissen wird, was beweist, dass der Krieg keine vom Schicksal auferlegte Prüfung ist, sondern ein von Menschen organisiertes, technisches System darstellt, das gegenüber dem Individuum kein Erbarmen kennt.

6. Schlussfolgerungen

Der Vergleich der in dieser Arbeit behandelten drei Bücher der Weimarer hat gezeigt, dass die literarische Form mehr ist als lediglich ein Stilmittel. Sie ist eine politische Entscheidung. Wie ein Autor den Krieg beschreibt und seine Schrecken darstellt, entscheidet nämlich darüber, ob der Leser am Ende einen Helden, ein Opfer oder eine Maschine sieht.

Die erste zentrale Frage dieser Arbeit war, mit welchen Mitteln die drei Autoren die Materialschlacht und den Nahkampf darstellen. Der Vergleich offenbart drei völlig unterschiedliche Strategien mit der Sprache und dem Menschen umzugehen. Ernst Jünger begegnet der Gewalt durch Ästhetisierung und behält die Kontrolle über das Wort und das Geschehen. Sein Unterstand ist kein dreckiges Loch oder ein durch die Erschütterung der Explosionen einsturzgefährdeter Schutzraum, sondern er verwandelt sich durch sein Inventar in ein bürgerliches Wohnzimmer, was eine elitäre Distanz zum Kriegsgeschehen schafft. Sprachlich bedient er sich in seiner Kriegsbeschreibung zahlloser Metaphern aus unterschiedlichen Bereichen wie der Natur, durch die die Materialschlacht zu einem Naturereignis umgedeutet wird, das man wieder aus der Distanz bestaunen kann. Für das eigentlich Unfassbare findet Ernst Jünger stets eine Metapher, die zur Ästhetisierung des Krieges führt. So bleibt Jünger immer das sprachmächtige Subjekt, das den Krieg in Worte fassen und damit bezwingen beziehungsweise kontrollieren kann. Das führt dazu, dass in seinen *Stahlgewittern* der elitäre Soldat, der „Fürst des Grabens“, stärker als die Kriegsmaschine ist und eben als „Neuer Mensch“ gestählt aus dem Bildungsereignis Krieg hervortritt.

Erich Maria Remarque zerstört diesen Heldenmythos durch eine radikale Emotionalisierung in seinem Antikriegsroman. Sein Raum ist in den hier analysierten Auszügen meist ein Grab. In der untersuchten Friedhofsszene suchen die Soldaten Schutz in aufgerissenen Särgen, weil nur noch die Toten Deckung bieten können. Zudem inszeniert er den Unterstand als enge Falle, die dazu beiträgt, dass Soldaten während des tagelangen Trommelfeuers den Verstand verlieren können. Remarques Sprache bedient sich ebenfalls Naturmetaphern, die aber nicht zur Ästhetisierung des Krieges beitragen sollen, sondern den Rückschritt des Menschen zum instinktgetriebenen Tier und damit seine Dehumanisierung verdeutlicht. In Remarques Roman wird der Soldat als fühlendes Wesen sowohl physisch als auch psychisch von der Kriegsmaschine zerbrochen und vernichtet.

Den neusachlichsten Weg in der Darstellung des Krieges geht Edlef Köppen, der zeigt, dass die alte Sprache im modernen industriellen Krieg der Maschinen nicht mehr

funktionstüchtig ist. Sein Protagonist Adolf Reisiger erlebt den Krieg als automatisierte Vernichtung, wie in der oben analysierten Schornstein-Szene beschrieben. Von der Spitze des Schornsteins aus beobachtet er den Angriff der englischen Kavallerie, der dem Zusammenprall zweier Zeitalter gleicht: Die Reiterei, die für das alte heroische Ideal des Ritters steht, galoppiert gegen die Kanonen und Maschinengewehre der deutschen Verteidiger an und wird buchstäblich niedergemäht. Dabei lösen sich Mensch und Tier in einen „Blutbrei“ auf. Dem stellt Köppen den Armeebefehl gegenüber, in dem dieser Kavallerieangriff angeordnet wird, und zeigt, indem er die Beschreibung der Gewalt auf dem Schlachtfeld mit dem nüchternen und statistischen Sprachstil der Heeresberichte kontrastiert, dass der Krieg die Sprache zerstört. In den offiziellen Dokumenten wird der Mensch wie Material bürokratisch dargestellt, und das führt zu einer Verheimlichung beziehungsweise zu einer Verharmlosung der Schrecken auf dem Feld. Der Soldat wird bei ihm zu dem vielzitierten „Menschenmaterial“, was in seiner montierten abschließenden Statistik der Verlustzahlen deutlich wird. Mit seiner Montagetechnik gelingt es ihm, den Krieg in seiner Gesamtheit zu erfassen und ihn als ultimatives Verbrechen anzuklagen.

Die zweite Frage war, ob Edlef Köppen mit seinem Roman eine Alternative zum Streit zwischen kriegsaffinen-nationalistischen Kreisen, vertreten durch Ernst Jünger, und pazifistisch gesinnten Autoren wie Remarque, bieten konnte, was man wegen seiner Montagetechnik eindeutig bejahen kann. Die Montage bildet die konsequente Antwort auf die zerstörte Sprache. Köppen zeigt, dass die Sprache im Krieg zur Waffe gegen die Wahrheit wird, was besonders am Beispiel von „Unternehmung Anna“ deutlich wird. Hinter dem harmlosen Codenamen „Anna“ verbirgt sich ein Himmelfahrtskommando, das rein bürokratisch geplant worden ist, um aus deutscher Sicht die Frontlinie zu begradigen. Köppen zeigt die detaillierte Planung des Unternehmens und berichtet im Anschluss sein Scheitern, das durch Überläufer, welche die Pläne an die Entente verraten haben, mitverursacht worden ist. Dass er das Versagen schließlich mithilfe eines montierten Dokuments beweist, lässt überhaupt keine sinnstiftende Interpretation des Krieges zu und unterstreicht Köppens pazifistische Grundhaltung.

Köppen entzaubert mit seinem Antikriegsroman den Krieg völlig, weil er ihn nicht als Schicksal eines einzelnen Soldaten oder einer Gruppe von Kameraden darstellt, sondern ihn als ein von Menschen gemachtes Verwaltungssystem entlarvt. Wer seinen Roman liest, durchschaut schließlich, dass die offizielle Sprache der Heeresleitung und der Propaganda

nur eine Lüge darstellt, die den Tod bloß verwaltet und das Massensterben sowie die brutale Realität an der Front verschleiert.

Für die politische Erinnerungskultur stellt Edlef Köppens Ansatz den modernsten der drei vorgestellten dar. Ernst Jünger liefert den Mythos des Kriegshelden, während Erich Maria Remarque dem Kriegstrauma und der Trauer um eine „verlorene Generation“ ein Denkmal setzt. Aber Edlef Köppen lehrt uns, kritisch und misstrauisch gegenüber der Sprache der Macht beziehungsweise der Mächtigen zu sein. In einer Zeit, die von „Fake News“, Medienmanipulation und den sozialen Medien dominiert wird, ist Köppens Ansatz immer noch brandaktuell, denn er zeigt uns, dass offizielle Berichte oft Lügen enthalten oder gänzlich Lüge sind, die das wahre Leid verdecken sollen. Dass sein *Heeresbericht* nicht mit dem Tod des Protagonisten endet, sondern damit, dass er in die Nervenheilanstalt eingeliefert wird, ist Köppens ehrliches Fazit: Wenn die Sprache zerstört ist und der Mensch von der Technik vernichtet wird, ist der Wahnsinn die letzte verbleibende menschliche Reaktion auf einen Krieg, den es in dieser Form nur einmal gegeben hat.

7. Bibliografie

Primärliteratur

Johann Wolfgang *Goethe*, Campagne in Frankreich 1792. In: J.W.G., Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 10: Autobiographische Schriften II. Textkritisch durchgesehen von Lieselotte *Blumenthal* und Waltraud *Loos*. Kommentiert von Waltraud *Loos* und Erich *Trunz*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1982. S. 188-363.

Hans Jacob Christoffel von *Grimmelshausen*, Simplicissimus Teutsch. Hrsg. von Dieter *Brauer*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 2005.

Hugo von *Hofmannsthal*, Die Taten und der Ruhm. In: Hugo von *Hofmannsthal*, Reden und Aufsätze 3. Hrsg. von Klaus E. *Bohnenkamp*, Katja *Kaluga* u. Klaus-Dieter *Krabiel*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2011. S. 145-151.

Victor *Hugo*, Cosette. Die Elenden II. Aus dem Französischen von Paul *Wiegler* und Wolfgang *Günther*. Zürich: Diogenes 1986.

Ernst *Jünger*, In Stahlgewittern. Stuttgart: Klett-Cotta 2022.

Edlef *Köppen*, Heeresbericht. Stuttgart: Ph. Reclam jun. 2015.

Thomas *Mann*, Gedanken im Krieg [1914]. In: Ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 13; Nachträge. Frankfurt a. M.: 1974. S. 527-545.

Erich Maria *Remarque*, Im Westen nichts Neues. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2023.

Ernst *Toller*, Eine Jugend in Deutschland. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt ²⁰2009.

Leo N. *Tolstoi*, Krieg und Frieden. Bd. 2. München: Winkler o.J.

Sekundärliteratur

Heinz Ludwig *Arnold*, Die Frage nach dem Sinn des Krieges: Erich Maria Remarque und Ernst Jünger. In: Schweizer Monatshefte, 1998-12, 79 (12-1), S. 39-44.

Peter J. *Brenner*, Heeresbericht. In: Walter *Jens*, Kindlers neues Literaturlexikon. Bd.9 KALA, München: Kindler 1988. S. 566-567.

Karl Heinz *Bohrer*, Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk. München und Wien: Carl Hanser 1978.

Elias *Canetti*, Masse und Macht. Frankfurt am Main: S. Fischer ³¹2010.

- Heinrich *Detering* und Kai *Sina*, Der deutschsprachige Roman 1900-1950. In: Volker *Meid* (Hrsg.), Geschichte des deutschsprachigen Romans. Stuttgart: Ph. Reclam jun. 2013. S. 445-623. S. 500.
- Astrid *Erll*, Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren. Trier: WTV 2003. [= Studies in English Literacy and Cultural History; Bd. 10].
- Susi K. *Frank*, Einleitung: Kriegsnarrative. In: Natalia *Borissova*, Susi K. *Frank* und Andreas *Kraft* (Hrsg.), Zwischen Apokalypse und Alltag. Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript 2009.
- Michael *Gollbach*, Die Wiederkehr des Weltkrieges in der Literatur. Zu den Frontromanen der späten Zwanziger Jahre. Regensburg: Scriptor 1978.
- Eva *Horn*, Krieg und Krise. Zur anthropologischen Figur des Ersten Weltkriegs. In: Gerhart von *Graevenitz* (Hrsg.), Konzepte der Moderne. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler 1999. S. 633-655.
- Bernd *Hüppauf*, Kriegsliteratur. In: Gerhard *Hirschfeld*, Gerd *Krumeich*, Irina *Renz* (Hrsg.), Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Paderborn: Schöningh 2009. S. 177-192.
- Bernd *Hüppauf*, Schlachtenmythen und die Konstruktion des „Neuen Menschen“. In: Gerhard *Hirschfeld*, Gerd *Krumeich* und Irina *Renz* (Hrsg.), Keiner fühlt sich hier als Mensch ... Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs. Essen: Klartext 1993. S. 43-84.
- Helmuth *Kiesel*, Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933. München: C. H. Beck 2017.
- Lars *Koch*, Der Erste Weltkrieg als kulturelle Katharsis und literarisches Ereignis. In: Niels *Werber*, Stefan *Kaufmann* u. Lars *Koch*, (Hrsg.), Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch, Stuttgart: J.B. Metzler 2014. S. 97-143.
- Ulrich *Linse*, »Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden!« Zur Resymbolisierung des Soldatentods. In: Klaus *Vondung* (Hrsg.), Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980. S. 262-274.
- Steffen *Martus*, Ernst Jünger. Stuttgart: J. B. Metzler 2001. S. 17-31.
- Ian *Morris*, War. What is it Good For? The Role of Conflict in Civilisation, from Primates to Robots. London: Profile Books 2015.
- Eva *Mühlbacher*, Zeitreisende. Deutsche Literatur für Entdecker. Teil 1 – von der Romantik bis zum Ersten Weltkrieg. Wien: Dachbuch 2020.

Hans-Harald *Müller*, Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik, Stuttgart: Metzler 1986.

Wolfgang *Pirscher*, Die Seele auf dem Territorium der Schlacht. Das Traumatisch-Werden eines Kräfteraumes. In: Inka *Mülder-Bach* (Hrsg.), Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges. Wien: WUV 2000. S. 37-45.

Oleg *Pochalenkow*, Die Entwicklungsstadien der Gestalt von Paul Bäumer in Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues*. In: Thomas F. *Schneider* (Hrsg.), Erich Maria Remarque, Im Westen nichts Neues und die Folgen. Göttingen: V&R unipress 2014. S. 45-60.

Roman *Schafnitzel*, Die vergessene Collage des Ersten Weltkrieges. Edlef Köppen: Heeresbericht (1930). In: Thomas F. *Schneider* und Hans *Wagener* (Hrsg.), Von Richthofen bis Remarque: Deutschsprachige Prosa zum I. Weltkrieg. Amsterdam u. New York: Editions Rodopi 2003. S. 319-342.

Wolfgang *Schmidbauer*, „Ich wusste nie, was mit Vater ist“. Das Trauma des Krieges. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998.

Thomas F. *Schneider*, „Krieg ist Krieg schließlich“. Erich Maria Remarque: *Im Westen nichts Neues* (1928). In: Thomas F. *Schneider* und Hans *Wagener* (Hrsg.), Von Richthofen bis Remarque. S. 217-232.

Peter *Sprengel*, Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. München: C.H. Beck 2004.

Margit *Stickelberger-Eder*, Aufbruch 1914. Kriegsromane der späten Weimarer Republik. Zürich und München: Artemis 1983.

Jutta *Vinzent*, Edlef Köppen – Schriftsteller zwischen den Fronten. Ein literaturhistorischer Beitrag zu Expressionismus, Neuer Sachlichkeit und Innerer Emigration. Köln: iudicium 1997.

Elke Anna *Werner*, Schlachtenbild. In: Uwe *Fleckner*, Martin *Warnke* und Hendrik *Ziegler* (Hrsg.) Handbuch der politischen Ikonographie. Bd. 2: Imperator bis Zwerg. München: C. H. Beck 2011. S. 332-340.