

Die Literatur des Ersten Weltkrieges und die Ethik der Ästhetik

Jochen Mecke (Regensburg)

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

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

Weltkriegesliteratur zwischen Ethik und Ästhetik

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

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

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

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

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

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

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

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

² Cendrars, „J'ai tué“, 201.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Cendrars, *Main*, 165–74.

⁶ Genevoix, „Sous Verdun“, 51.

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

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

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

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

Verhaltensformen der Kälte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ Jünger, *Stahlgewitter*, 15.

¹² Jünger, *Stahlgewitter*, 101.

¹³ Genevoix, „Sous Verdun“, 109.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Geburt der neuen Sachlichkeit aus der Entmenschlichung des Krieges

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

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

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

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

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

²⁰ Cendrars, „J'ai tué“, 16.

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

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

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

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

²¹ Jünger, *Stahlgewitter*, 2.

²² Dorgelès, *Croix*, 46.

²³ Jünger, *Stahlgewitter*, 20.

²⁴ Genevoix, „Verdun“, 51.

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

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

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

²⁵ Genevoix, „Verdun“, 21.

Die Schönheit des Schreckens

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

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

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

²⁶ Dorgelès, *Croix*, 159–60.

²⁷ Barbusse, *Feu*, 224.

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

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

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

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

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

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

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

³¹ Benjamin, *Kunstwerk*, 42.

³² Benjamin, *Kunstwerk*, 50.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ethiken der Ästhetik

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

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

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

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

³⁹ Dorgelès, *Croix*, 35–6.

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

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

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

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

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

⁴⁰ Dorgelès, *Croix*, 85.

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

⁴² Cendrars, *Main*, 378.

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

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

⁴³ Cendrars, *Main*, 215–6.

⁴⁴ Cendrars, *Main*, 216.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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