



Der Erste Weltkrieg in der Deutschen Literatur

Erklärungen für die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts

Projektarbeit im Kandidatmodul Deutsche Literatur

Roskilde Universitetscenter

Herbstsemester 2006/2007

Betreuer: Jeppe Ilkjær

ANNA SOPHIE BRASCH

SASCHA GEBHARDT

NICOLE NETHEL

NORA WINTER

Inhaltsverzeichnis

1	<u>EINLEITUNG</u>	4
1.1	LITERATURHISTORISCHER HINTERGRUND	6
2	<u>LITERATUR AUS DEM WELTKRIEG</u>	8
2.1	WALTER FLEX: DER WANDERER ZWISCHEN BEIDEN WELTEN	8
2.2	MANFRED VON RICHTHOFEN: DER ROTE KAMPFFLIEGER	11
2.3	ERNST TOLLER: DIE WANDLUNG. DAS RINGEN EINES MENSCHEN	13
2.3.1	EXPRESSIONISMUS UND ERSTER WELTKRIEG	13
2.3.1.1	Expressionismus als Geisteshaltung	15
2.3.1.2	Expressionismus und Literatur	18
2.3.2	ERKLÄRUNGSVERSUCHE IN ERNST TOLLERS DRAMA „DIE WANDLUNG“	20
2.4	FRITZ VON UNRUH: OPFERGANG	26
2.4.1	EINLEITUNG	26
2.4.2	VERTEIDIGUNG DES VATERLANDES	27
2.4.3	HOFFEN AUF RUHM	28
2.4.4	KRIEG ALS CHANCE ZUR WELTVERBESSERUNG	28
2.4.5	KRIEG ALS WAHNSINN	29
2.4.6	FAZIT	30
2.5	LEONARD FRANK: DER MENSCH IST GUT	31
3	<u>LITERATUR NACH DEM WELTKRIEG</u>	35
3.1	ERNST JÜNGER: IN STAHLGEWITTERN	35
3.1.1	EINLEITUNG	35
3.1.2	BEGEISTERUNG NACH JAHREN DER LANGEWEILE	36
3.1.3	ERSTER WELTKRIEG IM HISTORISCHEN KONTINUUM	38
3.1.4	NATIONALISTISCHE TENDENZEN	39
3.1.5	KRIEG ALS NATURSPEKTAKEL	40
3.1.6	NEUORDNUNG IM KRIEG	41
3.1.7	KRIEG ALS RAUSCHZUSTAND	42
3.1.8	POLITISCHE DIMENSIONEN	43
3.1.9	AUSBlick	44
3.2	ERICH MARIA REMARQUE: IM WESTEN NICHTS NEUES. BUCH UND FILM	46
3.2.1	EINLEITUNG	46
3.2.2	VATERLANDVERTEIDIGUNG UND ABENTEUERLUST	47
3.2.3	SCHULDFRAGE	49
3.2.4	DESILLUSIONIERUNG	49
3.2.5	FEINDBILD	51
3.2.6	KRIEGSDARSTELLUNG IN FILM UND BUCH	54
3.2.7	RESIGNATION ANGESICHTS DER SINNLOSIGKEIT	56
3.3	ARNOLD ZWEIG: ERZIEHUNG VOR VERDUN	57
3.3.1	VOM KRIEGSFREIWILLIGEN ZUM PAZIFISTEN: DER MENSCH IST VERANTWORTLICH	59
3.3.2	DIE ERZIEHUNGSVERSUCHE EBERHARD KROYSINGS UND PAHLS	65

3.3.3	AUSWIRKUNGEN DER KRIEGSERKLÄRUNG	67
3.3.4	DIE RAHMENFUNKTION CHRISTIAN KROYSINGS	70
3.3.5	PROFESSOR MERTENS: SPIEGEL DER ENTWICKLUNG BERTINS	71
3.3.6	WEITERE ERKLÄRUNGEN DES KRIEGES BEI ARNOLD ZWEIG	71
4	<u>ERKLÄRUNGSMUSTER IM VERGLEICH</u>	75
4.1	SYMPTOMATIK DER KRIEGSBEGEISTERUNG	75
4.1.1	KULTURELLE UND NATIONALE KATHARSIS	76
4.1.2	DER KRIEG ALS WEG ZU SOZIALEM AUFSTIEG UND ANERKENNUNG	77
4.1.3	OBRIGKEITSGLÄUBIGKEIT	77
4.2	DER ERSTE WELTKRIEG IM KONTINUIERLICHEN GESCHICHTSBILD	78
4.3	KRIEG ALS FOLGE MODERNISTISCHEN FORTSCHRITTSGLAUBENS	79
4.4	ZIVILISATIONSDARSTELLUNG	79
4.5	SCHULDFRAGE	80
4.6	KAPITALISTISCHE WELTORDNUNG ALS GRUND FÜR DEN KRIEG	81
4.7	SINNLOSIGKEIT DES KRIEGSHINTERFRAGENS	82
4.8	ÄSTHETISIERUNG UND POLITISIERUNG	83
4.8.1	DARSTELLUNGSFORM	83
4.8.2	SELBSTVERSTÄNDNIS DER TEXTE	84
4.9	ZEITBEDINGTHEIT VON ERKLÄRUNGEN	86
5	<u>FAZIT</u>	88
6	<u>QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS</u>	90
6.1	PRIMÄRLITERATUR	90
6.2	SEKUNDÄRLITERATUR	91

1 Einleitung

VON: ANNA SOPHIE BRASCH, SASCHA GEBHARDT, NICOLE NETHEL, NORA WINTER

Der Erste Weltkrieg als Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts stellt eine Zäsur für die Menschheit und das Ende des langen 19. Jahrhunderts dar. Die ausgehende Kaiserzeit war von gesamtgesellschaftlichen Krisen geschüttelt und gipfelte in einem Kriegsrausch, der ganz Europa ergriff.

Dieser Krieg hat in jeder Hinsicht neue Maßstäbe gesetzt: Obwohl es schon vorher große Heere und technische Mittel der Kriegsführung gab, bedeutete Krieg immer noch Kampf Mann gegen Mann. Durch die rasante Modernisierung und Technisierung jedoch konnte es im Ersten Weltkrieg zu einer regelrechten Massenvernichtung kommen; zwischen 1914 und 1918 starben mehr als neun Millionen Menschen. Mit der Einführung von Panzern, Gas und Kampfflugzeugen erhielt der Krieg im 20. Jahrhundert ein neues Gesicht. Dies hatte umwälzende Veränderungen in der Wahrnehmung der Welt zur Folge.

Für das rückblickende Verständnis des Ersten Weltkrieges ist die Frage nach der zeitgenössischen Geisteshaltung bedeutend. Der aus dem Krieg resultierende Schock wurde auch von der Literatur verarbeitet, die als ein subjektiver Ausschnitt der Gesellschaft Aufschluss darüber geben kann, warum es zum Krieg kam. In mehreren Wellen entstanden zahlreiche Kriegsbücher, die sich ästhetisch und inhaltlich stark unterscheiden. Schriftsteller als ‚Gewissen der Nation‘¹ sahen ihre Aufgabe im Kampf gegen das Vergessen und in der Erhellung des Vergangenen². Welche Erklärungen für den Krieg liefern sie? Die subjektive Beantwortung dieser Frage hat gravierende Auswirkungen hinsichtlich der Sicht auf Menschenbild, Ge-

¹ Dies manifestiert sich in Arnold Zweigs Figur des Schriftstellers Bertin, der zu der Einsicht gelangt, dass es die Aufgabe von Regierung und Schriftstellern sei, die Bevölkerung über die Kriegsursachen aufzuklären. Vgl. hierzu Zweig, Arnold: Erziehung vor Verdun. Berlin 1950. S. 497 f.; für eine ausführliche Analyse s.a. Kapitel 3.3.1. in dieser Arbeit.

² Vgl. Stöckelberger-Eder, Margrit: Aufbruch 1914. Kriegsromane der späten Weimarer Republik. Zürich/München 1983. S. 141.

schichtsverständnis, Kriegsdarstellung und literarischer Verarbeitung der Urkatastrophe.

Daraus ergibt sich das Ziel unserer Projektarbeit: Anhand der Untersuchung verschiedener Werke, die den Ersten Weltkrieg sowohl während des Krieges, als auch rückblickend aus der Perspektive der Weimarer Republik und der Zeit des Dritten Reiches behandeln, soll herausgefunden werden, ob jene Erklärungsmuster anbieten und inwiefern diese sich unterscheiden. Worin liegen Gründe für ihre verschiedenen Sichtweisen? Besteht eine Verbindung zwischen der Erklärung einerseits und dem Verständnis der Bücher als Kunst um ihrer selbst Willen oder als gesellschaftliche Intervention andererseits?

Im Gegensatz zu anderen Herangehensweisen, die sich auf die Analyse verschiedener Einzelaspekte wie Desillusionierung, Schuldfrage, Technisierung, Kriegsbegeisterung oder Feindbild konzentrieren, versteht dieser Text unter Erklärungsmuster eine strukturelle Schablone, die inhaltlich nicht festgelegt ist, sondern all diese Einzelaspekte in sich aufnehmen kann. Die Erklärungen für den Ersten Weltkrieg werden zunächst herausgearbeitet, um anschließend Gemeinsamkeiten aufzuzeigen, Parallelen wie Unterschiede hervorzuheben und Entwicklungslinien darzustellen. Insgesamt wird dabei auch versucht, den Zusammenhang von Erklärungsmustern und Darstellungsform zu beleuchten. Unser Ziel ist es, mithilfe dieser Vorgehensweise die Vielzahl der Motive in der Literatur über den Ersten Weltkrieg in einen übergeordneten Zusammenhang stellen zu können. Unerheblich im Rahmen dieser Arbeit ist die Frage, ob die gefundenen Erklärungsmuster mit der historischen Realität übereinstimmen bzw. welche Relevanz sie haben und wie sie zu bewerten sind. Dies kann nicht Aufgabe einer literaturwissenschaftlichen Arbeit sein, die sich allein auf die Analyse der literarischen Verarbeitung der Urkatastrophe konzentriert.

Unsere Arbeit gliedert sich wie folgt: Nachdem unsere Werkauswahl eine knappe literaturgeschichtliche Einordnung erfährt, gehen wir in den Einzelanalysen den Erklärungsmustern der Texte nach. Dabei entsteht eine Unterteilung in Bücher aus dem Krieg und Bücher, die nach dem Krieg entstanden sind. Da die Anzahl der ausgewählten Bücher, die während des Krieges entstanden sind, ungleich größer ist, als die der nach dem Krieg entstandenen, und letztere folglich repräsentativ für ihre Zeit stehen, sind diese beiden Kapitel gleichberechtigt nebeneinander gestellt. Daraus ergibt sich, dass die Analysen der späteren Bücher, in denen zudem auch die Perspektive der Weimarer Republik bzw. des Dritten Reiches relevant werden, länger sind als die Analysen der Werke aus dem Krieg. In einem anschließenden Komparatistikteil sollen die Ergebnisse einander gegenüber gestellt werden.

1.1 Literaturhistorischer Hintergrund

Die Literatur der Moderne lässt sich nicht mehr als eine übergreifende Epoche betrachten, sondern ist gekennzeichnet durch eine Vielfalt paralleler, widersprüchlicher Strömungen. In dem Versuch, die von uns untersuchten Werke literaturhistorisch einzuordnen, orientieren wir uns zunächst an der Zeit ihrer Entstehung, versuchen aber gegebenenfalls auch, sie einer literarischen Bewegung zuzuordnen.

In die Periode der Literatur aus dem Ersten Weltkrieg gehören folgende der von uns untersuchten Werke: Fritz von Unruhs „Opfergang“, Ernst Tollers „Wandlung“, Walter Flex' „Wanderer zwischen beiden Welten“, Leonard Franks „Der Mensch ist gut“ und Manfred von Richthofens „Der rote Kampfflieger“. Anfänglich von Enthusiasmus geprägt erfolgt bei den meisten Autoren bald eine Desillusionierung angesichts der Kriegsgräuelt. Besonders die Expressionisten erkannten die europäische Kulturkatastrophe schnell. Zu ihnen zählten Toller, Frank und Unruh. Bei anderen vollzog sich diese Ernüchterung nicht: „Ein Romantiker des

Krieges blieb Walter Flex [...] mit seinem *Wanderer zwischen beiden Welten*“³. Auch Richthofen verklärt den Krieg als sportlichen Wettkampf.

Jüngers „In Stahlgewittern“ und Remarques „Im Westen nichts Neues“ gehören dagegen zur Literatur der Weimarer Republik. Diese war eine „höchst widerspruchsvolle Zeit, die sich einem vereinheitlichenden Zugriff entzieht“⁴. In Bezug auf das Kriegsbuch haben sich jedoch rasch zwei Fronten gebildet, als die ersten mehr über den Krieg berichtenden Werke erschienen⁵. Auf der einen Seite stehen die Bücher, die den Krieg als inneres Erlebnis darstellen; hierunter fällt Jünger. Dagegen steht Remarque mit seiner Reportage des Kriegsalltages, die eine Anklage gegen jegliche Gewalt erhebt. Sein Buch wurde Ende der Zwanziger Jahre publiziert – eine Zeit, in der eine Schwemme von Kriegsbüchern erschien⁶. Allen diesen Kriegsbüchern ist gemein, dass sie gegen das Vergessen schreiben. Während nationale Autoren vor allem die Sinnggebung des Krieges und die Erinnerung an den Geist der Front bedroht sehen, kämpfen pazifistische Autoren gegen das Vergessen der „Unmenschlichkeit und Sinnlosigkeit des modernen Massen- und Materialkrieges“ an und erinnern dadurch an die Machbarkeit des Krieges⁷.

Im Rahmen unserer Werkauswahl steht Arnold Zweig schließlich mit „Erziehung vor Verdun“ relativ exponiert. Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten bricht die Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg in Deutschland gewaltsam ab. Für die Schriftsteller gab es drei Alternativen: Das Verlassen Deutschlands, die Innere Emigration oder das Arrangement mit dem Faschismus. Zweigs Roman wurde 1935 im Exil vollendet und publiziert.

³ Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte. Stuttgart 1991. S. 592.

⁴ Metzler: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart 1992. S. 345.

⁵ Vgl. Martini, a.a.O. S. 592.

⁶ Stückelberger-Eder, Margrit, a.a.O., S. 20 f. betont, dass dieser Zeitpunkt nicht zufällig war, sondern mit der Konsolidierungsphase der Weimarer Republik in der Zeit von 1924 bis 1929 begründet werden kann. Diese bringe die erste Entspannung seit den vergangenen und die letzte vor dem neuen Krieg.

⁷ Vgl. ebd., S. 141.

2 Literatur aus dem Weltkrieg

2.1 Walter Flex: Der Wanderer zwischen beiden Welten

VON: ANNA SOPHIE BRASCH

Walter Flex' autobiographische Erzählung „Der Wanderer zwischen beiden Welten“, erschienen 1917, beschreibt die Freundschaft zwischen ihm und seinem früh gefallenen Freund Ernst Wurche, dem das Buch auch gewidmet ist. Die Erzählung ist zunächst vor allem mit Blick auf die Männerfreundschaft, die im Mittelpunkt des Buches steht, gelesen worden, später jedoch „am Ende der Weimarer Republik und während des Faschismus [...] als Thesenroman für nationalen Heroismus, Opfermut und gläubigen Führerkult interpretiert und verbreitet“⁸ worden. Für beide Lesarten spielt die Frage nach den Ursachen des Krieges keine Rolle. Für die Freundschaft ist diese schlicht unbedeutend: „Der Krieg selbst und sein Grauen stehen also nicht im Mittelpunkt, sondern er wird durch die überragende Bedeutung dieser Freundschaft in den Hintergrund gedrängt.“⁹ Darüber hinaus ist insbesondere in der zweiten Lesart angesichts der Darstellung des Führerideals ein Hinterfragen des Krieges erst gar nicht möglich. Die „Verwendung des Begriffes ‚Führer‘ [ist] einerseits durch den Rückgriff auf Wandervogelterminologie gerechtfertigt [...], andererseits [antizipiert er] den Führer des deutschen Volkes [...]“¹⁰

In Flex' Novelle klingen lediglich vereinzelt Gründe für den Krieg an. So wird mit der Bezeichnung „italienische[r] Verrat“¹¹ für den Kriegseintritt Italiens deutlich, dass die Männer Deutschland im Recht sehen. Überhaupt zeigen sich nationalisti-

⁸ Müller, Hans-Harald: Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik. Stuttgart 1986. S. 19.

⁹ Wagener, Hans, a.a.O., S. 20.

¹⁰ Ebd., S. 22, Hervorhebung im Original.

¹¹ Flex, Walter: Der Wanderer zwischen beiden Welten. Ein Kriegserlebnis. Heusenstamm bei Offenbach am Main 1978. S. 20.

sche Tendenzen innerhalb des Buches, so beispielsweise wenn davon die Rede ist, „die Habe unseres Volkes zu retten“¹². Zwar wird im Nachwort betont, dass es

„[n]icht nationale, sondern sittliche Forderungen [sind], die ich aufstelle und vertrete. Was ich von der ‚Ewigkeit des deutschen Volkes‘ und von der welterlösenden Sendung des Deutschtums geschrieben hab, hat nichts mit nationalem Egoismus zu tun, sondern ist ein sittlicher Glaube [...]“¹³.

Aber „[a]uch wenn das in Krieg, Sieg und Opfertod gesuchte ‚Heil für Gegenwart und Zukunft unseres Volkes‘ edle Absicht war und nicht nationaler, sondern ‚sittlicher Fanatismus‘ sein sollte, enthüllt doch die Sprache die Brüchigkeit solcher Auffassung.“¹⁴ Im Zusammenhang mit den nationalistischen Tendenzen des Buches ist auch die Darstellung des idealen Führers, die das Buch immer wieder aufgreift, zu sehen.

„Wenn der junge Führer mit seinen Leuten auf nächtliche Streife auszog, so arbeitete ein frischer, beherrschter Wille unermüdlich und unnachgiebig an den Menschen die er führte. Wollten sie ihm, im Dunkeln plötzlich vom Feuer russischer Gewehre überfallen, aus der Hand geraten, so zwang er sie wieder bis auf den Punkt zurück, den sie eigenmächtig verlassen hatten. Aber er selbst ging immer als erster voraus und kroch als letzter zurück.“¹⁵

Drei Dinge werden hier deutlich: Zum einen ist es die Aufgabe des Führers, die ihm Unterstellten nach seinem Willen zu führen. Des Weiteren dürfen diese nicht eigenmächtig handeln und sollen also auch nicht selbst denken. Und schließlich ist es die Aufgabe des Führers, immer mit gutem Beispiel voran zu gehen. Für die Frage nach der Reflexion über Kriegsursachen bedeutet dies schlicht, dass der einfache Soldat darüber nicht nachdenken darf – was die Nicht-Reflexion des Buches über Kriegsursachen erklärt. Zwar erfährt Flex später angesichts des Paradoxes, dass sein Freund im Feld verblutend liegt und er ihm nicht zur Hilfe kommen kann, erstmals die Sinnlosigkeit des Krieges, dennoch hinterfragt er ihn nicht

¹² Ebd., S. 98.

¹³ Ebd., S. 106 f.

¹⁴ Walter Flex: Der Wanderer zwischen beiden Welten. Ein Kriegserlebnis. nach: Kindlers Neues Literaturlexikon, Kindler Verlag, München. URL: (<http://www.dhm.de/lemo/html/wk1/kunst/flex/index.html>). [Stand: 28.11.2006, 11:37 Uhr].

¹⁵ Flex, Walter, a.a.O., S. 37.

grundsätzlich. Vielmehr wird der Tod des Freundes als Heldentod wahrgenommen: „[Ich] schmückte [...] ihm das Heldengrab.“¹⁶ „Wurdes Tod ist ein leidloser, idealer Tod, bei dem der Sterbende Gelegenheit hat, sich vorher ganz persönlich mit dem lieben Gott zu unterhalten. Der idealisierende und ästhetisierende Charakter von Flex' Buch könnte nicht deutlicher belegt werden. [...] Dieser Idealisierung des Soldatentodes entspricht die Untertreibung der negativen Seiten des Soldatenlebens und des Krieges.“¹⁷ Sichtbar wird dies daran, dass der Krieg nicht als grausame Wirklichkeit wahrgenommen wird, sondern eher als ein großes Abenteuer¹⁸: „[D]er Ernst des Krieges [wollte] sich in Spiel und Freude auflösen“¹⁹. Auch in der Kriegsdarstellung finden sich stark ästhetisierende Züge²⁰: „Einen echten und rechten Sturmangriff zu erleben“, sagte der junge Leutnant neben mir, „das muss schön sein.“²¹ Die grausame Seite des Krieges wird bei Flex nicht gezeigt, die Leiden des einzelnen Soldaten nicht thematisiert. Wagener betont hier richtigerweise, dass Flex nicht ihre Existenz leugne, „sondern er fordert einfach zum Wegsehen auf, weil es nicht in sein ästhetisches Konzept vom Heldischen des Krieges passt.“²² Mit der Ästhetisierung des Krieges geht die Negation der barbarischen Wirklichkeit einher.

Das Ziel des Buches ist nicht, in die bestehenden politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse einzugreifen, es ist allein die ästhetische Darstellung der Freundschaft im Krieg. Angesichts der Erfahrung des Todes des Freundes verändert sich zwar die Kriegsdarstellung: „Und wieder Wochen und Wochen des Schanzens und Lauerns, und im Schnee und Regen sind alle Röcke gleich geworden“²³. Der Krieg ist nicht mehr das harmlose Abenteuer, das er zu Beginn war. Gleichzeitig wird aber ein Gedicht zitiert, das die Zeile „Es ende drum wie's ende – Deutschland, ich bin

¹⁶ Ebd., S. 83.

¹⁷ Wagener, Hans, a.a.O., S. 23.

¹⁸ Vgl. hierzu Flex, Walter, a.a.O., S. 64 ff.

¹⁹ Ebd., S. 34.

²⁰ Vgl. hierzu auch Wagener, Hans, a.a.O., S. 25.

²¹ Flex, Walter, a.a.O., S. 54.

²² Wagener, Hans, a.a.O., S. 25 f.

²³ Ebd., S. 97.

bereit.“²⁴ enthält: Noch immer wird der Krieg als richtig und etwas nicht zu Hinterfragendes dargestellt; es gilt, diesen für das Vaterland heroisch durchzustehen.

2.2 Manfred von Richthofen: Der rote Kampfflieger

VON: SASCHA GEBHARDT

Manfred von Richthofens Buch „Der rote Kampfflieger“ von 1918 beschreibt den Werdegang des Autors vom Kavalleristen zum Kampfflieger im Ersten Weltkrieg und gibt zugleich einen Einblick in die damalige Stimmungslage aus militärischer Sicht. Unter diesem Aspekt soll im Folgenden untersucht werden, ob und wie Richthofen den Krieg erklärt.

Bereits zu Beginn des Buches, im Kapitel „Kriegsausbruch“, wird gezeigt, wie blind die jungen Soldaten den aktuellen Entwicklungen gegenüber sind. Zunächst glauben sie nicht an den Krieg:

„In allen Zeitungen stand weiter nichts als dicke Romane über den Krieg. [...] Wir hatten schon so oft unseren Dienstkoffer gepackt, daß man es schon langweilig fand und nicht mehr an einen Krieg glaubte. [...] Wir waren gerade sehr ausgelassen, als sich plötzlich die Tür öffnete und Graf Kospoth [...] auf der Schwelle stand. [...] Durch ihn erfuhren wir, daß sämtliche Brücken Schlesiens bewacht wurden und man bereits an die Befestigung von einzelnen Plätzen dachte. Schnell überzeugten wir ihn, daß ein Krieg ausgeschlossen sei, und feierten weiter. Am nächsten Tage rückten wir ins Feld.“²⁵

Auch die Stimmung im Volk zu Beginn des Krieges wird dargestellt: „[...] da wo wir nicht hielten, stand ein Meer von Menschen, die uns mit Hurra und Blumen überschütteten. Eine wilde Kriegsbegeisterung lag im Deutschen Volk; das merkte man.“²⁶ Eine Reflektion bzw. eine Erklärung des Kriegsausbruchs findet an dieser Stelle überhaupt nicht statt. Ganz im Gegenteil: Richthofen verherrlicht den Krieg als „erhabenes“²⁷ Erlebnis in ästhetisierender Weise: „Es war doch zu schön, wohl doch meine schönste Zeit im ganzen Kriege. Den Kriegsanfang möchte ich wieder

²⁴ Ebd., S. 97.

²⁵ Richthofen, Manfred von: Der rote Kampfflieger. Berlin/Wien 1918. S. 19 f.

²⁶ Ebd., S. 25 f.

²⁷ Vgl. ebd., S. 46.

mal mitmachen.“²⁸ Die Kriegsbegeisterung ist über die gesamte Länge des Buches ungebrochen, der Krieg wird als Betätigungsfeld gezeichnet, er scheint fast als Zeitvertreib. Verstärkt werden diese Eindrücke auch durch den unbekümmerten Schreibstil. Es herrscht beinahe ausschließlich gute Stimmung bei den Soldaten. Ab und an erwähnt Richthofen einen gefallenen Fliegerkameraden, lobt dessen Heldentaten jedoch, so dass dem ganzen Buch ein positiver Grundtenor eigen ist. Es herrscht ein Gefühl der Unbesiegbareit²⁹. Alles in allem ist die Ausdrucksweise wenig literarisch, umgangssprachliche Ausdrücke verstärken die scheinbare Leichtigkeit, mit der er den Krieg sieht.

Oft wird Langeweile beschrieben, tatsächlich ist dies auch der Grund, warum Richthofen von der Kavallerie zu den Fliegern wechselt. So beschwert er sich, dass er wieder zurück an die Westfront möchte, da an der Ostfront zu wenig zu tun ist und er keine Möglichkeit hat, russische Soldaten zu töten. Der Feind als solcher wird nur als Idee wahrgenommen, um wen es sich genau handelt, ist egal. Erst nach mehreren Kapiteln, in denen er auf den Gegner hinweist, präzisiert er diesen und ersetzt den Begriff sporadisch durch Franzosen – eine andere anonyme Bezeichnung. Von diesen hat er eine stereotype Vorstellung: Er schätzt sie als feige und hinterhältig ein. Später jedoch erwähnt er einige englische Opponenten mit Namen, die seinen Respekt durch mutiges Fliegen erlangt haben.

Während die Soldaten einerseits als tapfere Helden gezeichnet werden, zeigt der Autor andererseits aber auch ihre Unwissenheit auf: „In meinem Garnisonsort wurden wir nun verladen. Wohin? – Keine Ahnung, ob West, Ost, Süd, Nord. [...] selbst der Transportführer wußte nicht, wohin es ging.“³⁰ Wichtig war nur, dass jeder Soldat „[...] nun endlich seine Persönlichkeit und sein Können zeigen [...]“³¹ kann. Dieser Widerspruch wird nicht aufgelöst. Das Buch propagiert Heroismus, was wahrscheinlich auch in dem damaligen Verständnis von Fliegerei als Sport

²⁸ Ebd., S. 30.

²⁹ Vgl. ebd., S. 33.

³⁰ Ebd., S. 25.

³¹ Ebd., S. 21.

begründet liegt. Dieses Heldentum und der ungebrochene Optimismus bilden die Leitmotive des Textes und blenden die Suche nach Kriegserklärungen aus. Zwar wird das Vaterland beiläufig erwähnt, die Kernaussagen bleiben dennoch der Spaß und die Lust am Krieg. Richthofen vermerkt Bombenabwürfe als „Leistung“, schildert Verdun als körperliche Anstrengung, aber auch als „spaßig“ und „hatte Angst [er] könnte zu dem Weltkrieg zu spät kommen.“³²

So lässt sich abschließend festhalten, dass „Der rote Kampfflieger“ im Grunde nicht auf Kriegsursachen eingeht. Letztendlich spiegelt die Schilderung der Anekdoten und der damit verbundenen Kriegsbegeisterung die Stimmung wider, die zu diesem Zeitpunkt vorherrschte. Dass Richthofen als ein deutscher Autor der frühen Kriegsjahre kaum Erklärungsforschung betreibt, ist Indiz für den Enthusiasmus, mit der das deutsche Volk auf den Krieg reagierte.

2.3 Ernst Toller: Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen

VON: NICOLE NETHEL

2.3.1 Expressionismus und Erster Weltkrieg

Will man, wie es sich diese Projektarbeit zum Ziel gesetzt hat, Erklärungen für den Ersten Weltkrieg in der zeitgenössischen Literatur untersuchen, ist der Expressionismus daher so interessant, da das Kennzeichnende der Strömung darin besteht, dass deren Anhänger aus ihrem Selbstverständnis heraus das Warum des Krieges zu deuten beziehungsweise zu erklären versuchten, ja die Entstehung des Krieges zum thematischen Schwerpunkt der Literatur machten. Wenn im Folgenden dieser Epochenbegriff des Expressionismus verwendet wird, so bezieht sich dieser auf die Ausführungen Helmut Fries' im Kapitel „Erneuerung von Mensch und Welt: Die Antwort des Expressionismus auf den Krieg“ seines Buches „Die große Katharsis.

³² Ebd., S. 48.

Band zwei: Euphorie. Entsetzen. Widerspruch: Die Schriftsteller 1914-1918³³. In seiner Dissertation geht Fries ausschließlich vom Expressionismus der Jahre während des Krieges aus – dem so genannten Kriegsexpressionismus bzw. Hochexpressionismus. Diese Phase unterscheidet sich hinsichtlich Programmatik und Ästhetik von der Früh- und Spätphase des Expressionismus vor bzw. nach dem Krieg nämlich deutlich. Angesichts dieser Binnengliederung³⁴ kann hinsichtlich einer gemeinsamen Merkmalsausprägung jener insgesamt verhältnismäßig kurz andauernden Strömung jedoch eines gesagt werden: Die Expressionisten setzten sich sowohl in ihrer Weltanschauung als auch in ihrer Gestaltungsweise ostentativ von allen vorherigen Strömungen und Ausprägungen der literarischen Moderne, die im Allgemeinen das Fortschrittsdenken der Naturwissenschaften zum Gegenstand hatten, ab³⁵.

Kennzeichnend für Fries' Untersuchung ist des Weiteren sein Verständnis vom Kriegsexpressionismus als geistesgeschichtlich-programmatische Bewegung und weniger als literarische Stilrichtung. Fries' Blick auf die Erscheinung des Expressionismus legt dessen charakteristisches Welt- und Menschenbild unmittelbar offen. Für die strukturelle Frage nach Erklärungsmustern des Ersten Weltkrieges in der Literatur erscheint dies als sehr zweckmäßig.

Expressionistische Kunst bzw. Literatur wird vor diesem Hintergrund von Fries entsprechend als Ausdrucksmittel expressionistischen Geistes-Kampfes gelesen. Insofern ergibt sich für die expressionistische Literatur während des Krieges eine ästhetische Praxis mit ganz spezifischen Merkmalen. Diesen Befund vor Augen rechtfertigt sich die innere Strukturierung des Kapitels: Zunächst soll grundlegend sowohl das ästhetische als auch das außerästhetische Selbstverständnis der Expressionisten nach Fries untersucht werden, um dieses daraufhin schwerpunktmäßig an

³³ Vgl. Fries, Helmut: Die große Katharsis. Der Erste Weltkrieg in der Sicht deutscher Dichter und Gelehrter, Bd. 2: Euphorie. Entsetzen. Widerspruch: Die Schriftsteller 1914-1918, Konstanz: 1995. S. 132-232.

³⁴ Vgl. Bogner, Ralf G.: Einführung in die Literatur des Expressionismus, Darmstadt: 2005, S. 20 ff.; Beutin, Wolfgang; u.a.: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart: 1994, S. 334 f.; Fries, Helmut, Bd. 2, a.a.O., S. 133.

³⁵ Vgl. Bogner: a. a. O., S. 17.

Ernst Tollers 1919 publiziertem Drama „Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen“ zu exemplifizieren.

2.3.1.1 Expressionismus als Geisteshaltung

Angesichts der Flut von kriegsapologetischen Texten mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges kann auch die Strömung des Expressionismus nicht als eine pazifistische Bewegung vom ersten Moment des Krieges an bezeichnet werden. Viele ihrer Anhänger wurden vom allgemeinen Kriegsrausch 1914 mitgerissen und brachten ihre Kriegszustimmung in heroischen Gedichten zum Ausdruck. Die desillusionierenden Fronterfahrungen der Kriegsfreiwilligen belehrten sie jedoch bald eines Besseren: Die Hoffnungen und Erwartungen, die sich mit dem Krieg verbanden, wurden von der Realität nicht eingelöst. Als gefühls- und sinnlos wurde der Krieg von den Expressionisten nun zunehmend verurteilt. In einer Welle von nicht nur literarischen, sondern vor allem programmatischen und theoretischen Schriften³⁶ wird Zeugnis über das charakteristische Selbstverständnis der Expressionisten abgelegt: So begriffen sie sich nicht in erster Linie als Vertreter einer künstlerischen Stilrichtung, sondern viel eher als Anhänger eines neuen Lebensgefühls, einer neuen Weltanschauung. Kunst wird laut Fries von den Expressionisten daher auch nicht als sich selbst genügender Zweck (l'art pour l'art), sondern als Ausdrucksmittel menschlich-gesellschaftlicher Verhältnisse verstanden. Sie diene ihnen somit als Wirkungsinstrument zur geistigen Beeinflussung und Verwandlung des Menschen über den ästhetischen Bereich hinaus³⁷. Damit hebt sich die Bewegung der Kriegsexpressionisten stark von ihren Vorläufern von 1910 ab, deren ästhetisch-intellektuelle Avantgarde-Lyrik sich ausschließlich an eine bürgerfeindlich-elitäre Adressatengruppe richtete. Der Eindruck des Kriegsbeginns machte dem ein

³⁶ Ein Beispiel ist der Schriftsteller und Journalist Kurt Pinthus, der mit seiner „Rede an junge Dichter“ eine für den Kriegsexpressionismus paradigmatische Schrift verfasst hat.

³⁷ Vgl. Fries, Helmut, Bd. 2, a.a.O., S. 251.

Ende und setzte das gesamte Volk als neuen Adressaten an die Stelle der ehemaligen Avantgarde-Leserschaft³⁸.

Fries kommt in seiner Untersuchung zu der wesentlichen Erkenntnis, dass das neue Weltbild der Expressionisten den Menschen als Kernpunkt hatte: Jeder einzelne Mensch, unabhängig von Klassen-, Schichten-, oder Nationenzugehörigkeit, sollte nach expressionistischer Auffassung eine Veränderung, eine inner-geistige Umwälzung erfahren. Besonders auffällig ist in dieser Hinsicht, dass „[d]ie erstrebte Änderung des Menschen [...] von den Expressionisten in allererster Linie als ein Prozeß ethisch-moralischer Erneuerung verstanden“ wurde, „und nicht etwa als Bewußtwerdung über politisch-ökonomische Verhältnisse“³⁹. Diese konsequente Betonung des Ethischen bildet ein konstitutives Merkmal aller expressionistischen Literatur. Was aber brachte die Expressionisten zu dieser aus heutiger Sicht zunächst sehr fremd und naiv anmutenden Forderung? Grundlage ihrer Proklamation ist die Deutung des Weltkrieges, der alle mit ihm anfänglich verbundenen Wünsche und Hoffnungen der Menschen ins Gegenteil verkehrte. Angesichts der baren Unfassbarkeit der Ereignisse waren die Expressionisten bemüht, dem so sinnlos scheinenden Krieg durch ihre Deutung der Gegenwart Sinn zu verleihen. Der Krieg bildete für sie eine Zäsur, sie bewerteten ihn als einen radikalen Wendepunkt der Weltgeschichte. Ihre Erklärung folgte dabei dem Denkmuster eines dualistischen Geschichtsverständnisses: Nachdem die alte Welt mitsamt ihrem „mechanistischen Determinismus“⁴⁰, an dessen Höhe- beziehungsweise Endpunkt der ungeheuerliche Krieg stand, zwangsläufig zusammenbrechen musste, sollte ein radikal neues Zeitalter der Menschheit, frei vom naturwissenschaftlich beherrschten Fortschrittszwang, ihren Einzug halten. Die in dem Geschichtsmodell aufgezeigten vorkriegszeitlichen Fehlentwicklungen werden als Symptome einer geistig-moralischen Regression des Menschen gezeichnet, aus denen schließlich konkrete

³⁸ Vgl. ebd., S. 252.

³⁹ Ebd., S. 137.

⁴⁰ Rubiner, Ludwig: *Zur Krise des geistigen Lebens*. In: *Zeitschrift für Individualpsychologie*. o.O./Zürich 1919/1916. Zitiert nach: Fries, Helmut, Bd. 2, a.a.O., S. 141.

Ursachen für den Krieg abgeleitet werden können. Als diese erachteten die expressionistischen Autoren die verhängnisvolle Unterwerfung des Menschen unter die kausal-mechanistischen Ideen und Denkweisen der Naturwissenschaft – wie beispielsweise der Lehre vom Leben als Kampf oder vom natürlichen Trieb des Menschen zum Egoismus –, die sie ihr selbstständiges Denken und Handeln aufgeben ließen. Technik und Wissenschaft fesselten den Menschen in seinem Dasein als geistig-schöpferisches, selbst bestimmtes und vernunftbegabtes Wesen. Gemäß Fries ist es nicht die Technik an sich, sondern ihre gewissenlose Anwendung und Zweckentfremdung durch den Menschen, der die Kritik der Bewegung galt. Abschreckendstes Beispiel für die Abdankung der Moral und des Geistes war den Expressionisten der Krieg, der nicht mehr von Menschen, sondern von Maschinen entschieden wurde. Grundsätzlich trugen somit weder politische noch ökonomische Entwicklungen vor 1914 den Expressionisten zufolge zur Entstehung des Krieges bei; der Weg in den Weltkrieg muss vielmehr als Folge einer schon im 19. Jahrhundert begonnenen geistigen Fehlentwicklung betrachtet werden. Diesem Interpretationsmuster folgend konnten die Expressionisten dem Krieg zu guter letzt noch etwas Positives abgewinnen: Sie betrachteten ihn „als logische Stufe in einem umfassenden historischen Prozeß.“⁴¹ Die Deutung des Krieges als notwendiges Übel ging allerdings nur dann auf, wenn mit ihm eine tatsächliche Erneuerung des Menschen einherging, die auf der individuellen und kollektiven Sühne der Menschen für ihre (Unterlassungs-)Sünden auf geistigem Gebiet basierte. Nur auf diese Weise geläutert, konnte eine neue menschlichere Gesellschaft aufgebaut werden. Präzise Vorstellungen über die eigentliche Gestalt dieser neuen Gesellschaftsordnung haben die Expressionisten hingegen kaum entwickelt.

Aus diesen Überlegungen ergab sich eine weitere, weit bedeutsamere Folgerung, denn mit den fortschrittlichen Lebensverhältnissen schien für die Expressionisten nicht nur eine geistige, sondern vor allem eine soziale Regression des Menschen

⁴¹ Fries, Helmut, Bd. 2., a.a.O., S. 144.

einherzugehen: Opportunismus, Ich-Sucht, Materialismus und Gefühllosigkeit formten den Charakter des zeitgenössischen Vorkriegs- beziehungsweise Kriegsmenschen. Die den modernen Lebensverhältnissen geschuldete Selbstentfremdung des Menschen von seinem eigentlichen Wesen muss insofern als maßgebliche Ursache für den Krieg gesehen werden: „Wenn der Krieg eine Ursache hat, ist es diese: den Menschen ist die Ehrfurcht vor den Menschen abhanden gekommen.“⁴² In der Konsequenz dieser Geisteshaltung steht die Schlussfolgerung, dass jeder Einzelne den Krieg mitverschuldet hat und zur Sühne verpflichtet ist – auch die Expressionisten selbst nahmen sich davon nicht aus. Nicht anonyme und nicht zu beeinflussende Kräfte oder Institutionen wurden für schuldig erklärt, sondern jeder, der sich nicht gegen die zwangsläufig zum Krieg führenden Lebensverhältnisse vor Kriegsbeginn gewehrt hatte.

2.3.1.2 *Expressionismus und Literatur*

Die neuen moralischen Normen der Expressionisten hatten auf ihre ästhetische Praxis einen großen Einfluss: Die Literatur der Expressionisten rückte das geistige und emotionale Innenleben des Künstlers in den Mittelpunkt, welches sich im Kunstwerk visualisieren und nach außen treten sollte⁴³. Den damit einhergehenden Bestrebungen zu appellieren, zu demonstrieren und aufzuklären, kam das Drama aufgrund seiner realitätsnahen Gestaltung, seines Vorbildcharakters und seiner Möglichkeit zur Gefühlübertragung besonders entgegen und wurde zur bevorzugten Gattung der Expressionisten. Die traditionellen Gestaltungsformen konnten diesem komplexen Ausdruckswillen, dem das expressionistische Welt- und Menschenbild zugrunde lag, hingegen nicht mehr gerecht werden. Für eine ästhetische Umsetzung ihrer Weltanschaulichkeit stand infolgedessen die Abkehr von den klassischen Bauformen des aristotelischen Theaters.

⁴² Holitscher, Arthur: *Opfer*. In: Wolfenstein, Alfred (Hrsg.): Die Erhebung. Jahrhundert für neue Dichtung und Wertung. Berlin o.J. (1919), S. 377. Zitiert nach: Fries, Helmut, Bd. 2, a.a.O., S. 160 f.

⁴³ Vgl. Beutin, Wolfgang, a.a.O., S. 335.

Für die spezifisch inhaltlichen Themen des expressionistischen Theaters formte sich der Begriff des Verkündigungs- beziehungsweise des Wandlungsdramas heraus. Gekennzeichnet ist dieses Genre vor allem durch einen stark appellativen Gestus. Formale Ausgestaltung findet es zumeist in der Form des innovativen Stationendramas, das die althergebrachte Einheit von Ort, Zeit und Handlung völlig aufgibt. Das (Lese-)Publikum wird im Gegensatz zur klassischen Stringenz und Logik des Geschehensverlaufs mit einer unzusammenhängenden Abfolge von Szenen konfrontiert, die unabhängig voneinander konzipiert sein können und allein durch eine im Mittelpunkt stehende Figur zusammengehalten werden. Diese einzelne Figur – meist in einer schweren Sinnkrise befindlich – begegnet zahlreichen personellen und institutionellen Gewalten der Gesellschaft, um schließlich eine tiefe innere Wandlung hin zum Utopisch-Positiven zu vollziehen. Die Figuren dieser Stücke sind oft typologisch konzipiert und treten namenlos als Vertreter einer ganzen Gruppe, beziehungsweise Klasse auf.

Die Erklärung des Krieges als eine vom Menschen selbst verursachte geistig-moralische Fehlentwicklung findet sich auch in den inhaltlichen und ästhetischen Elementen der expressionistischen Kunst deutlich wieder: So bildet der im Grunde vernunft- und liebesbegabte und also zur selbstverantwortlichen Erneuerung fähige Mensch den Mittelpunkt expressionistischer Texte. Die neuen gestalterischen Mittel vor allem des Theaters offenbaren dabei einen tiefen Einblick in das gefühlsmäßige Innenleben des Menschen, das den Ausgang für die Entwicklung vom fehlgeleiteten zum selbstverantwortlichen Handeln aufzeigt.

Im folgenden Analyseteil sollen die bisherigen Erkenntnisse am Beispiel von Ernst Tollers Drama „Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen“ exemplarisch vorgeführt und erläutert werden. Schon der programmatische Titel vereint in sich die expressionistische Welt- und Menschheitsvorstellung und verweist zugleich auf den für den Kriegsexpressionismus bezeichnenden Theaterbegriff des Verkündigungs- beziehungsweise *Wandlungs*dramas.

2.3.2 Erklärungsversuche in Ernst Tollers Drama „Die Wandlung“

Ernst Tollers⁴⁴ Arbeit an seinem Erstlingswerk „Die Wandlung“ erstreckte sich wohl von 1917 bis 1918⁴⁵, als der Mitzwanziger vom idealistischen Patrioten bereits das Lager hin zum radikalen Pazifisten gewechselt und sich der Antikriegsbewegung angeschlossen hatte. Zur Aufführung gelangte das Stück schließlich im September 1919 in Berlin. Das Drama kann durchaus autobiographisch gelesen werden: Der junge Protagonist Friedrich, der nach seiner Odyssee durch verschiedenste Kriegsschauplätze eine innere Wandlung vom anfänglich Kriegsbegeisterten zum heißen Befürworter des Friedens erfährt, kündigt mit seinem abschließenden Aufruf zur Revolution bereits die Ereignisse der Novemberrevolution zum Ende des Ersten Weltkrieges in Deutschland an.

Das Drama Tollers besteht aus insgesamt sechs Stationen, welche ihrerseits in dreizehn „Bilder“ unterteilt sind. Das Stück, das Toller allegorisch „in Europa vor Anbruch der Wiedergeburt“ spielen lässt, wechselt zwischen realistischen Szenen und Traumszenen. Während Friedrich in den realistischen Szenen bewusste Erfahrungen durchlebt, offenbaren die Traumszenen dessen Unterbewusstsein, in dem sich sein inneres Ringen zwischen den Polen Rechtfertigung des Krieges sowie Verdammung desselben und Aufruf zur Revolution abspielt. Eine für das antirealistische Theater des Expressionismus typische Figur, die immer wieder neben Friedrich auftritt, ist der Tod: Ob in der Gestalt eines Professors, eines Soldaten, eines Richters oder eines nächtlichen Besuchers verkörpert dieser den „Feind des Geistes“⁴⁶. Auch Friedrich selbst, der während des Stücks seine Gestalt wechselt, muss eher als ein Sinnbild – und zwar als das des wiedergeborenen Menschen – anstatt als ein Individuum verstanden werden.

Inwieweit wird im Stück nun der Frage, wie es zum Krieg kommen konnte, nachgegangen? Als Jude steht Friedrich gesellschaftlich am Rande. Er leidet schwer

⁴⁴ Lebensdaten: 01. Dezember 1893 bis 22. Mai 1939.

⁴⁵ Vgl. Rothe, Wolfgang: Ernst Toller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbeck 1983, S. 47.

⁴⁶ So von Toller bei den Dramatis Personae bezeichnet.

darunter und fühlt sich innerlich zerrissen zwischen seiner ihm fremd gewordenen Herkunft und „denen drüben“⁴⁷. Willkommener Anlass, der Isolation zu entkommen, ist ihm daher die Gelegenheit, sich als Kriegsfreiwilliger zu melden, um endlich seine Ergebenheit und Treue zum Vaterland unter Beweis stellen zu können (erstes Bild). Doch auch unter den Frontkameraden, die durch die Allgegenwärtigkeit von Tod und Krankheit ihren Glauben an den Krieg bereits verloren haben, findet er keinen Anschluss. Friedrichs Andersartigkeit wird darüber hinaus in seiner hoffnungsvollen Rechtfertigung des Krieges als Notwendigkeit betont: „Es muß sein, es muß sein [...]. Um des Vaterlands Willen!“⁴⁸ Um Anerkennung als einer der ihren zu finden, erklärt sich Friedrich zu einem besonders schweren Fronteinsatz bereit (drittes Bild). Als er als einzig Überlebender im Lazarett erwacht, überreicht ihm ein Offizier das Eiserne Kreuz als Lohn für seine Tapferkeit und bescheinigt ihm die ersehnten Bürgerrechte. Während indessen im Lazarett die Nachricht von zehntausend Toten auf gegnerischer Seite eintrifft, sinniert Friedrich im fünften Bild zweiflerisch:

„Zehntausend Tote! Durch zehntausend Tote gehöre ich zu ihnen. Warum quirlt nicht Lachen? Ist das Befreiung? Ist das die große Zeit. Sind das die großen Menschen?“⁴⁹

Das sich anschließende Bild kündigt bereits die innere Wandlung der Hauptfigur an; Friedrich muss man sich in dieser Traumszene, die erstmals genaueren Aufschluss über das expressionistische Verständnis der Kriegsursachen liefert, als imaginären Beobachter in einem Militärkrankenhaus vorstellen. Zu Lehrzwecken lässt ein Militärarzt, den man sich in der Verkörperung des Todes denken muss, hier seinen Hörern voller Stolz sieben „wiederhergestellte“ Kriegskrüppel vorführen, um an jenen den wissenschaftlichen Fortschritt der Medizin zu huldigen. In der Regieanweisung klingt es wie eine Gleichsetzung von Mensch mit Maschine:

⁴⁷ Ernst Toller. Gesammelte Werke, Bd. 2: Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918-1924), John M. Spalek, Wolfgang Frühwald (Hrsg.) München 1979, S. 17.

⁴⁸ Toller, Ernst, a.a.O., S. 23.

⁴⁹ Ebd., S. 29.

„Wie aufgezogene Maschinen schreiten von irgendwo sieben nackte Krüppel. Ihre Körper bestehen aus Rümpfen. Arme und Beine fehlen. Statt ihrer bemerkt man künstliche schwarze Arme und Beine, die sich automatisch schlenkernd bewegen.“⁵⁰

In dem Vergleich offenbart sich zeitgenössische Gesellschaftskritik: Hinter den leeren Körperhüllen der Krüppel sieht der expressionistische Schreiber eine völlig entmenslichte Wissenschaftsideologie, der sich der Mensch der Vorkriegsjahre ohne Anwendung des eigenen Verstandes ausgeliefert hat. Im Verlauf des Krieges ist die vergötterte Technologie dann zur mörderischen Waffe mutiert. Der Militärarzt hingegen hält am Wissenschaftsglauben fest und nimmt nicht wahr, dass seine „sieben Musterexemplare“⁵¹ der makabren medizinischen Behandlung lieber den Tod vorziehen würden⁵².

Das Motiv der unfassbaren Grausamkeit des Krieges, die nach expressionistischer Auffassung traurige Konsequenz der ungebremsten Modernisierungsprozesse war, ist bestimmend für das gesamte Stück. Unmittelbare Vergegenwärtigung findet es jedoch in der Traumscene des vierten Bildes: Zwischen den Drahtverhauen des verlassen Schlachtfeldes hängen einzelne Skelette der verschiedenen Fronten, die sich schließlich im Tod vereinen und zu einem gemeinsamen Tanz anstimmen⁵³. Angesichts dieses gemeinschaftlichen Miteinanders, das bei Toller allein im Tod Verwirklichung finden kann, bildet der Auftritt des Skeletts eines dreizehnjährigen Mädchens, welches von Soldaten zu Tode geschändet wurde und sich nun in den Tanz mit einreicht, einen besonderen Eindruck von kriegerischer Gewalttätigkeit.

Höhe- und Wendepunkt des Stücks ist das siebente Bild: Friedrich ist hierin als Bildhauer schwer bemüht, eine Statue zu schaffen, in der er das Vaterland spiegeln will:

⁵⁰ Toller, Ernst, a.a.O., S. 30, Hervorhebung im Original.

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. ebd., S. 31.

⁵³ Vgl. ebd., S. 26.

„Warum nur will es mir nicht gelingen [...] Durchdringe ich nicht den ehernen Panzer? [...] Der Sieg des Vaterlands, ich glaube an ihn, ich will ihn glauben, ich will ihn gestalten [...]“⁵⁴

Doch als er von einem alten Kriegskameraden und dessen Frau besucht wird, die beide auf das Schlimmste durch Krankheit und Kriegsverletzungen gezeichnet sind, werden die inneren Zweifel zur schrecklichen Gewissheit – Friedrich zerstört in einem Anfall die Statue: „Um des Vaterlandes willen... Gott... kann ein Vaterland das verlangen? [...] Nein, tausendmal nein.“⁵⁵ Bevor er sich nun aus Verzweiflung das Leben nehmen kann, kommt seine Schwester als expressionistischer Retter⁵⁶ zu ihm, um ihm einen anderen Weg vor Augen zu halten, einen Weg „zu Gott, der Geist und Liebe und Kraft ist, zu den Menschen. Zu Gott, der in der Menschheit lebt.“ Denn die Voraussetzung ist: „Wer zu den Menschen will, muß erst in sich den Menschen finden.“⁵⁷ Diese Szene hat höchsten Signalwert für die expressionistische Idee von der Erneuerung des Menschen: Weil der Mensch sich selbst verloren hat und infolgedessen unaufhaltsam auf den Krieg zusteuerte, muss er zu seiner natürlichen Wesensart zurückgeführt werden. Friedrich folgt somit als Geläuteter den Worten der Schwester und begibt sich auf Wanderung. Während der nächsten beiden Szenen durchschreitet Friedrich die elende Welt der Arbeiterschaft auf der Suche nach dem Menschen in sich und jenem in der Welt. Das neunte Bild – ganz nach expressionistischen Denkmustern „Tod und Auferstehung“ genannt – wird dabei zur Schlüsselszene:

Vom nächtlichen Besucher in ein als Fabrik erscheinendes Gefängnis geführt, erkennt man Friedrich bald in Gestalt eines Gefangenen wieder, der sich aus der Höhe des Gebäudes in den Mittelschacht gestürzt hat. Seiner schwangeren Frau, die nicht begreifen kann, was geschehen ist, legt er dar:

⁵⁴ Ebd., S. 35-37.

⁵⁵ Ebd., S. 39.

⁵⁶ Vgl. Rothe, Wolfgang, a.a.O., S. 47.

⁵⁷ Toller, Ernst, a.a.O., S. 40.

„Das ist ein tiefes Leid. Es warten Menschen unserer – wir aber brechen letzte Brücken, wir stoßen Nacht auf jeden Pfad der gütig hin zu ihnen führt. Wir wandern weiter ... Wissen, daß sie warten und wandern weiter ... Ja, wandern höhnisch weiter ... Wenn wir selber auf uns warten.“⁵⁸

Während Friedrich die Sünden als Mensch seiner Zeit im selbst erwählten Tod büßt, erscheint er in Anlehnung an die christliche Heilslehre wie gekreuzigt auf dem steinernen Boden:

„Doch meine Schuld an ihm [seinem ungeborenem Sohn] sie warf mich in verdorrten Abgrund, verdorrt seit jener Zeit, da Menschen taumelnd sich erhoben und sich hassend mordeten.“⁵⁹

Friedrich sucht die Schuld an der Grausamkeit der Menschen bei sich allein und opfert sich selbst, um daraufhin im Sinne expressionistischer Erneuerungsideologie in seinem Sohn, den seine Frau kurz nach Friedrichs Tod inmitten des Gefängnisses zu Welt bringt, neugeboren zu werden. Einsichtig und von dem Gedanken durchdrungen, dass jeder Einzelne die Schuld am Krieg auf sich nehmen müsse, lässt Toller es einstimmig aus den Mündern der Mitgefangenen erklingen: „Gekreuzigt wolln wir uns befreien. Gekreuzigt wolln wir uns erlösen zu hoher Freiheit auferstehn.“⁶⁰

„Die letzten Szenen verlagern das Thema der geistigen Erneuerung auf eine soziale Ebene, Friedrichs eigene Wiedergeburt dient als Modell für eine Wiedergeburt der Gesellschaft.“⁶¹ Bevor Friedrich dieser Gesellschaft jedoch auf einer Volksversammlung das Leitbild der neu auferstandenen Menschheit verkünden kann (elftes Bild), lässt Toller zuvor einige greise Herren – einen Kriegsveteran von 1870/71, einen Universitätsprofessor und einen Priester – als Verteidiger der alten Ordnung zu Wort kommen⁶². In dem gnadenlosen Freund-Feind-Denken, von dem die Reden zeugt, und der Aufforderung zur Unterwerfung unter eine höhere Macht – sei

⁵⁸ Ebd., S. 45.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Dove, Richard, Ernst Toller: Ein Leben in Deutschland. Göttingen 1993, S. 72.

⁶² Vgl. Toller, Ernst, a.a.O., S. 48.

es das Vaterland, die Wissenschaft oder Gott – pointiert Toller die verloren gegangene, vom Geist durchdrungene Liebe des Menschen zum Menschen. Nachdem daraufhin ein Kommis das Volk vertraulich anspricht, sich aber bald als Demagoge, der das Volk zu blindem Aktionismus aufhetzen will, entpuppt, betritt endlich Friedrich die Rednertribüne. Er proklamiert den Weg heraus aus dem Krieg und den Entwicklungen, die zu ihm geführt haben, was auch beinhaltet, den demagogischen Reden des Kommis' zu widerstehen. Dieser nämlich glaube nicht an sich selbst, und also nicht an den Menschen, sondern ausschließlich an die Masse⁶³. Das Motiv der Wiederentdeckung beziehungsweise Erneuerung des Menschen bleibt auch im dreizehnten und letzten Bild des Dramas, in dem Friedrich auf einem Kirchplatz eine leidenschaftliche Rede an das Volk hält, dominierend: Er reflektiert darin zusammenfassend die Fehlentwicklungen der Menschheit und ruft als radikale Konsequenz die Revolution aus, von der er sich ein neues Menschenideal verspricht. In expressionistisch-pathetischer Rhetorik hält er dem Volk einen Spiegel vor das Gesicht, um es als Zerrbild seiner selbst zu entlarven:

„Und so seid ihr alle verzerrte Bilder des wirklichen Menschen! Ihr Eingemauerte, ihr Verschüttete, ihr Gekoppelte und Atemkeuchende, ihr Lustlose und Verbitterte, denn ihr habt den Geist vergraben... Gewaltige Maschinen donnern Tage und Nächte Tausende von Spaten sind in immerwährender Bewegung, um immer mehr Schutt auf den Geist zu schaufeln.“⁶⁴

Metaphorisch verbindet Toller hier das Bild von der maschinisierten Welt einerseits und der daraus folgenden untergegangenen Geistesvernunft des Menschen andererseits. Er geht noch weiter und bedient sich bei seiner Anklage dem zweiten wesentlichen Argument der expressionistischen Zeitkritik, dass die Menschen das Lieben verlernt haben: „denn ihr wißt nicht mehr um die Liebe.“⁶⁵ Friedrichs Appell an die menschliche Fähigkeit zu selbst gesteuertem Denken und uneigennützi-

⁶³ Vgl. ebd., S. 50.

⁶⁴ Ebd., S. 59.

⁶⁵ Ebd.

gem Lieben ist erfolgreich – das Volk vollzieht eine symbolische Wandlung⁶⁶: „Alle (*aufschreiend*): Wir sind doch Menschen! Alle (*leise, als ob sie lächelten*): Wir sind doch Menschen!“⁶⁷ Nun erst, nachdem der Blick auf das innere menschliche Wesen wieder frei ist, ist der Zeitpunkt reif, die Menschen zum geeinten Handeln aufzurufen. Friedrichs letzte Worte verkünden die Revolution: „Brüder, reckt zermarterte Hand/ Flammender freudiger Ton!/ Schreitet durch unser freies Land/ Revolution! Revolution!“⁶⁸

Die expressionistischen Vorstellungen von einer besseren, humanistischeren Welt nach dem Sündenfall des Krieges sind in ihrer Programmatik wenig konkret, da sie sich nicht in erster Linie auf die Wandlung einer bestimmten Gesellschaftsschicht, sondern im umfassenderen Sinne auf die grundsätzlich-ethische Wandlung jedes Individuums bezog. Trotzdem finden sich in Verbindung mit dem expressionistischen Weltbild Termini zeitgenössischer politischer Bewegungen wie Sozialismus, Kommunismus oder Anarchismus⁶⁹.

2.4 Fritz von Unruh: Opfergang

VON: NORA WINTER

2.4.1 Einleitung

Fritz von Unruh hat mit seinem Text „Opfergang“ eines der frühesten Werke über den Ersten Weltkrieg geschrieben. Schon 1916 vollendete er die expressionistische Geschichte, die eine Sturmkompanie auf dem Weg nach Verdun, während ihres Wartens auf die Schlacht und schließlich ihres sinnlosen Sterbens begleitet. Zunächst von der Zensur verboten, ist das Buch erst 1918 erschienen.

⁶⁶ Vgl. Dove, Richard, a.a.O., S. 76.

⁶⁷ Toller, Ernst, a.a.O., S. 60. Hervorhebung im Original.

⁶⁸ Ebd., S. 61.

⁶⁹ Dove, Richard, a. a. O., S. 74, führt aus, dass vor dem Hintergrund Ernst Tollers persönlicher Erfahrungen 1918/1919 Jahre sein Bild der ausgerufenen Revolution in „Die Wandlung“ von der Idee des Sozialismus geprägt sei.

Der Text, der zu großen Teilen aus Dialogen und inneren Monologen besteht und damit schon beinahe Dramencharakter hat, gibt auf eine sehr persönliche Art die Standpunkte vieler verschiedener Figuren unterschiedlichen militärischen Ranges wieder. So ergeben sich verschiedene Sichtweisen auf den Krieg und auch auf verschiedene Erklärungs- und Bewertungsmuster.

Angemerkt werden soll, dass das Buch „Opfergang“, wenn es Kriegserklärungsansätze bietet, diese meist aus einem sehr kritischen Blickwinkel betrachtet. Alle Figuren, die im Buch auftauchen, sind in irgendeiner Form unzufrieden mit ihrer Kriegsteilnahme, dem Kriegsverlauf oder nur den allgemeinen Rahmenbedingungen.

2.4.2 Verteidigung des Vaterlandes

Sergeant Hillbrand ist die Figur, die am längsten an die Notwendigkeit des Krieges glaubt. Er erklärt sich seine Teilnahme am Krieg mit dem Kampf um Freiheit für das deutsche Volk: „O, küßte ich erst das flaumige Gold meines Buben! Jene Freiheit, die wir erkämpfen, soll er durchatmen. [...] Auf unseren Leibern wächst ein Vaterland immer vollkommener heran.“⁷⁰ Er ist voller Pflichtbewusstsein: „Weiß Gott! Erst muß das Vaterland gegründet stehen!“⁷¹ Doch auch er ist voller Zweifel: „Herrgott, warum diese verzweifelte Heimatliebe? Gleicher Mond, Nebel- und Wiesenglanz; Wälder wie daheim! Brüder, warum hat man die Heimat so lieb?“⁷² Obwohl er als liebevoller Mann gezeichnet wird, äußert er in seinem letzten Zweikampf mit einem Franzosen die aggressiven, stereotypen Floskeln, die die Propaganda damals verbreitet hat⁷³. Diese Stereotypisierung des Feindes steht in engem Zusammenhang mit seiner Vorstellung vom Krieg als nationenbildendes Moment.

⁷⁰ Von Unruh, Fritz: „Opfergang“. In: Fritz von Unruh. Sämtliche Werke. Hrsg.: Hanns Martin Elster, Bd. 17, Berlin o.J. (1979), S. 14.

⁷¹ Ebd., S. 67.

⁷² Ebd., S. 11.

⁷³ Vgl. ebd., S. 90: „[...]kämpfe, beweiße Kraft, Drachenbrut! - Leib an Leib mit ihm. Ihr wollt unser Heim vergiften? Er drückte ihm die Rippen ein: 'Unsern Herd besudeln? Speie Dein Finterblut aus der Gurgel! [...] so sollt Ihr bald alle am Boden liegen[...]“.

Ein identitätsstiftender Prozess fordert immer auch die Abgrenzung vom Anderen. Bezeichnenderweise ist Hillbrand der erste der dargestellten Soldaten, der im Krieg fällt.

2.4.3 Hoffen auf Ruhm

Die Figur, die das Streben nach Ruhm als Begründung für den Krieg am deutlichsten zum Ausdruck bringt, ist die des Trommlers Preis. Er sehnt sich nach Anerkennungen, erst in amourösen Abenteuern, später dann in Form militärischer Auszeichnungen⁷⁴. Übermütig ruft er zu Beginn des Buches: „Wir wollen Generalmarsch! Meine Trommel, die Welt! Ihr Tambour bin ich!“⁷⁵ Beide Träume jedoch bleiben unerfüllt.

Auf eine sehr lächerliche Art wird Preis vom Kämpfen um Ehre abgehalten: Durchfall hindert ihn daran, mit den anderen ins Feld zu ziehen. Später jedoch kämpft er mit seinen Kameraden bei Verdun. Doch nachdem er durch die Hölle des Krieges gegangen ist, legt er keinerlei Wert mehr auf Dinge wie das Eiserne Kreuz⁷⁶. Vollkommen desillusioniert kehrt er nach dem Massensterben, das er mit ansehen musste, in die Heimat zurück. Er, der weder Auszeichnungen noch Ruhm erntete, hat andere, die in den Augen der militärischen Führung tüchtiger und mehr wert waren, überlebt.

2.4.4 Krieg als Chance zur Weltverbesserung

Clemens, die Figur des Lehrers, ist von Anfang an von Zweifeln geplagt. Er sehnt sich nach dem Frieden, nach Völkerverständigung:

⁷⁴ Die Wandlung vom liebsten Taugenichts zum überzeugten Soldaten wird auf Seite 27 f. dargestellt.

⁷⁵ Ebd., S. 11.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 103 f.

„Freund’, fuhr Clemens fort, [...] ‚gib mir eine Fahne, wie der Himmel sichtbar, und ich schwenke sie über die Erde, bis Waffen ruhen und Menschen sich wieder die Hände reichen. [...] Vor uns steht der Tod, wie der Hinrichtungsmorgen vor dem Verurteilten.“⁷⁷

Er würde ohne Zweifel in die Schlacht von Verdun gehen, wenn sie das Versprechen eines Kriegsendes wäre⁷⁸. Er erhofft sich von seiner Teilnahme am Krieg eine Veränderung der missratenen Verhältnisse:

„Sollen wir Sklaven bleiben immer und ewig? Schreitet Seele nicht vorwärts durch die Jahrhunderte? Sollen uns Skelette beherrschen? Entwurzeln wir nicht Bäume, in denen die Maden nisten, und dürften nicht Grenzen abschütteln, die uns beengen? Glaubt Ihr, die Jugend da vorne stürbe umsonst? Ihr heller Geist blute für Ländererwerb? Ahnt Ihr nicht endlich, daß wir in heilige Gemeinschaft streben? In des Geistes, in eines Volkes ernste Verbrüderung? [...] Ach, Erdenvölker, geht es nicht um das Licht Eures Geistes, – dann wurde alles Pulver umsonst verschossen!“⁷⁹

Er versucht, dem Krieg einen Sinn zu verleihen. Angesichts der vielen ermordeten Menschen überkommt ihn die furchtbare Angst, alles könnte umsonst gewesen sein. Bis zum Ende des Romans kämpft er gegen diese Zweifel. Paradoxe Weise ist er es, die skeptischste Person des Romans, der in Verdun verweilt, den Heimaturlaub ablehnt und um wenige Meter Bodengewinn an der Front kämpft.

2.4.5 Krieg als Wahnsinn

Durch die zahlreichen Wahnsinns- und Alptraumsszenen wird der Krieg in seiner ganzen Sinnlosigkeit gezeigt. Den Soldaten bleibt in ihrer furchtbaren Angst oft kein anderer Kanal der Traumata-Bewältigung als die Flucht in den Wahnsinn: So zeigt es das Beispiel des Kellners, der noch vor dem Erreichen der Verdun-Front aufgrund seiner Wahnvorstellungen in medizinische Behandlung muss. Ebenso verzweifelt ist der Kompaniekoch Fips. Dieser war lange Zeit die einzige Figur, die einen etwas abgebrühten, kritischen Blick auf den Krieg hatte. Vielleicht konn-

⁷⁷ Ebd., S. 15 f.

⁷⁸ Vgl., S. 53.

⁷⁹ Ebd.

te er ihn sich durch die fehlende Berührung mit dem Tod bewahren. Doch bei seinem ersten Kontakt mit den wahnsinnigen Soldaten, die von der vordersten Linie zurück stürmen, verliert auch er die Fassung.

Eine der letzten Szenen, die das Buch schildert, lässt den geistig verwirrten Kellner noch einmal zu Wort kommen: „Ich schnitt dem Heiland den Stacheldraht ab! Was, wer murrst da? Durft ich's nicht tun? Seht: dieses Stachelnetz schnitt ich von seiner Stirn. Ihr Vernünftigen, warum duldet Ihr ihn so lang?“⁸⁰ Was scheinbar sinnloses Gebrabbel ist, enthält doch die schon von Clemens formulierte Forderung nach der Befreiung der Menschen von ihrem Joch. Diese allgemeine Forderung zeigt Unruhs Nähe zum Expressionismus, jedoch fehlt in „Opfergang“ die konkrete Bestimmung der Fesseln der Menschheit. Wovon müssen die Menschen befreit werden? Und wie können sie dies tun, wenn der Krieg keinen Ausweg bietet? Dass er es nicht tut, wird durch das Ende des Buches deutlich: All jene, die einst von seinem Sinn überzeugt waren, sind tot, gestorben in einem buchstäblichen „Opfergang“.

2.4.6 Fazit

Fritz von Unruh nennt konkrete Ursachen für den Krieg wie beispielsweise die im Text nur sehr kurz erwähnte Freude des Menschen an der Blutrünstigkeit in Historien⁸¹ oder das Hoffen auf Ruhm. Dennoch ist die Grundessenz seines Werkes die von allen beteiligten Personen wahrgenommene Sinnlosigkeit. Müller fasst dies treffend zusammen, wenn er sagt, dieser erhebe „keine explizit pazifistischen Thesen [...], sondern [wagt] nur den Sinn des Krieges in Zweifel zu ziehen“⁸². Zwar kämpfen einige von ihnen stärker gegen diese an, doch letztendlich versagt jeder vor der Unmenschlichkeit des Krieges. Mögen die Ideale der Figuren noch so hehr sein, der Krieg ist kein Mittel, um sie zu verwirklichen. Einen möglichen

⁸⁰ Ebd., S. 115.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 76.

⁸² Müller, Hans-Harald, 1986, a.a.O., S. 20.

Ausweg aus diesem Dilemma bietet der Autor aber nicht an. Es bleibt bei der Schilderung des Versagens der Menschen auf allen Seiten. Doch auch damit leistete Unruh einen Beitrag zu der Politisierung der Massen – sein Buch weckte starke Zweifel am Krieg.

2.5 Leonard Frank: Der Mensch ist gut

VON: NICOLE NETHEL

Ein anderes Beispiel expressionistischer Antikriegsliteratur ist Leonard Franks Novellenband „Der Menschen ist gut“, der 1917 im schweizerischen Exil veröffentlicht wurde⁸³. Dass es sich bei der Schrift neben dem überwiegenden Genre des Dramas um ein Prosastück handelt, stellt ebenso eine Ausnahme dar, wie Leonard Franks kompromisslose Kriegsgegnerschaft seit „der ersten Stunde“⁸⁴ des Krieges. Franks Novellenband enthält insgesamt fünf Texte, die – zwar erzählerisch selbstständig – durch die ständige Wiederkehr vereinzelter Hauptfiguren in jeder der Novellen, eng miteinander vernetzt sind. So ist es die Hauptfigur des Oberkellners, der in der ersten Erzählung den Kriegstod seines Sohnes nur schwer verkraften kann und sich über die einzelnen Novellen hinweg „zum Agitator für den Frieden“⁸⁵ wandelt. Die Figur veranschaulicht das expressionistisch-weltanschauliche Motiv der geistigen Erneuerung, welches für die Handlung jeder der Novellen symptomatisch ist:

„Es werden [...] Einzelschicksale vorgeführt, denen jeweils die Struktur einer ‚Wandlung‘ zugrunde liegt: Der oder die einzelne wird vom Krieg durch den Verlust eines Menschen in Verzweiflung und Trauer gestürzt, durch Selbstaufklärung und Aufklärung vollzieht sich dann eine Wandlung bis hin zum Kampf gegen den Krieg; ein Kampf, der in eine Schlussapothese von Revolution und Verheißung einer neuen Welt einmündet.“⁸⁶

⁸³ In Deutschland erschien „Der Mensch ist gut“ erst 1919 nach der Novemberrevolution in hoher Auflage.

⁸⁴ Fährnders, Walter: „Das leidenschaftlichste Buch gegen den Krieg“. Leonard Frank: Der Mensch ist gut (1917). In: Thomas F. Schneider, Hans Wagner, a.a.O., S. 74.

⁸⁵ Ebd., S. 76.

⁸⁶ Ebd., S. 75.

Angesichts dieses inhaltlichen Tenors erscheint Ernst Tollers Drama „Die Wandlung“ ganz wie eine dramatisierte Fassung von Leonard Franks Kriegsnovellen⁸⁷. Im Gegensatz zu Toller geht Frank der Frage nach den Kriegsursachen nach, ohne das Kriegsgeschehen an sich darzustellen, sondern indem er Auswirkungen und Reaktionen auf den Krieg in der Heimat nachzeichnet⁸⁸:

Nachdem der Oberkellner Robert vom Tod seines geliebten Sohnes erfährt, beginnt er sich zu fragen, wie es soweit kommen konnte. Auf der Versammlung einer Bauarbeitervereinigung ergreift er das Wort:

„Das hier ist ein Schießgewehr. Das habe ich... ich selbst habe es meinem Jungen gekauft. Damit hat er gespielt. Damit hat er sich unmerklich die Liebe aus seinem Herzen gespielt. Damit hat er schießen gelernt. Ich habe ihn das Schießen, habe ihn das Morden gelehrt [...]. Ich bin sein Mörder... Vaterstolz, Ruhmsucht, Gedankenlosigkeit und Gewohnheit haben mich zum Mörder werden lassen. Und doch habe ich nur getan, was auch ihr getan habt [...]. Also seid auch ihr Mörder.“⁸⁹

Demnach ist jeder Einzelne schuld am Ausbruch des Krieges, weil er, anstatt zu lieben, in seinem Innern einem falschen Stolz Platz gemacht hat. Das Motiv der menschlichen Liebe bzw. ihr Fehlen⁹⁰ werden als alleinige Ursache für Krieg und Frieden gesehen und durchziehen den gesamten Text. Demgemäß kann nur die Rückkehr der heilenden Kraft der Liebe in das Innere jedes Einzelnen den Frieden in Europa wieder herstellen: „Man braucht ja nur zu lieben, dann fällt kein Schuß mehr. Dann ist der Friede da.“⁹¹ Voraussetzung dafür ist eine selbstkritische Einsicht, wie sie Robert erlangt hat:

„Ich bin schuld. Und du bist schuld. Und du und du ... Denn auch wir hatten, ebenso wie der Zar, der Engländer, der Kaiser, der Millionär und der Milliardär, die Liebe vergessen.“⁹²

⁸⁷ Vgl. Fries, Helmut, Bd. 2, a.a.O., Anm. 146.

⁸⁸ Vgl. Fährnders, a.a.O., S. 75.

⁸⁹ Frank, Leonard: Der Mensch ist gut. Novellen, Leipzig: 1985, S. 12.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 11, S. 13.

⁹¹ Ebd., S. 13.

⁹² Ebd., S. 15.

Dieser innere Erkenntnisprozess, der sich unabhängig von Schichtzugehörigkeiten vollziehen muss, wird an den einzelnen Novellen-Schicksalen exemplarisch vorgeführt:

„Die Kriegswitwe“ kann ihren Schmerz zunächst mit den verbreiteten, ehernen Phrasen ‚Vaterland‘ und ‚Feld der Ehre‘ als Ausdruck des deutschen Nationalgefühls betäuben, bevor sie unter dem Einfluss des Kellners zu der wortlosen Einsicht gelangt, dass die Wahrheit des Krieges bei der Selbstsucht des Einzelnen begründet liegt⁹³.

In „Das Liebespaar“ erwachen zwei Selbstmörder – ein Philosoph und eine Ladnerin – im Leichenschauhaus und finden in gegenseitiger Liebe neuen Lebensmut. Doch als ein Stellungsbefehl den Philosoph zum Kriegsdienst auffordert, erkennt jener, dass er wider seine inner-geistigen Überzeugung von Menschlichkeit handelt, wenn er einer Gesellschaft dient, die ihre Mitglieder zu Automaten ausbildet und sie zwingt, das eigene Ich, das menschliche Gewissen zu unterdrücken⁹⁴.

Dem pausenlos operierenden Stabsarzt kommt in der Schlusserzählung „Die Kriegskrüppel“ jeglicher Glaube an einen tieferen Sinn des Kriegs abhanden. Das Elend der bis zur Unkenntlichkeit Verstümmelten und Verwundeten wird schließlich zum Ausgangspunkt für die Revolutionierung der Welt: In einem zunächst vom Stabsarzt angeführten Krüppelzug sammeln sich bald immer mehr Menschen:

„Hingabe reißt die Untertanen hoch ins Menschentum. Leidausströmende Freiheitsschreie ordnen sich zu Liebesgesängen. In den Gesängen der Liebe pulst die Ekstase der Verbrüderung und Freiheit.“⁹⁵

„Der Mensch ist gut“ – der Glaube an diese menschliche Veranlagung, die im Titel und im Text auftaucht, bildet die Grundlage für einen revolutionären Umsturz. Denn nicht Naturgesetze haben den Krieg verursacht, sondern der Verlust der zwischenmenschlichen Liebe. Die Liebesfähigkeit ist als Anlage im Menschen aber

⁹³ Vgl. ebd., S. 41, S. 74.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 91 ff.

⁹⁵ Ebd., S. 138.

grundsätzlich vorhanden. Infolgedessen ist der Krieg laut Frank von Menschenhand gemacht und kann in der Konsequenz nur durch dieselbe beendet werden.

3 Literatur nach dem Weltkrieg

3.1 Ernst Jünger: In Stahlgewittern

VON: NORA WINTER

3.1.1 Einleitung

Als eines der frühen Werke über den Ersten Weltkrieg werden in „In Stahlgewittern“ die Fronterfahrungen des Autors Ernst Jünger reflektiert. Viele Schriften zum Krieg waren mit dem Gedankengut links- oder rechtsradikaler Gegner der Weimarer Republik versehen, doch der Erstling Jünger kümmert sich darum wenig, er weist keinen politisch gefärbten Hintergrund auf. Vielmehr steht nach Müller das Buch in einer Reihe mit den Rechtfertigungsschriften von Offizieren, die vor allem daran interessiert waren, ihre Leistungen hervorzuheben⁹⁶.

Der Leser erfährt von den Erlebnissen des jungen Soldaten Jünger, von seinen ersten Kontakten mit dem Krieg ab 1914 und folgt der Entwicklung vom jungen Spund, der „mit ungläubiger Ehrfurcht [...] den langsamen Takten des Walzwerks der Front“⁹⁷ lauscht, bis zum Leutnant, der mit sieben Doppelverwundungen und zahlreichen Auszeichnungen am Ende auch den höchsten preußischen Militärorden erhält, den Pour le mérite. Das Buch wird durch die verschiedenen Stellungen und Schlachten, in denen sich der Ich-Erzähler bewähren muss, gegliedert. Da im Text selbst immer wieder Erwähnungen der Tagebücher auftauchen, an denen sich der Autor beim Schreiben der „Stahlgewitter“ vorgibt, sich zu orientieren, und die mitten im Geschehen entstanden seien, verleiht er ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit – es handelt sich hier, so nimmt der Leser an, um wirkliche Ereignisse, um die Realität des Krieges, nicht um Fiktion, die aus künstlerischen Motiven heraus entwor-

⁹⁶ Vgl. Müller, Hans-Harald, 1986, a.a.O., S. 24 ff.

⁹⁷ Jünger, Ernst: In Stahlgewittern, In: Tagebücher I. Der Erste Weltkrieg. Stuttgart o.J., S.11. Die Analyse folgt der ersten Auflage des Werkes.

fen wurde⁹⁸. Verstärkt wird dieser Eindruck durch direkte Zitate aus seinen Kriegsnotizen oder die Einbindung eines Briefes seines Bruders Fritz⁹⁹. Der Leser erfährt aus erster Hand ohne jedwede Redigierung vom Geschehen.

Doch auch wenn der Geltungsanspruch eher sozial und militärisch als literarisch gewichtet liegt, findet man selten Erklärungen für die Entstehung des Ersten Weltkrieges. Es geht, wie es im Vorwort der Erstausgabe heißt, in erster Linie darum,

„dem Leser sachlich zu schildern, was ein Infanterist als Schütze und Führer während des großen Krieges inmitten eines berühmten Regiments erlebt und was er sich dabei gedacht hat“.¹⁰⁰

Kann man trotz dieser bewusst subjektiven Programmatik Aussagen bei Ernst Jünger finden, die den Geist der Zeit widerspiegeln und Erklärungen zur Kriegsentstehung bieten? Da der Text kaum direkte Hinweise dazu gibt, wird im Folgenden versucht, Schlussfolgerungen von der Darstellung auf mögliche Ursachen zu ziehen.

3.1.2 Begeisterung nach Jahren der Langeweile

Jünger stürmte mit der gleichen Begeisterung in den Krieg wie die meisten Jugendlichen, die bisher nichts als die engen, langweiligen Klassenräume und Hörsäle kannten. Zusammengeschmolzen als ein großer, exstatischer Körper erwartete man Neues, Aufregendes: „Aufgewachsen in einem Zeitalter der Sicherheit, fühlten wir alle die Sehnsucht nach dem Ungewöhnlichen, nach der großen Gefahr. Da hatte uns der Krieg gepackt wie ein Rausch.“¹⁰¹ Man erwartete vom Krieg „das Große, Starke, Feierliche“¹⁰², niemand ahnte, was er tatsächlich bringen könnte. So taumelte also auch der 19-jährige Jünger wie die meisten seiner Zeitgenossen dem

⁹⁸ Hans-Harald Müller charakterisiert diese Art zu schreiben als behauptende Rede. Vgl. 1986, a.a.O., S.22.

⁹⁹ Jünger, Ernst: a.a.O., S. 191 ff.

¹⁰⁰ Müller, Hans-Harald, 1986, a.a.O., S. 25.

¹⁰¹ Jünger, Ernst: a.a.O. S. 11.

¹⁰² Ebd.

Ende des langen 19. Jahrhunderts entgegen. Sie erhofften sich die Abenteuer, die ihnen ihre Umgebung vom Krieg versprochen hat.

Als er jedoch den Schauplatz des Geschehens an der Westfront erreicht, sind die Kämpfe dort schon zum Stellungskrieg erstarrt. Man lebte in den Gräben ein „Maulwurfsleben“ und erlebte die Umgebung als mystische Szenerie, die von den vielen Toten nur noch verstärkt wurde¹⁰³. Jünger und seine Kameraden waren schon bald ernüchert:

„Nach kurzem Aufenthalt beim Regiment hatten wir gründlich die Illusionen verloren, mit denen wir ausgezogen waren. Statt der erhofften Gefahren hatten wir Schmutz, Arbeit und schlaflose Nächte vorgefunden.“¹⁰⁴

Trotz dieser Desillusionierung kommt bei Jünger keinerlei Kritik oder Zweifel am Krieg auf. Er kommentiert Befehle von oben zwar gelegentlich mit taktischen Hinweisen, aber an die Sache selbst glaubt er weiterhin. Darin unterscheidet er sich stark von anderen Autoren, die sich schon nach wenigen Wochen an der Front vollständig von ihrer anfänglichen Begeisterung distanziert haben.

Jünger findet seinen Platz in der militärischen Maschinerie. Als perspektivloser Jüngling ausgezogen¹⁰⁵, erfährt er hier endlich Kameradschaft, Freundschaft und ein Gefühl der persönlichen Bedeutsamkeit. Das Interessante an Jüngers Darstellung ist dabei, dass er nicht etwa in eine völlige Kriegsromantik verfällt und nur in den schönen Momenten schwelgt, sondern dass in seinen Schilderungen immer die Nähe des drohenden Todes mitschwingt: Figuren werden detailliert und warm geschildert, in die Handlung eingefügt, gleichzeitig wird aber sofort erwähnt, wann und wo diese Menschen bald fallen würden. Idylle und Grauen geben sich im permanenten Wechsel die Hand.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 16.

¹⁰⁴ Ebd., S. 19.

¹⁰⁵ Vgl., S. 32 f.

3.1.3 Erster Weltkrieg im historischen Kontinuum

Vor dem Hintergrund der Suche nach Kriegserklärungen ist das schon früh auftauchende Gefühl der Geschichtsträchtigkeit des eigenen Handelns auffällig:

„Am Abend saß ich noch lange in jener ahnungsvollen Stimmung, von der die Krieger aller Zeiten zu erzählen wissen, auf einem von blauen Anemonen umwucherten Baumstumpf [...].“¹⁰⁶

Dass auch der einfache Soldat, der von den größeren Zusammenhängen nichts weiß, der nur Verantwortung für sich trägt, dieses Gefühl verspürt, ist ein typisches Muster für „In Stahlgewittern“. Immer wieder wird die Bedeutung der einzelnen Beteiligten betont, jeder Soldat trägt zum Sieg und Verlust, für den großen geschichtlichen Gesamtzusammenhang bei¹⁰⁷.

Auch der Krieg selbst wird mit diesem Geschichtsbewusstsein verknüpft. Jünger zieht mehrmals Parallelen zu früheren Kriegen und lässt dadurch den Eindruck einer Kontinuität entstehen¹⁰⁸. Da ist von „alten Kriegern“, einem „ritterlichen Drang“, dem „kühnen Kriegerum“¹⁰⁹, „uralten Bildern“¹¹⁰ und von Soldatenfriedhöfen aus den Jahren 1870/71 die Rede. Der Erste Weltkrieg wird damit trotz seiner augenscheinlichen neuartigen Fatalität und dem ungeheuren Zerstörungspotential mit anderen kriegerischen Auseinandersetzungen vergleichbar gemacht und ihm dadurch seine Einzigartigkeit genommen. Als ein Ereignis von vielen in der Geschichte bedarf er keiner besonderen Erklärungen.

¹⁰⁶ Jünger, Ernst: a.a.O., S. 28.

¹⁰⁷ Vgl. Jünger, Ernst: a.a.O., S. 231.

¹⁰⁸ Ein Beispiel für diesen Kontinuitätsgedanken sind seine Eindrücke beim Durchziehen von Flandern: „Gott gebe, daß dieses prächtige Land, das schon so oft den Schauplatz kämpfender Heere bildete, auch aus diesem Kriege in seinem alten Wesen wieder auferstehe.“, Jünger, Ernst, a.a.O., S. 211 f.

¹⁰⁹ Ebd., S. 154 f.

¹¹⁰ Ebd., S. 166.

3.1.4 Nationalistische Tendenzen

Die Liebe zu Deutschland und der Wunsch nach seiner Verteidigung durchziehen als latente Dimension das gesamte Buch. So ergreift Jünger nach seiner ersten bestandenen Schlacht das Gefühl der Vaterlandstreue:

„Wie schön war doch das Land, wohl wert, dafür zu bluten und zu sterben. So hatte ich seinen Zauber noch niemals gespürt. Gute und ernste Gedanken kamen mir in den Sinn, und ich ahnte zum ersten Mal, daß dieser Krieg mehr als ein großes Abenteuer bedeutete.“¹¹¹

Trotz allem ist „In Stahlgewittern“ nicht in erster Linie ein nationalistisches Buch. Vor allem die Darstellung der Feinde macht dies deutlich. Seinem künstlerischen Prinzip der Objektivität¹¹² folgend gestaltet Jünger die Feindbilder auffallend unaufgeregt. An der Westfront begegnet er verschiedenen Nationalitäten, die gegen die Deutschen kämpfen: Franzosen, Engländer, Inder und Neuseeländer. Und seltsamerweise äußert er sich selten abwertend, er ist „bestrebt, Gegner ohne Hass zu betrachten“¹¹³. Natürlich findet man die typischen Verallgemeinerungen, wie „der Franzmann“¹¹⁴ und ähnliche, aber vor allem die Engländer werden fast durchgängig positiv beschrieben. Ihr Kampfgeist wird gelobt, er bringt ihnen „sportsmännische Achtung“¹¹⁵ entgegen, verschont sogar in einer Begegnung einen von ihnen¹¹⁶. Diese Haltung könnte insofern irritieren, als dass Jünger als Mitglied der Sturmtruppen häufig direkten Kontakt mit dem Feind hat, ein Umstand, der im Ersten Weltkrieg ja zum ersten Mal durch neuartige Fernwaffen umgekehrt wurde. Er hatte also tatsächlich die gegnerischen Mannschaften mit ihren einzelnen Mitgliedern als tödswerte Objekte vor Augen. Und doch bewahrt er sich auch hier den neutralen Blick, frei von ideologischen Anspielungen.

¹¹¹ Ebd., S. 40.

¹¹² Vgl. Kapitel 3.1.5 in dieser Arbeit.

¹¹³ Jünger, Ernst: a.a.O., S. 65.

¹¹⁴ Ebd., S. 15.

¹¹⁵ Ebd., S. 65.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 252.

Das Werk hat also nationalistische Tendenzen, sie sind jedoch nicht so bedeutsam, als dass aus ihnen eine eindeutige Kriegserklärung abgelesen werden kann.

3.1.5 Krieg als Naturspektakel

Offensichtlicher als die nationalistischen Tendenzen ist die Beschreibung des Krieges als Naturspektakel, die schon im Titel des Buches deutlich wird. Schöne und abstoßende Bilder wechseln sich dabei ab: Zünder zwitschern wie Kanarienvögel, Granaten erinnern an Insekten¹¹⁷, das offene Gefechtsfeld mutet wie eine „große Steppe, die von Tieren bevölkert ist“¹¹⁸, an. Diese Art der Kriegsdarstellung verstört ungemein. Aus ihnen spricht ein gewaltiges Maß an kühler Beobachtung, die nicht durch persönliche Eindrücke und Gefühle verfremdet wird. Eva Dempewolf erklärt dies mit Jüngers wichtigsten Kriterien: Sachlichkeit und Objektivität¹¹⁹.

Es ist fraglich, wie diese Art der Kriegsbeschreibung bewertet werden soll. Handelt es sich, wie Dempewolf behauptet, um die Sichtweise, das Krieg als Naturgesetz wirkt? Werden also die fürchterlichen Aktionen durch die Naturmetaphorik „der Diskussion entzogen, als biologisches Gesetz sakrosankt erklärt und zu dem Erlebnis schlechthin stilisiert“¹²⁰:

„Das Wäldchen war wie eine glühende Wunde, auf die sich die Aufmerksamkeit verborgener Besatzungen richtete. Die beiden Artillerien spielten mit ihm wie zwei Raubtiere, die sich die Beute streitig machen, sie zerrissen seine Stämme und warfen ihre Fetzen hoch in die Luft.“¹²¹

Oder dient diese Art des Schreibens einfach lediglich der nachvollziehbaren Darstellung, der Vorstellbarkeit des Krieges? Wie sollen sich Menschen, die sich nie-

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 34.

¹¹⁸ Ebd., S. 131.

¹¹⁹ Vgl. Dempewolf, Eva: Blut und Tinte. Eine Interpretation der verschiedenen Fassungen von Ernst Jüngers Kriegstagebüchern vor dem politischen Hintergrund der Jahre 1920 bis 1980. Würzburg: 1992, S. 79

¹²⁰ Franz Schonauer, zitiert nach Dempewolf, Eva: a.a.O., S. 156.

¹²¹ Ebd., S. 286.

mals zwischen diesen neuen Waffen und Geschossen bewegt haben, erahnen können, wie der Krieg klingt? Oder noch pragmatischer gedacht: Wie hätte Jünger sich diese Eindrücke selbst vergegenwärtigen sollen? Ist es nicht ein Trost, in der Natur, die uns vertraut ist, Parallelen finden zu können für dieses zerstörerische Grauen? Es scheint, als sei der Mensch, auch wenn er die ihn umgebende Natur durch seine Kämpfe schon bis zur Unkenntlichkeit zerstört hat, immer noch ein Teil derselben. Der Krieg selbst ist Teil der Natur, er prägt und erhöht sie damit: „der Kampf hatte das Liebliche der Gegend hinweggewischt und seine ehernen Züge hineingegraben“¹²², er wird von ihr aber auch wieder verdrängt¹²³.

Vollständig beantwortet werden kann die Frage, ob die Naturmetaphorik nur eine Darstellungsform ist oder doch den Hinweis auf die Sichtweise „Krieg als Naturgesetz“ bietet, nicht¹²⁴.

3.1.6 Neuordnung im Krieg

In vielerlei Hinsicht sieht Jünger, wie große Teile der damaligen Jugend, den Krieg als Chance, da „der Mensch sich jeder außerhalb ihm verständlichen Ordnung gestellt sieht, zugleich aber neue Formen des Zusammenhangs erlebt“¹²⁵ – als „unvergleichliche Schule“¹²⁶. So postuliert er nach einem furchtbaren Unglück, bei dem er die meisten Männer seines Regiments verliert: „Im Krieg lernt man gründlich, aber das Lehrgeld ist hoch.“¹²⁷ Einerseits wirkt er, wie schon oben genannt, als Selbstverwirklichungsort, der eine feste Orientierung bietet, sowie als Stände vereinigendes Element¹²⁸ – als ordnende Größe also. Andererseits stellt der Krieg als Ausbruch aus der spießbürgerlichen Langeweile die Gelegenheit dar, den Urtypus des Mannes, den kühnen, kämpferischen Helden, wiederzubeleben. Was auf

¹²² Jünger, Ernst: a.a.O., S. 46.

¹²³ Ebd., S. 48.

¹²⁴ Vgl. hierzu auch Kapitel 3.3.1 in dieser Arbeit.

¹²⁵ Noack, Paul, a.a.O., S. 37.

¹²⁶ Dempewolf, Eva, a.a.O., S. 94.

¹²⁷ Jünger, Ernst, a.a.O. S. 243.

¹²⁸ Ebd., S. 55.

den heutigen Leser also eher destruktiv wirkt, da es den Urtrieb des Tötens kultiviert, ist in Jüngers Augen auch Erziehung. Dempewolf unterstützt diese These: „Wer (wie er) diese Schule heldischer Männlichkeit aber mit Bravour absolviert hat, war nicht mehr nur Soldat, sondern durfte sich ‚Krieger‘ nennen.“¹²⁹ Das wird deutlich durch die Soldatentypologisierungen¹³⁰, die der Autor anfertigt, und durch die vielen Anekdoten, die die Unerschrockenheit der abgebrühten ‚Frontschweine‘ dokumentiert. Der Krieger verliert alle verweichlichenden Züge der Zivilisation, er findet zurück zu Trankopfern, wahren Männerfreundschaften und Furchtlosigkeit. Dem Leser drängt sich dabei das Bild einer gesellschaftsverändernden Katharsis auf. Der dabei entstehende neue Mann ist das Ideal Jüngers, als dem er sich selbst nahe fühlt. Mit seinem abgebrühten Verhalten, dem Suchen nach Aufregung und Feindbegegnungen, heroisiert er seine eigene Person ungemain¹³¹.

3.1.7 Krieg als Rauschzustand

Während der von ihm so häufig gesuchten Begegnungen auf Leben und Tod erfährt Leutnant Jünger immer wieder rauschartige Zustände. Der ganze Krieg scheint sich zwischen dem Taumel der Schlachten und dem des Alkohols abzuspielen. Häufig wird erwähnt, dass die Soldaten sich vor und nach beängstigenden Begegnungen große Mengen an Alkohol genehmigen¹³². Viel berausender jedoch sind die Erlebnisse direkt an der Front, die „eine Stimmung, in der man Bäume ausreißen möchte“¹³³ und Bestialität hervorrufen:

„Hier sah ich, daß ein Verteidiger, der dem Angreifer bis auf fünf Schritt seine Geschosse durch den Leib jagt, auf Gnade nicht rechnen kann. Der Kämpfer, dem während des Anlaufs ein blutiger Schleier vor den Augen wallte, will nicht gefangennehmen, er will töten.“¹³⁴

¹²⁹ Dempewolf, Eva, a.a.O., S. 95.

¹³⁰ Vgl. Jünger, Ernst, a.a.O., S. 56.

¹³¹ Vgl. Dempewolf, Eva, a.a.O., S. 97.

¹³² Vgl. Jünger Ernst, a.a.O., S. 154.

¹³³ Ebd., S. 186.

¹³⁴ Ebd., S. 258.

Männer, die also einen großen Teil ihres Lebens gar nicht bei klarem Verstand erleben, können den Krieg und seine Folgen nicht rational bedenken. Der Leser erlebt die von Jünger positiv bewerteten Rauschzustände mit, der Krieg wird als „große Leidenschaft“¹³⁵ empfunden und stark popularisiert.

3.1.8 Politische Dimensionen

Jünger denkt nicht über die politischen Ursachen des Krieges nach. Man erfährt nichts von Eroberungsinteressen oder ähnlichen möglichen Gründen. Der Fokus der Darstellung liegt auf dem jeweiligen Graben, in dem er sich als Soldat gerade befindet. Unkommentiert werden dem Leser kurze Bemerkungen vorgelegt, die ein Sprechen über den Krieg und seinen Sinn erwähnen, aber Inhalte werden nicht genannt¹³⁶.

Und doch schwingt vereinzelt eine Art Fatalität in der Bewertung der Schlachten mit. Während der „Großen Schlacht“ im März 1917, zu der auch der Kaiser und Hindenburg erscheinen, glaubt Jünger die Bedeutung derer zu erkennen: „Der Endkampf, der letzte Anlauf schien gekommen. Hier wurde das Schicksal von Völkern zum Austragen gebracht, es ging um die Zukunft der Welt.“¹³⁷ Aussagen dieser Art verstören aufgrund ihrer Seltenheit umso mehr. In all diesem Wahn der Schlachten und Gefallenen fragt man sich immer wieder nach dem geopolitischen Sinn des Ganzen; und dass der Autor dies augenscheinlich kaum tut, ist erschütternd.

Für Jünger ist aber klar, dass nicht der einzelne Soldat für sein Handeln zur Rechenschaft gezogen werden kann: „Der Staat, der uns die Verantwortung abnimmt,

¹³⁵ Dempewolf, Eva, a.a.O., S. 112

¹³⁶ Jünger, Ernst, a.a.O., S. 173. Hier werden die Gespräche mit den Quartiersbesitzern in Cambrais geschildert: „Besonders oft wurde natürlich die schwer zu beantwortende Frage erörtert, warum die Menschen Krieg führen.“ Ebenso auf S. 238 f.: „Ich freute mich manchmal, an meinem kleinen Tische sitzend, über die urwüchsige Unterhaltung der Ordonnanzen, die, in Tabakswolken gehüllt, um den Ofen hockten [...]. Krieg und Frieden, Kampf und Heimat, Ruheort und Urlaub wurden in trockener niedersächsischer Art besprochen [...]“

¹³⁷ Ebd., S. 249.

kann uns nicht von der Trauer befreien; wir müssen sie austragen.“¹³⁸ Die Vaterlandstreue kann hier als tatsächliche Kriegsursache gelesen werden. Nimmt man also, wie Jünger an dieser Stelle an, dass der Staat für all dies die Verantwortung trägt, ist es nicht mehr notwendig, nach weiteren Schuldigen oder Erklärungen zu suchen.

Erwähnenswert ist dabei auch Jüngers so lange aufrechterhaltener, unerschütterlicher Glaube an den Sieg Deutschlands. Erst 1917, nach der 'Großen Schlacht', breiten sich Zweifel in ihm aus. Sie „bedeutete eine Wendemarke auch in meinem Innern, und nicht nur deshalb, weil ich von nun an den Verlust des Krieges für möglich hielt.“¹³⁹ Trotzdem stellt er nicht den Krieg an sich in Frage, nur der Ausgang dessen schien eindeutiger geworden zu sein: „Jeder wusste, daß wir nicht mehr siegen konnten. Aber wir würden standhalten.“¹⁴⁰ Man erfährt in der ersten Ausgabe der *Stahlgewitter* nicht mehr über den Grad seiner Enttäuschung über den Kriegsverlust, da die Handlung mit der Übergabe des *Pour le mérite*-Ordens am 22. September 1918 nach seiner, für ihn sehr viel bedeutenderen siebten Doppelverwundung, endet.

3.1.9 Ausblick

Das scheinbar verfrühte Ende der Darstellungen ist, folgt man den Intentionen dieses Buches, vollkommen logisch, da es als Rechtfertigungsschrift die Leistungen Jüngers und der ihn umgebenden Infanteristen hervorheben sollte¹⁴¹. Der allgemeine Zweck dieser Schriften liegt laut Müller darin, den Sinn des Krieges im Nachhinein wiederherzustellen, auch wenn er eigentlich durch die militärische Niederlage negiert wurde, sowie die unternommenen Aktionen zu legitimieren¹⁴². Allerdings besteht ein wichtiger Unterschied zwischen Rechtfertigungen seitens hoher

¹³⁸ Ebd., S. 260.

¹³⁹ Ebd., S. 275.

¹⁴⁰ Ebd., S. 297.

¹⁴¹ Vgl. Noack, Paul, S. 42.

¹⁴² Vgl. Müller, Hans-Harald, 1986, a.a.O., S. 21.

Offiziere, die ihre Schuld am Kriegsausgang leugneten, und derer der jungen Frontoffiziere, die, als Freiwillige eine Laufbahn im Krieg begonnen, vor allem daran interessiert waren, ihre Leistungen hervorzuheben.

Dies hatte vollkommen pragmatische Gründe: Im Ersten Weltkrieg ist ein solch großer Militärapparat entstanden, in dem auch Männer, die bisher entweder gar keinen Beruf oder einen ganz anderen ausübten, zu Würden gekommen waren. Nach dem Kriege aber entstand die Diskussion, wer in die vom Versailler Vertrag gewährte Reichswehr aufgenommen wird. Nach Müller war dies für die ehemaligen kaiserlichen Offiziere nicht allzu risikoreich, da sie auf Pensionen vertrauen konnten.

„Die während des Kriegs in das Offizierskorps aufgestiegenen, aktiven oder Reserveoffiziere hingegen mußten bei ihrer Nichtübernahme in die Reichswehr einen überaus empfindlichen sozialen Statusverlust hinnehmen, der [...] einem Fall ins Bodenlose gleichkam.“¹⁴³

Jüngers Schrift, die unter anderem also einer Art Absicherung der zukünftigen Berufschancen dienen sollte, muss, um ihrem Zweck gerecht zu werden, gar keine Erklärungen für den Krieg liefern. Doch auch wenn Jünger also nicht den Krieg in Frage stellt, soll sein Text auf eine gewisse Art politisieren. Seine überaus ästhetische Kriegsdarstellung soll das Bewusstsein für die Taten der einfachen Soldaten und der jungen Offiziere wecken.

Erst die vielen nachfolgenden Überarbeitungen des Buches zeigen die wachsende politische Eingebundenheit Jüngers. In der ersten Fassung von „*In Stahlgewittern*“ wird jedoch nur die Langeweile der Jugend am Ende des 19. Jahrhunderts, ihre daraus folgende Begeisterung für den Krieg, die bald schon folgende Desillusionierung – die bei Jünger jedoch keinerlei Zweifel am Kriegssinn verursacht – der Gedanke der Geschichtsträchtigkeit und die fehlende Rationalität im Kriegsgeschehen beschrieben.

¹⁴³ Ebd., S. 28.

3.2 Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues. Buch und Film

VON: SASCHA GEBHARDT

„Remarque erzählte, wie dieser Krieg von jungen Leuten erlebt wurde, wie er sie veränderte und wenn nicht tötete, so doch mit Erfahrungen ausstattete, die ihnen besser erspart geblieben wären. Es war ein Buch gegen den modernen technisierten Krieg, den Krieg als Materialschlacht, als Pervertierung jeglicher Zivilisation, weil er den Menschen selbst zur bloßen Maschine degradierte. [...] Er zerstörte die künstlich aufgerichteten Heldenbilder, das hohle Pathos der Vaterlandsliebe. Er machte Soldaten wieder zu Menschen, denen es mehr als allen anderen ansteht, über ihre erlebten Qualen und Schrecken [...] reden zu dürfen und sie nicht hinter Heldenschablonen verbergen zu müssen.“¹⁴⁴

3.2.1 Einleitung

In ihrem Vorwort zu dem Buch „Der Fall Remarque“ beschreibt Bärbel Schrader die Gründe, wegen derer Remarques „Im Westen nichts Neues“ zu einem der populärsten Anti-Kriegsbücher des letzten Jahrhunderts wurde. In diesem Teil der Projektarbeit soll es vor allem um den Vergleich zwischen dem amerikanischen Film von 1930¹⁴⁵ und dessen literarischer Vorlage gehen. Um die Frage, wie beide Medien auf Erklärungsmuster eingehen, wird verstärkt auf die Translation der Motive des Buches in das Medium des Films geachtet. Hierbei werden die technischen und ästhetischen Möglichkeiten des Films ebenfalls mit einbezogen.

Remarque konzentriert die Kriegsdarstellung auf das individuelle Erleben Einzelner. Durch die Aneinanderreihung mehrerer Einzelschicksale bilden diese einen größeren Kontext. Zwar ist im Buch hauptsächlich die Sicht des Protagonisten Paul Bäumer vertreten, jedoch werden auch Episoden von Nebenfiguren erzählt. Nach dem Tod der meisten seiner Kameraden ist es Paul Bäumers Sichtweise, die am

¹⁴⁴ Schrader, Bärbel: Vorbemerkung. In: Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues – Eine Dokumentation. Leipzig 1992. S. 8.

¹⁴⁵ Milestone, Lewis: All quiet on the Western Front (1930). Universal-DVD 2005.

längsten überlebt. So können Erklärungsversuche im Film und im Buch für den Ersten Weltkrieg allein aus der Darstellung des Individuums entwickelt werden.

3.2.2 Vaterlandverteidigung und Abenteuerlust

Der Aufruf zur Vaterlandsverteidigung ist zunächst von fast allen Figuren begeistert aufgenommen worden und für diejenigen, welche nicht an die Front mussten, bis zum Ende des Krieges ein einleuchtendes Argument geblieben. Im Buch wie auch im Film wird diese als eine Erklärung angeboten und am Beispiel des Lehrers Kantorek, der eine patriotische Rede vor seiner Klasse hält, exemplifiziert. Grundtenor dieser ist der Enthusiasmus und das Pathos für das Land, die schnell auf die Schüler überspringen. Im Buch erfährt diese flammende Rede keine konkrete Ausformung, sondern wird hier und da nur angedeutet. Bereits zu Anfang des Films macht die Szene klar, dass der Lehrer seine Schüler mit falschen Vorstellungen in den Krieg schickt. Deshalb soll im Folgenden die Szene detailliert betrachtet werden. So glaubt Kantorek, „daß es ein schneller Sieg werden [...] [und] daß es wenige Verluste geben wird“¹⁴⁶ und schwadroniert mit lateinischen Floskeln („Dulce et decorum est pro patria mori.“¹⁴⁷) vor seinen Schüler. Das Aufwiegeln Einzelner¹⁴⁸ verbindet er geschickt mit der Verpflichtung dem Vaterland gegenüber. Das Wort „Heimat“ fällt und Kantorek personifiziert es, versieht es mit Attributen, die man der Mutter zurechnen würde, und stachelt so die jungen Männer auf:

„Aber jetzt ruft die Heimat – das Vaterland braucht Führer. Persönliche Wünsche müssen zurückstehen gegenüber dem einen großen Opfer für euer Land. Es hat uns alles gegeben, was wir sind. Und ohne es wären wir nichts. Geht in die Wälder. Liebt ihr sie? [...] Fühlt ihr euch zu Hause? All diese Dinge dürfen wir nicht aufs Spiel setzen, und koste es uns auch unser Leben, sie zu bewahren!“¹⁴⁹

¹⁴⁶ Szene 15-A, 6,14min. Die Szenenangaben folgen dem Filmdrehbuch, welches in Bärbel Schraders Buch „Der Fall Remarque“ abgedruckt ist.

¹⁴⁷ Ebd. Szene, 6,30min.

¹⁴⁸ Kantorek spricht einzelne Schüler gezielt an und reizt diese mit persönlichen Interessen, z.B. Paul Bäumer mit dessen Traum, ein Dichter zu werden.

¹⁴⁹ Szene 18A und 19A, 7,00min.

Durch die Rolle des Landes als Versorger und geliebter Mensch, werden die Assoziationen so gelenkt, dass keiner sich des Beschützens entziehen kann. Kantorek erzeugt ein mächtiges „Wir gegen den Rest der Welt“ – Gefühl.

Damit einher geht die Idealisierung und Romantisierung des Krieges. Hinaus in die Welt, etwas erleben dürfen und nicht mehr die Schulbank zu drücken – die Anreize für die jungen Männer sind vielfältig und sind gemeinsam mit der Verteidigung des Vaterlandes als sichere Erklärungsmuster für den Krieg zu sehen. Der Reiz des Kriegs erklärt sich aus der Abenteuerlichkeit, die dieser verspricht. Kantorek weiß diese Sehnsucht der Jugend geschickt auszunutzen. Er gibt den Schülern das Gefühl der Unbesiegbarkeit und heroisiert den Krieg: „Hier liegt die Möglichkeit eines glorreichen Lebensbeginns vor euch – das Feld, das Feld der Ehre, ruft euch!“¹⁵⁰. Die kurze Anspielung auf eventuelle Verluste¹⁵¹ wird sogleich mit Schulstoff verknüpft:

„Doch wenn Verluste nötig sein sollten – dann wollen wir uns jenes lateinischen Ausspruchs erinnern, der so manchem Römer über die Lippen kam, als er in fremdem Land in die Schlacht ging [...]“¹⁵²

Begünstigt wird die Rede ebenfalls durch die ausgelassene Stimmung außerhalb des Klassenzimmers. Soldaten gehen stolz durch die Straßen und werden von den Menschen frenetisch gefeiert, Blumen werden ihnen zugeworfen. Auch die Rufe der Menschen sind zu hören, der Jubel und die Begeisterung. Dadurch bekommt der Krieg eine Art Volksfestcharakter und die Unterstützung der Heimat zieht die Jungen zusätzlich in ihren Bann. Kantoreks Hinweis auf die kurze Dauer des Krieges verspricht ihnen ein schnelles Abenteuer. Im Buch besitzt diese Szene, die für die Erklärungen des Krieges im Film einen hohen Stellenwert besitzt, nur eine untergeordnete Rolle. Dort ist vielmehr die Szene der Essensausgabe zentral, die im nächsten Kapitel analysiert werden soll.

¹⁵⁰ Szene 19-A, 7,00min.

¹⁵¹ In diesem Zusammenhang wird das Wort „Verluste“ stark abgemildert und durch den Nachsatz aus den Köpfen verdrängt.

¹⁵² Szene 15-A, 6,20min.

3.2.3 Schuldfrage

Nach dem ersten Fronteinsatz treffen sich die Kameraden zum Essen und unterhalten sich über den Krieg. Diese Szene wird im Buch ausführlich beschrieben und zeigt das Gemeinschaftsgefühl der Soldaten. Sie liefert Ansätze, die man als Erklärungsmuster des Krieges werten kann. Die Diskussion entsteht durch die unterschiedlichen Sichtweisen auf den Krieg und deren Erklärungsmöglichkeiten. Albert meint: „[...] jeder größere Kaiser braucht mindestens einen Krieg, sonst wird er nicht berühmt. Sieh mal in deinen Schulbüchern nach.“¹⁵³ Albert wirft des Weiteren ein, dass „ein Land ein anderes schwer beleidigt“¹⁵⁴ habe. Auf seine Vermutung entgegnet Tjaden: „Ein Land? Das verstehe ich nicht. Ein Berg in Deutschland kann doch einen Berg in Frankreich nicht beleidigen. Oder ein Fluß oder ein Wald oder ein Weizenfeld.“¹⁵⁵ Später erklärt Albert den Krieg als ungewollten Wahnzustand:

„Ich glaube, es ist mehr so eine Art Fieber[...]. Keiner will es eigentlich, und mit einem Male ist es da. Wir haben den Krieg nicht gewollt, die anderen behaupten dasselbe – und trotzdem ist die halbe Welt feste dabei.“¹⁵⁶

Hierbei sticht vor allem das Wort „Fieber“ heraus, das Albert in Bezug auf den ganzen Krieg gebraucht. Der Vergleich mit einer Krankheit liegt nicht fern und spricht dem Einzelnen die Verantwortung ab. So wird also das Argument des Landesstolzes genannt und gleichzeitig verworfen. Keiner hat einen alles erklärenden Vorschlag parat, dennoch spricht jeder seine Gedanken zu diesem Thema frei aus.

3.2.4 Desillusionierung

Als Bäumer Fronturlaub bekommt und er seinen alten Klassenlehrer besucht, wiederholt sich die Belehrungsszene in der Schule. Kantorek hält immer noch die glei-

¹⁵³ Remarque, Erich Maria: Im Westen nichts Neues. Berlin 1929. S. 205.

¹⁵⁴ Ebd. S. 203.

¹⁵⁵ Ebd. S. 204.

¹⁵⁶ Ebd. S. 203.

che Rede, aber nach der Erfahrung im Schützengraben kann die Vaterlandsmotivation und Verteidigung der Heimat kein schlagendes Argument mehr für die ehemals von ihm in den Krieg geschickten Jungen sein. Als Paul das Klassenzimmer betritt, erstrahlt der Lehrer und will diesen gleich als Propagandamittel einsetzen und fordert ihn auf: „Erinnere dich an eine Heldentat und sprich darüber“.¹⁵⁷ Auf Nachdruck erzählt Paul dann schließlich, empfiehlt aber entgegen den Vorstellungen Kantoreks den Jungen, sich nicht zu melden, lieber in der Schule zu bleiben und den Worten des Lehrers keinen Glauben zu schenken. Die alten Parolen von Kantorek weist er zurück und widerlegt diese, indem er vor der Klasse den Ausspruch seines Lehrers „Für das Vaterland zu sterben – das ist ein süßer und ehrenvoller Tod!“¹⁵⁸ in „Es ist schmerzhaft und dreckig, für das Vaterland zu sterben.“¹⁵⁹ umändert.

Dass die Heimatverteidigung nur noch der Antriebsmotor für diejenigen ist, die nicht an der Front waren, zeigt sich nicht nur an der Figur des Kantorek, sondern auch an den Männern im Wirtshaus, die Paul zu einem Bier einladen. Er wird mit Lob überschüttet und die Männer diskutieren das weitere Vorgehen der Armee. Zwar gibt Paul zu bedenken, dass der Krieg nicht so ist, wie sie ihn sich vorstellen und dass ein schneller Durchbruch nicht möglich sei, doch davon wollen die Herren nichts wissen und geben ihm Ratschläge, wie z.B. „Nun macht mal ein bißchen vorwärts da draußen mit eurem ewigen Stellungskrieg. Schmeißt die Kerle raus, dann gibt es auch Frieden.“¹⁶⁰

Im Gegensatz zu diesen Schwätzern erlebt Paul die tagtäglichen Kriegsgräuere am eigenen Leibe. Dieser Umstand verleiht ihm mehr Glaubwürdigkeit gegenüber dem Leser – es wird hier mit dem Wahrheitsbegriff gespielt. Paul fragt sich, ob

¹⁵⁷ Szene 38-I, 111,50min.

¹⁵⁸ Szene 16-A, 6,00min.

¹⁵⁹ Szene 38-I, 112,48min.

¹⁶⁰ Remarque, Erich Maria, a.a.O., S. 169.

eine ‚normale‘ Zukunft aufgrund des Krieges für seine Generation überhaupt noch möglich sei und erkennt die Sinnlosigkeit des ganzen Unterfangens:

„Wir sind keine Jugend mehr. Wir wollen die Welt nicht mehr stürmen. Wir sind Flüchtende. Wir flüchten vor uns. Vor unserem Leben. Wir waren achtzehn Jahre und begannen die Welt und das Dasein zu lieben; wir mussten drauf schießen. Die erste Granate, die einschlug, traf in unser Herz. Wir sind abgeschlossen vom Tätigen, vom Streben, vom Fortschritt.“¹⁶¹

Diese Sinnlosigkeit zeigt die pazifistische Botschaft des Buches: Paul und seine Kameraden glauben, dass die Haltung von Einzelnen, gesellschaftlichen Gruppen und Nationalstaaten Kriege verhindern kann.¹⁶²

Die erschütternden Jahre der Kriegserfahrung rauben den Soldaten jegliche Hoffnung auf ein sinnerfülltes Leben: „Wir sind verlassen wie Kinder und erfahren wie alte Leute, wir sind roh und traurig und oberflächlich, – ich glaube, wir sind verloren.“¹⁶³ Zukunftsgedanken wie diese verweisen bereits auf die Nachkriegsjahre der Weimarer Republik: In Übereinstimmung damit sieht Müller einen unmittelbaren Bezug zur gesellschaftlichen Realität der Weimarer Zeit durch die Zukunftsgespräche und den expliziten Verweis auf die Lost Generation – Männer, deren Jugend und Leben im Krieg zerstört worden ist – im Vorspruch¹⁶⁴. Vor diesem Hintergrund erklärt sich die starke Betonung der Sinnlosigkeit und des Pazifismus bei Remarque.

3.2.5 Feindbild

Ein Grund dafür, dass die jungen Männer in den Krieg getrieben wurden, sind die falschen Vorstellungen vom selbigen, was das Feindbild zum Ausdruck bringt. Es finden sich im Buch zahlreiche Anspielungen auf die damalige Feindvorstellung, die im Film wieder aufgegriffen werden und durch den Einsatz bestimmter Film-

¹⁶¹ Ebd., S. 91.

¹⁶² Vgl. hierzu ebd., S. 203 -205.

¹⁶³ Ebd., S. 126.

¹⁶⁴ Vgl. Müller, Hans-Harald, 1986, a.a.O., S. 269.

techniken zur Stimmung beitragen. Wer sind denn eigentlich die Anderen? Das Buch beschränkt sich auf die Franzosen als Gegner. Auch im Film wird Frankreich als der Feind dargestellt, jedoch äußert die Figur Müller im Gespräch während des Essens:

„Vielleicht waren es ja die Engländer. Ach nein. Ich weiß genau, ich will keine Engländer erschießen. Ich habe noch nie zuvor einen gesehen, ehe ich hierher kam – und die meisten von ihnen haben noch nie einen Deutschen gesehen. Man hat sie nicht gefragt, ob sie hierher kommen wollen.“¹⁶⁵

Hieran sieht man bereits, dass der Feind ein Abstraktum ist und keine konkrete Ausformung erfährt. Gleichzeitig debattieren die Soldaten die Schuldfrage und kommen zu dem Schluss, dass weder die Franzosen, noch die Engländer, noch sie selbst den Krieg gewollt haben. Das Feindbild in Lewis Milestones Film hat Hans Beller genau analysiert.¹⁶⁶ Sympathie und Antipathie sind nicht klar zwischen beiden Parteien verteilt. Beispiele für Antipathie finden sich dagegen vor allem in den eigenen Reihen. Besonders der Koch, der das Essen für die Kompanie nicht ausgeben will und natürlich Himmelstoß, der zum Ausbilder aufgestiegene Briefträger, machen den Soldaten das Leben schwer und rufen auch beim Rezipienten Antipathie hervor:

„Die Himmelstoß Drill-Szenen [...] verweisen auf einen Feind in den eigenen Reihen [...] Himmelstoß war nämlich der Klasse als ziviler Postbote vertraut, wie es der Film eingangs zeigt, weshalb sie sich ihm auch zu Beginn der Kasernen-Szene vertraulich nähern. Fremd und feindlich wird er ihnen also erst durchs Militär.“¹⁶⁷

In Übereinstimmung mit Beller kann hier also festgestellt werden, dass Sympathie und Antipathie gleichmäßig verteilt sind, unabhängig von nationaler Zugehörigkeit.

¹⁶⁵ Szene 8-E, 53,40min.

¹⁶⁶ Beller, Heinz: Der Film *All quiet on the Western Front* und die Feindbildproduktion in Hollywood. URL: (<http://www.remarque.uos.de/artikel/beller.pdf>). [Stand: 14.10.2006]

In seinem Artikel unterscheidet er verschiedene Typen des Feindes in amerikanischen Kriegsfilmern. Im gesamten filtert er 13 verschiedene Kategorien heraus (nach dem amerikanischen Psychologen Keen), wobei er für „Im Westen nichts Neues“ vor allem den „gesichtslosen Feind“ und „den Feind als Abstraktum“ feststellt.

¹⁶⁷ Ebd. S. 9.

Die Franzosen als solche werden erst nach über 45 Minuten gezeigt. Bis dahin bleibt der Feind unsichtbar und macht sich nur durch Artilleriebeschuss bemerkbar. Davor wird von der französischen Armee nur als „die Franzosen“ oder „der Feind“ gesprochen, wobei diese Aussagen sofort mit Vaterlandsparen untermauert werden. Aber nicht nur das trägt zum abstrakten Feindbild des Buches und des Filmes bei. Dank der technischen Möglichkeiten im Film werden die Franzosen selbst während des Gefechtes nur schattenhaft dargestellt, man erkennt ihre Gesichter nicht und kann auch keine großen Unterscheidungsmerkmale ausmachen. Hierfür gibt es verschiedene Beispiele, wobei jedoch die berühmte MG-Sequenz als Musterbeispiel dienen soll. Beller hat sie in seinem Aufsatz sehr exakt analysiert und auch die technische Realisierung mit einbezogen: Man sieht einen deutschen MG-Schützen, der die heranstürmenden Franzosen niederschießt. Dabei wechseln sich die einzelnen Szenen so schnell ab, dass der Zuschauer nur gerade das Bild erkennen kann, aber die Zeit für Details zu kurz ist. Kaum hat man den feuern den deutschen Soldaten gesehen, erfolgt der Wechsel zu den fallenden französischen Soldaten. „Durch seine unerbittliche Wiederholung wird subjektiv die Zeit so gedehnt, daß damit das maschinelle Töten grausam und gnadenlos erscheint.“¹⁶⁸ Dieses ‚Niedermähen‘ unterstützt das Bild des Feindes als Abstraktum. Diese Anonymität wird beinahe den ganzen Film über durchgehalten und erst in der so genannten Trichtersequenz durchbrochen. Bäumer gerät während des Rückzugs in einen Granattrichter und tötet darin den Franzosen Duval. Der Feind bekommt nicht nur ein Gesicht, sondern auch gleichzeitig einen Namen. Besonders in dieser Szene kommt mehr denn je die sehr subjektive Sichtweise auf den Krieg hervor, eine Heroisierung der Deutschen oder des Krieges findet nicht statt und der pazifistische Grundtenor wird konsequent weiterverfolgt. Die Zwiespältigkeit, mit der Bäumer in dieser Ausnahmesituation fertig werden muss, bringt der Film gelungen auf die Leinwand; der Fokus liegt wie im Buch auf Paul Bäumers Gedan-

¹⁶⁸ Beller, Hans: Gegen den Krieg: Im Westen nichts Neues (*All quiet on the Western Front* 1929). In: Fischers Filmgeschichte Bd. 2. Der Film als gesellschaftliche Kraft. 1925 – 1944. Frankfurt am Main: 1994.

ken. Ihm selbst wird erst in dieser Szene bewusst, dass seine Vorstellung des Feindes abstrakt war, er kein klares Bild davon hatte. So sagt er zu dem französischen Soldaten:

„Aber du warst mir nur ein Gedanke, eine Kombination, die in meinem Gehirn lebte und einen Entschluß hervorrief; – diese Kombination habe ich erstochen. Jetzt sehe ich erst, daß du ein Mensch bist wie ich. Ich habe gedacht an deine Handgranaten, an dein Bajonett und deine Waffen; – jetzt erst sehe ich deine Frau und dein Gesicht und das Gemeinsame. Vergib mir, Kamerad!“¹⁶⁹

In seinen Worten wird deutlich, was ihn zum Kriegseinsatz gebracht hat: Eine falsche Vorstellung.

3.2.6 Kriegsdarstellung in Film und Buch

Ein gewichtiger Punkt, um die Art und Weise der Kriegsführung besser zu verstehen, ist die technische Umsetzung im Film. Denn trotz der behandelten Erklärungsansätze, die Buch und Film liefern, kann vor allem die authentische Darstellung des Films dazu dienen, das konstante Gefühl der Sinnlosigkeit des Krieges im Buch für den Rezipienten audiovisuell erfahrbar zu machen. Insofern ergibt sich eine Parallele zwischen der damals völlig neuen Industrialisierung des Krieges und den modernen, technischen Möglichkeiten des Films Ende der 20er Jahre. Im Ersten Weltkrieg waren es z.B. die Tanks und neuartige Artilleriegeschütze, die den Krieg zu einer unpersönlichen und katastrophalen Angelegenheit machten. Durch verbesserte und innovative Filmtechniken konnte dieses Erleben des Krieges sehr realistisch imitiert werden.

So wurde beispielsweise ein spezieller Kamerakran entwickelt, der den realistischen Eindruck der Schlachtszenen noch verstärkt:

¹⁶⁹ Remarque, Erich Maria, a.a.O., S. 222.

„Diese Ausrüstung, zusammen mit einem neuartig konstruierten Kran, ließ die Filmkamera zum erstenmal über Schützengräben gleichsam schweben und je nach dramaturgischem Interesse darin eintauchen oder entlangfahren.“¹⁷⁰

Hinzu kam der im Feindbild-Kapitel angesprochene Schnitt, der Geschwindigkeit mit Grausamkeit, Kühle und Mechanik verbindet und das Ausmaß des Kampfes voll zum Ausdruck bringt. Durch den Ton profitieren die Bilder ungemein, erreichen durch die realistische Geräuschkulisse einen noch höheren Grad an Schrecken, als es bisher für möglich gehalten wurde und machen ein intensives Hineinversetzen-Können möglich.

Der Roman andererseits erreicht diese erschütternde Wirkung durch seine authentischen Schilderungen:

„Es ist Erleben, einfachstes, ungeschminktes, unverhülltes Erleben ohne Stilisierung, ohne Komposition ohne jede Art von Kunstfertigkeit überhaupt. Nur festhalten dessen, was war.“¹⁷¹

Remarque verwendet den modernen Stil der Reportage „[...] um die neue Wirklichkeit episch zu erfassen [...]“¹⁷² und „[...] den Bedürfnissen nach [...] Realismus“¹⁷³ zu entsprechen. Der Text ist der Strömung der „Neuen Sachlichkeit“ zuzuordnen. Obwohl dem Roman ein pazifistischer Grundtenor innewohnt, wollte Remarque nie als politischer Autor gelten.

„Ich war außerordentlich überrascht über die politische Wirkung. Ich habe etwas derartiges gar nicht erwartet. Mein Thema bei *Im Westen nichts Neues* war etwas, was gar nicht so sehr etwas damit zu tun hatte. Mein eigentliches Thema war ein rein menschliches Thema, daß man junge Menschen von 18 Jahren, die eigentlich dem Leben gegenübergestellt werden sollten, plötzlich dem Tode gegenüberstellt. Und was würde mit ihnen geschehen? Aus dem Grunde habe ich auch *Im Westen nichts Neues* eher als ein Nachkriegsbuch angesehen als ein Kriegsbuch.“¹⁷⁴

¹⁷⁰ Beller, Hans, 1994, a.a.O., S. 115.

¹⁷¹ Autor unbekannt: *Im Westen nichts Neues*. In: Der Fall Remarque. *Im Westen nichts Neues – Eine Dokumentation*. Leipzig 1992. S. 32.

¹⁷² Metzler, a.a.O., S. 369.

¹⁷³ Ebd. S. 370.

¹⁷⁴ Schneider, Thomas F.: „Krieg ist Krieg schließlich“. Erich Maria Remarque: *Im Westen nichts Neues* (1928). In: Thomas F. Schneider/Hans Wagener, a.a.O., S. 223.

Auch in der Sekundärliteratur werden dem Buch politische Intentionen abgesprochen:

„Im Westen nichts Neues‘ war an sich politisch wenig ergiebig und in keiner Richtung für bestimmte Interessen wirklich auszubeuten, aber mit dem ungeheuren Erfolg [...] heizte es die sich befehdenden Parteien an, ihre Position zum Krieg gegen oder mit Remarque zu verteidigen.“¹⁷⁵

Durch seine pazifistische Botschaft jedoch ist der Text als Intervention in bestehende gesellschaftliche Verhältnisse lesbar. Die überaus negative Darstellung des Krieges reicht aus, um eine Forderung nach Frieden zu transportieren. Es kann gesagt werden, dass der Film aufgrund seiner technischen Möglichkeiten den pazifistischen Standpunkt des Buches glaubwürdig stützen und die Gräueltaten des Krieges sogar noch verstärken kann.

3.2.7 Resignation angesichts der Sinnlosigkeit

Sigfried Kracauer fasst in seinem Beitrag „Im Westen nichts Neues“ die wesentlichen Entwicklungen des Romans zusammen:

„Sie ziehen als Kriegsfreiwillige hinaus und erfahren schnell, daß die Wirklichkeit des Kämpfens, Hungerns und Sterbens sich von den schwindelhaften Trugbildern unterscheidet, die ihnen im Hinterland vorgegaukelt wurden. Der Heroismus fällt von ihnen ab, die Ideen, denen sie zu gehorchen glaubten, verwandelten sich ihnen in Ideologien, und ein Sinn ist nicht mehr zu greifen.“¹⁷⁶

Das Trugbild des Feindes, das nur als Idee in den Köpfen existiert, fügt sich in den Lügenkreis der „staatlichen Autoritäten“ (Kantorek) ein, wird als abstraktes Ideenbild dargestellt und aus dem „Hinterland“ kommen die gleichen Parolen. Erst auf dem Schlachtfeld bekommt der Feind eine Gestalt und am Ende des Buches wie auch des Filmes realisiert Paul, dass der Feind ebenso Mensch ist wie er. Was sich in den Gesprächen mit den Kameraden andeutete, wird nun Wirklichkeit, keiner

¹⁷⁵ Schrader, Bärbel, a.a.O., S. 8.

¹⁷⁶ Kracauer, Siegfried: Im Westen nichts Neues. In: Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues – Eine Dokumentation. Leipzig: 1992. S. 110.

will in den Krieg, in den realen Krieg. Die Sinnlosigkeit des Krieges wird durch die Beschreibungen und die Bilder immer wieder vor Augen geführt und dies macht es schwer, direkte Erklärungsmuster außer den oben genannten zu finden. Vielmehr ist es die subjektiv-reflexive Sicht Pauls, in der die Erklärungsversuche für den Krieg zu geben versucht werden. Aufgrund der Ereignisse kommt Paul allerdings mehr und mehr zu dem Schluss, dass dieser Krieg das Schlimmste ist, was seiner Generation passieren konnte. Daraus zieht er die Konsequenz, dass alle Erklärungsversuche, alle logischen Überlegungen keinen Unterschied machen, null und nichtig werden, angesichts der tagtäglich erlebten Sinnlosigkeit:

„Unsere Körper sind wie Erde, unsere Gedanken wie Schlamm, wir schlafen und essen im Angesicht des Todes. Und wir sind fast ausgelöscht, denn so kann man nicht leben und sich irgendetwas im Inneren bewahren.“¹⁷⁷

3.3 Arnold Zweig: Erziehung vor Verdun

VON: ANNA SOPHIE BRASCH

Zweig stellt in seinem Roman „Erziehung vor Verdun“, der Teil des Zyklus’ „Der große Krieg der weißen Männer“ ist¹⁷⁸, einen Justizfall in den Mittelpunkt. So stellt Leppmann fest: „Wie *Der Streit um den Sergeant Grischa* behandelt auch *Erziehung vor Verdun* das Problem der Wiederherstellung des Rechts in einer vor Unrecht schreienden Welt“.¹⁷⁹ Gegen den Soldaten Christian Kroysing wurde Anklage erhoben, nachdem ein Brief voller Beschwerden über die ungerechte Behandlung der Soldaten von der Briefzensur abgefangen wurde. Es kommt jedoch zu keinem Prozess, da Christoph Kroysing absichtlich solange an der Front hin-

¹⁷⁷ Szene 38-I, 114,00min.

¹⁷⁸ Mit Wetzel wird hier davon ausgegangen, dass die Romane des Zyklus auch als eigenständige Werke angesehen werden können: „There are several good reasons for taking the individual novels as works in their own right rather than considering them to be parts of a greater whole. In each novel of the ‘tetralogy’ the plot is entirely self-contained, as the respective endings indicate. [...] Nor was the series of war novels conceived as a cycle. They all owe their origins to different impulses“ in: Wetzel, Heinz: *War and the Destruction of Moral Principles in Arnold Zweig’s Der Streit um den Sergeant Grischa and Erziehung vor Verdun*. In: Charles N. Genno/Heinz Wetzel (Hrsg.): *The First World War in German Narrative Prose*. Toronto/Buffalo/London 1980. S. 51.

¹⁷⁹ Leppmann, Wolfgang: *Der gestiefelte Parzival*. In: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): *Romane von gestern – heute gelesen*. Band 3, S. 69 – 75. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 1990. S. 69 (Hervorhebungen im Original).

gehalten wurde, bis er fällt. Sein Bruder Eberhard Kroysing will den Fall wieder aufrollen und so den Tod des Bruders rächen und dessen Ehre wieder herstellen. Grund für die Anklage gegen Christoph Kroysing war, dass er die ungerechte Behandlung seiner Kameraden melden wollte. Kurz vor seinem Tod trifft er Bertin und dieser willigt ein, einen Brief mit Christoph Kroysings Sicht der Lage an die Eltern zu übermitteln. Nach Christoph Kroysings Tod gerät Bertin in den Bannkreis des Bruders. Auf der anderen Seite haben sich zwei Kameraden, Pahl und Lebede, vorgenommen, Bertin für den Sozialismus zu gewinnen.

Der Roman diskutiert verschiedene Erklärungsansätze für den Krieg. In diesem Abschnitt der Projektarbeit werden zunächst diejenigen Erklärungen besprochen, die in Zweigs Text in Beziehung zueinander diskutiert werden, sowie die Konsequenzen die sich daraus ergeben. Anschließend sollen die weiteren Erklärungsansätze, die sich im Roman finden, kurz dargestellt werden. Für die Erklärung des Krieges bei Zweig ist in erster Linie die Figurenkonstellation aufschlussreich. Diese soll daher auch im Mittelpunkt der Untersuchung stehen, daneben aber auch kurz auf die Darstellungsform eingegangen werden. Mit Blick auf die Entwicklung verschiedener Erklärungsmuster seit Beginn des Ersten Weltkrieges in der deutschen Literatur soll während der Analyse immer im Auge behalten werden, dass Zweig den Roman zwar schon Ende der zwanziger Jahre begonnen, jedoch erst 1935 beendet hat. Von besonderem Interesse ist daher, inwieweit sich die Darstellung und Erklärung des Krieges unter den veränderten politischen Bedingungen in Deutschland verändert hat bzw. auf diese reagiert. „Nach der von Zweig 1933 formulierten Überzeugung, ‚der Ursprung der heutigen Einstürze liegt in jenem Augenblick, als in das Leben Europas das Prinzip der Gewalt wiedereingesetzt wurde‘, beansprucht der Roman nicht nur, ein Stück fiktional geschilderter Geschichte im Ersten Weltkrieg darzustellen, sondern zugleich ein Stück erklä-

rungskräftiger Vorgeschichte des Jahres 1933.“¹⁸⁰ Es wird in der Analyse deutlich werden, dass der Roman diesem doppelten Zeitbezug unterliegt.

3.3.1 Vom Kriegsfreiwilligen zum Pazifisten: Der Mensch ist verantwortlich

Zentrales und zusammenhaltendes Moment der Erklärung des Ersten Weltkrieges ist die Entwicklung des Protagonisten Bertin. Deren Ausgangspunkt ist der Tod Christian Kroysings. Die Entwicklung des Armierungssoldaten Bertin umfasst vier Phasen, die nachfolgend dargestellt werden. Damit entspricht Zweigs Werk dem in der Weimarer Klassik entstandenen Romantypus des deutschen Bildungsromans, in dem die innere Entwicklung bzw. Bildung eines Menschen von einer sich selbst noch unbewussten Jugend zu einer allseits gereiften Persönlichkeit dargestellt wird. Der Bildungsroman umfasst einen meist zwei- bis dreiphasigen Aufbau, die Gestaltung ist typisierend, symbolhaft und häufig mit der Reifung zum Künstler verbunden. Die Entwicklung Bertins, die im Folgenden näher dargestellt werden soll, nimmt ihren Ausgangspunkt in der Kriegsbejahung und endet in der Erkenntnis, dass es die Aufgabe des Künstlers sei, das deutsche Volk über die tatsächlichen Geschehnisse aufzuklären.

Bei Kriegsausbruch zieht Bertin zunächst begeistert in den Krieg, er glaubt an die deutsche Sache und an die, wie er im Rückblick erkennt, Lügen, die dem Volk und Heer vermittelt werden.

„War er [Bertin] nicht mal voll Begeisterung für Deutschlands gute Sache in den Krieg gezogen, brennend froh, daß er die große Zeit erleben durfte, ängstlich nur, er könne sie verpassen körperlicher Schwäche wegen?“¹⁸¹

Diese Phase wird jedoch nur rückblickend thematisiert, sie ist zu Beginn des Romans bereits abgeschlossen. Sie wird dem Leser daher schon reflektiert präsent.

¹⁸⁰ Müller, Hans-Harald: *Militanter Pazifismus. Eine Interpretationsskizze zu Arnold Zweigs Roman „Erziehung vor Verdun“*. In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie*. 36 (1990) 12., zitiert nach: Arnold Zweig: *Bilanz der deutschen Judenheit. Ein Versuch. Mit einem Nachwort von Dr. Achim von Borries*, Köln 1961, S. 10.

¹⁸¹ Zweig, Arnold, a.a.O., S. 451.

tiert: So wird deutlich, dass die Obrigkeitsgläubigkeit des deutschen Volkes wie der deutschen Soldaten ein Grund für den Krieg ist. Gleichzeitig verweist „Deutschlands gute Sache“ darauf, dass der Krieg von der Führung des Staates mit „vaterländischen Phrasen“ legitimiert wurde. Die Obrigkeitsgläubigkeit des deutschen Volkes wie auch der Soldaten wird immer wieder kritisiert, so beispielsweise zu Beginn des Romans: „Man hatte allen gesagt, sie verteidigten hier die Heimat, und sie glaubten es.“¹⁸², oder später: „Und das Volk glaubte.“¹⁸³ Somit findet im Roman niemals die Darstellung ungetrübter Kriegsbegeisterung statt. Es folgt, und hier setzt die Erzählung ein, die Phase der Ernüchterung, in der Bertin aber noch immer daran glaubt, dass es keinen Ausweg gab, dass es zwangsweise zu diesem Krieg hat kommen müssen. Vor diesem Hintergrund wird die zu Beginn des Krieges 1914 populäre Erklärung des Krieges als Naturgesetz¹⁸⁴ aufgegriffen, die aus dem Sozialdarwinismus heraus entstanden ist. So führt Fries¹⁸⁵ aus, dass der Krieg zwischen zwei oder mehreren Staaten letztlich auf einem unabänderlichen Gesetz der Natur beruhe. Auf der Basis der Lehren von Charles Darwin und Herbert Spencer sei alles natürliche Leben, inklusive des menschlichen Daseins, als vom Prinzip des Kampfes beherrscht gesehen worden.

„Während aber der (,innergesellschaftliche‘) Kampf zwischen Mitgliedern einer Gemeinschaft oder eines Staates nach zeitgenössischer Auffassung durch Regeln und Gesetze lenkbar war, galt der (,außergesellschaftliche‘) Kampf zwischen Staaten als letztlich nur durch Krieg entscheidbar. Der Krieg wurde immer mehr als die natürliche Austragungsform eines unabänderlichen, da auf Naturgesetzlichkeit beruhenden Konkurrenzkampfes zwischen den Völkern ausgegeben.“¹⁸⁶

Die ständige Wiederkehr des Krieges wird als unausweichlich aufgefasst, was in der Konsequenz heißt, dass der Krieg nicht als konkrete Folge menschlichen Handelns gesehen wurde: „So lange der Krieg als Naturgesetz wie ‚Blitz‘ und ‚Gewit-

¹⁸² Ebd., S. 99.

¹⁸³ Ebd., S. 346.

¹⁸⁴ Vgl. hierzu insbesondere Kapitel III, 4.2 „Krieg als Naturgesetz“ in Helmut Fries' Buch „Die große Katharsis“, Bd.1, a.a.O.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd., S. 168.

ter‘ gelten konnte, brauchte man über eine Mitschuld der Regierung oder gar der eigenen Person an der Entstehung des neuen Weltkrieges nicht weiter nachdenken.“¹⁸⁷

Auch in „Erziehung vor Verdun“ wird dieses Motiv des Krieges als Naturgesetz aufgegriffen – der Protagonist Bertin erklärt diesen zunächst genau damit:

„Aber [Bertin] hörte nicht ein von Menschen gemachtes Werkzeug erdröhnen, für dessen Zielsetzung und Gebrauch Menschen verantwortlich waren. Ihm brüllte da eine Urkraft, einer Lawine ähnlich, für die Naturgesetzte verantwortlich waren, nicht Menschen. Der Krieg, ein von Menschen eingerichteter Betrieb, erschien ihm immer noch als ein vom Schicksal verhängtes Unwetter, eine Entfaltung reißender Elemente, nicht kritisierbar und niemandem Rechenschaft schuldig.“¹⁸⁸

Während Bertin den Krieg noch als Naturgesetz auffasst, greift gleichzeitig der auktoriale Erzähler ein, der sich nicht nur von Bertin distanzieren sondern auch Zusammenhänge erklären kann, von denen der Romanheld selbst kaum etwas ahnt¹⁸⁹. So sieht er den Krieg in Voraussicht von Bertins Erkenntnis als von Menschenhand gemacht und verantwortet. Bertin ist somit zwar nicht mehr in der Phase der Kriegsbegeisterung, „ideologisch aber hat er noch keinen Fortschritt gemacht“.¹⁹⁰ Dennoch zeigen sich bereits der Zweifel am Irrsinn des Krieges und die damit verbundene Frage, was anstelle der Naturgewalt dahinter steckt: „Was steckt hinter diesem Zauber? Schämen wir uns denn nicht, zum Donnerwetter?“¹⁹¹ Grund für den Zweifel sind die Erfahrungen, die Bertin vor dem Krieg gemacht hat:

„Wir haben es weit gebracht, denkt er bitter, wir Europäer von neunzehnhundertsechzehn! Im Frühling neunzehnhundertvierzehn noch haben wir uns mit den gleichen Franzosen, den gleichen Belgiern und Engländern zu friedlichen Sportfesten, wissenschaftlichen Tagungen getroffen und vor Freuden gezittert, wenn bei Grubenunglücken deutsche Lös-

¹⁸⁷ Ebd., S. 173.

¹⁸⁸ Zweig, Arnold, a.a.O., S. 112.

¹⁸⁹ vgl. Midgley, David R.: Arnold Zweig. Zu Werk und Wandlung 1927 – 1948. Königstein/Ts. 1980. S. 101.

¹⁹⁰ Müller, Hans-Harald, 1990, a.a.O., S. 1907.

¹⁹¹ Zweig, Arnold, a.a.O., S. 192.

züge nach Frankreich rasten, französische Hilfskolonnen auf deutschem Boden eintrafen.
Und jetzt machen wir Mordkolonnen auseinander.“¹⁹²

Der Europagedanke wird gegen den Irrsinn des Krieges gestellt. Dieser Gedanke kommt kurze Zeit später wieder zum Tragen: „Grenzen, dachte Bertin, Grenzen! Was uns die Leute alles vorgeredet haben!“¹⁹³ Grenzen werden als sinnlos und mitverantwortlich für den Krieg entlarvt.

Es folgt die Phase der völligen Gleichgültigkeit und Lethargie:

„[Bertin] schien schon so manches gleichgültig geworden, was ihm vor drei Monaten durchaus noch nicht gleichgültig war.“¹⁹⁴

Diese Phase umfasst „im wesentlichen seine Erfahrungen im Einflussbereich Eberhard Kroysings im Douaumont“.¹⁹⁵ Sie ist um die zentrale Diskussion mit Kroysing herum organisiert, während derer Kroysing die Auffassung vertritt, dass in letzter Instanz der Kronprinz den Krieg und alles, was damit zusammenhängt, zu verantworten habe¹⁹⁶. Bertin hält dagegen, dass jeder einzelne für sein Handeln verantwortlich sei¹⁹⁷. Hier zeigt sich ein erster Schritt hin zu der Erkenntnis, dass der Krieg kein Naturgesetz, sondern vom Menschen zu verantworten ist. Bertin wird während der Diskussion mit Kroysing mit seiner eigenen Verantwortung in diesem Krieg konfrontiert. Er erkennt, dass „[d]as Gewirr von Ursachen und Folgen [...] schwer zu übersehen [ist].“¹⁹⁸ Hier werden gleichzeitig die Grenzen des Gedankens, dass jeder für sein Handeln und dessen Folgen verantwortlich ist, aufgezeigt: Es ergibt sich eine unabsehbare Kette von Reaktionen.

Bertins Position der Verantwortung des Einzelnen wird an anderer Stelle untermauert, nämlich bei der flüchtigen Begegnung mit dem Kronprinzen, während der die Erzählung für kurze Zeit seiner Person folgt.

¹⁹² Ebd., S. 140.

¹⁹³ Ebd., S. 201.

¹⁹⁴ Ebd., S. 308.

¹⁹⁵ Müller, Hans-Harald, 1990, a.a.O., S. 1907.

¹⁹⁶ Vgl. Zweig, a.a.O., S. 158.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 159.

¹⁹⁸ Ebd., S. 160.

„Er [der Kronprinz] ist zutiefst unzufrieden mit den Umständen, die stärker sind als er, und mit sich selbst, der schwächer ist als die Umstände. [...] Aber was nutzt sie ihm, wenn militärisch falsche Entscheidungen in seinem Namen getroffen und ihm schließlich von der Geschichte angekreidet werden?“¹⁹⁹

Diese Passage, die innerhalb der Erzählung kurz nach der Diskussion zwischen Kroysing und Bertin angesiedelt ist, offenbart, dass der Kronprinz, hier als Stellvertreter aller Führungspositionen, eben nicht allein verantwortlich gemacht werden kann. Die Erzählung erteilt hier folglich eine Absage an die Position Kroysings und unterstützt diejenige Bertins.

Es zeigt sich deutlich, dass Bertin sich an einem Wendepunkt seiner Weltanschauung befindet. Schon kurze Zeit später zeigen sich Bertins Zweifel: „Finden Sie, daß das Sinn hat? [...] Glauben Sie nicht, daß es anders auch ginge? Er lebte so gern.“²⁰⁰ Er beginnt, nach Alternativen zu fragen, wenn auch zunächst nur im Kleinen anlässlich des Todes eines Kameraden.

Bertins Entwicklung mündet schließlich in der Erkenntnis, dass der Krieg nicht Ergebnis einer Gesetzmäßigkeit ist, sondern auf den Menschen und sein Handeln zurückzuführen ist. Am deutlichsten wird dies, als er vor dem Haus der Eltern Kroysing steht um diesen über den Tod der beiden Söhne zu berichten,

„wie jämmerlich und vergeblich der Tod war, der sie weggerissen hat, und daß keine Heldenlüge und kein erschwundenes heroisches Opfer sie um die Stütze ihres Alters gebracht haben, sondern Gemeinheit und blöder Zufall. Man kann es vorsichtig tun, als Schriftsteller versteht man sich auf die Worte; [die Eltern sollen] zu denjenigen treten, die mit der vaterländischen Phrase aufzuräumen gedenken, und die den Krieg nur zulassen wollen, wenn er gegen räuberische Banden geführt werden muss.“²⁰¹

Bertin begreift den Krieg nicht mehr als unabwendbar und notwendig, sondern als „blöder Zufall“ und „Gemeinheit“, letztlich also als Folge menschlichen Versagens. Zudem wird hier auch deutlich, welche Konsequenz aus dieser Erkenntnis gezogen wird, nämlich Aufklärung als die Aufgabe des Schriftstellers,

¹⁹⁹ Ebd., S. 209.

²⁰⁰ Ebd., S. 235.

²⁰¹ Ebd., S. 497 f.

aber auch die Absage an einen weiteren Krieg – dies soll im nächsten Kapitel detaillierter diskutiert werden.

Die Entwicklung Bertins ist keine gradlinige, sie ist immer wieder durch Rückfälle gekennzeichnet und bleibt auch am Ende zwiespältig: Bertins Selbsterkenntnis ist dadurch bestimmt, dass er gleichzeitig gegen die Gewalt streitet und sich an ihr berauscht²⁰². Im letzten großen Schlagabtausch mit Pahl und Kroysing lehnt Bertin jegliche Art des Tötens kategorisch ab: „Teuflich aber sei der Vorgang des Ermordens, des tausendfachen Auslöschens, der herunterkrachenden Axt des Henkers.“²⁰³ Kurze Zeit später, angesichts des Angriffes auf das Lazarett, in dem Kroysing und Pahl liegen, berauscht er sich an der Gewalt, erkennt aber kurze Zeit später dieses Paradox: „Eine wahre Verrücktheit hat sich seiner bemächtigt. Vor ein paar Stunden hat er oben gegen die Gewalt gestritten, und jetzt berauscht er sich an ihr. Gibt es denn das? denkt er. Geht denn das zusammen?“²⁰⁴

Auch seine Kriegskritik ist nicht so radikal, wie sie in logischer Konsequenz aus dem Dargestellten sein müsste. Letztlich handelt es sich nicht um eine Absage an jegliche Art des Krieges, vielmehr wird diese eingeschränkt, gegen „räuberische Banden“²⁰⁵ ist Krieg weiterhin legitim – das Ziel ist es, mit den vaterländischen Phrasen aufzuräumen. Dieses Paradox kann nur mit Blick auf den doppelten Zeitbezug des Romans, der 1935 erschienen ist, aufgelöst werden.

Zusammenfassend lässt sich mit Midgley sagen, dass der Roman die „Entwicklung der Generation Bertins „[...] über die Täuschung von 1914 zu neuer, kritischer und schlagkräftiger Selbstständigkeit“²⁰⁶ hin darstellt.

²⁰² Vgl. oben, siehe auch Müller, Hans Harald, 1990, a.a.O., S. 1911f.

²⁰³ Zweig, a.a.O., S. 446.

²⁰⁴ Ebd., S. 468.

²⁰⁵ Ebd., S. 498.

²⁰⁶ Midgley, David R., a.a.O., S. 92.

3.3.2 Die Erziehungsversuche Eberhard Kroysings und Pahls

Während seiner Entwicklung ist Bertin dem Einfluss verschiedener Überzeugungen ausgesetzt. Sowohl Eberhard Kroysing als auch Pahl und Lebehde wollen Bertin von ihrer Position überzeugen, ihn erziehen.

Eberhard Kroysing will Bertin dazu überreden, eine verantwortungsvollere und einflussreichere Position in diesem Krieg wahrzunehmen. Er steht also für die Befürwortung des Krieges. Wie bereits dargestellt, weist Kroysing jegliche Verantwortung von sich. Dementsprechend fragt er auch nicht danach, wie der Krieg zu erklären sei. Dennoch ist auch seine von infantilen Zerstörungsphantasien geprägte Figur wichtig für die Frage, wie der Krieg erklärt wird.²⁰⁷ Müller erkennt zutreffend, dass der Krieg als Folge gesellschaftlicher Prozesse gedacht wird, exemplifiziert an der Figur Eberhard Kroysings: „An der Gestalt Eberhard Kroysings zeigt Zweig auf, zu welchen Konsequenzen Omnipotenzphantasien und ein ungehemmtes Destruktionspotential führen, dessen Ursachen ihren Trägern unbewußt sind.“²⁰⁸ Diese dient nicht nur der gesellschaftlichen Begründung des Ersten Weltkrieges, sondern

„[o]hne Kommentar ist der Leser selbst aufgefordert, hinter dem Individuum Eberhard Kroysing, das 1916 durch eine Bombe getötet wird, den Typus Kroysing zu identifizieren und seine Rolle in der Geschichte der Weimarer Republik und bei der Machtübernahme des Faschismus zu rekonstruieren.“²⁰⁹

Es zeigt sich, dass der Roman nicht nur eine Erzählung des Ersten Weltkrieges ist, sondern dass er zugleich ein Bild der Gesellschaft nach 1933 zeichnet und vor einem erneuten Krieg warnt. Midgley versucht dies entstellungsgeschichtlich zu belegen:

„Eindeutig in die Zeit nach 1931 – wahrscheinlich sogar nach 1933 – fällt eine Erweiterung der Kroysing-Fabel, in der Zweigs Auseinandersetzung mit Momenten, welche die

²⁰⁷ Vgl. Müller, Hans-Harald, 1990, a.a.O., S. 1899 ff.

²⁰⁸ Ebd., S. 1902.

²⁰⁹ Ebd., S. 1903.

„Machtergreifung“ ermöglichten, deutlich vor Augen tritt. An der Bahre Christoph Kroysings bringt der Autor Bertin in Kontakt mit dessen älterem Bruder, Eberhard Kroysing, einem Pionierleutnant, in dem wir einen Typus erkennen dürfen, der erst im Krieg aufblüht ist.“²¹⁰

Der entgegengesetzte Erziehungsversuch Pahls und Lebehdes hingegen soll Bertin vom Sozialismus überzeugen. Für sie ist der Krieg das Ergebnis der kapitalistischen Weltordnung²¹¹. „Unlike Bertin and Kroysing, they have recognized the political and economic basis of the war.“²¹² Der Protagonist Bertin erkennt dies nicht, vielmehr wird dies dem Leser durch den allwissenden Erzähler nahe gebracht:

„Aber politisch, für Deutschlands Zukunft, für seine Industrie, war Verdun einmalig und unersetzlich. Und darum, seufzend sah es der Thronerbe, mußte es bei den alten Stellungen bleiben [...]“²¹³

Pahl und Lebehde ziehen infolge ihrer Erklärung des Krieges die Konsequenz, dass nur die Unterdrückten, die unter dem Krieg zu leiden haben, den Krieg beenden können. Letztlich bedeutet dies für sie eine deutsche Revolution.²¹⁴ In Bertin sehen Pahl und Lebehde einen künftigen Agitator der Munitionsarbeiter²¹⁵, dessen Erziehung Pahl „den richtigen Dreh und die Spitze [geben will]“.²¹⁶

Bertin ist also zwei sehr unterschiedlichen Einflüssen ausgesetzt.

Doch „[w]eder Pahl noch Kroysing gelingt es, Bertin endgültig auf die eigene Seite zu ziehen.“²¹⁷ Er bemerkt die Erziehungsversuche und lässt sich auf keine der beiden ein: „Was zerrt ihr alle an mir, wehrte er sich innerlich, Kroysing von

²¹⁰ Midgley, David R., a.a.O., S. 104.

²¹¹ Vgl. Zweig, Arnold, a.a.O., S. 259 f.

²¹² Wetzel, Heinz: *War and the Destruction of Moral Principles in Arnold Zweig's Der Streit um den Sergeanten Grischa and Erziehung vor Verdun*. In: Charles N. Genno/Heinz Wetzel (Hrsg.): *The First World War in German Narrative Prose*. Toronto/Buffalo/London 1980. S. 68.

²¹³ Zweig, Arnold, a.a.O., S. 213.

²¹⁴ Vgl.ebd., S. 332 – 336.

²¹⁵ Vgl. Müller, Hans-Harald, 1990, a.a.O., S. 1898.

²¹⁶ Zweig, Arnold, a.a.O., S. 27.

²¹⁷ Midgley, David R. a.a.O., S. 115.

rechts und Pahl von links? Warum läßt mir keiner die Ruhe, zuzuhorchen, was mein Inneres will?“²¹⁸

Da beide Parteien im Krieg fallen, ist Bertins Position schließlich die einzige, die im wahrsten Sinne des Wortes überlebt. Auch wenn dies keine gradlinige Position ist, ist es nicht richtig, dass „jegliche ‚Botschaft‘ oder Konsequenz, die aus der Schilderung der Kriegseignisse gezogen würde“²¹⁹, fehlt, wie Leppmann behauptet. Auch wenn letztlich gewisse Unstimmigkeiten stehen gelassen werden, deutet alles darauf hin, dass bei Arnold Zweig eine Erklärung bevorzugt wird. Am Ende seiner Entwicklung steht eine Einsicht, die Christoph Kroysing bereits zu Beginn des Romans erlangt hat. Die Funktion Christoph Kroysings wird analysiert werden, nachdem im nächsten Kapitel zunächst die Konsequenzen, die aus der Erklärung des Krieges gezogen werden, dargestellt werden.

3.3.3 Auswirkungen der Kriegserklärung

Eine Erklärung des Krieges als von Menschenhand gemacht und zu verantworten hat starke Auswirkungen auf das Menschenbild, das der Roman transportiert. Der Mensch hat demnach seine Verantwortung bislang nur schlecht wahrgenommen:

„Der Mensch hatte das Feuer schlecht gezähmt, das vom Himmel gefallen war; auch die Vernunft, das Himmelslicht, und die Sittlichkeit, auf dem Sinai geboren, hatte er verwaltet wie ein Schuljunge. Posnanski war geneigt, in dieser Nachtstunde vor dem Schlafengehen dem Menschengeschlecht im ganzen die Zensur drei Minus auszustellen.“²²⁰

Das Menschenbild des Romans zeigt eben auch, dass Menschen fehlbar sind: „Hier mußte eine Verwechslung vorgekommen sein wie so oft in diesem Kriege. Menschen waren halt Menschen, man irrt sich leicht mal, Herr Nachbar.“²²¹ Dies ist eine Erkenntnis, die nur möglich ist als Folge der Erklärung des Krieges als

²¹⁸ Zweig, Arnold, a.a.O., S. 260.

²¹⁹ Leppmann, Wolfgang, a.a.O., S.75.

²²⁰ Zweig, a.a.O., S. 388.

²²¹ Ebd., S. 92.

vom Menschen gemacht und eben nicht Naturgesetz in Folge des Sozialdarwinismus.

Des Weiteren entwickelt der Mensch sich unter dem Einfluss des Krieges zurück: „[D]er Krieg hat in uns den Urwaldjäger wieder bloßgelegt“²²². Der Mensch muss wieder lernen, was es heißt, ein Mensch zu sein: „Auch was Gesittung ist, Zivilisation, werden wir neu zu lernen haben“²²³. Müller weist darauf hin, dass die Aufgabe einer „Durchsittlichung des menschlichen Zusammenlebens“²²⁴ für Zweig „keine klassenspezifische, sondern eine geschichtsphilosophisch und anthropologisch begründete universelle Aufgabe war“²²⁵.

Weiterhin schlägt sich die Erklärung des Krieges auch in dessen Darstellung nieder, die eng mit der Wahl des Bildungsromans zusammenhängt. Die Darstellung des Krieges in seiner ganzen Sinnlosigkeit und seiner Zerstörungswut kann nur erfolgen, wenn der Krieg vom Menschen verantwortet werden muss, nicht wenn er beispielsweise als unabwendbar und als Naturgesetz dargestellt wird. Der Krieg wird als totale Zerstörung der Natur, vom Menschen initiiert, beschrieben:

„Die schönen Dörfer waren erst Ruinen geworden, dann Trümmerhaufen, schließlich Ziegelstätten; die Wälder erst Lücken und Knäuel, dann Leichenfelder bleicher Stümpfe, schließlich Wüste. Und diese Wüste dehnte sich aus von Flabas und Moirey bis über das Dorf Souville weg, über Höhen und durch Schluchten, der Länge und Breite – ein Stück weißgefleckter Mondlandschaft, wüstenfarbig, voller runder Löcher, auf beiden Ufern der Maas.“²²⁶

Der Krieg verursacht eine totale Zerstörung, deren Ausmaß nur in dem Wort ‚Gegenschöpfung‘ gefasst werden kann²²⁷. Gleichzeitig werden aber nicht die Kriegsschrecken, wie beispielsweise bei Remarque, detailliert dargestellt. Fronterfahrungen und Kampfhandlungen sind überhaupt nur sehr selten geschildert und dienen allein der Weiterentwicklung Bertins. Die Darstellung seines Erkenntnisprozesses

²²² Ebd., S. 131.

²²³ Ebd., S. 352.

²²⁴ Zweig, Arnold, a.a.O., S. 443.

²²⁵ Müller, Hans-Harald, 1990, a.a.O., S. 1899.

²²⁶ Zweig, Arnold, a.a.O., S. 100.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 199.

genügt, um mithilfe der Deutung des Großen Krieges gegen einen neuen Krieg zu schreiben. Der Roman will eingreifen in Politik und Gesellschaft, indem er die Verantwortung für das menschliche Handeln fordert, im Gegensatz zu Jünger und Flex ästhetisiert den Krieg nicht. Dabei bietet das Werk Projektionsfläche sowohl für den faschistischen Widerstand, als auch, in den Figuren Pahl und Lebedeh, für kommunistische Hoffnungen²²⁸.

Aus der Verantwortlichkeit jedes Einzelnen ergeben sich weit reichende Konsequenzen – so wird beispielsweise am Schluss des Buches die Regierung der Republik adressiert, die für die Aufklärung der Bevölkerung in Verantwortung gezogen wird. Dass es eine neue Regierung geben muss, folgt auch aus der Nicht-Verantwortung des Kronprinzen. Es kann infolgedessen nur als logische Folgerung angesehen werden, dass als Staatsform die Republik folgt: „Sicher wird die Regierung der Republik, wenn wir erst eine Verfassung haben, für Aufklärung sorgen.“²²⁹ Mit dem Aspekt des doppelten Zeitbezugs geht einher, dass die Republik verteidigt werden muss. In direktem Zusammenhang damit steht der Auftrag der Literatur und der Schriftsteller, die ebenfalls die Aufgabe der Aufklärung der Bevölkerung übernehmen und gegen das Vergessen arbeiten sollen²³⁰. Diese Verantwortung wird bestärkt dadurch, dass wie ein Nachhall die Position Christoph Kroysings noch einmal in seinem letzten Brief ertönt:

„Denn vieles hat sich als Schwindel entlarvt, viel mehr, als ihr ahnt, viel mehr, als erlaubt ist, und wir werde alles neu aufzubauen haben, damit der Welt die Wiederholung dessen erspart wird, was wir jetzt mit unseren eigenen Augen sehen, mit unseren eigenen Händen tun und an unserem eigenen Körpern erleiden.“²³¹

²²⁸ Schlaffer, Hannelore: Beste moralische Absichten. Aber blutarm: Arnold Zweigs „Erziehung vor Verdun“. Erstmals in: Frankfurter Rundschau, 12.01.2002. URL: (<http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/erziehungvorverdun.r.htm>). [Stand: 8.12.2006, 14:42 Uhr].

²²⁹ Zweig, Arnold, a.a.O., S. 498.

²³⁰ Vgl. ebd., S. 498.

²³¹ Ebd., S. 119.

Sozusagen in seinem Testament warnt Christoph Kroysing als Konsequenz des Erlebten vor der Wiederholung und erklärt den Krieg als vom Menschen gemacht. Es darf keinen neuen Krieg geben – dies ist das Plädoyer des Romans.

3.3.4 Die Rahmenfunktion Christian Kroysings

Ausgangspunkt nicht nur für den Roman selbst, sondern auch für die Entwicklung Bertins ist seine Begegnung mit Christoph Kroysing und dessen Tod kurz darauf. Christoph Kroysing hat bereits zu Beginn des Romans die Einsicht erlangt, die der gereifte Bertin am Endpunkt seiner Entwicklung und des Romans erreicht:

„Denn die Welt ist verrückt geworden, eine Orgie von Verrücktheit allein kann dieses Aufder-Stelle-Stampfen in spritzendem Blut, nachgebendem Fleisch, krachenden Knochen erklären. Wenn man ihnen in der Schule beibrachte, der Mensch sei ein vernünftiges Wesen, so darf das ruhigen Gemüts als Paukerschwindel beerdigt werden [...].“²³²

Der Krieg wird hier also als von Menschenhand gemacht beschrieben und als unvernünftig bewertet. Unterstrichen wird die übergeordnete Rolle Christoph Kroysings durch den allwissenden Beobachterstandpunkt, den er zu Beginn einnimmt²³³: Er ist ein außenstehender Zuschauer mit der Erfahrung und den umfassenden Kenntnissen eines Infanteristen, was ihn die zur Erklärung und Beurteilung des Krieges legitimiert.

Damit ist von Anfang an die letztlich übrig bleibende Erklärung als Kontrapunkt für alle anderen Erklärungen vom Leser abrufbar. Es wird zudem deutlich, dass der Erzähler ebenfalls den Krieg als einen „von Menschen eingerichteter Betrieb“²³⁴ beurteilt, wenn er bemerkt, dass Bertin noch immer daran glaubt, dass der Krieg ein Naturgesetz ist. Von Anfang an wird deutlich gemacht, dass auch Bertin die Erkenntnis der menschlichen Verantwortung im weiteren Verlauf der Erzählung erreichen wird. So wird ein Rahmen für die ganze Handlung geschaffen.

²³² Ebd., S. 40.

²³³ Vgl. ebd., S. 41.

²³⁴ Ebd., S. 112.

3.3.5 Professor Mertens: Spiegel der Entwicklung Bertins

Die Figur Professor Mertens vereint ebenfalls zentrale Aspekte des Romans in sich und gibt ein komprimiertes Bild von Bertins Entwicklung wieder²³⁵. Wie auch bei Bertin wurde der Erkenntnisprozess von Mertens ausgelöst durch den Justizfall Kroysing, allerdings ging er weitaus schneller von statten als bei Bertin. Man kann also schlussfolgern, dass die Gestalt Mertens nicht nur die Entwicklung Bertins widerspiegelt, sondern sie in Teilen auch voraus nimmt. Allerdings, und das ist sicherlich zentral, unterscheiden sich die Konsequenzen, die diese beiden Figuren aus ihrer Erkenntnis ziehen. In der Person Mertens manifestiert sich zudem der doppelte Zeitbezug des Romans – man muss nur die Beschreibung der Kategorie des Volkes in Betracht ziehen:

„Jetzt war es so weit, daß er gewisse Worte nicht mehr hören konnte ohne husten zu müssen und Brechreiz zu spüren: vor allem das Wort Volk. Es gab keine Menschen mehr, nur noch Volk gab es. Sprach man das Wort Volk mehrmals hintereinander vor sich hin: Volk, volk, folg, folg, folg, so blieb nichts anderes übrig als die Herde. Du sollst und du musst folgen, gleichgültig wem.“²³⁶

Professor Mertens sieht nur einen Ausweg, nämlich den des Suizids – er resigniert ähnlich wie Remarques Figur Paul Bäumer angesichts der Situation. Demgegenüber will Bertin durch Aufklärung von Seiten der Regierung und der Schriftstellern jeden neuen Krieg vermeiden. Trotz dieser Gegenüberstellung der Lösungsvorschläge bleibt es unklar, wie der Selbstmord von Mertens beurteilt wird.

3.3.6 Weitere Erklärungen des Krieges bei Arnold Zweig

Neben dem Handlungshauptstrang werden weitere Erklärungen für den Krieg von verschiedenen anderen Personen angesprochen, so dass sich ein sehr komplexes Bild der Gesellschaft und ihrer Haltung gegenüber dem Krieg ergibt.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 286 - 302.

²³⁶ Ebd., S. 289.

Den Rahmen für diese weiteren Erklärungsversuche bildet die Beschreibung, die Schwester Kläre von ihrem wahnsinnigen Mann gibt, die aber auf die ganze Kriegssituation übertragen werden kann: „Sagen aber möchte ich, daß der jetzige Zustand nur der äußerste Grad einer Entwicklung darstellt, die schon vor Jahren begonnen hat und eigentlich immer angelegt war.“²³⁷ Auch hier zeigt sich der doppelte Zeitbezug des Romans. Und genau diese Anlagen werden in den verschiedenen Erklärungsansätzen verdeutlicht. Einer dieser Ansätze ist derjenige des wahnsinnigen Ehemanns Kläres selbst: Schwersenz „ein einst hochbegabter Mann, [schäumte] in rasenden Worten [hinaus], nur der deutsche Menschenhaß trage Schuld am Kriege, und wer ihm verfallt, werde dafür gezüchtigt werden bis ins dritte und vierte Geschlecht, wie geschrieben stand?“²³⁸ Die vom Wahnsinn befallene Figur hat hier eine ähnlich erkennende Funktion wie bei Fritz von Unruh. Ein weiterer Faktor, der bereits seit langem in der Gesellschaft angelegt ist, ist in diesem Zusammenhang die Habgier und Unfähigkeit der deutschen Führung, die Gegenwart richtig zu begreifen, gepaart mit der deutschen Obrigkeitgläubigkeit:

„Kaum ein paar Dutzend Menschen auf der Erde wußten, daß dieser Riese [das Deutsche Reich] unter seinem eisernen Helm ein schwaches Hirn trug, unfähig, die Gegenwart zu begreifen; und daß er sich, wie immer im Märchen, aus Beutegier alle Güter des Möglichen entgehen lassen würde um des Unermesslichen willen, das er in seinen Sack stopfen und auf dem Rücken wegtragen wollte.“²³⁹

Daneben werden auch die Bewunderung des Militärs und die damit verbundene starke Stellung in der Gesellschaft als Grund für den Krieg herangezogen und kritisiert, indem es ins Lächerliche gezogen wird:

„Die Langeweile des Lebens... Der deutsche Staat stützte sich auf Offiziere [...]. Die blanke Spitze dieses Helms verkörpert gleichsam den Gipfel ihrer menschlichen Existenz [...]. An Einkünften bezogen sie im Frieden ein Monatsgehalt von etwa dreihundert Mark.

²³⁷ Ebd., S. 439.

²³⁸ Ebd., S. 396.

²³⁹ Ebd., S. 243.

Jetzt aber legte ihnen, so lange der Krieg auch dauerte, der Zahlmeister jeden Ersten das Dreifache auf den Tisch [...]. Dabei kann man bestehen, nicht wahr? [...] Infolgedessen kann ihnen der Krieg nicht lange genug dauern [...].“²⁴⁰

Neben dem Ansehen des Militärs in der Gesellschaft wird also auch der reine menschliche Egoismus eines jeden, der nur an seinen persönlichen Vorteil denkt, als Erklärung herangezogen.

Die Figur des Redakteurs Jansch wiederum sieht die Drahtzieher des Krieges in ganz verschiedenen Gruppen der Gesellschaft, namentlich Juden, Freimaurern, Börsianern, Jesuiten, Sozialisten sowie Kapitalisten²⁴¹. Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dieser Position ist allein schon durch die Zusammenstellung der sich widersprechenden Haltungen unmöglich. Auch das Haus Hohenzollern wird verantwortlich gemacht:

„Daß mit den Hohenzollern nichts los war, hat er stets gewußt. Sie waren ungleichmäßige Leute, diese Nachkommen des Burggrafen von Nürnberg, viel zu gemischten Blutes, um stetige Charaktere, echte Landesväter und Regenten hervorzubringen. Immer wieder brach die angeborene faule Stelle weichmütig durch das bißchen Härte und Charakter, daß sie sich in Preußen, in Brandenburg mühselig anzüchtet.“²⁴²

In dieser Abwertung des Herrschergeschlechts spiegelt sich der Rassendiskurs wider, den die Nationalsozialisten aufgegriffen und für sich instrumentalisiert haben. In ihrer Suche nach Schuldigen manifestiert sich in der Figur des Redakteurs Jansch die Entwicklung der dreißiger Jahre, die, wie wir heute wissen, letztlich in einer noch viel größeren Katastrophe der Menschheit endete.

Unklar bleibt, wie sich die These vom Ende des Krieges, vom Begräbnis des letzten Krieges, mit den anderen Erklärungen verträgt.

„So haben wir also die Ehre dem Begräbnis des letzten Krieges beizuwohnen [...]. Mit den Assyrern und den frühen Ägyptern wurde er geboren, und von uns wird er jetzt eingesargt. Denn auf uns hat man damit gewartet. Die Leute nach dem Dreißigjährigen Krieg,

²⁴⁰ Ebd., S. 68.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 377.

²⁴² Ebd., S. 479.

dem Siebenjährigen und den Napoleonischen haben das Geschäft nicht verstanden. Wir von neunzehnhundertvierzehn – wir erst sind die Richtigen [...].²⁴³

Aus diesen Worten Eberhard Kroysings spricht ein teleologisches Geschichtsverständnis. Auch äußert der Erzähler an anderer Stelle, dass man „[g]egen die ganze Erde, [alle] Vernunft, den Gang der Geschichte und die Entwicklung der letzten Jahrhunderte versuchte [...] zu siegen.“²⁴⁴ Die These gewinnt so an Allgemeingültigkeit. Und genau dieses macht sie so paradox, denn sie widerspricht der Auffassung, dass ein neuer Krieg nur eigenverantwortlich verhindert werden kann. Dieser Widerspruch kann nicht aufgelöst werden.

²⁴³ Ebd., S. 372/373.

²⁴⁴ Zweig, Arnold, a.a.O., S. 346.

4 Erklärungsmuster im Vergleich

VON: ANNA SOPHIE BRASCH, SASCHA GEBHARDT, NICOLE NETHEL, NORA WINTER

4.1 Symptomatik der Kriegsbegeisterung

Das Phänomen, dass alle Menschen zu Beginn des Krieges voll Begeisterung in diesen gezogen sind, findet sich in nahezu allen untersuchten Büchern. In Remarques Figur des Lehrers Kantorek wird diese Erscheinung am deutlichsten vorgeführt. Selbst wegen seines fortgeschrittenen Alters nicht von der Gefahr eines Fronteinsatzes bedroht, suggeriert er seinen Schülern die Erfüllung ihrer individuellen Traumvorstellungen²⁴⁵. Außerdem appelliert er an ihre Verantwortung dem Vaterland gegenüber.

Die Kriegsbegeisterung erklärt sich unter anderem durch die vollkommene Unwissenheit der Soldaten über die Umstände des Krieges. Die Gegner erfahren als abstrakte Kategorie keine differenzierte Ausformung sondern werden als Stereotype dargestellt. Auch über das Ausmaß der Gefahren, die durch die neue Art der Kriegsmaschinerie drohten, sind sich die Figuren nicht im Klaren. Sowohl Unruh als auch von Richthofen schildern beide, dass die Soldaten über das Wann und Wo ihres Einsatzes nicht informiert wurden – der Krieg blieb lange abstrakt.

Vor allem zu Beginn wurde der Krieg als ein großes Abenteuer betrachtet. Dies zieht sich als Grundtenor bei Walter Flex und Ernst Jünger durch das gesamte Werk, während bei Remarque und Toller schnell eine Ernüchterung eintritt²⁴⁶. In der Darstellung und Bewertung des Krieges unterscheiden sie sich jedoch fundamental.

Im Folgenden werden weitere, zum Teil sehr verschiedene Erklärungen für die Kriegsbegeisterung dargelegt.

²⁴⁵ Remarque, Erich Maria, a.a.O., S. 18.

²⁴⁶ Ebd., S. 18.

4.1.1 Kulturelle und nationale Katharsis

Ein Grund für die Kriegsbegeisterung ist der erhoffte Ausweg aus der spießbürgerlichen Langeweile am Ende des langen 19. Jahrhunderts²⁴⁷. Deutlich wird dies vor allem bei Jünger, der sich von den Kampferfahrungen die Herausbildung eines neuen, archaischen Kriegertypus, der dem verweichlichten, dekadenten Bürger der Jahrhundertwende gegenübergestellt wird, verspricht. Im Mittelpunkt der Wahrnehmung des Krieges als „Auslöser einer umfassenden geistigen und kulturellen Katharsis“²⁴⁸, die sowohl auf individueller, wie auch auf nationaler Ebene stattfinden sollte, stand eine gemeinschaftsbildende Kraftanstrengung. Insbesondere zu Beginn des Krieges ist seine Rechtfertigung als nationenstiftendes Moment sehr populär.

„Die Betrachtung des Krieges als immer wieder notwendige ‚Psychotherapeutik der Völker‘ (M. Scheler) und als natürliches Mittel zur Höherentwicklung der Menschheit beherrschte weitgehend das zeitgenössische Denken um 1914.“²⁴⁹

Durch den Krieg fühlten sich alle Bürger als Deutsche. Gerade angesichts der ersten jungen Geschichte des deutschen Nationalstaates konnte diese Argumentation auf fruchtbaren Boden fallen.

Diese Erklärung findet sich in den untersuchten Büchern lediglich bei Fritz von Unruh. In der Verbindung von Nationenbildung und Abgrenzung gegenüber dem Feind bei der Figur des Sergeanten Hillbrand manifestiert sich dieser Gedanke: Zum einen beschwört er die Verteidigung der Heimat, durch die das Vaterland zusammenwächst. Gleichzeitig wirkt die Stereotypisierung des Feindes identitätsstiftend. Aber auch andere Figuren des Buches weisen diesen Aspekt auf: „Ahnt ihr nicht endlich, dass wir in heilige Gemeinschaft streben? In des Geistes, in eines Volkes ernste Verbrüderung?“²⁵⁰

²⁴⁷ Jünger, Ernst: a.a.O. S. 11.

²⁴⁸ Fries, Helmut, Bd. 1, a.a.O., S. 174.

²⁴⁹ Ebd., S. 181, zitiert Max Scheler, „Der Genius des Krieges“. In: Politisch-Pädagogische Schriften. Gesammelte Werke, Bd. 4. Bern/München 1982. S. 70.

²⁵⁰ Von Unruh, Fritz, a.a.O., S. 53.

4.1.2 Der Krieg als Weg zu sozialem Aufstieg und Anerkennung

Daneben wird die Kriegsbegeisterung auch damit begründet, dass die perspektivlose Jugend im Soldatendasein eine sinnstiftende Aufgabe bzw. soziale Aufstiegschancen findet. Da im Krieg die herkömmlichen gesellschaftlichen Strukturen aufgehoben waren, bot sich auch bisher sozial benachteiligten Menschen die Chance zum Aufstieg. Besonders Jünger mit seiner Karriere vom Freiwilligen zum Leutnant, der mit dem Pour le mérite-Orden ausgezeichnet wurde, kann hierfür als Beispiel herangezogen werden. Er fand seine Berufung im Krieg: Zunächst nur sich selbst verantwortlich, entdeckt er später sein Interesse an Führungspositionen. Damit repräsentiert er eine Generation, die mit der Hoffnung auf Selbstverwirklichung in den Krieg gezogen ist.

Im Gegensatz zu Jüngers Wunsch nach beruflichem Aufstieg sehnt sich die Figur des Trommlers Preis bei Unruh einzig nach militärischer Anerkennung in Form eines Eisernen Kreuzes. Doch schon nach seinem ersten Fronteinsatz bei Verdun erkennt er die Sinnlosigkeit solcher Auszeichnungen angesichts des Todes eines Kameraden. Genauso verhält es sich im Text von Richthofen. Dieser erklärt den Einzug in den Krieg mit dem Streben nach Ehre und Ruhm. Dem Kampfflieger Richthofen geht es einzig und allein um die Quote abgeschossener Flugzeuge. Krieg ist in diesen Büchern zumindest für eine gewisse Zeit der Weg zu sozialem Aufstieg und Anerkennung. Unter anderem damit wird in der Literatur die große Anzahl Kriegsfreiwilliger erklärt.

4.1.3 Obrigkeitgläubigkeit

Die Darstellung der Kriegsbegeisterung bei Arnold Zweig findet nur rückblickend und kritisch gegenüber der früheren Euphorie²⁵¹ statt. Die Figur Bertins hat die Phase der Kriegsbegeisterung zu Beginn des Romans bereits überwunden. Als

²⁵¹ Vgl. Kapitel 3.3.1 in dieser Arbeit.

Grund für den Kriegsausbruch wird die Obrigkeitgläubigkeit genannt. Darf oder soll man die Staatsmacht hinterfragen? Immer wieder wird bei Zweig kritisiert, dass Bevölkerung und Soldaten gutgläubig akzeptierten, was die deutsche Führung ihnen vorgab²⁵².

Flex positioniert sich gegensätzlich: Seine Darstellung des Führerideals impliziert, dass es gerade nicht gestattet ist, die Entscheidungen der Vorgesetzten zu hinterfragen. In letzter Konsequenz bedeutet dies, dass der Krieg als solcher und damit auch seine Ursachen nicht hinterfragt werden dürfen. Das erklärt, warum im Buch nicht über Kriegsursachen reflektiert wird.

4.2 Der Erste Weltkrieg im kontinuierlichen Geschichtsbild

Ernst Jünger stellt den Krieg in eine Reihe historischer Ereignisse. Das nimmt diesem den erschreckenden Charakter der Urkatastrophe. Indem er ihn vergleichbar macht mit anderen militärischen Auseinandersetzungen aus der Weltgeschichte²⁵³, stellt er ihn somit gar nicht mehr in Frage. Der Krieg bedarf auf Grund dieses Kontinuitätsgedankens keiner anderen Legitimation.

Auch bei Zweig findet sich der Gedanke der Geschichtskontinuität, allerdings in anderer Form. Während bei Jünger der Erste Weltkrieg nur einer von vielen ist, sieht Zweig diesen als Endpunkt einer Entwicklung, die ihren Ausgang in der Antike hat, über den Dreißigjährigen und den Siebenjährigen Krieg reicht und in dem Schock von 1914 kulminiert. Mehrfach wird vom „Begräbnis des letzten Krieges“ gesprochen. Unklar bleibt bei Arnold Zweig aber, wie sich diese Auffassung mit dem Plädoyer für die Verantwortung des Einzelnen zur Verhinderung eines neuen Krieges verträgt²⁵⁴. Wenn Krieg als Folge einer Gesetzmäßigkeit aufgefasst wird, dann ist er nicht die Konsequenz konkreten menschlichen Handelns.

²⁵² Vgl. Kapitel 3.3.1 in dieser Arbeit.

²⁵³ Jünger, Ernst, a.a.O., S. 154 f.

²⁵⁴ Vgl. Kapitel 3.3.3 in dieser Arbeit.

4.3 Krieg als Folge modernistischer Fortschrittsglaubens

Einen ganz anderen Deutungsansatz machen vor allem die expressionistischen Autoren Toller, Frank und Unruh auf. Für diese liegt die Ursache des Krieges begründet in der mit der Moderne einhergehenden Technisierung der Gesellschaft: Der Mensch unterwirft seine geistigen Fähigkeiten der Maschine und entfremdet sich seines sozialen Wesens – er hat infolgedessen das Lieben verlernt. Der Krieg ist der grausame Höhepunkt dieser Entwicklung. Veranschaulichung erfährt dies bei Toller durch die drastische Darstellung des Krieges und seiner Folgen. Eine Rolle spielen unter anderem Leichen, Krüppel und Skelette, die als makaberer Höhepunkt der Grausamkeit einen Tanz aufführen²⁵⁵. Aus dieser Auffassung ziehen sowohl Toller, als auch Frank den Schluss, dass der Mensch symbolisch wiedergeboren werden muss, das heißt seine verloren gegangenen menschlichen Eigenschaften sollen wieder entdeckt werden. Da jedes Individuum sich des Egoismus' und des Aufgebens seiner Reflexionsfähigkeit schuldig gemacht hat, fordern sie Buße und Reue. Infolge dieser Haltung wird am Ende beider Bücher die Revolution ausgerufen.

Die Erklärung des Krieges als Folge der Technisierung findet sich nur bei den Expressionisten. Sowohl Jünger als auch Remarque stellen zwar Materialschlachten und moderne Kriegsmaschinerien wie die Gasangriffe und die später eingeführten Tanks dar, ziehen diese aber nicht als Deutung für den Krieg heran.

4.4 Zivilisationsdarstellung

Als Folge der verschiedenen (Nicht-)Erklärungen für den Ersten Weltkrieg bei Ernst Jünger und Arnold Zweig ergeben sich unterschiedliche Auffassungen von Zivilisation und Soldatentum. Beide zeichnen einen Urtyp des Menschen, den der Krieg aus den Soldaten formt. Die Konnotationen dieses Urtyps laufen jedoch in

²⁵⁵ Vgl. Toller, Ernst, a.a.O., 2. Station, 4. Bild.

gegensätzliche Richtungen. Bei Jünger bringt der Kampf einen neuen Kriegertypus hervor: Er sieht den Krieg als Erlebnis, das „eine Stimmung, in der man Bäume ausreißen möchte“²⁵⁶ hervorruft. Das erfolgreiche Bestehen von Schlachten, und somit auch das Töten, ist notwendig, um den neuen, kühnen Krieger hervorzubringen. Dass er diesen Prozess als „Schule“²⁵⁷ sieht, impliziert, dass das Alte, Überholte von etwas Neuem abgelöst werden muss – die negativ bewertete Zivilisation muss überwunden werden.

Anders bei Zweig: In „Erziehung vor Verdun“ legt der Krieg den „Urwaldjäger“²⁵⁸ im Menschen wieder frei, so dass der Urtypus hier als ein Rückschritt bewertet wird. Das Töten und das Berauschen an der Gewalt wird von Bertin als teuflisch²⁵⁹ erachtet und führt zu der Erkenntnis, dass Zivilisation neu erlernt werden muss – sie ist bei Zweig das Ziel menschlicher Entwicklung. Diese Auffassung ergibt sich aus Zweigs Vorstellung, dass der Krieg vom Menschen zu verantworten sei, dieser aber seine Verantwortung nur ungenügend wahrgenommen habe²⁶⁰. Jünger hingegen klammert die Frage nach der Verantwortung aus. Das Morden wird deshalb nicht in einen moralischen Kontext gestellt, der Krieg wird nicht erklärt.

4.5 Schuldfrage

Ähnlich wie die Expressionisten beantworten auch Remarque, Zweig und Jünger die Frage nach dem Weg in den Krieg nicht mit den Kategorien Natur und Geschichtlichkeit, sondern Schuld und Verantwortung werden bei menschlichen und gesellschaftlichen Größen gesucht.

Die Figuren Remarques diskutieren die Rolle des Kaisers als oberste politische Autorität für die Auslösung des Krieges. Die Untermauerung seines Machtstatus’ erfordere geschichtsträchtige Ereignisse²⁶¹. Auch Jünger sieht die Verantwortung

²⁵⁶ Vgl. Jünger, Ernst, a.a.O., S. 154

²⁵⁷ Dempewolf, Eva, a.a.O., S. 94.

²⁵⁸ Zweig, Arnold, a.a.O., S. 131.

²⁵⁹ Ebd., S. 446.

²⁶⁰ Ebd., S. 388.

²⁶¹ Remarque, Erich Maria, a.a.O., S. 205.

beim Staat²⁶². Zweig hingegen spricht der politischen Führung jegliche Verantwortung ab; am Beispiel des Kronprinzen zeigt er, dass die Schuld nicht allein bei einer Autorität gesucht werden kann, da er nur der Repräsentant der Entscheidungen anderer Personen ist. Nur scheinbar trägt er die Befehlsgewalt. Genauso wenig kann die Schuld laut Zweig auf gesellschaftliche Gruppen projiziert werden. Ablesbar ist dies aus der lächerlichen Darstellung des Redakteurs Jansch, der eine abenteuerliche Mischung von Randgruppen als Sündenböcke heranzieht. Vielmehr trägt jeder einzelne Mensch Schuld und Verantwortung und muss an der Vermeidung eines neuen Krieges arbeiten. Die einzig adäquate Regierungsform ist demgemäß die Republik, in der das Volk aktiv am Entscheidungsprozess teilnimmt und somit für ihn verantwortlich ist. Wie auch Zweig fordert Toller eine entscheidende Veränderung der Staatsform als Konsequenz aus dem Krieg. „Die Wandlung“, veröffentlicht in einer Zeit der politischen Unsicherheit, gibt mit dem Ruf nach Revolution noch kein konkretes System vor, lässt aber aufgrund des Kontaktes Friedrichs mit dem Arbeitermilieu ein sozialistisches Staatsmodell erahnen²⁶³.

4.6 Kapitalistische Weltordnung als Grund für den Krieg

Neben sozialgesellschaftlichen Begründungen für den Krieg wird dieser auch in wirtschaftlichen Dimensionen erklärt. So sehen Arnold Zweigs Figuren Pahl und Lebedeh den Krieg als Fortsetzung der kapitalistischen Weltordnung mit anderen Mitteln. Auch der Erzähler unterstreicht die politisch-ökonomische Bedingtheit des Krieges²⁶⁴.

Im Gegensatz dazu steht die expressionistische Literatur jeder politischen und ökonomischen Erklärung des Krieges konträr gegenüber. Zwar sehen auch Toller und Frank die Industrialisierung und Modernisierung als einen Faktor für dessen Entstehung, jedoch liegt darin nicht der Kriegsausbruch an sich begründet. Viel-

²⁶² Vgl. Jünger, Ernst, a.a.O., S. 260.

²⁶³ Vgl. Toller, Ernst, a.a.O., 5. Station, 8. Bild.

²⁶⁴ Vgl. Kapitel 3.3.2 in dieser Arbeit.

mehr ist es der Umgang des Menschen mit der Maschine und seine selbstverschuldete Unterwerfung unter diese, die letztlich zur Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts geführt hat.

4.7 Sinnlosigkeit des Kriegshinterfragens

Remarque stellt als starker Verfechter des Pazifismus die Sinnlosigkeit des Krieges in den Mittelpunkt seines Buches und lässt jene seine Charaktere wiederholt erfahren. Heroisches Gedankengut und Trugbilder von Ehre und Gewissen werden überwunden. Besonders der Protagonist Paul Bäumer reflektiert konsequent die Kriegsgeschehnisse und kann am Ende konstatieren, dass dem Morden keine Logik zugrunde liege.²⁶⁵ Deswegen gibt er die Sinnsuche sogar vollkommen auf – er resigniert. „Tun ohne zu denken, als Gehorsam und Pflichterfüllung getarnt, macht den Krieg erträglicher.“²⁶⁶

Auch Zweigs Protagonist Bertin empfindet die Sinnlosigkeit des Krieges²⁶⁷. Seine Schlussfolgerung ist jedoch der Paul Bäumers genau entgegengesetzt: Gerade weil der Krieg so sinnlos und jeder einzelne für ihn verantwortlich sei, müssten alle Menschen bewusst daran arbeiten, einen neuen Krieg zu verhindern. Das zeigt, dass ein und dieselbe Auffassung vom Krieg zu unterschiedlichen Folgerungen führt. „Erziehung vor Verdun“ erlaubt es nicht, sich mit der Situation abzufinden.

²⁶⁵ Szene 38-I, 114,00min., Als Beispiel kann hier das Gespräch mit Kontorek während Bäumers Fronturlaub dienen, in dem er sagt: „Unsere Körper sind wie Erde, unsere Gedanken wie Schlamm, wir schlafen und essen im Angesicht des Todes. Und wir sind fast ausgelöscht, denn so kann man nicht leben und sich irgendetwas im Inneren bewahren.“ Die erlebte Gewalt auf dem Schlachtfeld, der Kampf gegen den Hunger und das Herabsetzen menschlicher Tugenden im Angesicht des Todes, sowie die leeren Reden Kantoreks veranlassen ihn selbst die Reflexion als sinnig zu bezeichnen

²⁶⁶ Stickleberger-Eder, Margrit, a.a.O., S. 146.

²⁶⁷ Zweig, a.a.O., S. 235: Bertin fragt: „Finden Sie, daß das Sinn hat? [...] Glauben Sie nicht, daß es anders auch ginge? Er lebte so gern.“ Vgl. hierzu auch Kapitel 3.3.1 in dieser Arbeit.

4.8 Ästhetisierung und Politisierung

4.8.1 Darstellungsform

Die Art und Weise, wie der Krieg erklärt wird, hängt eng mit der stilistischen Ausgestaltung der Texte zusammen. Flex und Jünger ästhetisieren den Krieg, aber auf unterschiedliche Weise. Flex stellt den Krieg als Abenteuer dar und idealisiert ihn als „schönes“²⁶⁸ Erlebnis, es fehlt jegliche Erwähnung der Kriegsschrecken. Jünger allerdings greift gerade diese detailliert auf. Die „Ästhetik des Schreckens“²⁶⁹ lässt die Handlungen der Krieger umso heroischer erscheinen.

Ferner steht im „Roten Kampfflieger“ ein heroisches Kämpfertum im Vordergrund. Da Fronterlebnisse völlig fehlen – allein schon weil das literarische Ich im Bereich der Luftwaffe tätig ist – wird der Krieg nur unter sportlichen Gesichtspunkten betrachtet. Bei keinem dieser drei Autoren wird die Schuldfrage aufgeworfen. Eine solche würde nämlich eine kritische, in Frage stellende Betrachtung erfordern, und dies widerspricht einer ästhetischen Darstellungsweise.

Die expressionistischen Autoren stellen den Krieg und seine Folgen in äußerst drastischer Form dar. Tollers Stationendrama, Unruhs dramenartiger „Opfergang“ und Franks novellistische Textsammlung offenbaren anhand zahlreicher Traumsequenzen und innerer Monologe eine sehr persönliche, unterbewusste Position der Menschen. Im Fokus steht der innere Kampf um Erklärungen und nicht in erster Linie die Darstellung von Kriegseignissen. Ergebnis dieses Ringens ist die menschliche Einsicht in die Selbstverantwortung.

Durch den im nüchternen Reportagestil der Neuen Sachlichkeit geschriebenen Text Remarques entwirft ein detailliertes Kriegsbild, das seine Gräuel versucht abzubilden. Die journalistische Darstellung des furchtbaren Kriegsalltags und der Einzelschicksale Pauls und seiner Kameraden geben einen relativ authentischen Eindruck

²⁶⁸ Flex, a.a.O., S. 54: „Einen echten und rechten Sturmangriff zu erleben“, sagte der junge Leutnant neben mir, „das muss schön sein.“

²⁶⁹ Bohrer, Karl Heinz: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk. München/Wien 1978.

vom Krieg. Die personale Erzählweise allerdings, die sich auf den Soldaten Paul konzentriert, ruft eine starke Identifizierung des Lesers mit demselben hervor und lässt die von Paul schließlich empfundene Sinnlosigkeit des Krieges und das Aufgeben der Suche nach Erklärungen miterleben.

Die Entwicklungsgeschichte Bertins bei Zweig wird von einem auktorialen Erzähler berichtet. Der Roman „Erziehung vor Verdun“ ist ein Bildungsroman. Kampfhandlungen und Fronterlebnisse sind selten und bilden nur den Rahmen für die fortschreitende Einsicht und die sich im Text wandelnden Kriegserklärungen. Da von Anfang an deutlich wird, worauf Bertins Entwicklung hinausläuft, wird dessen Handeln und Denken immer wieder vom auktorialen Erzähler bewertet. Die Erzählperspektive ermöglicht auch das Angebot anderer Erklärungsversuche²⁷⁰. Der Erkenntnisprozess Bertins steht jedoch im Vordergrund und reicht aus, um gegen einen neuen Krieg zu schreiben. Eine Darstellung der Kriegsschrecken ist darum nicht erforderlich.

4.8.2 Selbstverständnis der Texte

Eng mit der stilistischen Ausgestaltung hängt das Verständnis der Bücher als autonome Kunst oder als Intervention in Gesellschaft und Politik zusammen. Der hier verwendete Begriff der autonomen Kunst basiert auf der Definition von „l'art pour l'art“ aus dem Metzler Literaturlexikon:

„Kunst ist Selbstzweck, abgelöst von allen ihr fremden Zielen und Interessen religiöser, moralischer, politischer, weltanschaulicher Art, sie ist Gestaltung des ‚Schönen‘, das verstanden wird als das Nutzlose schlechthin [...]. Künstlerische Wirkung wird nur der ästhetischen Gestaltung zugeschrieben“.²⁷¹

Der l'art pour l'art Begriff hängt zusammen mit Walter Benjamins Beschreibung des veränderten Verhältnisses zwischen Kunst und Realität, das sich mit der zu-

²⁷⁰ Vgl. Kapitel 3.3.6 in dieser Arbeit.

²⁷¹ Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen. Günther Schweikle/Irmgard Schweikle (Hrsg.), Stuttgart 1990.

nehmenden technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes grundlegend verändert.

Laut Benjamin²⁷² hat sich seit der Renaissance ein profaner Schönheitsdienst der Kunst herausgebildet, der sich für drei Jahrhunderte gehalten hat. Mit dem Aufkommen des ersten wirklich revolutionären Reproduktionsmittels, nämlich der Fotografie, verbindet sich eine Vorahnung der Krise, auf die die Kunst mit der zugespitzten Lehre vom l'art pour l'art reagiert. Mit dem tatsächlichen Einsetzen der Krise durch die Massenproduktion des Kunstwerkes hingegen verliert das Kunstwerk nach Benjamin

„seine Fundierung auf dem Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte. [...] In dem Augenblick [...], da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.“²⁷³

Laut Benjamin reagiert Kunst auf technischen Fortschritt. Als Konsequenz daraus verändert sich auch das Selbstverständnis der Kunst. Sie begreift sich nicht mehr als abgelöst, sondern will intervenieren. Diese Einteilung lässt sich keinesfalls scharf voneinander trennen, jedoch lässt sich eine Tendenz hin zum Selbstverständnis der Kunst als politisch feststellen. Im Folgenden soll untersucht werden, welche dieser Funktionen die von uns untersuchten Bücher verfolgen und ob sich ein Zusammenhang zu ihrer jeweiligen Erklärung des Ersten Weltkrieges herstellen lässt.

Gerade diejenigen Bücher, die den Krieg stark ästhetisierend darstellen, verfolgen nicht das Ziel eines Eingreifens in bestehende Verhältnisse. Aus der Idealisierung des Soldatentums bei Flex, Richthofen und Jünger resultiert eine Verklärung des Krieges, die jedes In-Frage-Stellen obsolet macht. Allerdings hebt sich Jünger insofern von Flex und Richthofen ab, als dass sein Werk ein intervenierendes Ziel

²⁷² Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main 1972. S. 20.

²⁷³ Benjamin, Walter, a.a.O., S. 20 f.

verfolgt: Es reiht sich in die Rechtfertigungsschriften der Militärs ein, die damit um eine Position in der neu gegründeten Wehrmacht kämpfen.

Alle anderen der in dieser Arbeit besprochenen Bücher verstehen sich nicht als Kunst um ihrer selbst willen, sondern wollen politisieren. Die Expressionisten fordern eine Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse. So proklamieren Toller und Frank in ihren Texten die Notwendigkeit einer Erneuerung des Menschen. Bei Unruh bleibt eine solch konkrete Forderung zwar aus, seine negative Kriegsdarstellung ist jedoch auch eine Abbildung der gesellschaftlichen Fehlentwicklung. Insofern verstehen die expressionistischen Autoren sich nicht als reine Kunstrichtung, sondern als politische Programmatiker.

Obwohl Remarque selbst sein Buch ohne politische Absicht geschrieben hat²⁷⁴, kann es doch als intervenierend verstanden werden: Durch die negative Kriegsdarstellung transportiert der Text eine pazifistische Grundhaltung. Krieg, der in jeder Hinsicht als sinnlos dargestellt wird, kann kein Mittel zur Bewältigung politischer Konflikte sein.

„Erziehung vor Verdun“ ist ein Plädoyer für die Verantwortlichkeit des Einzelnen um einen neuen Krieg zu verhindern. Dabei ist das Werk, das im Exil entstanden ist, immer mit dem doppelten Blick sowohl auf den Ersten Weltkrieg als auch auf die damaligen Entwicklungen in Deutschland zu betrachten. Auch wenn der Text von der „Republik“ als Möglichkeit zum selbstverantwortlichen Handeln spricht, gibt er keine eindeutige politische Richtung vor.

4.9 Zeitbedingtheit von Erklärungen

An Arnold Zweigs Roman „Erziehung vor Verdun“ wird besonders deutlich, dass die Erklärung eines Krieges immer auch politisch motiviert ist und vor dem jeweiligen zeitgeschichtlichen Hintergrund entsteht. So ist das Buch, das 1935 veröffentlicht wurde, immer mit dem zweifachen Blick sowohl auf den Ersten Weltkrieg

²⁷⁴ Vgl. Kapitel 3.2.6. in dieser Arbeit.

als auch auf die aktuellen politischen Entwicklungen im nationalsozialistischen Deutschland geschrieben worden. Der Geist der seit 1933 wirkenden Staatsideologie wird von der Figur Eberhard Kroysings verkörpert. Zweig nutzt den Ersten Weltkrieg, als Schablone, um die zeitgenössischen Entwicklungen aufzuzeigen und behauptet, dass die Ursachen für diese schon lange vorher in der deutschen Gesellschaft angelegt waren. Hier liegt begründet, warum die Aufklärung des Volkes und die Verantwortung des einzelnen Menschen, aber auch das Plädoyer, dass es keinen neuen Krieg geben darf, wesentlich stärker als in den anderen hier besprochenen Büchern betont wird.

Remarque, der durch Vorspruch und Zukunftsgespräche der Soldaten auf das Problem der Lost Generation in der Weimarer Republik anspielt, stellt ebenfalls einen doppelten Zeitbezug her, wenn auch in wesentlich schwächerer Form als Zweig. Dennoch lässt sich vor diesem Entstehungshintergrund erschließen, warum das Ziel des Romans nicht die Suche nach Ursachen ist. Allein durch die Darstellung der Folgen wird einem kommenden Krieg entgegengearbeitet.²⁷⁵

²⁷⁵ Vgl. Stickelberger-Eder, Margrit, a.a.O., S. 149.

5 Fazit

VON: ANNA SOPHIE BRASCH, SASCHA GEBHARDT, NICOLE NETHEL, NORA WINTER

Wie einschneidend die Wirkung der Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts auf die Literatur gewesen ist, wurde anhand der im Rahmen dieser Arbeit analysierten Literatur deutlich. Die herausgearbeitete Vielzahl von Erklärungsmustern zeigt die intensive Verarbeitung und die unterschiedliche Wahrnehmung des Krieges: Sehr konträre Bücher weisen dieselben Erklärungsmuster auf, andererseits werden aber auch aus gleichen Erklärungsmustern verschiedene Konsequenzen gezogen.

Eine geradlinige, einheitliche Entwicklung der Erklärungen fand nicht statt. Dennoch können gewisse Kategorien, herausgearbeitet werden. So ist eine Einordnung unter dem Gesichtspunkt des Entstehungszeitraums möglich: Richthofen, Flex Unruh, Toller und Frank schrieben ihre Werke noch mitten im Krieg, und spiegeln daher alle die in der deutschen Öffentlichkeit verbreitete Kriegsmotivation wieder. Richthofen und Flex schließen sich der kriegsbejahenden Stimmung in Deutschland an und bilden diese ab. In ihrer positiven, beschönigenden Wertung des Krieges stellen sie sich nicht die Frage nach möglichen Kriegserklärungen, bei Flex verbietet sich diese sogar. Dahingegen tritt bei Toller, Unruh und Frank schnell die Desillusionierung ein, was sich in der kritischen Hinterfragung der kriegsaffirmativen Parolen niederschlägt. Wie bei den Expressionisten als Beispiele aus dem Krieg, erleben auch die Protagonisten der Werke Jüngers, Remarques und Zweigs die bald einsetzende Ernüchterung; zum Teil erkennen die Figuren rückblickend den Irrtum, dem sie unterlegen waren. Erst auf der Grundlage dessen kommt es in den untersuchten Büchern zu einer Suche nach Erklärungen. Eine Ausnahme bildet Jünger: Kurz nach Ende des Krieges veröffentlichte er sein Buch „In Stahlgewittern“, das in den damals herrschenden Kampf um Positionen im neuen deutschen Militärkörper eingreift. Dieser Hintergrund gibt einen Hinweis darauf, warum in

seinem Buch kaum Erklärungen auftauchen: Wichtig war einzig die Betonung seiner heroischen Taten im Kampf. Remarque, ein Autor der zwanziger Jahre, ist Pazifist. Die Wahrnehmung des Krieges als sinnlos und die daraus folgende Nicht-Erklärung ergibt sich aus der historischen Wirklichkeit der Weimarer Republik. Angesichts der Lost Generation werden die furchtbaren, destruktiven Auswirkungen des Krieges deutlicher, als man es sich während oder kurz nach Kriegsende hätte vorstellen können. Aus einem noch größeren zeitlichen Abstand heraus schreibt Arnold Zweig „Erziehung vor Verdun“. Der Roman erklärt den Ersten Weltkrieg vor dem Hintergrund eines drohenden neuen Krieges als das Versagen vom Menschen und formuliert dadurch eine Warnung und den Appell, einen erneuten Krieg zu verhindern.

Neben der zeitlichen Einordnung ist auch eine Kategorisierung nach der Funktion der Texte möglich. Es hat sich gezeigt, dass diejenigen Texte, die den Krieg ästhetisieren, ihn nicht erklären. Zwar interveniert Jünger insofern, als dass sich sein Text in die Rechtfertigungsschriften einordnet, aber auch er sucht nicht aktiv nach Erklärungen. Demgegenüber weisen alle anderen Werke, die in bestehende Gesellschaftsverhältnisse eingreifen wollen, auch Kriegserklärungen auf.

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Frage, welche Erklärungen Literatur als subjektiver und zeitgenössischer Ausschnitt der Wirklichkeit für den Krieg liefert. Tatsächlich spiegelt die Vielzahl der von uns gefundenen unterschiedlichen Erklärungen die Geistesströmungen der Zeit wieder. Aus heutiger Sicht sind viele der literarischen Kriegserklärungen, für sich betrachtet, nicht mehr nachvollziehbar. Erst der Blick auf die sich mit der Zeit verändernden Erklärungsmuster bringt uns diese näher und macht sie in ihrer Argumentation verständlicher.

6 Quellen- und Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

Flex, Walter: Der Wanderer zwischen beiden Welten. Ein Kriegserlebnis. Heusenstamm bei Offenbach am Main 1978.

Frank, Leonard: Der Mensch ist gut. Novellen. Leipzig 1985.

Jünger, Ernst: In Stahlgewittern, In: Tagebücher I. Der Erste Weltkrieg. Stuttgart o.J.

Milestone, Lewis: All quiet on the Western Front (1930). Universal-DVD 2005.

Remarque, Erich Maria: Im Westen nichts Neues. Berlin 1929.

Richthofen, Manfred von: Der rote Kampfflieger. Berlin/Wien 1918.

Ernst Toller: Gesammelte Werke. Bd. 2: Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918-1924). Hrsg: John M. Spalek, Wolfgang Frühwald, München 1979.

Von Unruh, Fritz: „Opfergang“. In: Fritz von Unruh. Sämtliche Werke. Hrsg.: Hanns Martin Elster, Bd. 17, Berlin o.J. (1979).

Zweig, Arnold: Erziehung vor Verdun. Berlin 1950.

6.2 Sekundärliteratur

Autor unbekannt: Remarque im Film. In: Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues – Eine Dokumentation. Leipzig 1992.

Autor unbekannt: Im Mozartsaal: Im Westen nichts Neues. In: Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues – Eine Dokumentation. Leipzig 1992.

Autor unbekannt: Im Westen nichts Neues. In: Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues – Eine Dokumentation. Leipzig 1992.

Beller, Hans: Gegen den Krieg: Im Westen nichts Neues (All quiet on the Western Front 1929). In: Fischers Filmgeschichte Bd. 2. Der Film als gesellschaftliche Kraft. 1925 – 1944. Frankfurt am Main 1994.

Beller, Hans: Der Film „All Quiet on the Western Front“ und die Feindbildproduktion in Hollywood.

URL: (<http://www.remarque.uos.de/artikel/beller.pdf>). [Stand: 14.10.2006].

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main 1972.

Beutin, Wolfgang; u.a.: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart 1994.

Bogner, Ralf G.: Einführung in die Literatur des Expressionismus. Darmstadt 2005.

Dempewolf, Eva: Blut und Tinte. Eine Interpretation der verschiedenen Fassungen von Ernst Jüngers Kriegstagebüchern vor dem politischen Hintergrund der Jahre 1920 bis 1980. Würzburg 1992.

Dove, Richard, Ernst Toller: Ein Leben in Deutschland. Göttingen 1993.

Fähnders, Walter: „Das leidenschaftlichste Buch gegen den Krieg“. Leonard Frank: Der Mensch ist gut (1917). In: Thomas F. Schneider, Hans Wagner (Hrsg.): Von Richthofen bis Remarque: Deutschsprachige Prosa zum Ersten Weltkrieg, Amsterdam/New York: 2003.

Fries, Helmut: Die große Katharsis. Der Erste Weltkrieg in der Sicht deutscher Dichter und Gelehrter. Bd. 1: Die Kriegsbegeisterung vor 1914: Ursprünge. Gedankenweisen. Auflösungen. Konstanz 1994.

Fries, Helmut: Die große Katharsis. Der Erste Weltkrieg in der Sicht deutscher Dichter und Gelehrter. Bd. 2: Euphorie. Entsetzen. Widerspruch: Die Schriftsteller 1914-1918. Konstanz 1995.

Kracauer, Siegfried: Im Westen nichts Neues. In: Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues – Eine Dokumentation. Leipzig 1992.

Leppmann, Wolfgang: Der gestiefelte Parzival. In: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): Romane von gestern – heute gelesen. Band 3, S. 69 – 75. Frankfurt/Main 1990.

Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte. Stuttgart 1991.

Metzler: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart 1992.

Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen. Günther Schweikle/Irmgard Schweikle (Hrsg.), Stuttgart 1990.

Midgley, David R.: Arnold Zweig. Zu Werk und Wandlung 1927 – 1948. Königstein/Ts. 1980.

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

Müller, Hans-Harald: Militanter Pazifismus. Eine Interpretationsskizze zu Arnold Zweigs Roman „Erziehung vor Verdun“. In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie*. 36 (1990) 12.

Noack, Paul: Ernst Jünger. Eine Biographie. Berlin 1998.

Pol, Hein: Im Westen nichts Neues. In: Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues – Eine Dokumentation. Leipzig 1992.

Rothe, Wolfgang: Ernst Toller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbeck 1983.

Schlaffer, Hannelore: Beste moralische Absichten. Aber blutarm: Arnold Zweigs „Erziehung vor Verdun“. Erstmals in: Frankfurter Rundschau, 12.01.2002.

URL: (<http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/erziehungvorverdun-r.htm>). [Stand: 8.12.2006, 14:42 Uhr].

Schrader, Bärbel: Vorbemerkung. In: Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues – Eine Dokumentation. Leipzig 1992.

Schneider, Thomas F.: „Krieg ist Krieg schließlich“. Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues (1928). In: Thomas F. Schneider/ Hans Wagener: Von Richtigthofen bis Remarque: Deutschsprachige Prosa zum 1. Weltkrieg. Amsterdam/New York 2003.

Stickelberger-Eder Margrit: Aufbruch 1914. Kriegsromane der späten Weimarer Republik. Zürich/München 1983.

Wagener, Hans: Wandervogel und Flammenengel. Walter Flex: Der Wanderer zwischen beiden Welten. Ein Kriegserlebnis (1916). in: Thomas F. Schneider / Hans Wagener (Hrsg.): Von Richtigthofen bis Remarque: Deutschsprachige Prosa zum ersten Weltkrieg. Amsterdam/New York 2003.

Walter Flex: Der Wanderer zwischen beiden Welten. Ein Kriegserlebnis. nach: Kindlers Neues Literaturlexikon, Kindler Verlag, München.
URL: (<http://www.dhm.de/lemo/html/wk1/kunst/flex/index.html>). [Stand: 28.11.2006, 11:37 Uhr].

Wetzel, Heiz: War and the Destruction of Moral Principles in Arnold Zweig's *Der Streit um den Sergeanten Grischa* and *Erziehung vor Verdun*. In: Charles N. Genno/Heinz Wetzel (Hrsg.): The First World War in German Narrative Prose. Toronto/Buffalo/London 1980.