



„Ich habe kein Wort“

Betrachtungen zu einem Topos literarischer Texte über den Ersten Weltkrieg

Von Martin Löschnigg

„Konnte man damals nicht die Feststellung machen: die Leute kamen verstummt aus dem Felde? Nicht reicher, ärmer an mitteilbarer Erfahrung.“¹ Walter Benjamins bekannte Bemerkung, nach der das Erlebnis des technisierten Krieges sich häufig in Schweigen bzw. der Unfähigkeit, das Erlebte mitzuteilen, äußerte, ist zu einem Gemeinplatz in der sozialgeschichtlichen Diskussion zum Ersten Weltkrieg geworden. In einer extremen psychosomatischen Ausprägung ist dieses Verstummen ein konkretes Zustandsbild der Traumatisierung („Kriegsneurose“ bzw. im Englischen *shell shock*), das sich im ersten industrialisierten Krieg der Geschichte erstmals massiv manifestierte und seither in zahlreichen medizinischen und kulturgeschichtlichen Studien intensiv beleuchtet wurde.²

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit einem Topos, der einen literarischen Bezugsrahmen für Benjamins Befund sowie für psychohistorische Bestandsaufnahmen darstellt, nämlich der in (literarischen) Dokumenten von Kriegsteilnehmern immer wieder geäußerten Überzeugung, die ‚wahre‘ Natur des Fronterlebnisses könne jenen nicht vermittelt werden, die diese Erfahrung nicht teilen.³ Dieser ‚Un-sagbarkeitstopos‘ erscheint paradox, steht er doch im Widerspruch zur schier Fülle literarischer Zeugnisse über den Großen Krieg von 1914–1918, in denen überdies sehr häufig der Anspruch erhoben wird, die ‚Wahrheit‘ über den Krieg zu berichten und so die falsifizierenden Bilder der Propaganda zu korrigieren. Auch widerspricht die Betonung der Nicht-Erzählbarkeit des Krieges der allgemeinen Erfahrung, wonach krisenhafte Erlebnisse zumeist einen *narrative drive*⁴ generieren, also tatsächlich das Bedürfnis schaffen, sie zu erzählen. Im Fall von Memoiren und Romanen über den Ersten Weltkrieg bleibt dieser Widerspruch jedoch zumeist unaufgelöst.

-
- 1 Walter Benjamin: Erfahrung und Armut. In: W. B.: Sprache und Geschichte. Philosophische Essays. Ausgewählt von Rolf Tiedemann. Mit einem Essay von Theodor W. Adorno. Stuttgart: Reclam 1992. (= Universal-Bibliothek. 8775.) S. 134–140, hier S. 134.
 - 2 Vgl. dazu Ben Shephard: A War of Nerves. London: Jonathan Cape 2000. Zu einer genderspezifischen Darstellung von *shell shock* vgl. Elaine Showalter: The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830–1980. New York: Pantheon 1985, Kap. 7: Male Hysteria. W. H. R. Rivers and the Lessons of Shell Shock, S. 167–194 und S. 276–279, besonders S. 178–188.
 - 3 Die Beispiele stammen auf Grund der Fachgebiete des Verf. aus der englisch- und deutschsprachigen Literatur.
 - 4 Vgl. Vieda Skultans: Medical Anthropology and Narrative. In: British Medical Anthropology Review. New Series 2 (1995), Nr. 2, S. 1–4.

Der Versuch, die Krise zu erzählen, mündet in eine Krise des Erzählens, der ‚Unsagbarkeitstopos‘ wird zu einem wirkmächtigen Mythos dieses Krieges.

Nach Byron Good besteht die Funktionalität von Erzählungen im Hinblick auf die psychologische Bewältigung von Krisen darin, dass durch das Erzählen ‚Realität‘ auf eine Möglichkeitsebene heruntergebrochen und dadurch die Affektivität eines Erlebnisses gemildert werden kann: „Narrative succeeds [in deflecting the full impact of crisis] by ‚subjunctivising‘ reality, by exploring the indeterminacy of reality“.⁵ In literarischen Zeugnissen von Kriegsteilnehmern finden sich Hinweise dafür, dass dieser Mechanismus im Fall des Kriegserlebnisses versagte und im Gegenteil die Front den Status einer hypertrophierten Realität annahm, die die Relevanz anderer Erfahrungen überschattete. In Siegfried Sassoons fiktionalisierten Kriegserinnerungen, *The Complete Memoirs of George Sherston*, bemerkt der Protagonist im englischen Lazarett, dass sich ‚die Wirklichkeit wohl auf der anderen Seite des Ärmelkanals befand‘: „Reality was on the other side of the Channel, surely“.⁶ Das hier artikulierte Gefühl einer Verabsolutierung des Krieges gründete nicht zuletzt auf dessen mechanisiertem Erscheinungsbild, das den Eindruck einer Verselbständigung bzw. Eigendynamik der Vorgänge erzeugen musste. Darauf deuten z. B. die zahlreichen Darstellungen personifizierter Kriegsgötter oder -furien sowie Bilder vom Krieg als einer überdimensionierten Maschinerie in Lyrik und Erzählprosa des Krieges hin.⁷ Unter diesem Aspekt erscheint es auch besonders plausibel, dass sich, wie Kate McLoughlin ausführt, eine mögliche Erklärung des ‚Unsagbarkeitstopos‘ aus Kants Begründung des Erhabenen in seiner *Kritik der Urteilskraft* herleiten lässt. Nach Kant sei schließlich, vereinfacht ausgedrückt, das Erhabene der menschlichen Vorstellungskraft entzogen und daher nur über das Bewusstsein dieser Entzogenheit rational fassbar. Analog dazu fungiere, so MacLoughlin, auch der ‚Unsagbarkeitstopos‘: „Not finding words for war – or at least claiming not to find them – may therefore be the most potent technique for conveying its magnitude.“⁸

Wie ich im Folgenden (Abschnitt I) zeigen möchte, waren es vor allem auch die konkreten visuellen und akustischen Gegebenheiten des Stellungskrieges, die eine psychologisch motivierte ‚Krise des Erzählens‘ zeitigten. Diese Krise manifestierte sich sodann auf einer ästhetischen Ebene in der Suche nach alternativen Erzählkursen, die der emotionalen und sensorischen Intensität des Fronterlebens Ausdruck verleihen sollten. Im zweiten Abschnitt des vorliegenden Beitrags soll sodann am

-
- 5 Byron Good: *Medicine, Rationality and Experience. An Anthropological Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press 1994, S. 153.
 - 6 Siegfried Sassoon: *The Complete Memoirs of George Sherston*. (ED 1937.) London: Faber 1972, S. 525.
 - 7 Vgl. dazu Martin Löschnigg: *Der Erste Weltkrieg in deutscher und englischer Dichtung*. Heidelberg: Winter 1994. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. 134.) S. 62–64 und S. 92–98.
 - 8 Kate McLoughlin: *War and Words*. In: *The Cambridge Companion to War Writing*. Herausgegeben von K. M. Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 15–24, hier S. 22.



Beispiel zweier herausragender Lyriker des Ersten Weltkriegs, des Engländers Wilfred Owen und des Deutschen August Stramm, diskutiert werden, wie (konfligierende) Rollenbilder des ‚Dichters‘ und ‚Soldaten‘ im Falle Owens zum Bewusstsein einer Aporie seiner Dichtung, im Falle Stramms zum radikalen sprachlichen Experiment führten. Im abschließenden Teil III soll sodann gezeigt werden, dass der Topos der Nicht-Kommunizierbarkeit auch in zeitgenössischen literarischen Texten (vor allem in historischen Romanen) über den Krieg eine wichtige Stelle einnimmt, was durch den Rekurs von Gegenwartsautoren auf kanonische Texte des Ersten Weltkriegs und kulturgeschichtliche Studien leicht zu erklären ist. Die Beispiele stammen hier aus rezenten kanadischen Romanen über den Ersten Weltkrieg, in denen der Frage der Mitteilbarkeit der Fronterfahrung eine besondere Funktion im Zusammenhang mit dem nationalen Gedächtnis des Krieges zugesprochen wird.

I. Der technisierte Krieg und die Krise des Erzählens⁹

Der technisierte Krieg, wie er in vollem Umfang erstmals an der Westfront im Ersten Weltkrieg in Erscheinung trat, bedeutete das Ende der offenen Feldschlachten alten Stils. Im Stellungskrieg agierten Truppen isoliert und ohne Einblick in größere militärische Zusammenhänge: „Es war seltsam, zu erfahren, daß unser scheinbar wirres Tun in finsterner Nacht [...] dazu beigetragen [hatte], den mit so mächtigen Kräften begonnenen Angriff zum Stillstand zu bringen“,¹⁰ schreibt Ernst Jünger über seine Erfahrung der Schlacht bei Langemarck 1917. Der Gegner blieb die meiste Zeit über unsichtbar, da der Krieg unter massivem Artillerieeinsatz aus der Distanz geführt wurde: „As for men, they were seldom to be seen. For this was the peculiarity of the Western Front: The uproar seldom ceased and the number of men involved was countless, but the terrain seemed deserted.“¹¹ Nur selten kam es zu Nahkampfhandlungen. Mit dem strategischen Wandel ging auch eine tiefgreifende Veränderung der Sinneswahrnehmung einher: Der Schützengraben bedingte eine Einengung des Gesichtsfeldes, die durch optische Medien (Periskop, Luftaufnahmen) kompensiert werden musste. Gleichzeitig steigerte sich bei Artilleriebeschuss die Intensität akustischer Eindrücke zu einem Kontinuum von Schocksequenzen.¹² Fragmentierung der visuellen Wahrnehmung und akustische Reizüberflutung bewirkten eine Veränderung des gewohnten Raum-Zeit-Empfindens. Solchermaßen desorientiert, ist der Grabenkämpfer überdies in erzwungener Passivität der Zufälligkeit der Vernichtung ausgesetzt:

-
- 9 Die Überlegungen im ersten Abschnitt dieses Beitrags basieren auf: Martin Löschnigg: Krieg als Text – Dokumentation und Fiktion in neueren Kriegsromanen. In: Geschichte und Gegenwart 13 (1994), Nr. 3, S. 127–138, bes. S. 127–132.
- 10 Ernst Jünger: In Stahlgewittern. In: E. J.: Sämtliche Werke. Erste Abteilung. Tagebücher I. Bd. 1: Der Erste Weltkrieg. Stuttgart: Klett-Cotta 1961, S. 191.
- 11 Leon Wolff: In Flanders Fields. The 1917 Campaign. Harmondsworth: Penguin 1979, S. 34.
- 12 Vgl. Eric J. Leed: No Man’s Land. Combat and Identity in World War I. Cambridge: Cambridge University Press 1979, S. 126–131.

”The conjunction of underground trench warfare and industrial weaponry severed the link between space, vision, and danger which had been used to structure perception in conventional warfare: life now depended on the arbitrary direction of a shell, robbing the soldiers of any sense of agency or purpose.“¹³

Was dem Soldaten im Stellungskrieg versagt blieb, war die Überschau: Der Krieg war räumlich zu ausgedehnt, die Perspektive des einzelnen Soldaten zu eingeschränkt, um übergreifende Sinnzusammenhänge herzustellen. Das erklärt zum Beispiel auch die Faszination, die die Flieger im Ersten Weltkrieg ausübten: Nicht nur, dass sie sich im Massenkrieg eine anachronistische Aura ritterlichen Einzelkämpfertums bewahren konnten – sie hatten auch jene Überschau, die den Infanteristen und Artilleristen an der Front fehlte.¹⁴

Seit dem Ersten Weltkrieg ließen die fortschreitende Technisierung des Schlachtfeldes und die weitgehende räumliche und quantitative Entgrenzung des Krieges den fragmentarischen Charakter der individuellen Kriegserfahrung noch deutlicher zutage treten. Was bedeutete nun die Spezifik des modernen Kriegserlebnisses für seine Darstellung in der Literatur, und hier vor allem im Kriegsroman? Die chaotische Erfahrung der Front bewirkte, dass Elemente realistischen Erzählens wie die chronologische und kausale Strukturierung des Stoffes oder die Instanz eines allwissenden Erzählers als inadäquat empfunden wurden: „A writer might experience the war, [but] he could not put his experience into a narrative form – a story with causal connections, direction, and a resolving ending – because that would give it the significance it did not possess, or did not reveal.“¹⁵ Die Prosaliteratur des Ersten Weltkriegs lässt das Bewusstsein dieser Problematik bereits deutlich erkennen: Aufsplitterung in lose verbundene Handlungseinheiten, szenische Darstellung, Ellipse und Lautmalerei versuchen eine Wiedergabe der Simultaneität verschiedener Sinneseindrücke. Ernst Jüngers stark fikionalisiertes Kriegstagebuch *In Stahlgewittern* beschränkt sich laut Hans-Harald Müller auf die Schilderung „typische[r] militärische[r] Aktionen sehr begrenzten Ausmaßes“. Jünger habe, so Müller, „die chronologisch aufeinanderfolgenden Ereignisse thematisch zusammenzufassen versucht“ und eine „strikt chronologische[...]“ Erzählweise durch datenmäßig zwar erfassbare, aber stets wiederkehrende typische Kampfsituationen des Ersten Weltkriegs [ersetzt].¹⁶ Ähnlich verfährt auch der Kanadier Charles Yale Harrison in seinem im englischsprachigen Raum zum Klassiker gewordenen Roman *Generals Die in Bed* (1930). Harrisons Roman zeichnet mit drastischem Realismus ein Bild der Schreck-

13 Santanu Das: *War Poetry and the Realm of the Senses*. Owen and Rosenberg. In: *The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry*. Herausgegeben von Tim Kendall. Oxford: Oxford University Press 2007, S. 73–99, hier S. 75.

14 Vgl. Löschnigg, *Der Erste Weltkrieg*, Kap. 7: „They are the knighthood of this war ...“, S. 164–202.

15 Samuel Hynes: *A War Imagined. The First World War and English Culture*. London: The Bodley Head 1990, S. 106.

16 Hans-Harald Müller: *Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik*. Stuttgart: Metzler 1986, S. 222.



nisse der Westfront. Auf einer formalen Ebene jedoch wendet sich der Roman von einer realistischen Erzählweise ab: Er vermittelt kein zusammenhängendes Bild der Geschehnisse, keine chronologisch fortschreitende Handlung, sondern konzentriert sich auf lose zusammenhängende, ‚typische‘ Episoden:

”Endlessly in and out. Different sectors, different names of trenches, different trenches, but always the same trenches, the same yellow, infested earth, the same screaming shells, the same comet-tailed ‚minnies‘ with their splintering roar. The same rats, fat and sleek with their corpse-filled bodies, the same gimlet eyes. The same lice which we carry with us wherever we go. In and out, in and out, endlessly, sweating, endlessly, endlessly ...“¹⁷

Harrisons Roman wurde immer wieder als kanadische Entsprechung von Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues*, dem wohl bekanntesten Roman über den Ersten Weltkrieg, bezeichnet. In Remarques Buch gelangt der Ich-Erzähler und Protagonist zur Einsicht, die Erfahrung der Front könne „nicht erzählt werden“.¹⁸ Ähnliches empfindet der Held in Edlef Köppens Roman *Heeresbericht*, als er von Zivilisten aufgefordert wird, „mal ein bißchen aus dem Krieg“ zu erzählen: „Und schon abgebrochen die Erzählung. Was wissen sie, was Krieg heißt! Was wissen sie, was schießen heißt. [...] was wissen sie, was eine Granate ist?“¹⁹

Der Gedanke, dass die Sprache bzw. konventionelles lineares Erzählen die Schrecken des Krieges nicht darstellen können, ist ein Topos, der in der Kriegsliteratur immer wieder auftritt. Die klassische Rhetorik verwendet für das Sagen des Unsagbaren den Begriff des Adynaton. In der Tat begegnet uns dieser Topos, der ja auch häufig im Zusammenhang mit dem Holocaust aufgetreten ist, schon in Homers *Ilias*, und zwar in der *Teichomachia*, dem Kampf um die Mauer im 12. Gesang, wo der Dichter angesichts des von ihm geschilderten Kampfgetümmels ausruft: „[...] das alles zu erzählen ist unmöglich; dazu müßte ich schon ein gott [!] sein“.²⁰ Im Besonderen aber wird die Überzeugung, dass die Erfahrung der Front im Wesentlichen nicht mitteilbar ist, in literarischen Darstellungen des modernen Krieges seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ausgesprochen. So heißt es z. B. in den Kriegserinnerungen von Ford Madox Ford:

”Today [...] simply to read ‚Ploegsteert‘ or ‚Armentières‘ seems to bring up extraordinarily coloured and exact pictures behind my eyeballs [...] of men, burst into mere showers of blood and dissolving into muddy ooze [...]. But, as for

17 Charles Yale Harrison: *Generals Die in Bed.* (ED 1930.) Toronto; New York; Vancouver: Annick Press 2007, S. 27.

18 Erich Maria Remarque: *Im Westen nichts Neues.* (ED 1929.) Frankfurt am Main; Berlin: Ullstein 1986, S. 119.

19 Edlef Köppen: *Heeresbericht.* (ED 1930.) Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1979, S. 51.

20 Homer: *Ilias.* Aus dem Altgriechischen von Raoul Schrott. Frankfurt am Main: Fischer 2010, S. 249.

putting them – into words! No: the mind stops dead, and something in the brain stops and shuts down.“²¹

Paul Fussells Standardwerk zur Kultur- und Literaturgeschichte des Ersten Weltkriegs, *The Great War and Modern Memory*, betont im Kapitel „Adversary Proceedings“ (frei übersetzt ‚Denken in Gegensätzen‘) die Gräben (im bildlichen Sinn), die der Krieg aufriß, und analysiert Denkweisen und Diskurse, die auf solchen kriegsbedingten Dichotomien gründen. Am bedeutsamsten war in diesem Zusammenhang laut Fussell die Kluft zwischen Frontsoldaten und jenen, die keine unmittelbare Erfahrung der Kriegshandlungen hatten: dem Generalstab hinter den Frontlinien und den Zivilisten zu Hause (im Ersten Weltkrieg war die Zivilbevölkerung abseits der Frontlinien größtenteils noch nicht direkt von den Kampfhandlungen betroffen). Zwischen diesen Gruppen, so Fussell, herrschten Gräben, die eine Verständigung oft unmöglich machten: „[...] even if those at home had wanted to know the realities of the war, they couldn't have without experiencing them: its conditions were too novel, its industrial ghastliness too unprecedented. The war would have been simply unbelievable.“²² Für den britischen Dichter und Kunstkritiker Herbert Read, selbst Kriegsteilnehmer, stand zwischen Kombattanten und Zivilisten eine ‚dunkle Trennwand aus Schrecken und Traumatisierung‘, „a dark screen of horror and violation: the knowledge of the reality of the war. Across that screen I could not communicate. Nor could any of my friends, who had had the same experience.“²³ Reads Kriegserinnerungen tragen den vielsagenden Titel *The Contrary Experience* – die ‚gegensätzliche, völlig anders geartete Erfahrung‘. Auf der anderen Seite der ‚Wand‘ fühlte man Ähnliches: Vera Brittain schreibt in ihrem berühmten *Testament of Youth*, der Krieg habe eine unüberwindliche Barriere zwischen den Geschlechtern aufgetürmt, „a barrier of indescribable experience between men and the women whom they loved. [...] Quite early I realized [the] possibility of a permanent impediment to understanding.“²⁴

Wie gezeigt wurde, ist der Topos der Nicht-Kommunizierbarkeit im Fall des Ersten Weltkriegs nicht zuletzt darin begründet, dass der massive Artillerieeinsatz und die Fragmentierung des Gesichtsfeldes in den Schützengräben sich einer Darstellung durch konventionelles realistisches Erzählen widersetzen. Studien wie z. B. Leeds *No Man's Land*²⁵ haben demonstriert, dass sich die ständigen Schocksequenzen, denen Soldaten ausgesetzt waren, einer narrativen Enkodierung entziehen. Die chaotische Natur des Kriegserlebnisses setzte einer zusammenfassenden kognitiven Strukturierung entscheidende Widerstände entgegen, einer Strukturierung, wie sie

21 Ford Madox Ford: *War Prose*. Herausgegeben von Max Saunders. Manchester: Carcanet 1999, S. 37.

22 Paul Fussell: *The Great War and Modern Memory*. London; Oxford; New York: Oxford University Press 1975, S. 37.

23 Herbert Read: *The Contrary Experience*. London: Faber 1963, S. 217.

24 Vera Brittain: *Testament of Youth*. London: Virago 1979, S. 143.

25 Vgl. Fußnote 12.



für den Erzählvorgang unerlässlich ist.²⁶ Das bezieht sich vor allem auf eine lineare chronologische Strukturierung, ohne die eine Erfahrung nicht in eine narrative Form (eine ‚Geschichte‘) zu bringen ist. Es gilt hier also den ‚Unsagbarkeitstopos‘ dahingehend zu modifizieren, dass der Krieg sich nicht generell einer Narrativierung verweigerte, sondern vielmehr durch die spezifische Natur des Fronterlebnisses im Ersten Weltkrieg die ordnungs- und sinnstiftende Funktion des Erzählens außer Kraft gesetzt wurde.

In vielen Erzähltexten aus dem Ersten Weltkrieg, gleich ob Memoiren oder Romanen, findet sich daher der Versuch, die fragmentarische Natur des Kriegserlebens durch entsprechende literarische Stilmittel nachvollziehbar zu machen, durch fragmentierte Syntax oder durch Montagetechniken. Letzteres unternimmt in besonders eindrucksvoller Weise Edlef Köppens schon genannter Roman *Heeresbericht*. Nüchtern und sachlich (und damit ganz anders im Ton als der vehement anklagende Remarque) konfrontiert Köppen Episoden aus dem Kriegserlebnis seiner Hauptfigur mit Auszügen aus Dokumenten wie Berichten, Statistiken, Zeitungsartikeln, Politikerreden etc. Damit geht er der Diskrepanz zwischen der ‚Realität‘ bzw. der unmittelbaren individuellen Erfahrung des Krieges und dem medial vermittelten Bild der Ereignisse auf den Grund und betont die Notwendigkeit einer Wahrheitsfindung angesichts der Manipulation durch den öffentlichen Diskurs.

Wie der Literaturwissenschaftler und Medientheoretiker David Williams gezeigt hat, sind viele literarische Zeugnisse aus dem Ersten Weltkrieg durch eine quasi filmische Epistemologie gekennzeichnet („governed largely by the implicit epistemology of film“), indem besonders durch die dominante Verwendung des historischen Präsens als Erzähltempus zeitliche Ebenen ineinander fallen. Das kulturelle Gedächtnis des Ersten Weltkriegs sei im Wesentlichen kinematisch geprägt („[a] cinematic form of memory“).²⁷ Nach dem Ersten Weltkrieg trat die „kinematische Machart der Kriegsmaschinerie“²⁸ immer stärker in den Vordergrund, nicht zufällig parallel zum Siegeszug des Mediums Film. Der amerikanische Psychohistoriker Robert Jay Lifton berichtet davon, dass Vietnamkämpfer ihre Erlebnisse immer wieder

26 Vgl. Bernd Hüppauf: Der Erste Weltkrieg und die Destruktion von Zeit. In: *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Herausgegeben von Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich und Klaus R. Scherpe. Stuttgart: Metzler 1990, S. 207–225 (besonders S. 209 und S. 219–223); Günther A. Höfler: *Das neue Paradigma des Krieges und seine literarischen Repräsentationen*. Dargestellt an Detlev v. Liliencron, Ernst Jünger und Thor Goote. In: *Intimate Enemies. English and German Literary Reactions to the Great War 1914–1918*. Herausgegeben von Franz Karl Stanzel und Martin Löschnigg. 2. Aufl. Heidelberg: Winter 1994, S. 277–291.

27 David Williams: *Media, Memory, and the First World War*. Montreal [u.a.]: McGill-Queen’s University Press 2009, S. 29.

28 Paul Virilio: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. (Logistique de la perception. Paris 1984.) Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. Frankfurt am Main: Fischer 1989, S. 87.

in Analogie zum Kino setzten: „God, it’s like a movie!“²⁹ Es verwundert daher nicht, dass sich der Kriegsroman des 20. Jahrhunderts in zunehmendem Maße ‚filmischer‘ Techniken wie Vor- und Rückblenden, szenischer Darstellung und episodenhafte Strukturen bediente. Besonders literarische Darstellungen des Vietnamkriegs wie z. B. Michael Herrs *Dispatches* (1977) oder Tim O’Briens *Going After Cacciato* (1978) vermengen Realität und Fiktion durch die Verbindung von dokumentarischem Realismus und formalen Experimenten. Am Anfang dieser Entwicklung steht jedoch der Erste Weltkrieg, der somit auch einen wichtigen Faktor bzw. einen Katalysator in der Entwicklung einer literarischen Moderne bildet: Der technisierte Krieg, Ausdruck einer radikal sich verändernden, technisierten, industrialisierten und urbanisierten Welt, ist, so wird dies von zahlreichen Autoren empfunden, mit traditionellen literarischen Stilmitteln (insbesondere den konventionellen realistischen Erzählweisen des 19. Jahrhunderts) nicht adäquat darstellbar.

II. Der Dichter verstummt: Wilfred Owen und August Stramm

Als Folge der von vielen Autoren erkannten Schwierigkeit, den modernen Krieg mit konventionellen Mitteln darzustellen, kam es vor allem in der Lyrik nicht nur zu einer Suche nach neuen Ausdrucksformen, sondern umgekehrt auch zu einem bewussten Rückgriff auf literarische Vorbilder. Bekannt ist, dass im Weltkrieg 1914–1918 erstmals in der Militärgeschichte eine beträchtliche Anzahl literarisch gebildeter Soldaten auf beiden Seiten der Front im Einsatz stand. Englische Infanteristen führten nicht selten das *Oxford Book of English Verse* im Tornister mit sich, ihre Gegner die rasch gedruckten Feldpostausgaben deutscher Klassiker. Paul Fussell zeigt in seinem bereits erwähnten Buch, wie die Kenntnis literarischer Texte die Wahrnehmung der Front prägte. Ein prägnantes Beispiel ist der häufige Vergleich der verwüsteten, von Granatrichtern übersäten Frontlandschaft mit dem Sumpf der Verzweiflung in John Bunyans barocker Allegorie *The Pilgrim’s Progress* (1678).³⁰ Die Werke des bekanntesten englischen Kriegsdichters, Wilfred Owen, sind voller (zum Teil ironisch verfremdeter) Bezüge auf die Dichtung der englischen Romantik, auf Wordsworth, Shelley und vor allem Keats, aber auch auf Shakespeare.³¹ Wenn Owen über die von den Soldaten am meisten gefürchtete neue Waffe in diesem Krieg schreibt, nämlich das Gas, tut er das in Anlehnung an ein literarisches Vorbild, die Traumvision des Herzogs von Clarence in Shakespeares *Richard III* (I.iv.9–33). Clarence träumt davon, in einer diffusen Unterwasserwelt zu ertrinken – er ahnt bereits, dass er bald von den Schergen seines Bruders Richard ermordet werden wird. Auf dieses Bild des Ertrinkens bezieht sich Owen in seinem Gedicht *Dulce et Decorum Est*, das dem ho-

29 Robert Jay Lifton: *Home from the War*. New York: Basic Books 1974, S. 165.

30 Vgl. Fussell, *The Great War and Modern Memory*, S. 137–144.

31 Aus der mittlerweile sehr umfangreichen Literatur zu Leben und Werk Owens seien hier hervorgehoben: Jon Stallworthy: *Wilfred Owen*. Oxford; New York: Oxford University Press 1974 und Dominic Hibberd: *Owen the Poet*. London: Macmillan 1986.



razischen Diktum vom ‚süßen und ehrenvollen‘ Tod für das Vaterland die drastische Schilderung der Qualen eines Giftgasopfers entgegenhält:

”Dim through the misty panes and thick green light,
 As under a green sea, I saw him drowning.
 In all my dreams before my helpless sight
 He plunges at me, guttering, choking, drowning.
 [...]

 If in some smothering dreams you too could pace
 Behind the wagon that we flung him in,
 And watch the white eyes writhing in his face,
 [...]

 My friend, you would not tell with such high zest
 To children ardent for some desperate glory,
 The old Lie: Dulce et decorum est
 Pro patria mori.“³²

Mit ohnmächtigem Zorn wendet sich der Sprecher gegen die ‚alte Lüge‘ vom glorreichen Heldentod und all jene, die ihr anhängen. (Ursprünglich sollte das Gedicht konkret an Jessie Pope, emsige Verfasserin patriotischer Kriegssylyrik und Kinderbücher, gerichtet sein.) Die Verwendung der ersten Person *pluralis* findet sich als wichtiges Stilmittel in einer Reihe von Owens Gedichten. Sie weist das lyrische Ich als Sprecher der Soldaten aus (vgl. *The Calls*: „I heard the sighs of men, that have no skill / To speak of their distress, no, nor the will!“³³), die durch ihre Kriegserfahrung von jenen getrennt sind, die diese Erfahrung nicht teilen. Damit ist eine grundlegende Opposition in den Kriegsgedichten Owens beschrieben. So erscheinen z. B. in *Exposure* die Soldaten durch ihr Leid isoliert und nicht in der Lage, sich jenen mitzuteilen, für die sie kämpfen: „Shutters and doors, all closed: on us the doors are closed“.³⁴ Umgekehrt stellen Owens Gedichte die Soldaten häufig als verschworene Bruderschaft dar, als ‚Initiierte‘, deren Wissen um das ‚Mysterium‘ des Krieges sie den Uneingeweihten entrückt: „Weep, you may weep, for you may touch them not“.³⁵

Owen hatte sich 1915 freiwillig gemeldet und kam Anfang 1917 als Infanterieleutnant an die Somme. Nervlich zerrüttet, wurde er Ende Juni 1917 ins Militärspital von Craiglockhart bei Edinburgh überstellt, wo ihn Siegfried Sassoon, ebenfalls Offizier, Dichter und vehementer Kritiker des herrschenden Militarismus, ermutigte, Gedichte über seine Kriegserfahrung zu schreiben. Seit Herbst 1918 wieder an der Front, fiel Owen am 4. November, eine Woche vor dem Waffenstillstand. Sein Rol-

32 Wilfred Owen: *The Complete Poems and Fragments*. Bd. I: *The Poems*. Herausgegeben von Jon Stallworthy. London: Chatto & Windus, The Hogarth Press, Oxford University Press 1983, S. 140.

33 Ebenda, S. 162.

34 Ebenda, S. 185.

35 *Greater Love*. In: Ebenda, S. 166.

lenverständnis als Offizier und Dichter gründete in der Solidarität mit seiner Mannschaft: „I came out in order to help these boys – directly by leading them as well as an officer can; indirectly, by watching their sufferings that I may speak of them as well as a pleader can“.³⁶ Der ‚Dichter-Fürsprecher‘ Owen versuchte seine autoptische Sicht des Krieges jenen zu vermitteln, die keine Vorstellung von den Dimensionen des Leids und des Opfers der Soldaten hatten bzw. haben konnten. Owens Vorwort zu einer geplanten Sammlung der Kriegsgedichte legt sein poetisches Sendungsbewusstsein und die damit verbundene anti-ästhetizistische Auffassung seiner Dichtung emphatisch dar: „Above all I am not concerned with Poetry. My subject is War, and the pity of War. The Poetry is in the pity. [...] All a poet can do today is warn. That is why the true poets must be truthful.“³⁷ Die elegische und zuweilen in bitteren Zynismus umschlagende Haltung der Gedichte verrät freilich, dass Owen die Kluft zwischen seinem Erfahrungshorizont und dem des zivilen Lesers im Grunde für unüberbrückbar hielt: „In the trenches, what he wrote about was common knowledge: at home, it was ignored or unreachable.“³⁸ So nahe die Gedichte durch ihre Anschaulichkeit an die ‚Wahrheit‘ über den Krieg heranführen, und so eindringlich der Appell an die Empathie des Lesers gerät, so sehr kommuniziert Owens Lyrik auch die Tatsache, dass die dargestellte Erfahrung letztlich nicht nachvollziehbar ist. Was die Imagination des Lesers bestenfalls zu bewerkstelligen vermag, ist ein Verständnis der Differenz zwischen dem Leben der Soldaten *in extremis* und jener Bandbreite an Erfahrungen und Gefühlen, die dem ‚Außenstehenden‘ vertraut ist. Die Sprechhaltung der Gedichte Owens ist jener romantischen Dichtungsauffassung verhaftet, wonach der ‚prophetische‘, mit besonderer Vorstellungskraft ausgestattete Dichter Einsicht in die tiefere Wahrheit der Welt („truths that lie too deep for taint“) zu geben vermag.³⁹ Diese poetische Vision, so impliziert Owens Werk, scheidet jedoch angesichts des Krieges. Besonders eindrucksvoll vermittelt dies das eben zitierte Gedicht *Strange Meeting*, dessen Titel Shelleys *Adonais*, einer Elegie auf den Tod von John Keats, entnommen ist. *Strange Meeting* präsentiert eine Traumvision, die den Sprecher in eine Unterwelt führt und ihn dort mit dem von ihm getöteten Gegner konfrontiert. Der Tote entpuppt sich als das *alter ego* des Sprechers („Whatever hope is yours, / Was my life also“.⁴⁰) und offenbart, wie seine Hoffnung, als Dichter vor Krieg und Untergang zu mahnen, durch seinen Tod zunichte gemacht wurde:

”For by my glee might many men have laughed,
And of my weeping something had been left,

36 Wilfred Owen an Susan Owen, 4./5. Oktober 1918. In: W. O.: Selected Letters. Herausgegeben von John Bell. Oxford; New York: Oxford University Press 1985, S. 351.

37 Owen, *The Complete Poems and Fragments*, Bd. II, S. 535.

38 Desmond Graham: *The Truth of War*. Owen, Blunden, Rosenberg. Manchester: Carcanet 1985, S. 33.

39 *Strange Meeting*. In: Owen, *The Complete Poems and Fragments*, Bd. I, S. 148.

40 Ebenda.



Which must die now. I mean the truth untold,
 The pity of war, the pity war distilled.
 [...]

 I am the enemy you killed, my friend.
 I knew you in this dark; for so you frowned
 Yesterday through me as you jabbed and killed.
 I parried; but my hands were loath and cold.
 Let us sleep now ...⁴¹

Wie das Motiv des Doppelgängers nahelegt, stirbt mit diesem das ‚Dichter-Ich‘ Owens, der Dichter verstummt. Die Wahrheit über den Krieg bleibt unausgesprochen („the truth untold“) – *Strange Meeting* endet in resignativem Schweigen.

Vergleicht man die Lyrik, die in Großbritannien und Deutschland in den Jahren vor dem Krieg geschrieben wurde, dann fällt auf, dass in Großbritannien eine ausgeprägte modernistische oder gar experimentelle Richtung noch fehlt, während im wilhelminischen Deutschland in den Jahren 1910–1914 eine erste Hochblüte expressionistischer und anderer avantgardistischer Dichtung einsetzte. Wie Modris Eksteins betont, war Großbritannien nicht nur politisch, sondern auch literarisch-kulturell die bedeutendste ‚konservative Macht‘ der unmittelbaren Vorkriegsjahre, Deutschland hingegen die wichtigste ‚aktivistische und daher modernistische Nation‘: „If Germany was the principal activist, and hence modernist, nation of the fin-de-siècle world, then Britain was the major conservative power.“⁴² Die bedeutendste Lyrik, die in England und Deutschland über den Krieg geschrieben wurde, entsprang daher unterschiedlichen kulturellen Kontexten.

Die englische Lyrik der unmittelbaren Vorkriegsjahre ist sehr traditionell geprägt, englische Landschaft und Natur sind wichtige Themen. Dieser Traditionalismus setzt sich formal auch in der Kriegsdichtung Edmund Blundens, Siegfried Sassoons, Robert Graves‘ und Wilfred Owens fort. Im Gegensatz dazu ist jene deutsche Lyrik aus dem Krieg, die heute noch gelesen wird, fast ausschließlich avantgardistisch. Das bezieht sich z. B. auf die Dichter des *Sturm*-Kreises, darunter August Stramm und Franz Richard Behrens. Beide waren beeinflusst vom italienischen Futurismus Marinettis, der, fasziniert vom technischen Fortschritt, eine Kunst des Maschinenzeitalters und der Geschwindigkeit postulierte. Dementsprechend zeigt sich auch bei den *Sturm*-Dichtern in der Anfangsphase des Krieges eine Begeisterung für dessen Dynamik. Der Krieg brachte eine Veränderung, die man in avantgardistischen künstlerischen und intellektuellen Zirkeln schon während der Vorkriegsjahre herbeigesehnt hatte. Gedichte wie *Der Aufbruch* von Ernst Stadler oder *Aufbruch der Jugend* von Ernst Wilhelm Lotz hatten dieses Verlangen nach Veränderung, nach Überwindung von Erstarrung und Stagnation, in militärische Bilder gekleidet und damit den Krieg gedanklich vorweggenommen. Das tat auch eines der bekanntes-

41 Ebenda.

42 Modris Eksteins: *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*. Boston: Houghton Mifflin 1989, S. 117.

ten expressionistischen Gedichte, Georg Heyms *Der Krieg*, das im September 1911 unter dem Eindruck der zweiten Marokkokrise verfasst wurde: *Der Krieg* präsentiert eine apokalyptische Vision, in der die bürgerliche Welt unter dem Wüten eines gigantischen Kriegsgottes in Chaos und Tod versinkt. Ein Jahr zuvor hatte Heym in seinem Tagebuch seinem Überdruß und seiner Sehnsucht nach Veränderung Ausdruck verliehen:

„Es ist immer das gleiche, so langweilig, langweilig, langweilig. Es geschieht nichts, nichts, nichts. Wenn doch einmal etwas geschehen wollte, was nicht diesen faden Geschmack von Alltäglichkeit hinterläßt. [...] sei es auch nur, daß man einen Krieg begänne, er kann ungerecht sein. Dieser Frieden ist so faul ölig und schmierig wie Leimpolitur auf alten Möbeln.“⁴³

Die anfängliche Begeisterung der *Sturm*-Dichter für den Krieg entsprang daher einem latenten Bedürfnis nach gesellschaftlicher Veränderung, nach Überwindung eines als erstarrt empfundenen geistigen Klimas. Speziell aber faszinierte sie die Dynamik des modernen Krieges, in der sie gleichsam eine Entsprechung ihres eigenen künstlerischen Programms sahen.

Im formalen Experiment, das die avantgardistische Dichtung des Krieges kennzeichnet, manifestiert sich das Bewusstsein der Dichter, dass dieser neue Krieg und die Eindrücke, die er vermittelte, nach neuen Ausdrucksmitteln verlangte bzw. durch traditionelle dichterische Formen nicht kommuniziert werden konnte. Das zeigt sich besonders in den Kriegsgedichten von August Stramm, die aus der Anfangsphase des Krieges stammen (Stramm fiel am 1. September 1915 an der Ostfront). Seine Gedichte versuchen, der Erfahrung des modernen Krieges durch sprachliche Experimente Ausdruck zu verleihen. Satzbruchstücke, das Verwischen der Grenzen zwischen den Wortformen sowie ein Stakkato, das durch die asyndetische Reihung von Wörtern entsteht, spiegeln die fragmentierte und chaotische Natur der Fronterfahrung. Als Beispiel sei hier Stramms Gedicht *Sturmangriff* zitiert:

„Aus allen Winkeln gellen Fürchte Wollen
 Kreisch
 Peitscht
 Das Leben
 Vor
 Sich
 Her
 Den keuchen Tod
 Die Himmel fetzen.
 Blinde schlächtern wildum das Entsetzen.“⁴⁴

43 Georg Heym: Tagebucheintrag vom 6. Juli 1910. In: Georg Heym. Ausgewählt von Karl Ludwig Schneider und Gunter Martens. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1971. (= sammlung dialog. texte. 46.) S. 240.

44 August Stramm: *Sturmangriff*. In: A. St.: *Das Werk*. Herausgegeben von René Radrizzani. Wiesbaden: Limes 1963, S. 73.



Die Stilmittel, die Stramm zur Gestaltung seines Themas verwendet, sind extreme sprachliche Verknappung, Aufbrechen der Grammatik (die Abstrakta „Fürchte“ und „Wollen“ sind als ungrammatikalische Pluralbildungen zu verstehen) und Neuschöpfungen wie z. B. „schlächtert“ oder „wildum“, in denen sich verschiedene Wortgruppen verbinden. Diese Techniken führen auch dazu, dass das ‚Ich‘ des Sprechers aus dem Text ausgeklammert wird. Es kann sehr wohl sein, dass dies nicht zuletzt durch den Konflikt bedingt ist, den Stramm zwischen seiner Rolle als Soldat und als Dichter fühlte. Stramm war in seiner Haltung gegenüber dem Krieg gespalten. Im Zivilberuf Jurist und Beamter, im Krieg als Hauptmann der Reserve Offizier und mehrfach ausgezeichnet, zeigte Stramm hohes Pflichtbewusstsein, als Dichter hingegen verurteilte er den Krieg.

Das Selbstbild Stramms in seinen Briefen entspricht häufig dem Stereotyp des preußischen Offiziers: Härte gegen sich selbst und seine Untergebenen, Disziplin und Patriotismus: „Deutschland braucht tapfere starke Kämpfer. Es hilft nichts. Wir müssen durch und durch halten [!] mögen wir den Krieg noch so sehr verurteilen.“⁴⁵ Versuche Waldens, ihn vom Militärdienst befreien zu lassen, lehnte er aus Pflichtgefühl und Verantwortung seiner Mannschaft gegenüber ab: „ein deutscher Dichter darf auch nicht fahnenflüchtig werden“.⁴⁶ In den Briefen an seine Frau betont Stramm die Last, aber auch die tiefe Befriedigung, die seine Rolle als Offizier für ihn bedeutete:

„[...] ich muß hart sein! *muß* hart sein! sonst klappen sie mir *alle* zusammen! So beißen sie auf die Zähne und halten durch. Sie wissen dann, es hilft nichts. Aber bestrafen tu ich doch keinen! Das kann ich nicht!

[...] meine Jungens sind Helden! [...] Es ist eine große Freude hier Soldat und Führer zu sein.

[...] mein Bursche erzählt mir, daß die Jungens auch im Gefecht stellenweise nach ihrem Hauptmann gerufen hatten und die Verwundeten haben Grüße an mich hinterlassen. Ach Lieb! Es ist alles so furchtbar und doch so groß.“⁴⁷

Stramms Ängste und Zweifel hingegen verraten die Briefe an Herwarth und Nell Walden:

„Es ist so viel Tod in mir Tod und Tod. In mir weints [!] und außen bin ich hart und roh. [...] Das Wort schon stockt mir vor Grauen. [...] Ich dichte nicht

45 August Stramm an Herwarth Walden, 23. Februar 1915. In: Stramm, Das Werk, S. 442.

46 August Stramm: Die Dichtungen. Sämtliche Gedichte, Dramen, Prosa. Herausgegeben von Jeremy Adler. München, Zürich: Piper 1990, S. 376.

47 August Stramm an Else Stramm, 12. und 29. April sowie 18. August 1915. Aus: A. St.: Fünfundzwanzig Briefe an seine Frau. Herausgegeben von Lothar Jordan. In: August Stramm. Kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters. Herausgegeben von Jeremy D. Adler und John J. White. Berlin: Erich Schmidt 1979, S. 128–152, hier S. 142–143, 146 und S. 152.

mehr, alles ist Gedicht umher. Elendes feiges heimtückisches Grausen und die Luft kichert höhnisch dazu und gurgelt donnernd von den Bergen her ...⁴⁸

„Ich dichte nicht mehr, alles ist Gedicht umher“: das zentrale Bewusstsein des Dichters Stramm, das den Ereignissen Struktur und Bedeutung verleihen könnte, scheint vom Pandämonium der Kriegshandlungen und der emotionalen Wucht der Ereignisse überwältigt. Dementsprechend tritt in den Gedichten das gestaltende Subjekt vollständig zugunsten des Versuchs zurück, das Chaos der Front durch äußerste sprachliche Verknappung und Verdichtung darzustellen. Die traumatische Erfahrung des Krieges und sein Sensorium selbst sind, wie es scheint, zum ästhetischen Prinzip in Stramms Lyrik geworden: „[...] ein Grauen ist um mich wallt wogt umher, erwürgt verstrickt, es ist nicht mehr rauszufinden. Entsetzlich. Ich habe kein Wort. Ich kenne kein Wort.“⁴⁹

III. Von Mythen und Gräben: Der Krieg in anglo-kanadischen historischen Romanen

In den letzten Jahrzehnten erschien vor allem im englischen Sprachraum eine Vielzahl von Dramen, Romanen sowie auch Lyrik über den Ersten Weltkrieg. Besonders interessant erscheinen hier Texte aus den früheren britischen Kolonien (v. a. Kanada und Australien), wo der Große Krieg von 1914–18 im öffentlichen Diskurs untrennbar mit dem Ende des imperialen Zeitalters verknüpft ist. So ist speziell im kollektiven Gedächtnis Kanadas der Erste Weltkrieg als Meilenstein auf dem Weg zur nationalen Souveränität, ja beinahe als Kanadas ‚Unabhängigkeitskrieg‘ verankert.⁵⁰ Der Lohn für die militärische Unterstützung des Mutterlandes, so das vorherrschende Narrativ, war die endgültige politische Selbständigkeit des Dominion. Kämpften die kanadischen Truppen im Krieg noch unter britischem Oberkommando, so unterzeichnete Kanada den Friedensvertrag von Versailles als eigenständige Nation und trat als solche auch dem Völkerbund Woodrow Wilsons bei. Der Große Krieg wurde zum kanadischen Gründungsmythos. Das erklärt auch, warum gerade in Kanada die Wahrheit über den modernen Krieg, wie sie sich an der Westfront aufs Schrecklichste enthüllt hatte, anfangs nur sehr widerstrebend zur Kenntnis genommen wurde.⁵¹ Im kollektiven Gedächtnis des Landes firmierte der Krieg nicht als technisierter Albtraum, als Krieg der menschenvernichtenden Maschinen, sondern man hielt noch lange am Bild eines ritterlich-heroischen Krieges fest. Vor allem aber galt der Krieg als eine Prüfung, die die junge Nation mit fliegenden Fahnen bestan-

48 August Stramm an Herwarth Walden, 6. Oktober 1914. In: Literatur-Revolution 1910–1925. Herausgegeben von Paul Pörtner. Bd. 1: Zur Ästhetik und Poetik. Darmstadt: Neuwied; Berlin: Luchterhand 1960, S. 47.

49 August Stramm an Herwarth und Nell Walden, 14. Februar 1915. In: Ebenda, S. 50.

50 Vgl. dazu Desmond Morton und Jack L. Granatstein: *Marching to Armageddon. Canadians and the Great War, 1914–1919*. Toronto: Lester and Orpen Dennys 1989.

51 Vgl. Jonathan F. Vance: *Death So Noble. Memory, Meaning, and the First World War*. Vancouver: University of British Columbia Press 1997.



den hatte. Es zeigt sich also ganz deutlich, dass eine kritische Sicht des Krieges von national-emanzipatorischen Interessen in den Hintergrund gedrängt wurde. Die kollektive bzw. kulturelle Erinnerung an den Krieg scheint im Fall Kanadas daher von zwei konfligierenden Deutungsmustern geprägt: das erste dieser Deutungsmuster bezieht sich auf den Aspekt der Nationsgründung. Es betont die identitätsstiftende und einigende Wirkung der Teilnahme Kanadas an einem gerechten Krieg. Im Gegensatz dazu steht ein anderes Deutungsmuster, das die Spaltungen, die der Krieg verursachte, in den Vordergrund rückt, vor allem jene Kluft zwischen Kombattanten und der Zivilbevölkerung, die durch die große Entfernung von der Front im Falle Kanadas noch deutlicher ausgeprägt war als in Großbritannien. Der Vorstellung, die wahre Natur des Kriegserlebnisses könne nicht erzählt werden, kommt hierbei, wie am Beispiel ausgewählter kanadischer Gegenwartsromane gezeigt werden soll, eine wichtige Funktion zu.

In den 1970er Jahren wurde der Erste Weltkrieg als literarisches Thema in Kanada wiederentdeckt. Einer der Gründe für diese Wiederentdeckung (und für die dezidierte Anti-Kriegshaltung der entsprechenden Werke) ist der Vietnamkrieg, der die Kanadier zwang, ihre Haltung gegenüber bewaffneten Konflikten und ihre politische Position gegenüber den USA erneut zu reflektieren. Dazu kam, dass während der 1960er und 70er Jahre ‚kanadische‘ Themen in Literatur und Kunst dominierten, da man die kulturelle Eigenständigkeit des Landes gegenüber den USA betonen wollte. Was lag also näher, als mit dem Ersten Weltkrieg einen der bedeutendsten ‚Erinnerungsorte‘ der Nation wieder aufzusuchen und seine Signifikanz als nationalen Gründungsmythos zu beleuchten – ein Gründungsmythos, der im Zuge der Entwicklung des Landes zu einer multikulturellen Gesellschaft im Übrigen auch immer deutlicher als ein spezifisch anglo-kanadischer Mythos erkannt wurde. Schon während des Krieges hatte z. B. die Einführung der Konskription Anfang 1917 zu massiven inneren Spannungen mit der französischsprachigen Minderheit in Quebec geführt. Für diese war der Krieg ein britischer Krieg, ungeachtet der Tatsache, dass man ja auf Seiten Frankreichs und auf französischem Boden kämpfte. Auch stellte sich die Frage, ob angesichts des zunehmenden Engagements des Landes bei internationalen Friedensmissionen ein nationaler Gründungsmythos, der auf einem Krieg basierte, noch aufrecht zu erhalten war.

Alle diese Themen stehen hinter dem bekanntesten kanadischen Roman über den Ersten Weltkrieg, Timothy Findleys *The Wars* (1977). Formal ist Findleys Roman durch multiperspektivisches Erzählen und Montagetechnik gekennzeichnet. Darin spiegelt sich der Versuch, die Kriegserfahrung des Protagonisten zu verstehen, eine Erfahrung, die sich dem weitgespannten Bogen einer linearen, zusammenhängenden Erzählung verweigert. Dementsprechend geriert sich der Erzähler als Historiker, der Archive aufsucht und letzte Zeitzeugen interviewt. Alles, was er tun kann, ist zu versuchen, die so zusammengetragenen Informationsbruchstücke zu einem einigermaßen aussagekräftigen Bild zu verbinden. Die wahre Bedeutung der Geschichte, die hier entsteht, liegt nämlich jenseits der veröffentlichten ‚Fakten‘ über den Krieg.

Ebenso wie Findley widmen sich auch neueste anglo-kanadische Romane über den Krieg seiner Bedeutung für das kulturelle Gedächtnis des Landes und den Formen der Erinnerung an den Krieg. Das schließt auch die literarische Gestaltung von Themen mit ein, die in der älteren Literatur ausgeblendet oder marginalisiert wurden, z. B. der Kriegserfahrung von Frauen zu Hause oder als Helferinnen in der Verwundetenpflege, oder der Teilnahme von Soldaten aus der indianischen Urbevölkerung des Landes. Joseph Boydens 2005 erschienener Roman *Three Day Road*, der über letzteres Thema handelt, wurde zum Bestseller. Der Erinnerungsaspekt steht im Mittelpunkt von Jane Urquharts *The Stone Carvers* (2001) und Jack Hodgins' *Broken Ground* (1998). *The Stone Carvers* handelt von der Errichtung des Kriegerdenkmals bei Vimy in den 1930er Jahren, an der auch die beiden durch den Krieg traumatisierten Hauptfiguren des Romans, ein deutschstämmiges (!) Geschwisterpaar, beteiligt sind, deren Geschichte in Rückblenden erzählt wird. Die Schlacht von Vimy (1917) nimmt in der kanadischen kollektiven Erinnerung eine prominente Stelle ein, da hier Verbände aller kanadischen Provinzen kämpften, wodurch in besonderer Weise das Potential einer vereinten Nation signalisiert wurde. Diesem ‚Mythos‘ von Vimy setzt Urquhart die Spannungen entgegen, die der Krieg unter den ethnokulturellen Gruppierungen des Landes verursachte – vor 1916 galt in einer einfachen Gleichung die Zahl der Freiwilligmeldungen innerhalb einer solchen Gruppe als Maß der Assimilation. Vor allem aber betont sie die Kluft zwischen Kombattanten und Zivilisten, die der Krieg bewirkte. Die Menschen zu Hause können sich, wie Tilman Becker, der auf kanadischer Seite gekämpft hat, erkennt, keine Vorstellung von der Front machen und wollen das auch gar nicht: „You have no idea how awful it was. Nobody has any idea. [...] No one over here wants to know anything about it.“⁵² In Urquharts Roman, der sich vor allem mit der nationalen Erinnerung an den Krieg befasst, erscheinen solche Passagen von besonderer Bedeutung. In diesem Zusammenhang erfährt auch das Denkmal von Vimy eine ambivalente Bewertung, repräsentiert es doch eine ‚stumme‘ Form des Gedenkens, die – wie der Roman suggeriert – angesichts des nationalen Unvermögens, das Leid der im Krieg Getöteten nachvollziehen zu können, als die einzig adäquate Form der Erinnerung erscheinen mag.

In Jack Hodgins' *Broken Ground*, dessen Handlung im Jahr 1922 spielt, ist das Thema vordergründig nicht die bewusste Erinnerung an den Krieg, sondern der Versuch des Vergessens. Hodgins beschreibt eine fiktive Gemeinde auf Vancouver Island im äußersten Westen Kanadas. Diese Gemeinde besteht aus Weltkriegsveteranen und ihren Familien, denen man Land als Belohnung für ihre Dienste gegeben hat. Das Land muss allerdings erst gerodet werden, Baumstümpfe müssen durch Sprengung entfernt werden – all das ruft, wie schon der Titel des Romans andeutet, schmerzliche Erinnerungen an die Trichtergräben und die verwüstete Landschaft an der Westfront wach, Erinnerungen, die man zu verdrängen versucht hat. Psychologisch subtil schildert der Autor, wie so das Schweigen über den Krieg allmählich

52 Jane Urquhart: *The Stone Carvers*. London: Bloomsbury 2001, S. 243.



durchbrochen wird, und dies, obwohl in den Erinnerungen der Veteranen immer wieder auch der Gedanke betont wird, dass jene, die ihre Erfahrung nicht teilen („[p]eople leading normal lives without the foggiest idea of what we were going through over [there]“⁵³), diese auch niemals verstehen können. Der Versuch, sich mitzuteilen, scheint unter diesen Bedingungen zum Scheitern verurteilt: „How would she understand? She would think I was making it up. They all would, if I'd found the words for it“.⁵⁴ Hodgins' Roman betont die Gräben, die der Krieg aufriss, aber auch die Notwendigkeit, sich schmerzlichen Erinnerungen zu stellen und so diese Gräben zumindest teilweise wieder zuzuschütten.

Broken Ground thematisiert Prozesse des Erinnerns, Verdrängens und der Mythisierung der Kriegserfahrung und evoziert die Schrecknisse des Krieges durch Bilder, die sich tief ins kollektive Bewusstsein der Nation eingepägt haben. Im multiperspektivisch erzählten ersten Teil des Romans wird durch die verschiedenen Erzählstimmen auch die ‚multikulturelle‘ Zusammensetzung der dargestellten Siedlung, Portuguese Creek, vermittelt: „,[e]verybody is from somewhere else“.⁵⁵ Im zweiten Teil, „The Fields of France 1918–1919“, bewegt sich die Erzählung zurück zum Kriegsschauplatz selbst, indem Auszüge aus dem Kriegstagebuch des Lehrers Matthew Pearson präsentiert werden. Der Wechsel von fiktionaler Oralität zu einem solchermaßen ‚verschriftlichten‘ Darstellungsmodus unterstreicht die zentrale Bedeutung verschiedener Formen und Medialisierungen von Erinnerung im Roman bzw., in der Terminologie Jan Assmans, den Übergang von einem „kommunikativen“ zu einem „kulturellen“ Gedächtnis des Krieges.⁵⁶

Hodgins' Roman beleuchtet die Funktion von Analogien und der Assoziationskraft emblematischer Bilder in der Erinnerung an den Krieg sowie die Bedeutung dieser Erinnerungen für die individuelle und kollektive Identität seiner Protagonisten. Hinweise auf einen einheitsstiftenden ‚nationalen‘ Mythos des Krieges werden jedoch durch die Betonung der Traumatisierung der Figuren negiert. Zwar repräsentiert Portuguese Creek durch seine ethnokulturelle Diversifizierung einen Mikrokosmos der kanadischen Nation, doch unterminiert Hodgins den patriotischen Mythos, indem er die Diskrepanz zwischen seiner Rhetorik und der Realität der Nachkriegsjahre hervorhebt.

Erlebniserzählungen verfügen – kognitionspsychologisch betrachtet – über eine doppelte zeitliche Struktur: Sie bewerkstelligen einerseits eine Vergegenwärtigung (im wörtlichen Sinn) des Vergangenen, während andererseits durch den Erzählakt als solchen das Erlebte als ‚Erinnertes‘ markiert und damit im Bewusstsein des Erzählers als ‚vergangen‘ fixiert wird. In diesem Zusammenhang erklärte bekanntlich

53 Jack Hodgins: *Broken Ground*. Toronto: McClelland & Stewart 1998, S. 111.

54 Ebenda, S. 108.

55 Ebenda, S. 29.

56 Vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1999, S. 48–66.

Freud den Neurotiker als einen Typus, der „genötigt [ist], das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis zu *wiederholen*, anstatt es [...] als ein Stück der Vergangenheit zu *erinnern*“.⁵⁷ Für die traumatisierten Figuren in Hodgins' Roman bleibt der Krieg infolge der konstatierten Unmöglichkeit, ihn zu erzählen, eine ständige Präsenz. So notiert Pearson in seinem Tagebuch: „Though I still had faith in an ‚afterwards‘ I had begun to find it harder to believe in a ‚before the war‘. Letters came from another life, from beyond a barrier that seemed to have only one-way doors“.⁵⁸ Ähnlich betont der Erzähler in Urquharts *The Stone Carvers*: „Most of the men [who returned from the war] were too broken in spirit [...] to re-engage in anything that pre-dated 1914, could hardly remember who they had been before the catastrophe, as if from now on they were to be stalled in a peculiar atmosphere of both stasis and transition“.⁵⁹

Unter besonderen Vorzeichen steht die Beziehung zwischen ‚Sprache‘ bzw. ‚Erzählen‘ und Krieg in Frances Itanis Roman *Deafening* (2003), dessen Handlung in den Jahren von 1903 bis 1919 angesiedelt ist. Der Roman erzählt die Geschichte der jungen Grania O'Neill, die im Alter von fünf Jahren durch eine Infektion das Gehör verliert. Detailliert werden die Welt der Gehörlosen und die mühsame Art ihrer Kommunikation mit ihrer Umgebung beschrieben. Kurz vor Kriegsausbruch heiratet Grania Jim Lloyd, der sie jedoch bald darauf verlässt, um als Sanitäter an der Front zu dienen. Die Erzählung alterniert nun zwischen den Schützengräben, wo Jim mit der ganzen Grausamkeit des Krieges konfrontiert wird, und der Heimatfront. Die Distanz zwischen beiden Welten wird durch den Wechsel des Erzähltempus vom Präteritum in den Kriegs- zum Präsens in den Heimatpassagen unterstrichen.

Auf einer ersten Ebene zeichnet der Roman eine Parallele zwischen dem Schicksal der Hauptfigur und jenen zahlreichen Soldaten, die in Folge akustischer Überreizung oder psychischer Belastung an der Front (zeitweilig) taub wurden: „[...] some of the boys stop hearing. They become deaf, even when there has been no injury.“⁶⁰ Auf einer zweiten, metaphorischen Ebene jedoch fungiert das Motiv der Taubheit als Bild für das Unvermögen der Kriegsteilnehmer (einschließlich Jims), sich sogar ihren nächsten Angehörigen mitzuteilen:

„There are things I cannot say, things that go through my head. I want to tell you everything, but the censor's eyes are now inside my own.“

57 Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips* (1920). In: Sigmund Freud Studienausgabe. Bd. III: *Psychologie des Unbewußten*. Herausgegeben von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt am Main: Fischer 1975, S. 213–272, hier S. 228.

58 Hodgins, *Broken Ground*, S. 111.

59 Urquhart, *The Stone Carvers*, S. 234.

60 Frances Itani: *Deafening*. London: Sceptre 2004, S. 272.



„I see now that no civilized person would understand how we live. It would be pointless to try to explain. No one would believe. *Over there* is a life invented by and known only to ourselves.“⁶¹

„Over there“ ist zur hypertrophierten Realität geworden, kein Erinnerungsort, sondern immerwährende Gegenwart. Sprache und Erzählen scheitern am Versuch, diese Realität in die Vergangenheit zu relegieren und sie so zu bewältigen. Ein Verständnis zwischen Soldaten und Nicht-Kombattanten erscheint grundsätzlich unmöglich: „She would never know where he had been. Nor would he know where she had been“.⁶² Wie Urquhart und Hodgins untergräbt auch Itani durch die Betonung der Kluft zwischen Kriegsteilnehmern und Zivilisten den nationalen Mythos: „It was difficult to think of the war in any other way except loss“.⁶³



Analog dem Niemandsland zwischen den feindlichen Stellungen, dessen Bild sich tief ins moderne Bewusstsein eingepägt hat, ist die Annahme einer ‚absoluten‘ Trennlinie zwischen der Erfahrung von Kombattanten und Zivilisten zu einem prominenten Mythos des Ersten Weltkriegs geworden. Der Topos, nach dem die authentische Erfahrung der Front nicht mitteilbar ist, bildet einen integralen Bestandteil dieses Mythos. Wie der vorliegende Beitrag zu zeigen versuchte, findet dieser Topos in der Epik und Lyrik des Krieges ebenso wie in rückblickenden neueren Texten verschiedene Ausprägungen. In der Epik artikuliert sich das Unvermögen, den modernen Krieg ‚zu erzählen‘, d. h. ihn mit traditionellen Formen des (dokumentarischen) Realismus darzustellen, im Aufbrechen dieser Formen und in der Hinwendung zu neuen, ‚kinematischen‘ Erzählweisen. Für den Lyriker Wilfred Owen bleibt die Wahrheit über den Krieg in dem Sinn ‚unsagbar‘, dass die Dichtung Außenstehenden lediglich ihr defizitäres Verständnis extremer Erfahrungen, wie sie der Krieg vermittelt, bewusst machen kann. Bei August Stramm wiederum äußert sich die Überwältigung des Dichters durch die Intensität des Kriegserlebnisses in einer radikalen Zurücknahme des lyrischen Ich. Neuere historische Romane thematisieren den Topos der Nicht-Kommunizierbarkeit als Gegenbild zu ideologisch fundierten ‚nationalen‘ Mythen, um dominante Deutungsmuster im kollektiven Gedächtnis des Krieges in Frage zu stellen. Die epistemologische Signifikanz des Topos bleibt jedoch in allen Fällen ambivalent: Während einerseits der Krieg durch die Betonung seiner ‚unsagbaren‘ Grauen jeglicher Heroik entkleidet wird, wird er andererseits aber genau durch seine ‚Unsagbarkeit‘ mythisiert und damit der Sphäre rationalen Verständnisses entzogen – mit anderen Worten, er wird zum ‚Erhabenen‘.

61 Ebenda, S. 168–169 und S. 261.

62 Ebenda, S. 377.

63 Ebenda, S. 265.