MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Feindbilder im Krieg

Die literarische Verarbeitung des Ersten Weltkriegs bei Andreas Latzko und Ernst Jünger

verfasst von | submitted by

Jonathan Beile BEd

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 199 506 511 02
Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach Deutsch Unterrichtsfach Geschichte und Politische Bildung
Betreut von | Supervisor:	Univ.-Prof. Mag. Dr. Günther Stocker

Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht die literarische Konstruktion von Feindbildern im Kontext des Ersten Weltkriegs anhand eines vergleichenden Analyseansatzes der Werke *Menschen im Krieg* von Andreas Latzko und *In Stahlgewittern* von Ernst Jünger. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass Kriegsliteratur nicht nur historische Erfahrungen abbildet, sondern aktiv zur emotionalen und moralischen Deutung von Krieg beiträgt. Im Zentrum der Untersuchung stehen die Fragen, wie Feindbilder in den Texten aufgebaut, transformiert oder dekonstruiert werden, wie Kameradschaft literarisch inszeniert wird und welche Bedeutung dem Motiv des Tötens im Spannungsfeld zwischen moralischer Reflexion und ästhetischer Darstellung zukommt.

Methodisch basiert die Analyse auf dem Ansatz von Thomas Anz zur Emotionalisierung literarischer Texte, insbesondere auf seinen „Regeln der Emotionalisierung“, die die gezielte Steuerung von Sympathie- und Antipathielenkung in narrativen Kontexten beschreiben. Ergänzend werden Perspektiven der Emotions- und Feindbildforschung herangezogen, um die literarischen Darstellungsstrategien in ihrem ideologischen und affektiven Wirkungszusammenhang zu erfassen.

Die Ergebnisse zeigen deutlich divergierende Darstellungsweisen: Während Jünger den Krieg in eine ästhetisierte und sinnstiftende Erfahrungswelt überführt, in der Feindbilder zwar funktional bleiben, jedoch emotional distanziert erscheinen, dekonstruiert Latzko klassische Freund-Feind-Schemata konsequent zugunsten einer universalen Menschlichkeit und einer pazifistisch geprägten Ethik. Kameradschaft fungiert bei Jünger als heroisch überhöhte Gemeinschaft, während sie bei Latzko als fragiles, leidvolles Bindungsgefüge erscheint. Auch das Töten wird unterschiedlich gerahmt: als Teil einer übergeordneten Kriegsästhetik versus als moralisches Dilemma.

Die Arbeit zeigt, dass Feindbilder in der Kriegsliteratur nicht statisch sind, sondern durch narrative und emotionale Strategien konstruiert und ideologisch funktionalisiert werden.

Inhalt

1. Einleitung 1
1.1. Auswahl der Primärtexte 2
1.2. Methodisches Vorgehen 4
2. Theoretischer Rahmen 5
3. Analyse der Werke 10
3.1. Das traditionelle Feindbild 18
3.2. Transformation des Feindbildes 35
3.2.1. Der Feind im eigenen Lager 36
3.2.2. Technik und Maschinen als Feinde 50
3.2.3. Der Krieg als abstraktes Feindbild 55
3.3. Kameradschaft 64
3.4. Moral des Tötens 80
4. Fazit 100
5. Bibliografie 103

1. Einleitung

Der Erste Weltkrieg, der auch als „Urkatastrophe“ des zwanzigsten Jahrhunderts bezeichnet wird, übertraf alle bisherigen Kriege in Ausmaß und Brutalität. Es war der erste große industrialisierte Massenkrieg, der den Fortschritt der Technologie demonstrierte. Anders geführt, organisiert und finanziert als die Kriege zuvor, bewirkte der Erste Weltkrieg grundlegende Veränderungen und epochale Umbrüche, die Staaten und Gesellschaften gleichermaßen betrafen.[1] Dieser erste globale Krieg, der Umbrüche in Strukturen, Technologien und Ideologien zur Folge hatte, spiegelte sich auch in der literarischen Produktion wider, die sich der Herausforderung nach einer Verarbeitung und Deutung dieser weltgeschichtlichen Zäsur stellte. Die enge Wechselwirkung zwischen Kriegserfahrung und literarisch-künstlerischer Verarbeitung führte dazu, dass der Erste Weltkrieg neue ästhetische Ausdrucksformen hervorbrachte, während Literatur und Kunst zugleich die Deutung des Krieges im kollektiven Gedächtnis nachhaltig mitprägten.[2] Noch nie zuvor wurde ein Krieg in so großem Umfang schriftlich verarbeitet.[3]

Viele begrüßten den Krieg im Deutschen Reich, was sich auch in der rauschhaften Stimmung des Augusterlebnisses 1914 zeigte, und man sah im Krieg die Erlösung „aus einer vom Ungeist des Materialismus und Individualismus besessenen Zeit, der Krieg hatte keine politischen, sondern geistig-seelische Ursachen und er wurde um geistiger Ziele willen geführt.“[4] Die ersten literarischen Verarbeitungen zum Ersten Weltkrieg waren somit stark von der Euphorie des Augusterlebnisses geprägt und spiegelten diese in einer enthusiastischen poetischen Sprache wider. Während Kriegsbegeisterung und patriotisches Pathos die frühen literarischen Werke ausmachten, wich diese Haltung jedoch mit der Realität des Stellungskrieges zunehmend einer tiefen Desillusionierung.[5]

---

[1] Vgl. Werber, Niels / Grothaus, Christian J.: Die Literatur des Ersten Weltkriegs. Stuttgart: Metzler 2015, S. 5.
[2] Vgl. Hüppauf, Bernd: Kriegsliteratur. In: Gerhard Hirschfeld / Gerd Krumeich / Irina Renz (Hg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2014, S. 177–191, hier S. 177.
[3] Obwohl das Motiv von Kriegen und Schlachten in der Literatur schon in die Antike zurückreicht, steigt die Anzahl der Werke im Ersten Weltkrieg stark an. Dies hat mehrere Gründe, wie das große Ausmaß der Katastrophe, die allgemeine Alphabetisierung der Bevölkerung, das Bedürfnis nach einer Sinnstiftung für dieses so traumatisierende Ereignis für Individuen und die Gesellschaft gleichermaßen und die zu jener Zeit schon ausgeprägte Tätigkeit von Verlagen und Zeitschriften, die ganze Reihen und Sammlungen von literarischen Werken veröffentlichten. Vgl. Beck, Philippe: Die Literatur des Ersten Weltkrieg (1914-1939). In: Roland, Hubert (Hg.): Eine kleine deutsch-französische Literaturgeschichte. Tübingen: Narr Francke Attempto 2016, S. 207–232, hier S. 207.
[4] Müller, Hans-Harald: Zum Roman des Ersten Weltkriegs. In: Freise, Matthias / Dahlmanns, Karsten / Kowal, Grzegorz: Krieg in der Literatur, Literatur im Krieg. Studien. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020, S. 31–46, hier S. 38.
[5] Vgl. Beck (2016), S. 214.

Die ernüchternde Realität des Alltags an der Front zeigte, dass die erwarteten Floskeln und Inhalte nicht mit den tatsächlichen Erfahrungen der Soldaten übereinstimmten. Der Stellungskrieg hatte nichts mit der traditionellen Vorstellung eines heldenhaften Krieges zu tun, in dem Mann gegen Mann kämpft. Die Leere des Schlachtfeldes, die Unsichtbarkeit des Gegners, der Lärm, die Zermürbung der Sinne und Nerven durch den ständigen Beschuss der Artillerie konfrontierten die Soldaten mit einer völlig neuen Form des Krieges.[6]

In diesem Spannungsfeld entstanden zwei Strömungen der Literatur zum Ersten Weltkrieg: einerseits kriegsaffirmative Texte, die den Krieg als heroisches, sinnstiftendes Ereignis inszenierten, und andererseits kritisch-pazifistische Werke, die die Brutalität, Entmenschlichung und Sinnlosigkeit des Krieges hervorhoben und zum großen Teil aus der expressionistischen Bewegung kamen.[7] Zentral für beide Richtungen ist die Frage, wie Krieg dargestellt und mit Sinn aufgeladen wird, welche emotionalen Wirkungen die Texte beim Rezipierenden erzeugen sollen und welche literarischen Mittel dafür eingesetzt werden. Besonders relevant ist dabei die Konstruktion von Feindbildern und die Art der emotionalen Bindung, die an den Krieg und an seine Akteure vermittelt wird.

Zwar konnten kritische Werke, die schon während des Krieges verfasst wurden, wegen der Zensur meist erst nach dem Krieg veröffentlicht werden, doch stellt hier unter anderem das Werk *Menschen im Krieg* von Andreas Latzko eine Ausnahme dar.[8] Nach dem Krieg begann der Deutungskampf über das Kriegsgeschehen, der sich zwischen heroischer Verklärung und scharfer Kritik spannte. Dieser Bewältigungsdiskurs über die Kriegserlebnisse und den Ausgang des Krieges war eng mit den Krisen der Zwischenkriegszeit verknüpft.[9] Die Gegensätze in diesem Spannungsfeld zeigen sich exemplarisch in Werken wie Andreas Latzkos *Menschen im Krieg* und Ernst Jüngers *In Stahlgewittern*.

1.1. Auswahl der Primärtexte

Die beiden Werke wurden aufgrund ihrer zeitlichen Nähe zum Krieg und ihrer dennoch deutlich divergierenden Perspektiven ausgewählt. Zunächst weisen sie eine enge zeitliche Spannweite auf. *Menschen im Krieg* (1917) entstand noch während des Krieges und wurde wegen seiner

[6] Vgl. Müller (2020), S. 37
[7] Vgl. Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart: Metzler 2010, S. 139.
[8] Vgl. Kersten, Lukas D.: Literarischer Pazifismus und Erster Weltkrieg. In: Freise, Matthias / Dahlmanns, Karsten / Kowal, Grzegorz: Krieg in der Literatur, Literatur im Krieg. Studien. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020, S. 103–124, hier S. 104.
[9] Vgl. Müller (2020), S. 36.

pazifistischen Botschaft in den kriegsführenden Staaten verboten, was seine damalige weite Verbreitung jedoch nicht aufhielt.[10] *In Stahlgewittern* (1920) basiert auf Ernst Jüngers Überarbeitung seiner Tagebücher und wurde bald nach dem Krieg veröffentlicht. Es handelt sich um einen Erlebnisbericht und steht damit exemplarisch für die erste Welle von Kriegsaufzeichnungen von teils hochstehendem militärischem Personal, das darauf bedacht war, die Ereignisse möglichst authentisch und dokumentarisch festzuhalten, mit dem Anspruch die Erfahrungen des Krieges unmittelbar zu vermitteln und die eigene Unschuld an der Niederlage zu beweisen.[11] Beide Werke stehen am Anfang einer umfassenden Debatte, die in der Zwischenkriegszeit geführt wurde und unmittelbar auf die gegenwärtigen gesellschaftlichen und politischen Probleme einwirkte.[12]

Die Texte repräsentieren somit unterschiedliche Haltungen und literarische Ansätze zur Darstellung des Ersten Weltkrieges. Andreas Latzko schrieb ein pazifistisches Werk, das sich stilistisch und inhaltlich stark auf die emotionalen, psychischen sowie physischen Folgen des Krieges konzentriert und stilistisch dem Expressionismus zugeordnet wird.[13] Ernst Jüngers Darstellung des Krieges folgt einem kriegsaffirmativen Ansatz und ist durch seine Auffassung des Krieges als männliche Bewährungsprobe sowie durch eine Vielzahl ästhetischer Gestaltungsmittel geprägt.[14]

Anhand dieser Werke lassen sich durch die vielfältigen Stilmittel und Erzählweisen unterschiedliche Perspektiven auf den Ersten Weltkrieg herausarbeiten, insbesondere im Hinblick auf die Konstruktion und Dekonstruktion von Feindbildern. Die Gemeinsamkeiten und Kontraste lassen einen Einblick in die literarische Auseinandersetzung mit dem Krieg gewinnen. Während *In Stahlgewittern* heute wohl zu den bekannteren Werken über den Ersten Weltkrieg zählt, geriet Latzkos Novellensammlung nach anfänglichem Erfolg mehr oder weniger in Vergessenheit.[15] Diese Arbeit soll einen Beitrag zur weiteren Erforschung und kontrastiven Gegenüberstellung dieses Werks mit Jünger leisten.

---

[10] Vgl. Weichselbaum, Hans: Nachwort. In: Latzko, Andreas: Menschen im Krieg. Wien: Milena 2015, S. 166–186, hier S. 167.
[11] Vgl. Hüppauf (2014), S. 187; Schwilk, Heimo: Ernst Jünger. Ein Jahrhundertleben. Die Biografie. München, Zürich: Piper 2007, S. 226.
[12] Vgl. Müller (2020), S. 41.
[13] Vgl. Kersten (2020), S. 113.
[14] Vgl. Mein, Georg: Deutungsmuster der Katastrophe. Erhabenheit und Evangelium in Ernst Jüngers Stahlgewittern. In: Conter, Claude D / Jahraus, Oliver / Kirchmeier, Christian (Hg.): Der Erste Weltkrieg als Katastrophe. Deutungsmuster im literarischen Diskurs. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 243–260, hier S. 246.
[15] Vgl. Weichselbaum (2015), S. 173.

1.2. Methodisches Vorgehen

Die zentrale Fragestellung dieser Arbeit ist, welche Vorstellungen von Kriegsgegnern in den Werken von Andreas Latzko und Ernst Jünger entwickelt werden und wie diese Texte Feindbilder sowohl aufbauen als auch reflektieren. Dabei wird insbesondere untersucht, wie sich klassische Feindbilder im Kontext des modernen Krieges verändern und in alternative Formen überführt werden. Neben der Darstellung des Gegners steht dabei auch die eigene Gruppe im Fokus: Wie wird sie ins Verhältnis zum Feind gesetzt und welche Dynamiken entstehen daraus? Zugleich soll untersucht werden, mit welchen stilistischen und sprachlichen Mitteln Kameradschaft inszeniert wird. Ein besonderer Schwerpunkt liegt auf den Darstellungen des Tötens als zentrales Motiv der Kriegsliteratur. Hier sollen die Perspektiven auf die moralischen Implikationen des Tötens im Rahmen des Krieges, und wie dies mit der Feindbildkonstruktion zusammenhängt, vergleichend analysiert werden.

Die Analyse der Feindbildkonstruktionen stützt sich auf den Ansatz von Thomas Anz, der in seinem Aufsatz „Freunde und Feinde – Kulturtechniken der Sympathielenkung und ihre emotionalen Effekte in literarischen Kriegsdarstellungen“ die Mechanismen der emotionalen Leserlenkung untersucht. Anz zeigt, wie literarische Texte durch gezielte Techniken der Sympathie- und Antipathielenkung vereinfachte Gegenüberstellungen von Freund und Feind erzeugen, insbesondere durch die Inszenierung von Todesszenen. Solche Darstellungen besitzen ein hohes Emotionalisierungspotenzial, da sie die Lesenden zur Parteinahme herausfordern.[16] Im Mittelpunkt steht dabei die Konstruktion von Feindfiguren, die durch eine bestimmte „Art der Informationsvergabe“[17] geformt werden.

Da Feindbilder in literarischen Texten häufig nur in Abgrenzung zu positiv konnotierten Freundfiguren wirksam werden, bezieht die Analyse auch die Darstellung der eigenen Gruppe sowie deren moralische Haltung zum Töten ein. Die von Anz entwickelten „Regeln der Emotionalisierung“[18] bieten hierbei ein Instrumentarium zur Systematisierung der literarischen

[16] Vgl. Anz, Thomas: Freunde und Feinde. Kulturtechniken der Sympathielenkung und ihre emotionalen Effekte in literarischen Kriegsdarstellungen. In: Fauth, Søren R. / Green Krejberg, Kaspar / Süselbeck, Jan (Hg.): Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein 2012a, S. 335–354, hier S. 335.
[17] Anz (2012a), S. 353.
[18] Anz formuliert in mehreren Beiträgen solche Regeln. Vgl. Anz, Thomas: Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung. In: Eibl, Karl / Mellmann, Katja u.a. (Hg.): Im Rücken der Kulturen (Poetogenesis 5). Paderborn: Mentis 2007a, S. 207–239, hier S. 231–233; Anz, Thomas: Tod im Text. Regeln der literarischen Emotionalisierung. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 54 2007b, S. 306–327, hier S. 322–323; Anz (2012a), S. 347; die ausführlichste Liste fasst 17 Regeln, vgl. Anz, Thomas: Regeln der

Darstellung von Freund und Feind: Sie untersuchen, inwiefern Gewaltanwendung gerechtfertigt oder kritisch reflektierend dargestellt wird. Diese methodische Herangehensweise ermöglicht es, die unterschiedlichen Strategien der Konstruktion von Feindbildern, Kameradschaft und moralischen Reflexionen in den Werken von Latzko und Jünger vergleichend zu untersuchen.

2. Theoretischer Rahmen

Die Emotionsforschung ist ein interdisziplinäres Feld, das vor allem in Psychologie, Kulturwissenschaft und Biologie verortet ist. Die Feindbildforschung beschäftigt sich insbesondere in politikwissenschaftlichen und sozialpsychologischen Ansätzen mit der Entstehung und Funktion kollektiver Feindwahrnehmungen, etwa durch Mechanismen der Abwertung und Gruppenbildung. Literarische Darstellungsweisen werden dabei nur am Rande berücksichtigt.

An diesem Punkt setzt die vorliegende Arbeit an, indem sie die Konstruktion und Dekonstruktion von Feindbildern in der Kriegsliteratur von Latzko und Jünger untersucht und insbesondere ihre sprachlichen und ästhetischen Inszenierungsformen analysiert.

Thomas Anz hat zum Thema der Emotionalisierung in literarischen Werken mehrere Beiträge veröffentlicht, von denen insbesondere der Aufsatz „Freunde und Feinde. Kulturtechniken der Sympathielenkung und ihre emotionalen Effekte in literarischen Kriegsdarstellungen“ als Grundlage für die vorliegende Untersuchung dient.

Anz untersucht in seinem Ansatz die erzählenden Texte mit Blick auf deren emotionalisierende Wirkung. Dabei interessiert ihn einerseits, „wie Leser auf Reizkonfigurationen literarischer Texte reagieren und wie sie dabei Informationen eines Textes kognitiv und emotional erarbeiten“, andererseits aber auch, „wie Autoren es machen, dass sie mit ihren Texten die Rezipienten dazu bringen, auf bestimmte Weise emotional zu reagieren“[19]. Nach der Definition, die Anz für Emotionen verwendet, sind dies „körperlich-seelische Reaktionen, durch die ein Umweltereignis aufgenommen, verarbeitet, klassifiziert und interpretiert wird, wobei eine

Sympathielenkung. Normative und deskriptive Poetiken emotionalisierender Figurendarstellung. In: Hillebrandt, Claudia / Kampmann, Elisabeth (Hg.): Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft. Berlin: E. Schmidt 2014, S. 153–167, hier: S. 158–164.

[19] Anz (2014), S. 153.

Bewertung stattfindet.“[20] In der Auseinandersetzung mit Literatur fungieren die Texte als diese Umweltereignisse, „deren künstliche beziehungsweise künstlerische Machart darauf angelegt ist, beim wahrnehmenden Subjekt bestimmte Emotionen hervorzurufen, und denen sich der Wahrnehmende willentlich aussetzt oder entzieht.“[21] Literatur ist also eine emotionale Kommunikation zwischen Autor und Adressaten, wobei sich diese auch der intendierten Wirkung entgegensetzen können, was auch an dem Maß an kulturellen Übereinstimmungen zwischen beiden Parteien liegen kann.

Die Mechanismen des Hervorrufens von Emotionen basieren auf der Gegenüberstellung von Figuren, die entweder als Sympathieträger oder als Antipathieträger inszeniert werden. Dabei stützt sich Anz auf Ausführungen von Jens Eder in seinem Werk „Affektlenkung im Film“, die er für die Auseinandersetzung mit Literatur übernimmt. Eder untersucht „auf welche Weise Filmstrukturen regelhaft mit Zuschauerreaktionen verbunden sind“[22]. Dabei unterscheidet er zwischen mehreren Begriffen: Identifikation, Empathie, Anteilnahme, Sympathie und Antipathie. Anz übernimmt die Definitionen dazu und macht sie fruchtbar für seine „Regeln der Emotionalisierung“. So versteht Eder unter Identifikation: „Zuschauer identifizieren sich mit einer Figur, wenn sie sich in mindestens einer relevanten Hinsicht vorstellen, sich in der Situation des fiktiven Wesens zu befinden oder dessen Eigenschaften zu haben.“[23] Empathie ist ein Sonderfall der Identifikation, nämlich die „Perspektivenübernahme in emotionaler Hinsicht“[24]. Anteilnahme bezeichnet die emotionalen und imaginativen Reaktionen auf fiktive Figuren, die von Sympathie oder Antipathie bis hin zu Identifikation, Distanz und Bewertung reichen.[25] Sympathie versteht er als die „emotionale Parteinahme für eine Figur“[26] aufgrund bestimmter Eigenschaften oder Handlungen.

Die Eigenschaften und Verhaltensweisen der Figuren wirken dabei als Emotionsauslöser und bestimmen, ob die Rezipierenden Sympathie, Antipathie oder Anteilnahme empfinden. Diese emotionalen Reaktionen tragen zur Einbindung der Leserschaft in die Handlung bei. Gerade in Kriegsszenarien entfalten die Mechanismen der Sympathielenkung laut Anz eine besondere

[20] Hülshoff, Thomas: Emotionen. Eine Einführung für beratende, therapeutische, pädagogische und soziale Berufe. München: Reinhardt 2012, S. 13.
[21] Anz, Thomas: Gefühle ausdrücken, hervorrufen, verstehen und empfinden. Vorschläge zu einem Modell emotionaler Kommunikation mit literarischen Texten. In: Poppe, Sandra (Hg.): Emotionen in Literatur und Film. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012b, S. 155–170, hier 156.
[22] Eder, Jens: Affektlenkung im Film. In: Grau, Oliver (Hg.): Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound. Frankfurt a. M.: Fischer 2005, S. 107–132, hier S. 117.
[23] Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren 2014, S. 600.
[24] Eder (2014), S. 601.
[25] Vgl. Eder (2014), S. 561.
[26] Eder (2014), S. 601.

Tragweite: „Da es in den dargestellten Kämpfen um Leben und Tod geht, sind die Beteiligten und die an ihren Anteil nehmenden Beobachter besonders herausgefordert, Partei zu ergreifen.“[27] Die Darstellung des Krieges konfrontiert mit emotional hoch aufgeladenen Situationen, insbesondere in der Auseinandersetzung mit dem Tod.

Literatur, die sich im Spannungsfeld von Krieg und Tod bewegt, lässt sich daher auch politisch instrumentalisieren, etwa zur „mentalen Mobilmachung oder auch Demobilisierung befriedender Völkerverständigung.“[28] Dabei geht es nicht nur um Emotionen wie Trauer oder Spannung, sondern gezielt um eine Steigerung der Wehrhaftigkeit, die sich aus Emotionen wie Angst, Wut und Hass speist. Anz fasst zusammen: „Texte sind mehr oder weniger bewusst vorgenommene Inszenierungen eines Spiels mit den Emotionen der Leser, die ihrerseits die Emotionalisierungsabsichten der Inszenierungen erkennen, ihnen entsprechen oder sich ihnen verweigern können.“[29]

Anz stützt sich bei der Formulierung eigener „Regeln“ der Sympathielenkung auf Überlegungen aus Judith Butlers Werk „Krieg und Emotion“. In ihrem Essay beschreibt Judith Butler vor dem Hintergrund des Irakkrieges, unter welchen Umständen Tötungen und Gewalt moralisch verurteilt werden oder aber gutgeheißen werden. Der Krieg stellt die Frage nach dem „Wir“ und unterteilt Bevölkerungen “in einerseits diejenigen, um die getrauert werden kann, und andererseits diejenigen, um die nicht getrauert werden kann.“[30] Die Trennlinie vollzieht sich an der nationalen Affinität und dieser Zusammenhang bestimmt darüber, von wem die eigene Existenz abhängt und wer diejenigen sind, die eine Gefährdung für diese Existenz darstellt.[31] Im Krieg muss also eine bestimmte Gemeinschaft gegen eine andere verteidigt werden. Unterschieden wird zwischen denen, „die es wert sind, verteidigt, wertgeschätzt und bei Verlust betrauert zu werden, und andererseits jene, bei denen es sich nicht um vollwertige Leben handelt, die nicht im vollen Sinne wertvoll, und daher auch nicht ganz anzuerkennen oder eben der Trauer würdig sind.“[32]

So wird im Krieg das Morden an den „anderen“ nicht nur nicht verurteilt, sondern sogar mit Genugtuung und Freude verbunden. Dass diese Toten nicht betrauert werden, ist dadurch

[27] Anz (2012a), S. 335.
[28] Anz (2012a), S. 338.
[29] Anz (2012a), S. 342.
[30] Butler, Judith: Krieg und Affekt. Zürich u.a.: Diaphanes 2009, S. 18.
[31] Vgl. Butler (2009), S. 23.
[32] Butler (2009), S. 24.

möglich, dass ihnen im Krieg die Existenz als schützenswertes Leben abgesprochen wird und sie somit nicht als Leben im eigentlichen Sinne gelten.[33]

Die „Regeln der Emotionalisierung“ nach Thomas Anz beschreiben, wie literarische Texte gezielt Emotionen bei den Leserinnen und Lesern hervorrufen, indem sie Figuren und Ereignisse auf bestimmte Weise inszenieren. Sympathie oder Antipathie gegenüber Figuren entstehen dabei durch deren Nähe oder Distanz zu geteilten Werten sowie durch ihre Ähnlichkeit mit den Rezipienten.[34] Emotionen wie Mitleid, Empörung, Genugtuung oder Trauer werden insbesondere dann ausgelöst, wenn Sympathieträger Leid erfahren oder Antipathieträger ins Unglück geraten, vor allem, wenn klar ist, wer für das Leid verantwortlich ist. Die emotionale Wirkung hängt zudem von der Intensität der Figurencharakterisierung, der Glaubwürdigkeit der Darstellung ihres Leids und der Informationsdichte über die Figur ab.[35] Emotionen entstehen somit nicht isoliert, sondern im Zusammenspiel verschiedener textueller Merkmale. Anz formuliert seine Regeln in kurzen Formeln nach dem Wenn-Dann-Prinzip. Ein Beispiel dafür lautet: „Literarische Kriegsdarstellungen evozieren Angst, wenn Figuren, die sie zu Sympathieträgern machen, vom Tod bedroht sind, Angst mit den Figuren oder Angst/Sorge um die Figuren.“[36]

Meine Analyse konzentriert sich auf drei zentrale Perspektiven: die Darstellung der Feindfiguren – sowohl des klassischen Feindbildes als auch alternativer Feindbildkonstruktionen –, die Inszenierung der eigenen Gruppe, insbesondere im Hinblick auf Kameradschaft, sowie die Darstellung der moralischen Verantwortung des Tötens.

Der erste Analysefokus liegt auf der Darstellung des Feindbildes. Nach Anz entstehen Feindbilder dadurch, dass (a) die Gegenseite bewusst stark reduziert und fragmentarisch dargestellt wird. Durch die Vorenthaltung typisch menschlicher Merkmale wird der Feind als fremd und dehumanisiert konstruiert. Die ihm (b) zugeschriebenen ethischen Maßstäbe entsprechen nicht jenen, die Autor und Rezipient miteinander teilen. (c) Das dominante Attribut, auf das der Feind reduziert wird, ist seine Gefährlichkeit.[37] Der Feind als Antipathieträger erscheint folglich als entmenschlichtes Wesen, dessen Bedrohlichkeit Emotionen wie Angst, Wut und Hass hervorruft. Diese Emotionalisierung befördert einen Kreislauf von Gewalt: Der

[33] Vgl. Butler (2009), S. 18.
[34] Vgl. Anz (2012a), S. 353.
[35] Vgl. Anz (2014), S. 160–162.
[36] Anz (2012a), S. 347.
[37] Vgl. Anz (2012a), S. 353.

Wunsch, die Bedrohung zu beseitigen, legitimiert den Tötungsakt und evoziert Erleichterung, Genugtuung und Freude über den Tod des Feindes.

Im Gegensatz zu diesem Kreislauf zeigen kriegskritische Texte, wie das Freund-Feind-Schema aufgebrochen und dekonstruiert werden kann.[38] Hier erscheint der Feind nicht als anonymisiertes Gegenüber, sondern als menschlicher Leidensgenosse, dem Individualität, Eigenschaften und Biografie zugewiesen werden. Das Gemeinsame rückt in den Vordergrund. Bezeichnend sind Szenen, in denen Feindbilder erst durch die Entwaffnung oder den Tod der feindlichen Figur aufgelöst werden: Sobald die Bedrohung entfällt, wird der Feind als Mensch erkennbar.[39]

Der zweite Analyseschwerpunkt liegt auf der Inszenierung der eigenen Gruppe, die sich komplementär zum Feindbild formiert. „Zu Feinden werden in Kriegsszenarien Figuren allein schon dadurch, dass von ihnen eine lebensbedrohliche Gefahr ausgeht; zu Freunden diejenigen, die bei der Abwehr der Gefahr helfen“[40]. Die Bedrohung durch die Gegenseite, die diese zum Feind macht, wirkt zugleich als bindende Kraft für die eigene Gruppe: Sie stiftet Gemeinschaftsgefühl und Kohäsion. In diesem Zusammenhang werden zwei konträre Emotionen evoziert: Hass gegenüber den Feinden und Verbundenheit bzw. Liebe zu den Freunden.[41] Somit hat Hass als kollektiv geteilte Emotion „eine sozialintegrative Funktion, ist eine Art Bindungsemotion, die trotz aller Negativität das positive Erleben von Gemeinschaft ermöglicht“[42].

Durch die Perspektive eines „Wir“ im Widerstand zu den „anderen“ werden auch die Rezipienten implizit aufgefordert, Partei zu ergreifen. Diese Verbundenheit wird zusätzlich verstärkt, indem die Sympathieträger detailliert charakterisiert und mit Hintergrundinformationen ausgestattet werden.[43] Sie erscheinen so als moralische Wesen, deren Werte und Überzeugungen Identifikationsangebote für die Leserschaft bieten.

Als dritter Analysefokus dienen die Todesszenarien. Anz unterscheidet drei Konstellationen, die unterschiedliche Emotionen hervorrufen: den Tod als zukünftiges, gegenwärtiges oder vergangenes Ereignis.[44] Der Tod als zukünftige Möglichkeit konstituiert ein

[38] Vgl. Anz (2012a), S. 348.
[39] Vgl. Anz (2012a), S. 354.
[40] Anz (2012a), S. 342.
[41] Vgl. Anz (2012a), S. 341.
[42] Anz (2012a), S. 340.
[43] Vgl. Anz (2014), S. 162. Regel: „Literarische Texte evozieren nur dann einen hohen Grad an Sympathien (enge Vertrautheit, tiefe Verbundenheit) gegenüber einer Figur, wenn sie viele Informationen über die Figur vermitteln.“
[44] Vgl. Anz (2007b), S. 312–314, auch Anz (2012a), S. 343–344.

Bedrohungsszenario, geprägt von Angst, aber auch von Hoffnung, dass die Gefahr abgewendet werden kann. Der Tod als gegenwärtiges Geschehen bildet ein Trennungs- und Abschiedsszenario, in dem die Unabwendbarkeit des Sterbens Raum für intensive Emotionen schafft. Schließlich fungiert der Tod als vergangenes Ereignis als Erinnerungs- und Verlustszenario, das Trauer, Schuldgefühle und Wut über die Verantwortlichen evozieren kann. Der Tod besitzt aufgrund seiner Endgültigkeit und Tragik ein außerordentliches Emotionalisierungspotenzial und ist daher zentral für die Konstruktion oder Dekonstruktion von Feindbildern.[45]

Anhand dieser Analyseperspektiven – der Konstruktion oder Dekonstruktion von Feindbildern, der Darstellung der eigenen Gruppe sowie der Emotionalisierung durch Todesszenarien – sollen im Folgenden ausgewählte Passagen der Werke hinsichtlich ihrer emotionalisierenden Strategien untersucht werden.

3. Analyse der Werke

Der Erste Weltkrieg war ein Ereignis, das die „Formensprache der Literatur herausfordert und an die Grenzen der Darstellbarkeit führt.“[46] Die Gewalt, die Entmenschlichung und die grausamen Schlachtszenen stellten sowohl eine Herausforderung für die literarische Verarbeitung als auch ein Deutungsbedürfnis für die politische Gegenwart der Zwischenkriegszeit dar. Die Kriegsliteratur des Ersten Weltkriegs war von einem ausgeprägten Authentizitätsanspruch geprägt, der literarische Wahrheit eng an persönliche Zeugenschaft band. Die „Zeugenschaft, die Anwesenheit des Subjekts [sei] im Bezeichneten unabdingbar erforderlich“ und die Autoren „mußten gekämpft haben und zwar in den Schlachten, die sie schilderten.“[47] Bernd Hüppauf schreibt dazu in der *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*:

> Kriegsliteratur steht im Spannungsverhältnis zwischen Geschichte und der imaginären Welt der Literatur. Ihr Bild vom Krieg ist häufig an den Wahrheitsstandards der Geschichtsschreibung gemessen und bewertet worden. Es sind jedoch unhaltbare Erwartungen, die in literarischen Werken nach realistischen oder richtigen, also dokumentarisch belegbaren, Bildern vom Krieg suchen. […] Für die Frage nach der Authentizität des Kriegsbildes in der Literatur war die Frage nach dem Subjekt (des Erlebens und des Schreibens) sowie nach der angemessenen Sprache von Anfang an konstitutiv.[48]

[45] Vgl. Anz (2012a), S. 343.
[46] Koch, Lars: Der Erste Weltkrieg als kulturelle Zäsur und literarisches Ereignis. In: Werber, Niels / Kaufmann, Stefan / Koch, Lars (Hg.): Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Stuttgart: Metzler 2014, S. 120.
[47] Hüppauf, Bernd: Kriegsliteratur. In: Gerhard Hirschfeld / Gerd Krumeich / Irina Renz (Hg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2014, S. 177–191, hier S. 179.
[48] Hüppauf (2014), S. 177.

Grundsätzlich lassen sich zwei Hauptströmungen in der Kriegsdarstellung unterscheiden: Einerseits die kriegsaffirmative Literatur, die Themen wie patriotische Begeisterung, Pflichtgefühl, Abenteuerlust, Ehrgefühl und Männlichkeit in den Mittelpunkt stellt. Viele dieser Werke ordneten sich im Deutungskampf der Zwischenkriegszeit der nationalistischen Strömung zu, in denen die Kriegserlebnisse zum Zweck einer politischen Sinnzuweisung funktionalisiert wurden.[49] Nach Lukas Kersten sind kriegsaffirmative Narrative

> das Konvolut tradierter militärischer Begriffe, Phrasen bzw. Floskeln, Rechtfertigungsmechanismen und bellizistischer Ideen sowie Werte verstanden, die in militaristisch geprägten Gesellschaften Gemeinplätze darstellen. Diese Narrative konstituieren und perpetuieren einerseits die positive Bewertung des Bellizismus und garantieren andererseits die Beteiligung der Bevölkerung am Krieg, seiner Fortführung und Legitimation.[50]

Andererseits rücken andere Werke die zerstörerische Katastrophe des Krieges in den Mittelpunkt und sind der kriegskritischen Literatur zuzuordnen. Diese Werke stellen die Narrative nationalistisch geprägter Propaganda infrage und arbeiten deren ideologische Funktion kritisch heraus. In diesem Zusammenhang schreibt Hüppauf:

> Zu den verbindenden Themen gehörte, daß das konventionelle Feindbild verloren ging und die Gemeinsamkeiten mit den Soldaten auf der gegenüberliegenden Seite der Front in den Vordergrund traten. Dagegen entwickelten sich Aversionen gegen die eigene Kriegspropaganda, die planenden Offiziere, die Journalisten und alle, die auf der eigenen Seite zur Verlängerung des Kriegs beitrugen.[51]

Nach Thomas Schneider dominierte zwischen 1919 und 1939 vor allem die militärisch-nationalistische Literatur, während kriegskritische Werke lediglich einen Anteil von etwa fünf Prozent an der literarischen Produktion ausmachten.[52]

Die genaue Eingrenzung kriegskritischer Literatur sowie ihre Abgrenzung von der pazifistischen Literatur ist in der Forschung jedoch umstritten. Zwar wird im Allgemeinen davon ausgegangen, dass pazifistische Literatur als eigenständige Strömung existiert, doch lassen sich klare Trennlinien zu kriegskritischen oder antimilitaristischen Texten nur schwer ziehen.[53] Teilweise wird in der Forschung zwischen diesen Kategorien nicht strikt

[49] Vgl. Müller (2020), S. 45.
[50] Kersten (2020), S. 115.
[51] Hüppauf (2014), S. 187.
[52] Vgl. Schneider, Thomas F. (Hg.): Die Autoren und Bücher zum 1. Weltkrieg 1914-1939: Ein bio-bibliographisches Handbuch. Osnabrück/Göttingen: Universitätsverlag Osnabrück/V&R Unipress 2008 (Schriften des Erich Maria Remarque-Archivs, 22), S. 8.
[53] Kersten (2020), S. 106.

unterschieden, während andere Ansätze eine deutlichere begriffliche Differenzierung vornehmen. Der Friedensforscher Karl Holl definiert Pazifismus als

> die Gesamtheit individueller und kollektiver Bestrebungen bezeichnen, die eine Politik friedlicher, gewaltfreier zwischenstaatlicher Konfliktaustragung propagieren und den Endzustand einer friedlich organisierten, auf Recht gegründeten Staaten- und Völkergemeinschaft zum Ziel haben.[54]

Auf dieser Grundlage bestimmt Lukas Kersten pazifistische Literatur unter Berücksichtigung der historischen Friedensbewegungen dahingehend:

> Im Hinblick auf die Literatur bedeutet dies, dass Texte als pazifistisch verstanden werden können, wenn sie Aspekte oder Darstellungen enthalten, die affirmative Bezüge, Überschneidungen mit oder Analogien zu zeitgenössischen pazifistischen Positionen, Ideen, Methoden oder Forderungen aufweisen, die unter Hinzunahme des historischen Kontextes einem der diversen Pazifismen zugeordnet werden können.[55]

Die Werke *In Stahlgewittern* und *Menschen im Krieg* stehen sich als gegensätzliche Beispiele der Kriegsliteratur gegenüber, da sie sich in ihrer Haltung zum Pazifismus deutlich unterscheiden. Diese unterschiedlichen Perspektiven lassen sich auch vor dem Hintergrund der jeweiligen Kriegserfahrungen der Autoren verstehen.

Im Unterschied zu Ernst Jünger, der sich bereits als Neunzehnjähriger freiwillig zum Kriegsdienst meldete,[56] wurde Andreas Latzko im Alter von 38 Jahren zum Militär eingezogen. Er diente an der Isonzo-Front in Italien, wo er 1916 infolge der extremen Belastungen einen Nervenzusammenbruch erlitt, der zu seiner vorübergehenden Entlassung aus dem Militärdienst führte. In der Folge begab er sich in die neutrale Schweiz. Zwar wurde er 1917 erneut abkommandiert, verblieb jedoch bis zum Kriegsende im Schweizer Exil.[57]

Sein Werk *Menschen im Krieg*, das 1916 verfasst und 1917 im Max Rascher Verlag publiziert wurde, erzielte zunächst beachtliche Resonanz.[58] Insbesondere in pazifistischen und kriegskritischen Kreisen wurde es mit großer Zustimmung aufgenommen. Trotz unmittelbarer Zensurmaßnahmen verbreitete sich das Buch auch in den kriegführenden Staaten. Gleichwohl blieb der Erfolg kurzlebig: Nach Kriegsende geriet das Werk trotz hoher Auflagen rasch in Vergessenheit, wenngleich es von zeitgenössischen Intellektuellen ausdrücklich gewürdigt wurde. So schrieb etwa Karl Kraus enthusiastisch in der *Fackel*:

---

[54] Holl, Karl: Pazifismus. In: Brunner, Otto (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Stuttgart: Klett-Cotta 2004, S. 767–787, hier S. 768.
[55] Kersten (2020), S. 112.
[56] Kiesel, Helmut: In Stahlgewittern (1920) und Kriegstagebücher. In: Schöning, Matthias (Hg.): Ernst Jünger. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S. 41.
[57] Vgl. Barker, Andrew: „Ein Schrei, vor dem kunstrichterliche Einwendungen gern verstummen“ Andreas Latzko: Menschen im Krieg (1917). In: Schneider, Thomas F / Wagener, Hans (Hg.): Von Richthofen bis Remarque: deutschsprachige Prosa zum I. Weltkrieg. Amsterdam: Rodopi 2003, S. 85–96, hier S. 86–87.
[58] Vgl. Barker (2003), S. 88.

> Bei dieser Gelegenheit sei allen, die sich nach einem Beweis von Europäertum in der deutschen Literatur des heutigen Krieges umsehen, nachdrücklichst die Pflicht eingeschärft [...] ‚Menschen im Krieg' sich zu beschaffen, das heißt: ihre Buchhändler zur Durchsetzung des Grenzüberschrittes zu veranlassen. Es ist ein Schrei, vor dem kunstrichterliche Einwendungen gern verstummen.[59]

Strukturell besteht das Werk aus sechs Novellen beziehungsweise Erzählungen, die keine explizite Rahmenhandlung verbindet. Zwar greifen die Texte wiederkehrende Themen, Topoi und Motive auf, bleiben jedoch in ihrer narrativen Anlage autonom. Ihr innerer Zusammenhang ergibt sich primär aus der gemeinsamen Kriegsthematik sowie der lokalen Verortung an der Isonzo-Front.[60] Darüber hinaus lässt sich anhand der Titel (von „Der Abmarsch" bis zur „Heimkehr") eine lose, chronologisch anmutende Anordnung erkennen, die einen impliziten Bewegungsbogen vom Aufbruch bis zur Rückkehr andeutet, ohne jedoch eine geschlossene Gesamtkomposition im engeren Sinne zu konstituieren.

Lukas Kersten weist darauf hin, dass die Gattungsfrage in der bisherigen Forschung nur unzureichend reflektiert worden ist.[61] *Menschen im Krieg* wird in der Sekundärliteratur häufig als Novellenzyklus kategorisiert. Die einzelnen Texte werden dementsprechend meist als Novellen oder weniger spezifisch als Erzählungen bezeichnet. Die Einordnung als Novellen lässt sich dabei mit novellistischen Strukturmerkmalen begründen: einer deutlich komponierten Anlage mit zentralem Wendepunkt, der Darstellung einer „unerhörten Begebenheit" im goetheschen Sinne sowie wiederkehrenden Leitmotiven, denen eine strukturierende und interpretierende Funktion zukommt.[62]

Stilistisch bewegt sich das Werk in einem Spannungsfeld unterschiedlicher literarischer Strömungen. Einerseits ist ein realistischer, stellenweise sogar naturalistischer Duktus erkennbar, insbesondere in der detaillierten Schilderung körperlicher und psychischer Extremzustände. Andererseits ist der Text unverkennbar vom literarischen Expressionismus geprägt, vor allem in seiner affektiven Intensität und der innovativen Gestaltung.[63] Der Latzko-Forscher Janós Szabó schreibt über *Menschen im Krieg* in Anlehnung an Edvard Munchs Bild *Der Schrei*:

> Andreas Latzko […] findet in dem grundsätzlich linearen, auktorialen Erzählen eine Stoff und Aussage adäquate Darstellungsweise, in der das eruptive Wort im Zentrum steht, so daß die Erzählungen einem einzelnen langgezogenen Schrei ähnlich sind. Die Literaturgeschichtsschreibung tut schon richtig daran,

[59] Kraus, Karl: Die Fackel 462–471, 9. Oktober 1917, S. 175.
[60] Vgl. Kersten (2020), S. 114
[61] Vgl. Kersten (2020), S. 104.
[62] Vgl. Kersten (2020), S. 104.
[63] Vgl. Barker (2003), S. 89

> die Kriegserzählungen zu den wenigen nennenswerten Beispielen der expressionistischen Prosa zu zählen.[64]

Ob Latzkos *Menschen im Krieg* als pazifistische Literatur zu bezeichnen ist, ist in der Forschung umstritten. Zum einen ordnet Wilhelm Krull *Menschen im Krieg* der expressionistischen pazifistischen Prosa zu, da das Werk sich „sowohl durch die Innovation der literarischen Gestaltungsmöglichkeiten als auch in der politischen Radikalität ihrer Kriegskritik deutlich“[65] von anderen kriegskritischen Werken abhebt. Andererseits weist Hans-Harald Müller darauf hin, dass nicht untersucht wurde „welche Beziehungen und welche Differenzen im Kaiserreich zwischen dem organisierten Pazifismus und dem literarischen, meist expressionistischen Pazifismus bestanden“ und dass klare Differenzen zwischen Werken, die eine pazifistische Revolution propagieren, und „den resignativen bis depressiven moralischen Anklagen gegen den Militarismus bei Andreas Latzko“[66] bestehen. Aus Müllers Sicht sei die Bezeichnung von *Menschen im Krieg* als pazifistisch daher problematisch.

Bei Latzko fehlen positive und konstruktive Alternativen zum Krieg in Form einer pazifistischen Revolution. Hingegen herrscht die Dekonstruktion von kriegsaffirmativen Narrativen vor. Doch Lukas Kersten entgegnet jedoch, dass Müller Einwand nur dann relevant sei, wenn „der zeitgenössische Pazifismus vorrangig mit dem organisatorischen Pazifismus identifiziert wird“[67].

Nicht konstruktive Lösungen, sondern die sinnlosen Konsequenzen des Krieges stehen bei Latzko im Vordergrund. Damit wird deutlich, dass *Menschen im Krieg* weniger auf die Vermittlung positiver pazifistischer Alternativen abzielt, sondern vor allem die destruktiven, sinnentleerten Konsequenzen des Krieges ins Zentrum rückt. Dies ist ein Ansatz, der Kersten zufolge zu den konstitutiven Merkmalen pazifistischer Literatur zählt.

> Die zentralen, gemeinsamen Persuasionsstrategien […] stellen somit die im Vordergrund stehende Thematisierung negativer Kriegsfolgen, die Auflösung nationaler Zugehörigkeiten zugunsten eines egalitären Menschenbildes sowie die veranschaulichten Dekonstruktionen kriegsaffirmativer Narrative dar.[68]

Das 1920 im Selbstverlag erschienene Werk *In Stahlgewittern* von Ernst Jünger basiert auf den rund 1500 Seiten umfassenden Kriegstagebüchern des Autors, die als primäre

---

[64] Szabó, János: Nachwort. In: Latzko, Andreas: Der Doppelpatriot. Texte 1900-1932. Hg. von János Szabó. München/Budapest: Südostdeutsches Kulturwerk 1993, S. 219–234, hier S. 226.
[65] Krull, Politische Prosa des Expressionismus, S. 106.
[66] Hans-Harald Müller: Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik. Stuttgart: Metzler 1986, S. 20.
[67] Kersten (2020), S. 123.
[68] Kersten (2020), S. 124.

Materialgrundlage dienten[69] und die er zwischen Dezember 1914 bis August 1918 schrieb.[70] Nach Einschätzung von Helmut Kiesel verfolgte Jünger dabei im Wesentlichen zwei zentrale Ziele: einerseits den Anspruch, das Kriegsgeschehen möglichst authentisch im Sinne einer Darstellung „wie es war" wiederzugeben, und andererseits die Tendenz, das eigene Kriegserlebnis in eine heroische Selbstinszenierung zu überführen und sich literarisch ein „Heldendenkmal" zu schaffen.[71]

Ernst Jünger formuliert im Vorwort, das bis 1935 den Ausgaben beigegeben war, seinen Anspruch:

> Der Zweck dieses Buches ist, dem Leser sachlich zu schildern, was ein Infanterist als Schütze und Führer während des großen Krieges […] erlebt, und was er sich dabei gedacht hat. Es ist entstanden aus dem in Form gebrachten Inhalt meiner Kriegstagebücher. [...] Der Mensch neigt zur Idealisierung des Geleisteten, zur Vertuschung des Häßlichen, Kleinlichen und Alltäglichen. Unmerklich stempelt er sich zum „Helden". Ich bin kein Kriegsberichterstatter, ich lege keine Helden-Kollektion vor. Ich will nicht beschreiben, wie es hätte sein können, sondern wie es war.[72]

Bereits der ursprünglich eingefügte Untertitel sowie die biografische Notiz – beide in den letzten beiden Fassungen des Werkes nicht mehr enthalten –, suggerieren einen hohen Grad an Authentizität.[73] Die Werkbezeichnung „In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers" verweist explizit auf den tagebuchbasierten Ursprung und betont die unmittelbare Frontperspektive. Der zusätzlich angeführte biografisch-militärische Werdegang „Kriegsfreiwilliger, dann Leutnant und Kompagnieführer im Füsilier-Regiment Prinz Albrecht von Preußen (Hannoversches Nr. 73), Leutnant im Reichswehr-Regiment Nr. 16 (Hannover)" unterstreicht zudem die persönliche Teilnahme an den geschilderten Ereignissen und dient der Legitimation des Erzählers als authentischer Augenzeuge.

Aus zwei Gründen ist die Annahme eines neutralen Berichts sowie die Gleichsetzung von *In Stahlgewittern* mit den Aufzeichnungen in den Tagebüchern jedoch abzulehnen.

Erstens zeigt ein Vergleich zwischen Jüngers Kriegstagebüchern und der Buchfassung von *In Stahlgewittern* deutliche Überarbeitungen und ideologische Akzentverschiebungen.[74] Gegenüber den ursprünglichen Aufzeichnungen strich oder überarbeitete Ernst Jünger für die Druckfassung zahlreiche Passagen, insbesondere jene, in denen das Bild des todesmutigen

---

[69] Vgl. Schwilk, Heimo: Ernst Jünger. Ein Jahrhundertleben. Die Biografie. München/Zürich: Piper 2007, S. 221.
[70] Vgl. Kiesel (2014), S. 41.
[71] Vgl. Kiesel, Helmut: Ernst Jünger. Die Biographie. München: Siedler 2007, S. 185.
[72] Jünger, Ernst: In Stahlgewittern. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1: Die gedruckten Fassungen unter Berücksichtigung der Korrekturbücher. Hg. von Helmuth Kiesel. Stuttgart: Klett-Cotta 2013, S. 20. Im Folgenden: ISt HK.
[73] Vgl. Kiesel (2007), S. 176.
[74] Vgl. Schwilk (2007), S. 221-222.

Kämpfers und vorbildlichen Offiziers hätte infrage gestellt werden können. Episoden von Disziplinlosigkeit wurden umgedeutet und in das Narrativ eines entschlossenen Frontoffiziers integriert, sodass es sich, wie Peter Beicken betont, um ein „dezidiert beschönigendes Selbstbildnis des Autors“[75] handelt. Zwar betont Jünger weiterhin seine militärische Kompetenz, doch tilgt er zugleich nahezu peinliche Selbstüberhöhungen aus den Tagebüchern. Ebenso entfernt er Stellen, die den Sinn des Krieges infrage stellen oder offene Kriegsmüdigkeit erkennen lassen.

Zweitens handelt es sich bei *In Stahlgewittern* ein editionsgeschichtlich komplexes Werk. Jünger hat von der Veröffentlichung 1920 bis 1978 das Werk mehrfach überarbeitete, sodass es heute sieben Fassungen gibt. Der Text wuchs von der ersten bis zur siebten Fassung stetig an, sodass die letzte Fassung etwa um ein Viertel länger ist als die erste. Auch inhaltlich kam es zu Veränderungen: Der „Kerntext“ der Erstfassung macht nur noch rund zwei Drittel der Endfassung aus.[76]

Damit stellt sich auch die Gattungsfrage des Werkes. Georg Mein weist darauf hin, dass in der Forschung umstritten ist, ob *In Stahlgewittern* als Tagebuch, als dokumentarischer Bericht oder als fiktional gefärbte Erinnerungsprosa zu verstehen ist.[77] Er betont dabei auch die zeitgenössische Zielsetzung, die Jünger mit seinem Werk für die gegenwärtigen gesellschaftlichen und politischen Probleme intendierte. Nach dieser Interpretation verfasste Ernst Jünger ein „apologetisches Buch, das das Erlebnis des Krieges gegen den Geist der Nachkriegszeit verteidigt“ [78]. Zugleich ist der Text durch einen ausgeprägten „radikale[n] Subjektivismus der Erzählperspektive“[79] gekennzeichnet, der die historischen, politischen und militärischen Zusammenhänge bewusst ausblendet. Jünger inszeniert seine eigene militärische Laufbahn als erfolgreich, obwohl ihn der moderne industrielle Krieg mit ungeahnten Schwierigkeiten konfrontierte.

Einerseits schildert Jünger die konkreten Belastungen des Frontalltags, etwa Kälte, Nässe, Hunger und Erschöpfung. Andererseits setzt er diesen Erfahrungsbildern immer wieder

[75] Beicken, Peter: „Ich schritte vorüber“. Ernst Jünger als Todesengel in Stahlgewittern. In: Neumann, Bernd / Wimmer, Gernot (Hg.): Der Erste Weltkrieg. Auf dem deutsch-europäischen Literaturfeld. Wien/Köln u.a.: Böhlau 2017, S. 141–164, hier S. 141.
[76] Vgl. Kiesel (2007), S. 212. Die Veränderungen lassen sich auf vier zentrale Motive Jüngers zurückführen: zwischen der Sachlichkeit und dem heroischen Stil zu vermitteln; dem Wunsch, seinem Werk einen exemplarischen Charakter zu geben; den Kriegsbericht der aktuellen politischen Lage anzupassen bzw. zu entziehen; den Einstellungsänderungen des Autors gerecht zu werden. Vgl. Kiesel (2007), S. 229.
[77] Mein (2014), S. 246.
[78] Mein (2014), S. 246.
[79] Mein (2014), S. 246.

überraschende narrative Wendungen entgegen, die den Krieg trotz aller Leiden in einem bejahenden Licht erscheinen lassen. Der Text ist, wie es in der Forschung formuliert wurde, von „Pointen des Trotzdem“ durchzogen, die eine Haltung erkennen lassen, die „klirrend vor Kriegsbejahung“[80] charakterisiert worden ist. Nach Heimo Schwilk erscheint der Krieg für Jünger als Raum existenzieller Erfahrung, in dem Aspekte wie „Abenteuer, Selbsterfahrung und Selbstüberwindung, Steigerung der Liebensintensität, letztlich die lustvolle Konfrontation mit dem Elementaren“[81] eine zentrale Rolle spielen.

Besonders deutlich tritt die weltanschauliche Position im Vorwort des Werkes hervor, in dem Ernst Jünger eine klare Distanzierung vom Pazifismus formuliert. Er grenzt sich dabei von dem ab, was er als eine „Zeit weichlichen Gewinsels, der moralischen Verkümmerung und des Renegatentums“ (ISt HK, S. 21) wahrnimmt. Stattdessen versteht er es als patriotische Verpflichtung, die ehrende Erinnerung an den Krieg hochzuhalten und nicht nur mit militärischen Waffen, sondern auch mit „lebendigem Herzen für Deutschlands Größe“ (ISt HK, S. 21) einzustehen.

Die beiden Werke von Ernst Jünger und Andreas Latzko repräsentieren somit zwei gegensätzliche literarische Zugänge zum Kriegserlebnis des frühen 20. Jahrhunderts, deren unterschiedliche Perspektiven insbesondere für die Untersuchung der Feindbildkonstruktion von zentraler Bedeutung sind.

Der Begriff des Feindbildes bezeichnet nach dem *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*

> die soziale (vor allem massenmedial) vermittelte, auf extremer emotionaler Ablehnung beruhende, negativ bewertende, häufig erfahrungsunabhängig verfestigte und verzerrende, hyperbolisch entstellende oder imaginäre Repräsentation eines Gegners als bedrohlichen und aktiv zu bekämpfenden Widersacher.[82]

Bereits diese Definition macht deutlich, dass Feindbilder nicht bloß die Beschreibung eines Gegners darstellen, sondern rhetorisch und narrativ erzeugte Konstruktionen sind, die der emotionalen Mobilisierung und der Legitimation von Gewalt dienen.

In Texten über den Ersten Weltkrieg können Feindbilder unterschiedliche Gestalt annehmen. Sie richten sich häufig zunächst als traditionelles Feindbild gegen den nationalen Gegner (etwa „die Franzosen“ oder „die Deutschen“), zielen dabei primär auf die emotional aufgeladene Abgrenzung und markieren damit die klassische Freund-Feind-Gegenüberstellung. Gerade in kriegskritischen Werken kann sich die Feindbildkritik jedoch auch gegen die eigene Seite

[80] Schwilk (2007), S. 225
[81] Schwilk (2007), S. 225.
[82] Reisigl, Martin: Feindbild. In: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1992-2015, (Bd. 10, 2011), S. 291–304, hier S. 291.

wenden, etwa gegen militärische Befehlshaber, Kriegspropaganda oder jene Kräfte, die zur Fortführung des Krieges beitragen. Entscheidend ist dabei, ob diese Bilder stabilisiert und affirmiert oder kritisch hinterfragt und aufgebrochen werden.

3.1. Das traditionelle Feindbild

Die grundsätzliche Haltung der beiden Werke drückt sich schon in der Widmung aus. Heißt es bei Jünger in den ersten Fassungen noch „Zur Erinnerung an meine gefallenen Kameraden“ (ISt HK, S. 14) wird daraus später schlicht „Den Gefallenen“[83]. Die Entwicklung von der konkreten Kameradengedenkformel hin zu einer allgemeineren Formulierung spiegelt die Tendenz der verschiedenen Textfassungen wider, das Kriegserlebnis im Laufe der Zeit zu verallgemeinern und stärker aus dem nationalen Kontext zu lösen.

Demgegenüber signalisiert bereits die Widmung von Andreas Latzkos *Menschen im Krieg* „Freund und Feind zu eigen.“[84] die zentrale Intention des Werkes, traditionelle Feindbilder zu destabilisieren. Die Widmung bricht die Gegensätzlichkeit zwischen Freund und Feind auf und verweigert damit eine Parteinahme. Die Gegnerseite wird gewürdigt und statt sie zu dämonisieren in das Mitgefühl miteingeschlossen. Latzko setzt damit von Anfang an ein Zeichen gegen die Entmenschlichung des Gegners und für eine gemeinsame, über nationale Grenzen hinausgehende Menschlichkeit. Angesichts der Tatsache, dass das Werk noch während des Krieges und der Zeit nationalistischen Rhetorik erschien, ist dies ein radikaler literarischer Akt.

Besonders geeignet zur Untersuchung der Feindbilder in Latzkos Werk sind die Erzählungen, die an der Front spielen, da hier das Zusammentreffen mit dem Feind unmittelbar erfolgt. Für die Analyse der inhaltlichen und sprachlichen Feinddarstellung – insbesondere im Umgang mit propagandistisch geprägten Feindbildkonstruktionen – erweisen sich die Novellen *Feuertaufe* und *Heldentod* als besonders aufschlussreich.

In *Feuertaufe* werden zwei kontrastierende Figurentypen gegenübergestellt. Im Zentrum der Erzählung steht dabei Hauptmann Marschner, dessen Darstellung stark durch eine innere Fokalisierung geprägt ist. Das Kriegsgeschehen wird überwiegend aus seiner Perspektive heraus vermittelt, sodass weniger die äußeren Kampfhandlungen als vielmehr sein innerer Konflikt zwischen militärischer Pflicht und moralischem Mitgefühl sichtbar wird. Marschner

[83] Jünger, Ernst: In Stahlgewittern (1920). Stuttgart: Klett-Cotta 2015, S. 6. Im Folgenden: ISt.
[84] Latzko, Andreas: Menschen im Krieg (1917). Wien: Milena 2015, S. 5. Im Folgenden: MiK.

ist ein human gesinnter, älterer Reserveoffizier, der sich für den Schutz seiner Kompanie verantwortlich fühlt, zugleich aber zunehmend an den eigenen moralischen Ansprüchen verzweifelt und sich fragt, ob er dem Vertrauen seiner Soldaten überhaupt gerecht werden kann. Im Kontrast dazu steht der junge Leutnant Weixler als Typus eines fanatischen Soldaten, der nationalistische und propagandistische Phrasen reproduziert und damit eine militärische Haltung verkörpert, in der der Krieg nicht hinterfragt, sondern affirmativ und ideologisch aufgeladen bejaht wird.

Marschner versucht, sich nicht kompromittieren zu lassen: „Es widerstrebte ihm, die üblichen patriotischen Phrasen, die wie von außen her diktiert auf die Lippen verlangten, gefügig abzuleiern.“ (MiK, S 44) Dennoch sieht er sich immer wieder gezwungen, sein Gewissen zurückzustellen, und bemerkt, wie er unbewusst den „überlauten, forciert-schneidigen Kommandoton“ (MiK, S. 45) von Weixler imitiert.

Wiederholt reflektiert Marschner seine eigene Haltung und hinterfragt, warum er sich als so ungeeignet für den Fronteinsatz empfindet. Dabei erinnert er sich an den Kriegsbeginn, als der Hass auf den Feind nicht aus direkter Begegnung entstand, sondern allmählich aus Entbehrung und Erschöpfung erwuchs und damit eher als Reaktion auf das eigene Leiden denn als Folge konkreter Feindkontakte zu verstehen ist:

> Damals marschierten die Leute zwei, drei Wochen lang, ehe sie auf den Feind stießen. Da löste man sich noch langsam vom Leben los, ging durch tausend Mühen und Entbehrungen; bis über Hunger, Durst und Müdigkeit allmählich alles vergessen war, was man weit – weit rückwärts zurückgelassen hatte. Da schwelte der Hass gegen den Feind, der einem all' die Not angetan hatte, von Tag zu Tag immer höher; und der Kampf war Erlösung nach der langen, passiven Leidenszeit. (MiK, S. 43)

Hier wird deutlich, wie das Feindbild sukzessive geformt wird: durch körperliche Entbehrung, psychische Erschöpfung und das Bedürfnis nach einer Erklärung für das eigene Leid. Der Hass entsteht nicht spontan, sondern als Reaktion auf die erlittenen Qualen und dient dazu, einen Schuldigen für eigene Not zu identifizieren. Der Feind selbst ist dabei noch abwesend, wird jedoch als Projektionsfläche genutzt, um inneren Druck abzuleiten. Das Feindbild fungiert somit als Ventil, eine Konstruktion, die den Soldaten ermöglicht, dem erlebten Leid eine sinnvolle Erklärung zu geben.

Marschner kann sich aber dieser Projektion des Feindbildes nicht hingeben. Mit zunehmender Distanz reflektiert er die Mechanismen, durch die einfache Soldaten dazu gebracht werden, zu töten.

> Was blieb diesen einfachen Leuten, diesen Maurern, Monteuren und Landarbeitern, die ohne Fernblick, über ihren Werktag gebeugt, dahingelebt hatten, denn zu tun übrig, wenn die feinen Herrschaften, die studierten Leute, wenn der Herr Hauptmann, mit den drei goldenen Sternen auf dem Kragen, sie

> versicherte, es sei ihre Pflicht und höchst rühmenswert, italienische Maurer, Monteure und Landarbeiter über den Haufen zu schießen. (MiK, S. 46)

Die Soldaten beider Seiten ähneln einander mehr, als sie ihren jeweiligen Vorgesetzten ähneln. Die Polarisierung der nationalen Gegensätze, die für das Funktionieren des Krieges unverzichtbar erscheint, wird hier als konstruiertes Konzept sichtbar. Latzko betont im Gegensatz dazu die sozialen Hierarchien: Der Hass wird vor allem von den Vorgesetzten vermittelt, während der blinde Gehorsam der einfachen Soldaten genutzt wird, um sie gegeneinander aufzubringen und zur Gewalt zu motivieren.

Lukas Kersten weist auf wiederkehrende Motive pazifistischer Literatur hin, insbesondere auf die Nivellierung von Feindzuschreibungen durch Parallelisierungen. Dabei wird die Vorstellung betont, dass „gegeneinander kämpfende Menschen unterschiedlicher Nationen prinzipiell gleichwertig“[85] seien, wodurch die Konstruktion von Feindbildern grundsätzlich in Frage gestellt wird und die gemeinsam geteilte menschliche Erfahrung in den Vordergrund rückt.

In Bezug auf die Repräsentation von konkreten Feinden meint Anz: „Insbesondere Informationen über Merkmale, die denen vieler anderer Menschen ähnlich sind, werden weitgehend vorenthalten. Feind-Figuren erscheinen deshalb als fremd und dehumanisiert.“[86] In dieser Passage wird die Dichotomie Freund und Feind gezielt unterlaufen. In den Feinden werden keine anonymen Feindfiguren erkannt, sondern Menschen mit dem gleichen sozialen Hintergrund wie die eigenen Männer. Die soziale Realität durchbricht somit die nationalstaatliche Konstruktion des Feindes: Der Maurer schießt auf den Maurer, der Landarbeiter auf den Landarbeiter.

Der Feind wird auch nicht auf seine Gefährlichkeit reduziert, auf „die Absicht und die durch Waffen gegebene Fähigkeit zu töten“[87], sondern er wird mit Informationen versehen und als Privatperson vorgestellt. Nach Anz evozieren Texte Vertrautheit und Verbundenheit gegenüber einer Figur, „wenn sie viele Informationen über die Figur vermitteln.“[88] Dadurch, dass Latzko die Feinde nicht nur mit Berufen darstellt, sondern sie als Spiegelbilder der österreichischen Soldaten zeichnet, mit denselben sozialen Rollen, durchbricht er gezielt die entmenschlichende Logik des Krieges.

Nicht mehr der nationale Feind steht im Fokus, sondern die Kritik richtet sich vielmehr gegen die Autoritäten, die den Hass verordnen und instrumentalisieren. Die tatsächlichen Gegensätze

[85] Kersten (2020), S. 121.
[86] Anz (2012a), S. 353.
[87] Anz (2021a), S. 350.
[88] Anz (2014), S. 162.

verlaufen nicht zwischen den Nationen, sondern zwischen Befehlenden und Gehorchenden. Marschner, selbst Teil der militärischen Führungsschicht, reflektiert diese Mechanismen kritisch. Dies ist bereits ein Akt der innerlichen Abwendung vom System, auch wenn er ihm äußerlich noch angehört.

In einer späteren Textstelle erreicht Maschner mit seiner Kompanie den Grabenabschnitt, den eine zahlenmäßig bereits sehr reduzierte Kompanie noch hält. Bei der Ablösung dieser anderen Gruppe tauschen sich deren Kommandant und Leutnant Weixler aus. Verächtlich reden sie von den Truppen der Italiener, die, wenn sie so weiter machen, „bald fertig sein [werden] mit ihrem Menschenmaterial." (MiK, S. 65) Marschner merkt an diesem menschenverachtenden Begriff, diesem „ruchlos-schändliche[n] Wort" (MiK, S. 65), wie allein er ist mit seinen humanistischen Ansichten.

Drei italienische Leichen, die sie nicht mehr begraben konnten, werden von der abgelösten Kompanie zurückgelassen. Weixler und der Kommandant bezeichnen die Italiener als „Katzelmacher" (MiK, S. 66), einen abwertenden, vor allem im österreichisch-bayerischen Raum gebräuchlichen Ethnophaulismus für Italiener, der ursprünglich auf die Bezeichnung „Kesselmacher" zurückgeht.[89] Marschner verlässt die beiden und betrachtet die drei italienischen Leichen:

> Der eine zeigte sein Gesicht, sperrte immer noch den Mund auf, zu einem Schrei, und seine Hände krallten sich, wie abwehrend, in den aufgedunsenen Leib. Die anderen lagen mit hochgezogenen Knien, den Kopf zwischen den Armen. Die nackten Füße starrten mit den grauen, verkrampften Zehen wie ausgeraubt, wie eine stumme Anklage in den Laufgraben hinein. Es lag eine Ferne um diese Leichen, eine Verlassenheit um diese entblößten Füße! (MiK, S. 68)

Die Beschreibung ist von Empathie und Verstörung geprägt. Marschner erlebt die Begegnung mit den toten Italienern nicht als Triumph, sondern als erschütternden Anblick. Die Körper erscheinen ihm nicht feindlich, sondern schutzlos und hilflos. Der im geöffneten Mund sichtbare Schrei, die verkrampften Zehen und die abwehrenden Hände verweisen auf Angst und Ausgeliefertsein der Getöteten. Das Bild des „ausgeraubten" Körpers bringt die Entmenschlichung und Entwürdigung des Krieges eindrücklich zum Ausdruck.

Dadurch, dass die italienischen Männer nicht als Gefährdung wahrgenommen werden, sondern ganz im Gegenteil als Mitleid und Trauer auslösende Gestalten, wird das gängige Feindbild vollständig dekonstruiert: „Da der tote Feind aber nicht mehr gefährlich ist, ist er potentiell kein Objekt feindschaftlicher Emotionen mehr."[90] Die „stumme Anklage" richtet sich dabei an die

[89] Vgl. Duden online: „Katzelmacher", https://www.duden.de/rechtschreibung/Katzelmacher (letzter Zugriff: 16.04.2026).
[90] Vgl. Anz (2012a), S. 353.

unmenschliche Gewalt des Krieges, die Menschen entblößt, verstümmelt und als entstellte Körper zurücklässt. Marschners Reaktion ist nicht Hass, sondern Betroffenheit, wodurch auch beim Rezipierenden ein entsprechender Affekt hervorgerufen werden soll: Mitgefühl statt Feindbild.[91]

In den folgenden Eindrücken Marschners setzt sich diese Wirkung fort:

> Ein wirres Gewebe aus Erinnerungen, ein Gedränge von verwehten Gesichtern flimmerte auf: Ruderknechte aus Venedig, geschwätzige Kutscher, eine zahnlose Wirtin aus dem Posilipo; zwei Urlaubsreisen durch Italien jagten ein Heer von Leidtragenden vorbei. (MiK, S. 68)

Die toten italienischen Soldaten rufen bei Marschner keine militärischen Assoziationen hervor, sondern Bilder ziviler, friedlicher Begegnungen. Die Front und der Krieg treten in den Hintergrund und werden überlagert von Urlaubsbildern, von Alltäglichem. Statt nationaler Abgrenzung entsteht ein Gefühl von Nähe und Vertrautheit, welches das konstruierte Bild des „Feindes“ konterkariert. Bewegt von Mitgefühl und Schuld kann Marschner in den Toten nicht das ideologisch konstruierte Gegenüber sehen, sondern Menschen, die denjenigen ähneln, die ihm in friedlichen Zeiten begegnet sind. Dadurch werden die ideologisch geprägten Feindbilder unterlaufen und die Soldaten der Gegenseite als individuelle Menschen erkennbar, die sich kaum von den eigenen unterscheiden.

In der Erzählung *Heldentod* reflektiert der schwer verwundete Oberleutnant Kadar in einer makaber-skurrilen Szene über die Wirkung nationalistischer Propaganda und festgefahrener Denkklischees, die sich auf die Feindbilder beziehen. Nach einem Granatenangriff, der ihn und mehrere Kameraden trifft, liegt er im Lazarett. Unter den Toten ist auch Kadett Meltzar, dessen Kopf buchstäblich durch eine Schallplatte mit dem Rakoczymarsch, der heimlichen ungarischen Nationalhymne, ersetzt wurde. Der nun am Kopf schwerverwundete Kadar behält dieses Bild von Meltzar, bei dem an der Stelle, wo einst sein Haupt war, die Schallplatte auf dem Hals lag.

Der Text verwendet eine heterodiegetische Erzählerperspektive mit interner Fokalisierung, wobei der Fokus auf den Wahrnehmungen von Oberleutnant Kadar und seinem Burschen Miska liegt. Miska erscheint als unschuldiger, emotional reagierender Beobachter, der die Brutalität des Krieges reflektiert. Seine kauernde Haltung, seine Tränen und Schuldgefühle veranschaulichen seine Hilflosigkeit gegenüber dem Krieg.Kadars Wahrnehmung wiederum

[91] Vgl. Anz (2014), S. 163. Regel: „Wenn ein Autor in seinem Text eine Figur, die er zum Sympathieträger gemacht hat, ein Unglück erleiden lässt, intendiert er bei seinen Lesern emotionale Reaktionen des Mitleids und/oder der Traurigkeit und/oder zusätzlich der Empörung über diejenigen, die in seinem Text für den Tod verantwortlich erscheinen.“

vermittelt den Horror und die Absurdität des Krieges, gleichzeitig wird seine Empathie für irregeleitete Soldaten wie Meltzar sichtbar.

Die Darstellung des psychischen Schreckens, die für Latzkos Novellenzyklus charakteristisch ist, wird hier besonders deutlich. Surrealistische und groteske Elemente, die vom expressionistischen Einfluss zeugen, steigern die Wirkung der Erzählung bis zur Zuspitzung: Auf metaphorische Weise werden die kämpfenden Soldaten zu Maschinen reduziert, deren Menschlichkeit scheinbar ausgelöscht ist.[92] Typisch für den Expressionismus schwingt hier auch eine Technik-Kritik mit. Diese leblose Mechanik „kolonialisiert den Kopf und den Körper des einzelnen Subjekts, transformiert Individuen in standardisierte Typen oder in funktionable Bestandteile eines größeren Apparates, macht das menschliche Subjekt und auch seien Umwelt gleichsam selbst zu einer Maschine.“[93] Aus Kadars Perspektive wird dies visuell eindrücklich durch die Darstellung der Soldatenköpfe als schwarze Schallplatten vermittelt.

Im Fieberwahn erkennt Kadar darin ein Sinnbild: Nicht nur Meltzar, sondern alle Soldaten, Freund wie Feind, haben ihre Fähigkeit zum selbstständigen Denken verloren und sind zu bloßen Reproduzenten der Propaganda geworden. Die Schallplatte wird zur grotesken Metapher geistiger Vereinheitlichung: Anstelle eines individuellen Kopfes tragen die Männer die fremdgesteuerte Propaganda als Kopf. In seiner Verzweiflung schreit Kadar immer wieder den Begriff „Grammophon“ und packt seinen eigenen verletzten Kopf, um sich gegen die drohende Gedankensteuerung zur Wehr zu setzen. Dieser verzweifelte Akt endet tödlich. Ein alter Major kommentiert Kadars Tod mit bitterer Ironie: „Der arme Teufel dort unten hat endlich ausgelitten. Als echter Ungar! Mit dem Rakoczymarsch auf den Lippen.“ (MiK, S. 138)

Die Wahl des Rakoczymarsches ist dabei von besonderer Bedeutung: Nach Kersten ist er

> als patriotisches Symbol für den nationalen Freiheitskampf der Ungarn zu verstehen, da er sowohl im zeitgenössischen als auch im gegenwärtigen historischen Kontext als der populärste und bedeutendste Marsch im kollektiven Gedächtnis der Ungarinnen und Ungarn sowie als Repräsentant nationaler Tugenden verstanden werden kann.[94]

Die Schallplatten, die mit Propaganda aufgeladen sind, verweisen zugleich auf nationale Identität wie auch auf die Entmenschlichung durch die militärische Hierarchie.

Vorher hatten Kadar und Meltzar wiederholt gestritten wegen der „abgeschmackten patriotischen Floskeln“ (MiK, S. 134), die Meltzar immer wieder von sich gab. Oft hatte dieser den stereotypen Satz „Totschlagen soll man die Hunde!“ (MiK, S. 135) ausgerufen. Nun tut es

[92] Vgl. Kersten (2020), S. 119.
[93] Anz (2010), S. 120.
[94] Kersten (2020), S. 117.

Kadar leid, Meltzar „über Menschlichkeit“ (MiK, S. 135) belehrt zu haben, da dieser mit der Schallplatte als Kopf ja gar nicht verstehen kann,

> daß die italienischen Soldaten, die zerfetzt und blutig an der Batterie vorbei geführt wurden, auch viel lieber Zuhause geblieben wären, wenn nicht ein Plakat an einer Straßenecke sie genau so gezwungen hätte alles stehen und liegen zu lassen, wie die Mobilmachung in Ungarn die ungarischen Kanoniere. (MiK, S. 135)

Kadar beginnt nun zu begreifen, dass nicht er selbst schuld an der Kopflosigkeit ist, die ihn und seine Kameraden traf, sondern die Propaganda, die ihnen ihre Individualität genommen hatte. Nicht nur Meltzar war für seine starren Überzeugungen nicht verantwortlich zu machen, auch die italienischen Soldaten erscheinen als Opfer derselben manipulativen Kräfte:

> [A]uch den Italienern drüben. […] Auch denen hatte man ja Platten auf die Hälse geschraubt. Auch die sollten zurück, zurück nach Verona, nach Venedig, nach Neapel, wo ihre Köpfe aufgeschichtet lagen in Magazinen, zur Aufbewahrung bis nach dem Kriege. (MiK, S. 137)

Wiederum betont der Text die Gemeinsamkeiten von Kameraden und Feinden. Die Soldaten sind durch ihre Ohnmacht gegenüber der Kriegspropaganda verbunden. Nicht nur die österreichischen Soldaten, sondern auch die Italiener werden zu willenlosen Werkzeugen gemacht, indem ihnen ihre Köpfe genommen werden und stattdessen „Platten auf die Hälse geschraubt“ werden, was eine Metapher für den Verlust der individuellen Urteilskraft ist. Dieses Bild hebt die Entfremdung von der eigenen zivilen Identität hervor. Zwar sind die Soldaten körperlich anwesend, aber geistig sind sie abwesend. Statt des Kopfes – der Sitz ihrer Individualität, ihrer Menschlichkeit, ihrer Gedanken und Urteilskraft – tragen sie alle dieselben Platten, ein Ausdruck für die militärische Gleichmachung, die alle zu willenlosen Maschinen im System des Krieges verwandelt. Damit zeigt Latzko, dass der Krieg nicht nur den Feind entmenschlicht, sondern die Unterscheidung zwischen Freund und Feind selbst aufhebt und beide Seiten gleichermaßen in eine entindividualisierte Kriegsmaschinerie zwingt.

Für Jünger beginnt seine vierjährige Kriegserfahrung mit einer für ihn verwunderlichen ersten Schlacht: „Sie war ganz anders, als ich gedacht. Ich hatte an einer großen Kampfhandlung teilgenommen, ohne einen Gegner zu Gesicht bekommen zu haben.“ (ISt, S. 35) Die Front erscheint hier als ein Raum unpersönlicher Gewalt, in dem das Feindbild zunächst nicht klar fassbar ist: „Das war so rätselhaft, so unpersönlich. Kaum, daß man dabei an den Feind dachte, dieses geheimnisvolle, tückische Wesen irgendwo dahinten." (ISt, S. 9)

Zu den Erwartungen an die Front gehörten für Jünger sichtbare Feinde dazu, doch stattdessen muss er sich bald in die neue Realität des Stellungskrieges einfinden, die von ständigem Beschuss der Artillerie gekennzeichnet war. In diesem Zusammenhang hält Mecke fest: „Selbst der ansonsten kriegsbegeisterte Ernst Jünger kommt nicht umhin, die ernüchternde Wirkung

dieser neuen Art von Krieg gleich auf den ersten Seiten von *In Stahlgewittern* zu konstatieren.“[95] Das klare Feindbild und die vorgestellten Kampfhandlungen, mit denen die jungen Soldaten angereist waren, verschwimmen zu einem Gefecht mit einem vagen, unsichtbaren Gegner. Damit wird bereits zu Beginn deutlich, dass das tradierte Bild des greifbaren Gegners im modernen Krieg zerfällt und an die Stelle persönlicher Konfrontation eine abstrakte Form von Gewalt tritt.

Jünger beschreibt in strenger Chronologie die Konfrontation in einem Abschnitt der Westfront, wo sich auf engem Raum Schützengräben, Stellungen und Minenfelder über mehrere Kilometer erstrecken und die Kämpfe durch ständigen Artilleriebeschuss und unmittelbare Lebensgefahr geprägt sind.[96] Im Verlauf der Darstellung treten Gegner unterschiedlicher nationaler Herkunft auf. Neben französischen und englischen Soldaten erscheinen später auch Angehörige eines indischen Regiments sowie schottische Soldaten. Dadurch erscheinen die Feindfiguren nicht als einheitliche kulturelle oder nationale Gruppe, sondern als Teil eines multinationalen militärischen Kontextes.

Dabei gibt es nur wenige vereinzelte stereotype Bezeichnungen für die Feinde, die zudem fast ausschließlich in den direkten Äußerungen von Kameraden auftreten, wodurch Jünger selbst eine Distanz zu solchen Zuschreibungen wahrt. So ruft ein Landwehrmann: „Jungens, jetzt feste ran, der Franzmann ist im Laufen!“ (ISt, S. 25) Ein Offizier-Stellvertreter ruft bei einem beginnenden Angriff: „Wo ist der Tommy? Ran an die Hunde! Los, wer kommt mit?“ (ISt, S. 219) Weiters ruft ein Major ruft bei einer Feindbegegnung aus: „Schlag den Hund tot!“ (ISt, S. 242). Ein Leutnant begegnet einem englischen Soldaten sogar in dessen Muttersprache: „Come here, you son of a bitch!“ (ISt, S. 87)

Zwar tragen diese Bezeichnungen zur Lächerlichmachung und teilweise zur Entmenschlichung der Feinde bei, doch schwingt gleichzeitig ein ironischer Unterton mit, der die Distanz des Erzählers und die Ambivalenz der Wahrnehmung betont. Diese vereinzelten abwertenden Ausfälle sind in Gefechtssituationen und Ausrufen von Kameraden kontextualisiert. So etwa, als sein Kamerad Schultz unter Beschuss ausruft: „Da schießen sie noch, die verfluchten Schweine!“ (ISt, S. 257) Diese Ausdrücke kommen bei Jünger nicht als ideologisch gefestigte Feindbilder vor, sondern als Ausdruck akuter Anspannung. Die Darstellung folgt dabei einer nüchternen, beobachtenden Sprache, in der die Äußerungen der Kameraden zitiert werden, ohne

[95] Mecke, Jochen: Die Literatur des Ersten Weltkrieges und die Ethik der Ästhetik. In: Romanische Studien 9 (2019), S. 13–36, hier S. 23.
[96] Vgl. Schwilk (2007), S. 220–221.

sie explizit zu kommentieren oder ideologisch zu verstärken. Statt einer eindeutigen Feinddämonisierung entsteht so eine zynisch-distanzierte Perspektive auf das Kampfgeschehen:

> Oft ist es auch ganz nett. Manche sind mit sportsmäßigem Interesse bei der Sache. Mit einer gewissen Schadenfreude betrachten sie die Einschläge der eigenen Artillerie im feindlichen Graben. „Junge, der saß." „Donnerwetter, sieh mal, wie das spritzt! Armer Tommy!" (ISt, S. 50)

Dies erzeugt insgesamt nicht den Eindruck eines existenziellen Kampfes um Leben und Tod, sondern erinnert vielmehr an die Metaphorik eines spielerischen Wettbewerbs. Der abschließende Ausruf „Armer Tommy!"[97] wirkt im Kontext der zuvor geschilderten Schadenfreude nicht primär mitfühlend, sondern eher als sarkastische Bemerkung.

Insgesamt wird der Feind bei Ernst Jünger nicht aus persönlichem Hass heraus bekämpft, sondern erscheint als nahezu selbstverständlicher Bestandteil des Kriegsgeschehens. Seine Darstellung bleibt also weitgehend frei von pauschaler Herabwürdigung der Gegner. In diesem Zusammenhang stellt Alexander Rubel fest: „Der Feind ist eine Gegebenheit, nur selten Objekt von Reflexion. Wird das Wort [Feind] allein verwendet, hat es keinerlei pejorativen Beigeschmack."[98]

Die Gegnerfigur ist eher eine notwendige Zielscheibe im Kampf als ein klar gezeichnetes, ideologisch aufgeladenes Feindbild. Damit erscheint der Feind nicht als individuelles Gegenüber, sondern als funktionale Projektionsfläche der Logik des Krieges.

Alexander Rubel arbeitete heraus, wie Jünger in seinen Feinddarstellungen Nuancen in der Darstellung zeigt:

> [So] unterscheidet er zwischen den überaus respektablen Engländern, den bisweilen tapferen Franzosen, denen als Erbfeind aber nicht ganz so viel Sympathie entgegen gebracht wird und den etwas weiter unten rangierenden, bisweilen bemitleidenswerten Kolonialtruppen, wie den ‚pauvre Ratschput'.[99]

Während die Engländer und Schotten sehr positiv und respektvoll dargestellt werden, lässt er den Franzosen etwas weniger Hochachtung entgegenkommen. In einer von zwei Stellen, wo Jünger selbst den Feind beschimpft, spricht er von den Taktikten vom „Franzmann" (ISt, S. 14).

---

[97] Die Figur des Tommy Atkins verkörperte den idealisierten britischen Soldaten – tapfer, aufrecht und national motiviert – und wurde seit dem 19. Jahrhundert in der Literatur popularisiert; im Ersten Weltkrieg zeigte sich eine Sentimentalisierung des Typs, teilweise mit komischen Elementen, und auch deutsche Gegner nahmen den Tommy als respektierten oder gehassten Soldatentyp wahr. Vgl. Reimann, Aribert: Stereotypen. In: Gerhard Hirschfeld / Gerd Krumeich / Irina Renz (Hg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2014, S. 867–868, hier S. 867.

[98] Rubel, Alexander: „Gegen Inder". Die Darstellung des Gegners in Ernst Jüngers „In Stahlgewittern". In: Germanistische Beiträge 36 (2015), S. 45–82, hier S. 49.

[99] Rubel (2015), S. 56.

Daneben findet sich – in einer später gestrichenen Passage – eine indirekte negative Stereotypisierung der Franzosen, die jedoch nicht in Form einer direkten Beschimpfung erfolgt:

> Am meisten frappierte mich in diesen lothringischen Dörfern die vergebliche Suche nach einer verschwiegenen Örtlichkeit. Eine Badewanne schien zu den unbekannten Dingen zu gehören. In dieser Beziehung habe ich in Frankreich überhaupt eigentümliche Erfahrungen gemacht. Selbst in den prunkvollen Schlössern mußte man gewisse Schattenseiten mit diskretem Lächeln ignorieren. So sehr ich den Franzosen schätze, halte ich doch diese Seite seines Wesens für eine bezeichnende. ‚Was schadet's, wenn die Senkgrube hinten rinnt und stinkt, / Wenn nur der Türknopf vorn blitzt und blinkt.' Es ist mir bekannt, daß feindliche Rassen sich gegenseitig als unsauber bezeichnen, wurden wir doch selbst von den Franzosen ‚sales' Boches genannt. Ich halte uns indes für vollauf berechtigt, dem Romanen dieses Kompliment zurückzugeben. (ISt HG, S. 434)

Die zweite direkte Beschimpfung des Feindes von Jünger fällt gegenüber den Engländern:

> Oft hört man den Gegner an seinem Drahtverhau arbeiten. Dann schießt man rasch hintereinander dorthin. Nicht nur, weil es befohlen ist, man empfindet auch eine gewisse Befriedigung dabei. ‚Jetzt sitzen sie drüben aber in Druck. Vielleicht hast du sogar einen getroffen.' Auch wir ziehen fast jede Nacht Draht und haben häufig Verwundete. Dann fluchen wir auf diese gemeinen Schweine von Engländern. (ISt, S. 47)

Zunächst wird geschildert, wie die Gegner ihre Verteidigungsanlagen stärken und sie dabei unter Beschuss kommen. Mit einer Genugtuung wird hinüber geschossen, in der Hoffnung, vielleicht einen Feind zu treffen. Doch dann kommt der Perspektivwechsel. Die eigenen Soldaten ziehen ebenso Drähte und kommen unter Beschuss, woraufhin der Feind beschimpft wird. Doch entsteht hier eine ironische Selbstentlarvung: Das, was man selbst tut, wird beim Gegner als „gemein" empfunden. Die Sprache offenbart eine Art Doppelmoral, die durch Jüngers nüchternen Stil bloßgelegt wird.

In einem Gefechtsabschnitt bei Saint-Quentin, als sich die deutsche Armee in der sogenannten „Siegfriedstellung" befand, trifft Jüngers Kompanie auf Gegner indischer Herkunft. Zunächst vermutet die Truppe, dass es sich um britische Soldaten handeln könnte, doch kommt es bei der Aufforderung zur Aufgabe zu Verständigungsschwierigkeiten, da die Soldaten „fremdartige Rufe" ausstoßen (ISt, S. 155).

> Die Stimmen erinnerten an die Laute der Frösche, die man nach einem Gewitter in den Wiesen hört. Wir entdeckten im hohen Grase eine Reihe von Toten und drei Verwundete, die uns, auf ihre Arme gestützt, um Gnade anflehten. Sie schienen fest überzeugt, daß wir sie jetzt umbringen würden. Auf meine Frage ‚Quelle nation?' antwortete einer ‚Pauvre Ratschput!'. Wir hatten also Inder vor uns, weit übers Meer gekommen, um sich auf diesem gottverlassenen Stück Erde an Hannoverschen Füselieren die Schädel einzurennen. Die zierlichen Gestalten waren übel zugerichtet. (ISt, S. 155)

Die Stimmen werden metaphorisch als Froschlaute beschrieben, was die Fremdartigkeit der Soldaten betont. Laut Rubel „zeugen [diese Zeilen] von einem latenten wilhelminischen Alltagsrassismus, ganz gewöhnlich und wenig bemerkenswert für die Zeit."[100]

[100] Rubel (2015), S. 55.

Sie nehmen einige der Gegner gefangen, wobei die indischen Soldaten nach Jüngers Darstellung große Angst zeigen. „Der Aufzug, bei dem sich das Klagen der Gefangenen mit unserem Jubel vermischte, hatte etwas Vorzeitiges. Das war kein Krieg mehr; es war ein uraltes Bild.“ (ISt, S. 155) Damit werden die indischen Soldaten als fremd und exotisch gezeichnet, deren Auftreten eher an ein archaisches, von europäischen Vorstellungen abweichendes Kriegsbild erinnert als an einen modernen militärischen Gegner.

Die gefangenen Inder wirken verunsichert. „Hier gelang es mir, unsere Gefangenen, denen man sehr böse Dinge über uns erzählt zu haben schien, ein wenig zu beruhigen.“ (ISt, S. 155) Dadurch erscheinen die indischen Soldaten in Jüngers Darstellung als Träger eines bereits vorgeprägten negativen Feindbildes. Der Hinweis auf „sehr böse Dinge“, die den Gefangenen offenbar zuvor über die Deutschen erzählt worden seien, verweist auf die Wirkung von Kriegspropaganda auf Seiten der Alliierten, zugleich aber auch auf Jüngers Bestreben, diesem Bild entgegenzuwirken. Die explizite Erwähnung dieser Situation lässt Rückschlüsse auf sein Selbstverständnis zu: Jünger positioniert sich nicht als brutaler Aggressor, sondern inszeniert sich vielmehr in einer außergewöhnlichen Ausnahmesituation in der Rolle eines Gastgebers, indem er versucht, sie zu beruhigen.

In der Überarbeitung von 1961 ergänzt Jünger die zuvor eher geringschätzig wirkende Darstellung der indischen Gegner um eine nachträgliche Einfügung: „Ihre Truppe waren die First Hariana Lancers, ein gutes Regiment“ (ISt, S. 156). Diese Ergänzung kann als Versuch gelesen werden, die Darstellung nachträglich zu relativieren und ihr eine anerkennendere Nuance zu verleihen.[101]

Diese Textstelle steht in direktem Kontrast zu einer Situation, in der die Gegner britische Truppen sind. Hierbei gelingt es Jüngers Kompanie hundertfünzig englische Gefangene zu machen: „Die meisten zeigten durch ihr zuversichtliches Lächeln, daß sie uns nichts Unmenschliches zutrauten." (ISt, S. 215) Auch hier zeigt sich, wie sehr Jünger das Verhältnis zum Gegner jenseits von Hass und Brutalität begreift. Die britischen Soldaten erscheinen nicht als verängstigte Unterworfene, sondern als Menschen, die trotz ihrer misslichen Lage Vertrauen in eine faire Behandlung haben. Diese kurze Beobachtung offenbart zum einen, dass die Frontsoldaten nach Jüngers Darstellung eine gewisse gegenseitige Erwartung an Anstand und gerechter Behandlung teilten. Zum anderen spiegelt sich darin auch Jüngers eigenes Selbstbild

[101] Vgl. Rubel (2015), S. 56.

als ehrbarer Kämpfer, der nicht durch Grausamkeit, sondern durch Tapferkeit und Kontrolle geprägt ist.

Die Konstruktion von Feindbildern begegnet Jünger in einigen englischen Zeitungen, die er in einem gegnerischen Unterstand findet und die „von recht geschmacklosen Ausfällen gegen ‚the Huns' wimmelten." (ISt, S. 248) Die herabsetzende Bezeichnung „Huns" steht exemplarisch für die klischeehafte Darstellung durch die Propaganda der Gegner. Jünger erwähnt diesen Begriff mit einer nüchternen Distanz, nicht empört, sondern beinahe belustigt über die verzehrte Wahrnehmung.

In diesem Zusammenhang zeigt sich, wie Kriegsgegner den deutschen Gegner in gewissem Maße zu einem gemeinsamen Hauptfeind stilisierten. Die Propaganda zeichnete damit ein Feindbild, das den Gegner als barbarisch, primitiv und moralisch minderwertig darstellte. Wie etwa Michael Jeismann herausarbeitet, wurde der Krieg auf deutscher Seite häufig als „nationale[r] Selbstbeweis"[102] erlebt, sodass die Konturen des Feindes an Bedeutung verloren. Demgegenüber konstruierten die Kriegsgegner die Deutschen als „Hort des Bösen und der degenerierten Zivilisation" [103], etwa auf englischer Seite als „Hunnen" und auf französischer Seite als „Barbaren", wodurch Assoziationen von Unzivilisiertheit, Brutalität und kolonialen Vorurteilen aktiviert wurden.[104]

Die Forschung betont, dass insbesondere die französischen Feindbilder gegenüber den Deutschen stark ausgeprägt und von hoher Emotionalisierung geprägt waren. Studien zu französischer Kriegsliteratur zeigen, dass der Hass auf die Deutschen weniger als eigenständige Grundhaltung erscheint, sondern vor allem als „Folge der deutschen Aggression und der Bedrohung für die eigene Nation und das eigene Leben"[105] verstanden werden muss. Im Vergleich dazu gelten die deutschen Feindbilder als weniger einheitlich und heterogener, da der Krieg gegen mehrere Gegner geführt wurde und sich die Abgrenzungen entsprechend stärker ausdifferenzierten.[106]

Jünger versucht, sich dieser Art der Feindkonstruktion zu entziehen und eine eigene Haltung zu entwickeln, in der sowohl der Gegner als auch die eigene Person als ehrenhafte Kontrahenten erscheinen. Eine aufschlussreiche Selbstaussage Jüngers über sein Feindbild zeigt sich im

---

[102] Jeismann, Michael: Propagada. In: Gerhard Hirschfeld / Gerd Krumeich / Irina Renz (Hg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2014, S. 198-209, hier: S. 205.
[103] Jeismann (2014), S. 205.
[104] Vgl. Reimann (2014), S. 867.
[105] Lindner-Wirsching, Almut: Französische Schriftsteller und Ihre Nation Im Ersten Weltkrieg. Tübingen: Niemeyer 2004, S. 200.
[106] Vgl. Beck (2016), S. 212.

Zusammenhang mit einer außergewöhnlichen Situation: Während einer witterungsbedingten Gefechtspause im Winter steigen Soldaten beider Seiten über die Brustwehr, treten miteinander ins Gespräch und tauschen sogar Gegenstände aus. Um für „klare Verhältnisse“ zu sorgen, trifft Jünger mit dem Leutnant der Engländer zusammen und verhandelt mit ihm „in einer Weise, die eine fast sportsmännische Achtung ausdrückte, und hätten zum Schluß zum Andenken gern ein Geschenk ausgetauscht." (ISt, S. 59) Schließlich erklären sie binnen weniger Minuten wieder feierlich den Krieg. Im Anschluss daran formuliert Jünger seine Haltung:

> Ich war im Kriege immer bestrebt, den Gegner ohne Haß zu betrachten und ihn als Mann seinem Mute entsprechend zu schätzen. Ich bemühte mich, ihn im Kampf aufzusuchen, um ihn zu töten, und erwartete auch von ihm nichts anderes. Niemand aber habe ich niedrig von ihm gedacht. Wenn mir später Gefangene in die Hände fielen, fühlte ich mich für ihre Sicherheit verantwortlich und suchte für sie zu tun, was in meinen Kräften stand. (ISt, S. 60)

Diese programmatisch wirkende Passage offenbart die Haltung Jüngers zum Krieg und zum Gegner. Der Feind wird nicht entmenschlicht, sondern bleibt eine ebenbürtige Figur im Kampf unter Männern. Der Begriff „sportsmännische Achtung“ unterstreicht seine Vorstellung vom fairen Wettkampf, bei dem Mut und Tapferkeit im Mittelpunkt stehen. Jünger trennt dabei den individuellen Feind von den Pflichten des Krieges. Für ihn ist Hass kein Motor im Kampf, sondern sogar hinderlich in diesem von ihm als notwendig verstandenen Geschehen.

Eine ritterliche Haltung dem Gegner gegenüber gehört zu Jüngers Selbstbild als Frontsoldat. Er betont, für die Sicherheit der Gefangenen verantwortlich zu sein und grenzt sich damit von Racheakten oder persönlich motivierter Brutalität ab. Gleichzeitig wird von ihm das Töten des Gegners nicht nur gerechtfertigt, sondern sogar sportlich angestrebt, was die Gewalt des Krieges in ein Verständnis von Ehre und Männlichkeit überführt. Gerade hierin liegt jedoch eine Spannung, die sich nicht auflösen lässt. Rubel hebt in diesem Zusammenhang hervor: „Dabei fällt aber auf, dass Jünger ungeachtet dieses Respekts im Ernstfall ganz brutal vorgeht und dem Feind im Graben ohne Zögern das Leben auslöscht.“[107] Daraus ergibt sich eine grundlegende Ambivalenz zwischen moralischem Anspruch und tatsächlicher Gewaltausübung.

Folgt man hier der Logik von Anz, so lässt sich feststellen, dass Jünger keine eindeutige Antipathielenkung im Sinne einer klaren moralischen Verurteilung seiner Figur anstrebt. Der Feind wird nicht als reine Hassfigur konstruiert, wodurch auch keine einfache Legitimation des Tötens über eine einseitige Abwertung erfolgt. Gleichzeitig enthält die Darstellung jedoch stark ambivalente Elemente, sodass Beicken bei Jünger davon spricht, er sei „[b]eflügelt von der Lust

[107] Rubel (2015), S. 53.

am Töten“[108]. Dadurch entsteht eine ethische Spannung, die das Textverständnis polarisieren kann. Auf der Rezeptionsebene kann dies sowohl Empörung über die Kaltblütigkeit des Handelns als auch Mitgefühl gegenüber den leidenden und frühzeitig sterbenden Gegnern auslösen.[109]

Diese Wirkung hängt davon ab, ob Leserinnen und Leser bereit sind, sich bewusst der im Text angelegten Logik zu widersetzen oder sie zu übernehmen.[110] Entscheidend ist dabei die Differenz zwischen den vom Autor intendierten Emotionen und den tatsächlich ausgelösten Reaktionen beim Publikum. Denn nach Anz gelingen die beabsichtigten Kommunikationsprozesse nur dann reibungslos, „wenn Autor und Leser unter annähernd gleichen kulturellen Voraussetzungen agieren“[111], da ansonsten Deutungen und emotionale Reaktionen auseinanderfallen können.

Jüngers Weigerung, die Tötungsakte zu emotionalisieren, zeigt sich auch in einer weiteren Szene. Als aus seiner Reihe ein Mann und Vater von vier Kindern vom feindlichen Graben aus durch einen Kopfschuss getötet wird, versuchen einige seiner Kameraden noch lange verbissen Rache an den Feinden zu nehmen, was Jünger zu einer verwundeten Feststellung bewegt: "Sie schienen in dem Engländer, der das tödliche Geschoß abgegeben hatte, einen persönlichen Feind zu sehen." (ISt, S. 57) Er distanziert sich von einer emotionalisierten Sichtweise des Gegners als persönlichen Feind. Das Töten ist somit kein moralisches Unrecht, sondern Teil des größeren Zusammenhangs des Krieges. Damit wird der Feindbegriff nicht moralisch aufgeladen und seine Handlung nicht als verwerflich bewertet, sondern der Gegner erscheint als Akteur im Krieg, der denselben Bedingungen unterliegt wie die eigenen Soldaten.

Ein weiteres Beispiel für den Respekt an den Feinden zeigt sich, als Jünger nach einem Gefecht, in dem er verwundet wurde, zwei Engländer als Gefangene fortbringen möchte: „Ich geriet heftig mit dem Troßführer zusammen, der zwei verwundete Engländer, die mich während des letzten Teils des Weges gestützt hatten, vom Wagen werfen lassen wollte.“ (ISt, S. 261) Selbst als Verwundeter steht er für seine Haltung ein, den Feind als Mitmenschen zu betrachten. Die Tatsache, dass es sich dabei um Verwundete handelt, die ihm geholfen hatten, verstärkt das Bild eines gegenseitigen Respekts im Ausnahmezustand des Krieges.

---

[108] Beicken (2017), S. 143.
[109] Vgl. Anz (2014), S. 159. Regel: „Wenn ein Autor in seinem Text eine Figur, die er zum Sympathieträger gemacht hat, sterben lässt, aber nur wenn dieser Tod ein frühzeitiger und gewaltsamer ist [evozieren sie Mitleid und Empörung.]“
[110] Vgl. Anz (2014), S. 155.
[111] Anz (2007a), S. 218.

Die emotionale Reaktion seiner Kameraden scheint ihm fehlgeleitet. Jünger geht im Krieg einer Ethik nach, nach der persönliche Gefühle zurückstecken müssen hinter einer bereitwilligen Teilnahme an einem größeren, objektiven Geschehen. Darin zeigt sich sein Bemühen um eine rationale, disziplinierte Haltung gegenüber dem Krieg und seinen Beteiligten. Andere verbinden den Krieg unmittelbar mit Gefühlen wie Leid, Trauer und Wut. Dem entgegen konstruiert Jünger eine Haltung von Selbstbeherrschung und gegenseitiger Achtung.

Nach Anz konstituiert Hass als geteilte Emotion ein Gemeinschaftsgefühl, das „aggressive, kompromisslose Handlungsbereitschaft" gegenüber den Feinden bewirkt.[112] Erst durch die klare Unterscheidung von Freund und Feind lasse sich der Krieg rechtfertigen.[113] Jünger hingegen schafft den Spagat zwischen einer Achtung dem Feind gegenüber, die negative Gefühle oder Schuldzuweisungen ablehnt, und andererseits eine bedingungslose Bereitschaft zur Teilnahme an dem Gewaltkreislauf des Krieges.

Feindbilder entstehen bei Jünger nicht durch entmenschlichende Propaganda, sondern aus der Notwendigkeit zur Abgrenzung zu den anderen. Der Gegner ist zwar gefährlich, aber nicht verachtenswert. Diese kühle, fast stoische Sichtweise zeichnet Jünger Texte aus und macht sie auch so ambivalent. Der Vorwurf der „kalten Sachlichkeit" begleitet die Rezeption von Ernst Jünger seit dem Erscheinen von *In Stahlgewittern*.[114] Tatsächlich verzichtet Jünger weitgehend auf Mitleidsbekundungen oder moralische Kommentierungen. So spricht Jörg Drews von einer „landknechthaften Gleichgültigkeit gegenüber der moralischen Problematik des Tötens."[115] Auch Klaus Theweleit deutet diese Haltung als Ausdruck der „Stahlgestalt", eines Menschentyps, der sich als funktionale „Einzelteilganzheit" organisiert, in der Triebe und Psyche scheinbar aufgehoben sind und alle inneren Kräfte „in Funktionen des stählernen Leibes verwandelt"[116] werden. Damit wird auch die Fähigkeit zum „Leben ohne Gefühle"[117] als Voraussetzung dieser kalten, distanzierten Wahrnehmung des Krieges lesbar.

Jüngers Umgang mit dem Tod des gefallenen Familienvaters zeigt seine konsequente Distanzierung von emotionaler oder moralischer Aufladung des Feindbildes: Er weist die Rachehaltung seiner Kameraden zurück und lehnt es ab, den Gegner als persönlichen Feind zu

[112] Vgl. Anz (2012a), S. 342.
[113] Vgl. Butler (2009), S. 23.
[114] Vgl. Mein (2014), S. 248.
[115] Drews, Jürgen: In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppenführer. In: Jens, Walter (Hg.): Kindlers Neues Literaturlexikon (Band 8). München: Kindler 1990, S. 948–949, hier S. 949.
[116] Theweleit, Klaus: Männerphantasien. Band 2: Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terrors. Berlin: Matthes & Seitz Berlin 2019, S. 711.
[117] Theweleit (2019), S. 711.

betrachten. Stattdessen erscheint der Krieg für ihn als objektiver Zusammenhang, in dem auch der Gegner denselben Bedingungen unterliegt und nicht moralisch verurteilt wird.

Anz beschreibt Feindbildkonstruktion durch a) eine reduzierte und entmenschlichende Darstellung des Gegners, b) eine Abweichung der zugeschriebenen Merkmale von ethischen Bewertungsmaßstäben sowie c) die Hervorhebung der Gefährlichkeit als dominantes Charakteristikum der Feindfigur.[118] Doch weder entmenschlicht Jünger den Feind, da er einzelne Feinde und ihre Aktionen teilweise mit Respekt und Achtung schildert, noch verurteilt er ihre Handlungen als unethisch. Einzig als gefährlich stellt er die Gegner dar, wobei er zugleich auch die eigenen Finten als gefährlich darstellt, wenn sie etwa bei Rückzug „genial konstruierte[n] Höllenmaschinen“ (ISt, S. 134) in ihren Gräben installieren.

Motiviert von Jüngers Sichtweise auf den Krieg als Wettkampf um Ehre und Männlichkeit, bekundet er seinen Respekt für besondere Leistungen nicht nur bei seinen Kameraden, sondern auch bei den gegnerischen Truppen. Ein englischer Sergeant schafft es bei einem Sturm besonders weit, wird jedoch tödlich verwundet. Umringt von den deutschen Soldaten behält er in seinem Todeskampf bis zuletzt seine Pfeife zwischen den Zähnen, was Jünger mit den Worten kommentiert: „Auch hier hatten wir wieder wie überall, wo wir Engländern begegneten, den erfreulichen Eindruck kühner Männlichkeit.“ (ISt, S. 130).

Auch an anderer Stelle zeigt sich eine ähnliche Haltung. So schildert Ernst Jünger den Fund eines gefallenen englischen Offiziers: „Aus den Papieren des Offiziers ging hervor, daß er den Namen Stokes trug und dem Royal Munster 2. Füsilier-Regiment angehörte. Er war sehr gut angezogen, und sein vom Tode verkrampftes Gesicht war intelligent und energisch geschnitten.“ (ISt, S. 129) Außerdem trägt er Briefe zahlreicher Londoner Mädchen bei sich. Diese Entdeckung rührt Jünger und seine Kameraden so sehr, dass sie den Toten feierlich mit einem Kreuz begraben. Über einen weiteren jungen Gegner mit „frischem Kindergesicht“ bemerkt er: „[Es ist] ein Jammer, solche Kerle totschießen zu müssen“ (ISt, S. 87). Als er schließlich einen englischen Kompanieführer gefangen nimmt und einige Worte mit ihm wechselt, hält er fest: „Seine ersten Worte zeigten mir, daß ich einen Mann vor mir hatte.“ (ISt, S. 216).

Geradezu freundschaftlich berichtet er von einem Ereignis, das sich als Folge des Zusammenstoßes mit schottischen Truppen ergab: "Hier könnte ich den Schotten erwischt haben, der mir nach dem Krieg einen netten Brief aus Glasgow schrieb, in dem er den Ort, an

[118] Vgl. Anz (2012a), S. 353.

dem er verwundet wurde, genau bezeichnete." (ISt, S. 253) Für Jünger ist es nicht widersprüchlich, den Kontakt zu jemandem zu pflegen, dem man zuvor im Krieg unter tödlichen Absichten gegenüberstand. Die Verwundung des anderen wird nicht als Schuld, sondern als Teil einer gemeinsamen Erfahrung betrachtet, aus der nachträglich sogar Respekt und menschliche Verbindung erwachsen können. Der Feind wird somit nicht als entmenschlichter Gegenspieler wahrgenommen, sondern als ebenbürtig und achtenswert. Der Gegner kann sogar als Gesprächspartner oder als potentieller Briefpartner gesehen werden, als Mensch mit Gesicht und Geschichte.

Ernst Jünger verleiht auch gegnerischen Soldaten individuelle Konturen und macht sie dadurch stellenweise zu Sympathieträgern. Dies geschieht etwa durch die Nennung von Namen, durch Beschreibungen des äußeren Erscheinungsbildes oder durch Hinweise auf persönliche Gegenstände.[119] Zugleich bekundet er wiederholt Respekt vor Mut und soldatischer Haltung des Gegners.[120] Vereinzelt treten sogar Momente von Mitgefühl hervor, beispielsweise wenn Jünger festhält, es sei „ein Jammer“, solche Männer „totschießen zu müssen“ (ISt, S. 87).[121] Damit durchbricht der Text teilweise die von Thomas Anz beschriebenen Mechanismen klassischer Feindbildkonstruktion, da der Gegner trotz seiner Funktion als Kriegsziel nicht konsequent anonymisiert oder moralisch abgewertet wird. Zwar lässt die Kriegskonzeption Jüngers grundsätzlich keine emotionalen Bindungen zum Gegner zu, doch erscheinen immer wieder Momente, in denen die feindliche Seite als menschliches Gegenüber sichtbar wird.

Auch gegenüber der Zivilbevölkerung in den Kriegsgebieten drückt sich dieser Gegensatz aus. Immer wieder werden die betont guten Beziehungen zu den ansässigen Bewohnern geschildert: Etwa die französischen Dorfbewohner, die sich darüber verwundern, dass die deutschen Soldaten so gut Französisch sprechen (vgl. ISt, S. 20) oder die Belgier, mit denen die Unterhaltung auf Niedersächsisch geführt wird (vgl. ISt, S. 21). Außerdem das französische Ehepaar, bei dem er lebt und dass ihm nach seiner letzten Verwundung Geschenke zukommen lässt (vgl. ISt, S. 295). Dabei wird deutlich, dass Jünger zwar als Soldat einer feindlichen Macht angehört, sich selbst jedoch weder als Hassfigur noch als Unterdrücker wahrnimmt und

[119] Vgl. Anz (2014), S. 162. Regel: „Literarische Texte evozieren nur dann einen hohen Grad an Sympathien (enge Vertrautheit, tiefe Verbundenheit) gegenüber einer Figur, wenn sie viele Informationen über die Figur vermitteln.“

[120] Vgl. Anz (2014), S. 160. Regel: „Literarische Texte evozieren Sympathien gegenüber einer Figur, wenn sie diese mit Merkmalen kennzeichnen, die den unter Autoren und ihren Adressaten geteilten ethischen Werten entsprechen oder nur in verzeihlichem Ausmaß von ihnen abweichen.“

[121] Vgl. Anz (2014), S. 159. Regel: „Wenn ein Autor in seinem Text eine Figur, die er zum Sympathieträger gemacht hat, sterben lässt, aber nur wenn dieser Tod ein frühzeitiger und gewaltsamer ist [evozieren sie Mitleid und Empörung.]“

offenbar auch nicht durchgehend so wahrgenommen wird. Insgesamt kommt Jünger damit ohne stark emotionalisierte oder konstruiert wirkende Feindbilder aus und betont stattdessen ein Verhältnis zum Gegner und zur Zivilbevölkerung, das von situativer Distanz, aber zugleich von Formen soldatischer Ehrenkodizes geprägt ist.

Die Analyse zeigt, dass sowohl Jünger als auch Latzko die Konstruktion von Feindbildern kritisch reflektieren, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Jünger schildert den Gegner meist als individuell erkennbare, ebenbürtige Figur, deren Mut, Tapferkeit und Menschlichkeit er respektiert. Hass und ideologische Abwertung spielen kaum eine Rolle und er entzieht sich sogar gezielt einer emotionalen Aufladung des Feindes. Feindbilder entstehen hier weniger durch Propaganda als durch situative Notwendigkeiten des Krieges. Latzko hingegen verdeutlicht die systematische Entmenschlichung der Soldaten auf beiden Seiten: Hierarchien und militärische Pflicht führen dazu, dass sowohl eigene als auch fremde Soldaten ihre Selbstbestimmung verlieren. Er betont die Parallelen zwischen den Soldaten beider Seiten, wodurch die nationalen Feindbilder dekonstruiert werden.

In beiden Werken zeigt sich, wie Feindbilder durch äußere Umstände und innere Erfahrungen geformt werden, ohne dass die Menschlichkeit der Gegenseite vollständig verloren geht. Thomas Anz' Beobachtungen zur Feindbildkonstruktion – dass Entmenschlichung, moralische Abweichung und Hervorhebung der Gefährlichkeit zentrale Mechanismen sind – lassen sich hier verdeutlichen: Jünger unterläuft diese Mechanismen durch individuelle Beobachtung und Distanz, Latzko durch die empathische Spiegelung der Gegner und durch die Kritik an autoritären Strukturen, an denen beide Seiten leiden. Beide Autoren zielen darauf, den Feind nicht als bloße Projektionsfläche oder dämonisierte Figur erscheinen zu lassen, sondern als reale Akteure, die ebenso Opfer der Umstände sind oder zumindest denselben Bedingungen unterliegen.

3.2. Transformation des Feindbildes

Im Zentrum des folgenden Kapitels steht die Frage, wie der Feindbegriff in der Kriegsliteratur von Latzko und Jünger transformiert, verschoben und teilweise auch dekonstruiert wird und welche neuen Bezugspunkte an seine Stelle treten. Dabei zeigt sich, dass der „Feind" nicht nur als konkrete gegnerische Figur erscheint, sondern zunehmend in andere Bereiche ausgelagert wird: ins eigene Lager, in technische und ökonomische Strukturen oder in einen abstrakten, kaum mehr fassbaren Kriegszusammenhang selbst.

Untersucht wird daher, wie diese unterschiedlichen Feindkonstruktionen sprachlich und erzählerisch gestaltet werden und welche emotionalen Deutungsangebote sie damit für die Rezipierenden eröffnen.

3.2.1. Der Feind im eigenen Lager

Für Latzko sind es nicht die eigentlichen politischen Feinde, die er als Feindgestalten ausmacht. Ganz im Gegenteil dekonstruiert er dieses Feindbild, indem er, statt diese zu entmenschlichen, die Gemeinsamkeiten zu ihnen hervorhebt. Die eigentlichen Schuldigen sind nicht die anderen, die der Logik des Krieges entsprechend darauf sinnen, auf die eigene Gruppe zu schießen und sie zu töten. Vielmehr sind die Schuldigen diejenigen, die überhaupt erst ermöglicht hatten, dass es zu dieser Situation kam.

Als Marschner in *Feuertaufe* zwei Offizieren zuhört, fällt wiederholt der Begriff „Menschenmaterial“ (MiK, S. 65) und die beiden sind sich nicht bewusst, dass sie „jeder selbst Einsatz“ waren und während sie sich so kaltblütig besprachen „auch um ihre Knochen die Würfel noch rollten“ (MiK, S. 65). Wiederholt äußern sie den Begriff des „Menschenmaterials“,

> ohne jede Empörung, als wäre es nur natürlich, dass ihr Leib nicht mehr als eine Spielmünze war in der Hand von Menschen, die sich das Recht nahmen, wie Götter zu spielen! Legten ihr einzig-unwiederbringliches Leben ohne Bedenken einer Macht unter die Füße, die es erst mit ihren Leichen beweisen konnte, ob sie den Einsatz richtig zu platzieren weiß. Und die so sprachen, waren Offiziere! (MiK, S. 65)

Diese Reflexion zeigt, dass Latzkos Kritik über den einzelnen Soldaten hinausgeht. Der eigentliche Feind ist das System, das Menschen in eine autoritäre Befehlsstruktur zwingt, in der das individuelle Leben kaum noch zählt. Der Begriff „Menschenmaterial“ wurde dabei in politischen, militärischen und medizinischen Kontexten verwendet und bezeichnete „lebende[n] wie tote[n] Körper[n] junger, weitestgehend gesunder Männer in großer Zahl.“[122] Dadurch wird deutlich, wie sehr der Mensch in solchen Diskursen auf seine bloße Verwertbarkeit reduziert und seiner Individualität beraubt wird.

Selbst Offiziere, die innerhalb der Hierarchie über mehr Handlungsspielraum verfügen, sind in diese Strukturen eingebunden und folgen ihnen – freiwillig oder gezwungenermaßen. Dadurch wird deutlich, wie weit die Entmündigung reicht. Die Kritik richtet sich daher nicht gegen einzelne Frontsoldaten, sondern gegen eine gesellschaftliche Ordnung, die Menschen zu bloßen

[122] Metzger, Nadine: „Prächtiges Menschenmaterial“ – Anthropometrische Konstitutionsforschung auf der Suche nach dem statistischen Normalkörper (1914–1922). In: Naturwissenschaften, Technik und Medizin, Bd. 28, Nr. 1 (2020), S. 35–68, hier S. 37.

Werkzeugen des Krieges macht. Die einfachen Soldaten werden wie Kersten feststellt „als Opfer einer rücksichtslos herrschenden militärischen und einer durch die Politik protegierten wirtschaftlichen Elite charakterisiert.“[123]

Auch die Erzählung *Der Sieger*, die die Perspektive eines hohen Generals einnimmt, der vom Hinterland aus die Truppenbewegungen lenkt, verfolgt eine ähnliche kritische Stoßrichtung. Die Novelle weist eine variable Fokalisierung auf: Zunächst wird aus externer Perspektive das gesellschaftliche Leben der Stadt geschildert, später verlagert sich die Perspektive zu einer internen Fokalisierung auf den General und seine Gedanken. Der heterodiegetische Erzähler, der zugleich als auktoriale Kommentierungsinstanz auftritt, wahrt dabei eine ironische Distanz. Dadurch entsteht eine Spannung zwischen der selbstherrlichen Selbstwahrnehmung des Generals und der impliziten Kritik des Erzählers, der dessen moralische Blindheit sichtbar werden lässt.

Der Generaloberst, von den Zeitungen als „Sieger von *** genannt“, ist „unbeschränkter Herr über Hunderttausende von Menschenleben“ (MiK, S. 87), kann über das Schicksal von zahllosen Männern entscheiden, ohne selbst sein Leben in Gefahr zu bringen. Vom Schreibtisch aus gibt er seine Befehle:

> Seine Vorkehrungen waren getroffen: das Menschenreservoir bis zum Überlaufen aufgefüllt! Zwei Mal Hunderttausend junge, kräftige Burschen, die erlesensten Jahrgänge, lagen rückwärts bereit, um im geeigneten Moment vor die Walze geworfen zu werden, bis sie in einem Sumpf von Blut und Knochen steckenblieb. (MiK, S. 93–94)

Die Passage legt in drastischen Bildern die gefühlslose Instrumentalisierung von Menschenleben durch die militärische Elite offen, indem Soldaten als austauschbares „Menschenreservoir“ und Krieg als „Walze“ bezeichnet werden. Der Generaloberst befiehlt im Folgenden einer Brigade, dass sie standhalten sollten gegenüber dem Ansturm der Gegner, bloß um deren Vormarsch kostspielig zu machen und belässt die eigenen Soldaten in der falschen Hoffnung, dass eine Ablöse noch kommen würde. Launisch regiert er von seinem Schloss aus, wo er einquartiert ist, von den Untergebenen nur „Seine Exzellenz“ (MiK, S. 83) genannt. Sein Größenwahn und seine Willkür werden in der folgenden Charakterisierung dargestellt:

> Kein Schicksal gab es in dieser Stadt, das er nicht mit einem Federstrich hätte umbiegen, nichts, was er nicht nach Gutdünken hätte fördern oder vernichten können. Seine Gunst bedeutete Lieferungen und Reichtum oder Auszeichnung und Avancement; seine Ungnade Aussichtslosigkeit oder eine Marschroute in den sicheren Tod. (MiK, S. 87)

Der Generaloberst erscheint nicht – entgegen seinem gepflegten Selbstbild – als heldenhafter Stratege, sondern als willkürlicher, fast gottgleicher Machtinhaber, dessen Befehle aus sicherer

[123] Kersten (2020), S. 118.

Entfernung Leid und Tod verursachen. Die Soldaten an der Front, die „erlesensten Jahrgänge“ (MiK, S. 94), werden in seiner Denkweise zu entbehrlichen Ressourcen, die „in einem Sumpf von Blut und Knochen“ (MiK, S. 94) verbraucht werden können. Seine Entscheidungen implizieren kein Risiko für das eigene Leben und werden ohne Mitgefühl aus persönlichen Launen getroffen. Sein Urteil über die jungen Soldaten als erlesene Jahrgänge zeigt die Unmenschlichkeit der industriellen Menschenvernichtung des Ersten Weltkriegs.

Die Figur des Generalobersten steht exemplarisch für eine militärische und politische Elite, die sich nicht nur der Verantwortung für das Leid an der Front entzieht, sondern ihre Machtposition eigennützig auslebt. Latzko stellt diesen Gegensatz bewusst heraus: Während Soldaten wie Marschner oder Kadar an der Front mit Tod, Gewissenskonflikten und Mitleid konfrontiert sind, bleibt „Seine Exzellenz“ in einer Welt der Kontrolle und Distanz. Die ironische Darstellung seiner vermeintlichen Allmacht unterläuft dabei die heroische Rhetorik, mit der die Kriegsführung sonst häufig gerechtfertigt wird.

Nach Anz werden Feindbilder dadurch konstruiert, dass der Gegner reduziert, fremd und dehumanisiert dargestellt wird, nicht den ethischen Maßstäben entspricht und vor allem durch seine Gefährlichkeit charakterisiert ist: „Feinde sind also keine Menschen, ethisch minderwertig und gefährlich.“[124] Weil mit dem Generalmajor von Latzko eine Figur gezeichnet wird, welche die Elite verkörpert, die Verantwortung und Schuld an dem Leiden der Frontsoldaten trägt, ließe sich vermuten, dass er als Feindbild aufgebaut wird. Allerdings nicht im Sinne von nationalen Gegensätzen, wie sie Latzko ja auch dekonstruiert. Während die gegnerischen Soldaten menschlich, leidend und dem eigenen Schicksal ähnlich gezeichnet werden, lenkt er seine Anklage gegen diejenigen, die die Entscheidungsgewalt über Leben und Tod der Soldaten innehaben.

Gemäß der drei Feindbildmechanismen, die Anz benennt – Dehumanisierung, moralische Minderwertigkeit und Gefährlichkeit – lässt sich auch der Generaloberst analysieren. Zwar wird er nicht grotesk karikiert, aber Latzko entmenschlicht ihn in gewissem Sinne trotzdem. Der Generaloberst als „hohe[r] Herr“ (MiK, S. 89) regiert einer gottgleichen Instanz von seinem Schloss aus, das „Schloss, hoch über Stadt und Tal“ (MiK, S. 90), als würde er über den Einzelschicksalen der Menschen stehen. Seine Titulierung als „Seine Exzellenz“ unterstreicht den Eindruck eines enthobenen Machtträgers, als gäbe es in der Stadt „kein Schicksal, das er

[124] Anz (2012a), S. 353.

nicht mit einem Federstrich hätte umbiegen“ (MiK, S. 87) können. Der Generaloberst erscheint also als entfremdete Figur, der seinen Mitmenschen enthoben wirkt.

Auch in Bezug auf seine ethischen Maßstäbe wird er entfremdet dargestellt: Die Entscheidung, eine Brigade zu opfern und sie in der falschen Hoffnung auf eine Ablöse zu belassen, offenbart seine Kaltherzigkeit. Für Verwundete ordnet er eine Ausgangssperre im Städtchen an, damit die Bevölkerung nicht mit den Kriegsfolgen konfrontiert wird, da dies „geeignet erscheint, deprimierend auf die allgemeine Kriegsbegeisterung einzuwirken“ (MiK, S. 87). Dies verstärkt das Leid der verwundeten Soldaten und zeigt, wie gering ihr Wert aus Sicht des Generalobersten ist. Nach einer Regel von Anz evozieren literarische Texte „Antipathien gegenüber einer Figur, wenn sie diese mit Merkmalen kennzeichnen, die von den unter Autoren und ihren Adressaten geteilten ethischen Werten deutlich abweichen.“[125]

Zugleich geht vom Generaloberst auch eine spürbare Gefahr aus. Sein Charakter ist launisch und aufbrausend. Seine Wutausbrüche werden metaphorisch als „Hinabdonnern“, „Unwetter“, „Sturm“ und „Gewitterwolke“ (MiK, S. 98, 99, 100) beschrieben, was dazu führt, dass sich seine Untergebenen alle vor ihm fürchten und zittern. Seine Macht und persönliche Willkür können für andere existenzielle Konsequenzen haben.

Latzko nutzt damit die Figur des Generalobersten, um ein alternatives Feindbild zu entwerfen: nicht den Soldaten im gegnerischen Graben, sondern die eigene Elite, die sich durch Machtentfremdung, moralischer Willkür und gefährliche Selbstüberschätzung hervortut. Das gängige Feindbild wird also dekonstruiert, neubesetzt und emotional aufgeladen. Der eigentliche Gegner befindet sich nicht auf der anderen Seite der Front, sondern an der Spitze der eigenen Hierarchie.

In der Erzählung *Der Kamerad*, die den Untertitel „Ein Tagebuch“ trägt, reflektiert der Ich-Erzähler über die Schuldigen des Krieges. Der homodiegetische Erzähler berichtetaus einer stark von Trauma, Schuld und Erinnerung gezeichneten Perspektive. Retrospektiv hält er in seinem Tagebuch die Gründe für seinen gegenwärtigen Aufenthalt im Lazarett beziehungsweise in einer psychiatrischen Einrichtung fest. Der tote Kamerad begleitet ihn unaufhörlich innerlich und steht als Symbol für den Krieg, der sein Gewissen durch psychisches Trauma belastet. Als antagonistische Figuren dienen die Ärzte: Sie „wissen es anders“ und „glauben nicht, dass Er in mir wohnt“ (MiK, S. 107). Als Schlüsselereignis dient die Begegnung mit dem entstellten und schwerverwundeten Kameraden, den er nicht retten konnte.

[125] Anz (2014), S. 160.

Der militärische Gegner spielt in der Erzählung kaum eine Rolle. Stattdessen richtet sich die Anklage des Ich-Erzählers gegen politische Eliten und Journalisten, die den Krieg ermöglichen oder verherrlichen. Die zylindertragenden Vertreter der Länder machen sich das Schicksal von Hunderttausenden aus,

> bis wir den Zeitpunkt für gekommen erachten, uns wieder in den Salonwagen zu setzen, wieder die Zylinder zu lüften, um in prunkvollen Räumen, vornehm und manierlich über den Nutzen zu streiten, der unseren Fabrikherrn und Großkaufleuten aus dem Gemetzel zu erwachsen hat. (MiK, S. 114)

Die satirisch überzeichnete Darstellung der Zylinder als Symbol für Macht und Wohlstand zeigt eine aristokratische Elite, die vom Kriegsgeschehen völlig abgekoppelt ist und mit großer Gelassenheit über dessen Verlauf spricht. Die Zylinderträger stehen dabei stellvertretend für eine Klasse, die den Krieg wie ein Geschäft betrachtet. Der Ich-Erzähler stellt sich bewusst gegen diese Logik eines Systems, das unzählige Menschenleben zu einer bloßen Ressource macht und den Krieg vor allem nach wirtschaftlichen Interessen beurteilt. Gleichzeitig wird der Krieg von Journalisten aufrechtgehalten, die sich „militärfrei dichten“ mit ihren Berichten über „lückenlosen Samariterdienst, federnde Krankenwagen und nobeltapezierte Schützengräben“ (MiK, S. 116)

In der Novelle *Heimkehr* wird das Schicksal der wirtschaftlichen Gewinner des Krieges näher beleuchtet. Der Kriegsinvalide Johann Bogdán kehrt in sein Dorf zurück und muss feststellen, dass seine ehemalige Geliebte inzwischen in einer Beziehung mit dem Schlossherrn steht, für den er zuvor gearbeitet hatte. Der Erzähler ist heterodiegetisch und auktorial, rückt jedoch oft durch interne Fokalisierung sehr nah an Bogdán heran, sodass die Rezipierenden seine Wahrnehmung, Gefühle und Gedanken unmittelbar miterleben. Der chronologische Handlungsverlauf wechselt dabei immer wieder in die Gegenwart des Kriegs- und Lazaretttraumas. Bogdáns entstelltes Gesicht verdeutlicht seine Entfremdung nach Krieg und Verletzung, während zugleich die soziale Ordnung und die Ausbeutung durch die Kriegsindustrie kritisiert werden.

Der Schlossherr hat während des Krieges statt der vorigen Produktion von Ziegeln auf Granathülsenproduktion umgestellt. Ein anderer Dorfbewohner urteilt über den Schlossherrn: Er „bleibt schön daheim, fabriziert Granathülsen und tapeziert sein Schloss mit Tausendkronenscheinen“ (MiK, S. 154). Während ein gewöhnlicher Soldat, sofern er überlebt, auch nach dem Krieg noch zu leiden hat, bleibt der Industrielle zu Haus, „verdient aber jeden Tag seine paar Tausender und riskiert nicht einmal seinen kleinen Finger dabei“. So „hält er schöne Reden […] schickt die andern sterben […] stopft sich die Taschen voll“ (MiK, S. 155).

Die drastische Aussage, der Schlossherr tapeziere sein Schloss mit Tauschendkronenscheinen bringt die Absurdität der Situation pointiert zum Ausdruck: Während der einfache Mann an der Front verblutet, stopfen sich andere die Taschen voll. Die Kritik richtet sich nicht allein gegen die Profitgier, sondern auch gegen die Scheinheiligkeit der Profiteure. Sie halten „schöne Reden", stilisieren sich als Patrioten und schicken gleichzeitig andere in den Tod.

Die kritische Perspektive der Erzählungen wird dadurch deutlich: Für Latzko liegt die Verantwortung am Krieg nicht bei jenen, die schießen, sondern bei jenen, die befehlen. Und noch stärker bei jenen, die vom Töten profitieren. Die wahren Gegner der Menschlichkeit sitzen nicht im Schützengraben, sondern im Hinterland: Es sind die politischen, militärischen und wirtschaftlichen Entscheidungsträger. Diese Elite ist es, die „die Kriegsfolgen aus eigennützigen Motiven bewusst verharmlost und verschleiert sowie ihre Verdrängung verursacht, um die Bevölkerungsmehrheit bewusst dadurch zu manipulieren."[126]

Hier finden sich die wahren Feinde, die ironisch und überspritzt gezeichnet werden. Latzko untergräbt das Freund-Feind Schema und rückt im Gegensatz dazu die eigentlichen Verantwortlichen für das Leid an der Front in den Vordergrund. Die kriegsaffirmativen Narrative hingegen, die laut Kersten „eine groteske Verzerrung der Realität bewirken und von den Profiteuren des Krieges genutzt, verbreitet und aufrechterhalten werden, um einen Missbrauch der Mehrheit zu ermöglichen"[127], wirken dadurch unglaubwürdig und konstruiert. Der wahre Bruch verläuft nicht zwischen den Nationen, sondern zwischen den Klassen, zwischen denen, die für den Krieg bezahlen, und denen, die an ihm verdienen.

In *Der Abmarsch*, der ersten Erzählung des Zyklus, wird eine weitere Gruppe an Schuldigen sichtbar gemacht. Eine junge Frau besucht ihren verwundeten Mann im Lazarett, dessen Garten als Mikrokosmos fungiert, in dem gesellschaftliche Rollen, Erwartungen und Machtverhältnisse zwischen Männern und Frauen besonders deutlich zutage treten. Keine der Figuren wird mit Namen genannt, sie treten ausschließlich in ihrer Funktion oder ihrem Dienstgrad auf. Der Verwundete, ein Landsturmleutnant, „bekannter Opernkomponist in Zivil" (MiK, S. 16) weist seine Frau jedoch ab, und sie versucht „eine Erklärung finden zu können für die Feindschaft, die aus ihm strahlte" (MiK, S. 16). Bald wird deutlich, dass es der Abmarsch selbst ist, der ihm so zusetzt: „dass man gelassen wird, das ist grässlich!" (MiK, S. 24). Die Frauen hätten die Soldaten nicht nur nicht vom Abmarsch abgehalten, sondern sie vielmehr begeistert hergegeben. Sie wollten Helden in ihren Männern sehen, und keine von ihnen habe

[126] Kersten (2020), S. 118.
[127] Kersten (2020), S. 118.

versucht, die Männer am Abmarsch zu hindern; alle handelten aus eigener „Eitelkeit“ (MiK, S. 27).

> Die Frauen haben uns geschickt! Kein General hätt' was machen können, wenn die Frauen uns nicht hätten in die Züge pfropfen lassen, wenn sie geschrien hätten, dass sie uns nicht mehr anschaun, wenn wir zu Mördern werden. Nicht Einer wär hinaus, wenn sie geschworen hätten, dass keine von ihnen ins Bett steigt mit einem Mann, der Schädel gespalten, Menschen erschossen, Menschen erstochen hat. Nicht Einer, sag ich euch! (MiK, S. 27)

Latzko beleuchtet kritisch die gesellschaftliche Erwartungshaltung, mit der Frauen den Krieg unterstützten, indem sie von ihren Männern verlangten, als Helden zu kämpfen. Zugleich zeigt er einen Kontrast auf: Für den politischen Kampf um ihr Wahlrecht waren sie mit großer Entschlossenheit bereit, indem sie „die Minister geohrfeigt, Museen in Brand gesteckt, sich an Laternenpfähle haben anketten lassen“ (MiK, S. 28). Für Barker deutet dies darauf hin, dass Latzko hier eine gesellschaftlich verbreitete Auffassung aufgreift, „daß Frauen minderwertig sind. Wie so oft in der deutsch-österreichischen Literatur des früheren 20. Jahrhunderts läßt sich hier die Stimme Otto Weiningers kaum überhören."[128]

Die Worte des Soldaten klingen wie eine verzweifelte Anklage gegen eine gesellschaftliche Gruppe, die nicht an der Front steht, aber im Hinterland zum Krieg beiträgt durch ihre Erwartungen und ihre Zustimmung. Die Feststellung, kein Mann wäre hinausgegangen, hätten die Frauen sich verweigert, zeigt wie der Krieg auch die Geschlechterverhältnisse beeinflusst hat. Nach Anz lässt sich bei Latzko hier eine gezielte Lenkung der Rezeption erkennen, die bei den Leserinnen und Lesern Antipathie gegenüber den dargestellten Frauen hervorrufen kann: „Literarische Texte evozieren Antipathien gegenüber einer Figur, wenn sie diese mit Merkmalen kennzeichnen, die von den unter Autoren und ihren Adressaten geteilten ethischen Werten deutlich abweichen.“[129]

Die Frauen erscheinen in diesem Zusammenhang zumindest als moralisch inkonsequent, da sie einerseits den Krieg durch ihre Erwartungen an männlichen Heldenmut unterstützen, sich andererseits jedoch im politischen Kampf um das Frauenwahlrecht als äußerst entschlossen und kompromisslos zeigen. Dadurch entsteht ein Spannungsverhältnis, das die Figuren ambivalent und kritisch erscheinen lässt und die gesellschaftlichen Rollenzuschreibungen zusätzlich hinterfragt. Nicht nur Befehle oder die Propaganda treiben die Männer an die Front, sondern auch das stillschweigende oder offen ausgesprochene Einverständnis der Zivilgesellschaft, zu

[128] Barker (2003), S. 91.
[129] Anz (2014), S. 160.

der auch die Frauen gehören. Die Schuld ist laut Latzko auch dort zu finden, wo gesellschaftliche Normen und Erwartungen durch Zustimmung mitgetragen werden.

Diese eindeutige Zuschreibung von Schuld und Verantwortung für den Krieg, wie sie Latzko vornimmt, steht in deutlichem Gegensatz zu Jüngers Darstellung. Weder kritisiert er den Feind noch hinterfragt er die Handlungen der eigenen Seite – zumindest nicht in einem Sinne, der moralische Verantwortung für das Leid des Krieges einfordern würde. Besonders deutlich wird dies an seinen Schilderungen der Verwüstung ganzer Dörfer und Landstriche.

So schildert Jünger einen Gang durch eine französische Ortschaft, der ihn wehmütig stimmt. Vorbei an Zerstörung und tiefem Schweigen, an „Kinderspielzeug“, einem Keller, „in dem vielleicht die Gerippe der unglücklichen Hausbewohner von den überaus geschäftigen Rattenschwärmen benagt werden“, an Ställen mit „noch an der Kette hängenden Skelette[n] der Haustiere“ und dem „Geruch des Brandes und der Verwesung“ (ISt, S. 41), empfindet er vor allem Trauer. „Traurige Gedanken beschleichen den Krieger, dessen Fuß auf den Trümmern einer solchen Stätte ruht, wenn er derer gedenkt, die noch vor kurzem hier friedlich lebten.“ (ISt, S. 41)

Diese Reaktion wirkt fast zynisch, bedenkt man, dass es die eigenen Truppen sind, die in das Feindesland eingedrungen sind und auf französischem Boden Krieg führen. Auch an anderer Stelle, etwa in seinen Überlegungen zum zerstörten Flandern, sucht er ebenfalls nicht nach den Ursachen der Verwüstung, sondern äußert lediglich einen religiös gefärbten Wunsch: „Gott gebe, daß dieses prächtige Land in seinem alten Wesen von den furchtbaren Wunden des Krieges wieder auferstehe.“ (ISt, S. 199) Diese Passagen verdeutlichen Jüngers distanzierte Haltung gegenüber der eigenen Verantwortung und spiegeln seine Tendenz wider, Zerstörung und Leid zwar zu registrieren, aber nicht moralisch zu kontextualisieren oder Schuld zuzuschreiben.

An einer Stelle übt Jünger jedoch Kritik am Verhalten der eigenen Soldaten. Beim Vormarsch durch mehrere Dörfer beobachtet er eine derart systematische Zerstörung, dass er die Orte als „große[r] Tollhäuser“ (ISt, S. 132) bezeichnet. Die Verwüstungen fasst er zusammen:

> Bis zur Siegfriedstellung war jedes Dorf ein Trümmerhaufen, jeder Baum gefällt, jede Straße unterminiert, jeder Brunnen verpestet, jeder Flußlauf abgedämmt, jeder Keller gesprengt oder durch versteckte Bomben gefährdet, alle Vorräte oder Metalle zurückgeschafft, jede Schiene abmontiert, jeder Telephondraht abgerollt, alles Brennbare verbrannt; kurz, das Land, das den vordringenden Gegner erwartete, war in ödeste Wüste verwandelt. (ISt, S. 132)

Diese massive Zerstörung, die auch bewusst nach der militärischen Taktik der „verbrannten Erde“ vorgenommen wurde, lässt Jünger nicht gleichgültig bleiben.[130] Das offensichtliche Unrecht bewegt ihn dazu, das Verhalten der Soldaten moralisch zu bewerten:

> Sie waren auch, wie man sogleich bemerkte, der Mannszucht abträglich. Zum ersten Male sah ich hier die planmäßige Zerstörung, der ich später im Leben noch bis zum Überdruß begegnen sollte; sie ist unheilvoll mit dem ökonomischen Denken unserer Epoche verknüpft, bringt auch dem Zerstörer mehr Schaden als Nutzen und dem Soldaten keine Ehre ein. (ISt, S. 132)

Die Passage zeigt, dass Jünger zwar meist eine distanzierte, nüchterne Perspektive einnimmt, in diesem Fall jedoch das Verhalten der eigenen Soldaten als moralisch problematisch erkennt. Die planmäßige Zerstörung der Dörfer wird nicht nur als strategisches Mittel, sondern auch als Zeichen von Verantwortungslosigkeit und fehlender Ehre bewertet. Doch scheint es, dass er das Problem primär darin sieht, dass die Verwüstung „der Mannszucht abträglich“ ist. Moralische Bedenken über die Verbrechen an der Zivilbevölkerung treten hier zugunsten einer Bewertung im Sinne von Männlichkeitsidealen zurück, wobei Ehre und Disziplin zentrale Maßstäbe bilden.

In der älteren Textfassung bis 1934 klingt dies jedoch kritischer:

> Die moralische Berechtigung dieser Zerstörungen ist viel umstritten, doch scheint mir das chauvinistische Wutgeheul diesmal verständlicher als der befriedigte Beifall der Heimkrieger und Zeitungsschreiber. Wo tausende friedlicher Menschen ihrer Heimat beraubt werden, muß das selbstgefällige Machtgefühl schweigen. Über die Notwendigkeit der Tat bin ich als preußischer Offizier natürlich keinen Augenblick im Zweifel. Kriegführen heißt, den Gegner durch rücksichtslose Kraftentfaltung zu vernichten suchen. Der Krieg ist der Handwerke härtestes, seine Meister dürfen der Menschlichkeit nur so lange das Herz öffnen, als sie nicht schaden kann. (ISt HK, S. 296)

In dieser Fassung wagt Jünger eine moralische Reflexion: Er betont das Leid der „friedlichen“ Zivilisten, die „ihrer Heimat beraubt“ werden, und sieht die Zerstörung nicht länger als verhältnismäßig an, auch wenn er weiterhin die militärische Logik hervorhebt, nach der Gewalt als notwendig gilt.

Jünger reflektiert in seinem Werk weder größere politischen noch militärischen Zusammenhänge. Auch wenn Heimo Schwilk den Patriotismus als „die entscheidende Sinn-Klammer des Buches“[131] bezeichnet, fällt auf, dass direkte Bezüge zu einem ausgeprägten Nationalstolz kaum vorhanden sind. Jüngers Patriotismus beschränkt sich in diesem Werk vielmehr auf eine eher unpolitische Heimatverbundenheit. Die einzige konkrete Bezugnahme auf Heimatgefühl findet sich während seines ersten Heimaturlaubs wegen Verwundung: „Beim Anblick der von blühenden Kirschbäumen bekränzten Neckarberge empfand ich ein starkes Heimatgefühl. Wie schön war doch das Land, wohl wert, dafür zu bluten und zu sterben.“ (ISt,

[130] Vgl. Geyer, Michael: Verbrannte Erde. In: Gerhard Hirschfeld / Gerd Krumeich / Irina Renz (Hg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2014, S. 1007–1008, hier S. 1007.
[131] Schwilk (2007), S. 222.

S. 35) Bis zur Fassung von 1961 wurde das „starke[s] Heimatgefühl“ noch durch das Adjektiv „eigentümliches“ (ISt HK, S. 86) ergänzt, wodurch das Empfinden eine gewisse Distanz erhält und dem Erzähler selbst fremd erscheint. Vor diesem Hintergrund argumentiert Georg Mein, in dem Werk „fehlt […] jedwede Basis für nationalpatriotische Emphase“[132] und es lasse sich kaum etwas finden, das ein „patriotisches Argumentationsschema“ für den Krieg stützt.

Patriotismus wird hier also nicht als Mittel zur Mobilisierung oder Legitimierung von Gewalt eingesetzt, sondern als individueller Bezugspunkt, der persönliche Motivation und Zugehörigkeit ausdrückt, ohne die kritische Distanz zu moralischen Fragen aufzulösen.

Im Gegensatz zu Jünger kritisiert Latzko die üblichen patriotischen Phrasen. Hauptmann Marschner weigert sich, das vorgeschriebene „dulce est pro patria mori“ auszusprechen:

> Es widerstrebte ihm, die üblichen patriotischen Phrasen, die wie von außen her diktiert auf die Lippen gelangten, gefügig abzuleiern! Seit Monaten trug er den trotzigen Entschluss in sich herum, das vorgeschriebene „dulce est pro patria mori“ nicht auszusprechen, koste es was es wolle. (MiK, S. 44)

Er verweigert damit die heroische Rhetorik, die den Krieg legitimieren soll, und zeigt so Latzkos kritische Distanz zum Patriotismus, indem er die kriegstreiberischen Eliten als eigentliches Feindbild ausweist.

Mein weist in diesem Zusammenhang auf eine verbreitete Deutung von *In Stahlgewittern*, wonach das Historische zugunsten einer individuellen Erfolgsgeschichte in den Hintergrund tritt, um die „glanzvolle Karriere des Frontsoldaten von dem aus deutscher Sicht eher deprimierendem Kriegsverlauf abzuheben“[133]. Jünger präsentiert sich dabei als unideologischer Beobachter und äußert kaum nationalistische Gedanken. Entsprechend blendet er die Beurteilung von Entscheidungsträgern weitgehend aus und verzichtet darauf, Schuldige in den eigenen Reihen zu konstruieren. Stattdessen liegt sein Schwerpunkt auf der Selbstinszenierung als kompetenter Soldat, was sich auch in seinem Verhältnis zu Vorgesetzten zeigt.

Denn auch sie werden nicht nach ihrer moralischen Handlungsweise, sondern ausschließlich nach ihrer Kompetenz beurteilt. So findet er beispielsweise immer wieder lobende Worte für vorbildliche Vorgesetzte, wie etwa dem Oberst von Oppen. Als dieser an einen anderen Frontabschnitt versetzt wird, resümiert Jünger: „Das Scheiden dieses hervorragenden, während der langen Jahre des Krieges fest mit seiner Truppe verwachsenen Führers war dem ganzen Regiment ein schmerzlicher Verlust.“ (ISt, S. 227)

[132] Mein (2014), S. 258.
[133] Mein (2014), S. 246.

In älteren Fassungen tritt die Kritik an der Heeresleitung noch deutlicher hervor. Bereits zu Beginn des ersten Kapitels formuliert Jünger eine explizite Anklage: „Diese dauernde Überanstrengung war Schuld der Führung, die den Geist des neuartigen Stellungskrieges noch nicht erfaßt hatte.“ (ISt HK, S. 42) Auch an anderen Stellen äußert er sich kritisch, etwa gegenüber der „mit altpreußischer Zähigkeit durchgeführten starren Lineartaktik“ (ISt HK, S. 244), die er für die hohen Verluste verantwortlich macht: „Ein Bataillon nach dem andern wurde in die überfüllte vordere Linie geworfen und in wenigen Stunden zusammengetrommelt.“ (ISt HK, S. 244) Doch diese Kritik fehlt in späteren Fassungen.

Schilk weist darauf hin, dass besonders im Vergleich des Buches zu den Tagebuchnotizen die Kritik an Vorgesetzten bereits abgeschwächt wurde: „Die Zahlreichen Zusammenstöße mit den Vorgesetzten, die oft der Willkür, Disziplinlosigkeit und Selbstherrlichkeit Jüngers entsprangen, werden zu Widerstandsakten eines todesmutigen Frontoffiziers umgedeutet“[134] und das vorbildliche Verhalten Jüngers wird hervorgehoben.

Auch politische Kommentare bleiben bei Jünger ausgespart. Der Besuch Hindenburgs und Kaiser Wilhelms II. an der Front wird lediglich in einem Nebensatz erwähnt, während er sich auf den damit einhergehenden verstärkten Artillerieeinsatz konzentriert. Dieses Nebeneinander von historisch bedeutsamen Ereignissen und nüchterner Beobachtung verdeutlicht seine Haltung: Nicht die politische oder militärstrategische Ebene interessiert ihn, sondern die unmittelbare Erfahrung des Frontalltags. Politische Entscheidungen und ihr Einfluss auf den Kriegsverlauf blendet Jünger vollständig aus. Weder rechtfertigt er ihre Rolle noch erhebt er Anklagen oder Schuldzuweisungen. Dass er im September 1918 den höchsten Orden – den Pour le Mérite – vom Kaiser verliehen bekommt, erwähnt er ebenfalls ohne kritische Distanz. Diese unkommentierte Darstellung verweist erneut auf seine soldatische Loyalität, die zwar nicht ideologisch motiviert ist, jedoch Gehorsam und Anerkennung innerhalb der militärischen Hierarchie betont. Für Jünger stellt die Auszeichnung seiner Leistung den Höhepunkt dar, nicht jedoch der politische Ausgang des Krieges. Bezeichnenderweise endet auch das Werk mit der Verleihung des Ordens und nicht mit dem Ende des Krieges. Dadurch wird der Krieg weniger als historisches Ereignis mit politischer Niederlage, sondern vielmehr als Möglichkeit persönliche Bewährung und soldatischer Selbstverwirklichung inszeniert.[135]

Lediglich bei ungerechten Beurteilungen seiner Leistung äußert Jünger Unmut. So muss er sich nach einem missglückten Einsatz vor einem Generalstabsoffizier rechtfertigen, der die Lage

[134] Schwilk (2007), S. 221.
[135] Vgl. Mein (2014), S. 246.

vom Schreibtisch aus beurteilt und die Umstände an der Front nicht nachvollziehen kann. Die inkompetente Einschätzung des Vorgesetzten steht im deutlichen Gegensatz zum Erleben der Soldaten an der Front: „Für ihn war das Ganze ein Plan, für uns eine mit Leidenschaft erlebte Wirklichkeit.“ (ISt, S. 196) In älteren Fassungen tritt diese Kritik noch deutlicher hervor, da Jünger hier auch seine inneren Gedanken offenlegt:

> Ich dachte: „Du kannst mir hier, zwanzig Kilometer hinter dem vorderen Graben, viel erzählen,“ und gab zu verstehen, daß ich in der feindlichen Linie weder einen grünen Tisch, noch die Stöße von Karten darauf gehabt hätte. Außerdem hatte ich nur die Ehre des Kampfes gehabt, der Plan, an dem ich manches auszusetzen gefunden, war mir fertig in die Hand gedrückt worden. (ISt HK, S. 428)

Einen weiteren Befehl eines Vorgesetzten, dem er ebenfalls nicht zustimmte, behandelt Jünger – mit ausdrücklichem Bezug auf das Tagebuch, das er direkt zitiert – nur kurz mit dem Vermerk: „Eine abfällige Kritik der Befehlserteilung behalte ich mir mangels Zeit vor.“ (ISt, S. 273) In der älteren Fassung wird die Kritik jedoch deutlich schärfer formuliert: Jünger beklagt die „Folgen des Papierkrieges“ (ISt HK, S. 594) und bezeichnet den Befehl als „unnötig und verkehrt“ (ISt HK, S. 592), überzeugt davon, „daß der Angriff von hinten nach der Karte befohlen war, denn wer das Gelände vor Augen hatte, konnte keine derartigen Anordnungen treffen.“ (ISt HK, S. 592)

Jünger hinterfragt – anders als Latzko – weder den Krieg noch seine eigene Rolle darin. Auch der Sinn des gegenseitigen Tötens und der massenhaften Zerstörung wird kaum problematisiert. Der Krieg erscheint vielmehr als ein Phänomen mit eigener Notwendigkeit, dessen Berechtigung nicht kritisch betrachtet wird. Gleichzeitig finden sich bei Jünger weder nationalistische Rechtfertigungen noch politische Stellungnahmen, die den Gegner diskreditieren würden. Sowohl für die eigenen Soldaten als auch für die Gegenseite findet er lobende Worte, während er gleichermaßen Verhaltensweisen oder Einschätzungen kritisiert, die den militärischen Erfolg gefährden. Damit beurteilt er zwar den militärischen Alltag, nicht jedoch die Hintergründe des Krieges. Fragen nach Verantwortung oder Schuld stellt er nicht.

Stattdessen akzeptiert Jünger, dass der Staat die Entscheidungsgewalt trägt und ihm damit auch die Verantwortung für das Töten abnimmt. Dies wird besonders deutlich in einer Szene, in der er über einen von ihm getöteten Feind reflektiert: „mein Engländer, ein blutjunges Kerlchen, dem das Geschoß quer durch den Schädel gefahren war“ (ISt, S. 248). Er zwingt sich, den Toten anzusehen, und resümiert für sich: „Der Staat, der uns die Verantwortung abnimmt, kann uns nicht vor der Trauer befreien; wir müssen sie austragen. Sie reicht tief in die Träume hinab.“ (ISt, S. 248) Diese Passage bündelt Jüngers Haltung: Er sieht seine Rolle als Soldat als Folge

staatlicher Befehlsgewalt, die persönliche Schuld wird externalisiert, während Trauer und seelische Belastung dennoch individuell getragen werden müssen. Doch wie Georg Mein feststellt, zeigt sich auch an dieser einmaligen Erwähnung des Begriffes „Trauer“ Jüngers Versuch, „hinsichtlich der Affektökonomie […] die Trauer aus dem Bereich der bewussten Gefühle auszuklammern und in den Bereich des Traumes zu verschieben.“[136]

Abgesehen von gelegentlichen Bemerkungen über die Inkompetenz einzelner Vorgesetzter bleibt Jüngers Kritik frei von moralischer Verurteilung. Eine Konstruktion von Feindbildern im eigenen Lager findet nicht statt. Seine Anklagen richten sich vielmehr auf strategische Fehlentscheidungen und ungünstige Umstände, nicht auf Personen oder Institutionen als moralisch „böse“ Akteure. Besonders gegen Ende des Werkes, das mit der Endphase des Krieges zusammenfällt, verdichten sich seine Klagen und nehmen an Schärfe zu.

Diese Kritik nimmt zwei verschiedene Stoßrichtungen an. Einerseits kritisiert Jünger die eigene Artillerie, deren zunehmend ungenaue Schüsse Operationen vereiteln und eigene Soldaten töten. Über die „verfluchte[n] Schießerei“ (ISt, S. 251) äußert er erbost, dass „die Artillerie keine Parteien mehr“ kenne (ISt, S. 279). Andererseits thematisiert er bereits früh die Ungleichheit der Mittel (ISt, S. 104), die sich gegen Kriegsende zu eklatanten Versorgungsdefiziten steigert: Während er auf die „beneidenswerten wirtschaftlichen Verhältnisse des Gegners“ (ISt, S. 250) hinweist, beschreibt er auch den dramatischen Mangel an Ersatztruppen und Ausrüstung auf deutscher Seite: „Diese Vorstöße zeigten, wie sehr die Stärke der Gegner anwuchs, die aus den entferntesten Teilen der Welt herbeiströmten. Wir hatten ihnen immer weniger Männer entgegenzustellen, oft fast Kinder, auch fehlte es an Ausrüstung und Ausbildung" (ISt, S. 280).

Diese Kritikpunkte nutzt Jünger jedoch nicht, um im eigenen Lager ein Feindbild zu konstruieren. Vielmehr bleiben seine Vorwürfe funktional und sachlich: Sie verweisen auf Schwächen im militärischen Apparat, nicht auf eine moralische Schuld der handelnden Personen. Auf diese Weise verlagert er das Konfliktpotenzial von einer ideologischen oder moralischen Ebene hin zu einer nüchternen Bestandsaufnahme militärischer Realitäten.

Dies steht im deutlichen Gegensatz zu Latzko, der emotionale Mechanismen gezielt einsetzt, um Verantwortung und Schuld klar zuzuweisen. Dies sind politische, militärische und wirtschaftliche Eliten. Figuren wie der Generaloberst oder der Schlossherr werden emotional aufgeladen und entfremdet dargestellt. Ihre Macht, moralische Willkür und Gefährlichkeit

[136] Mein (2014), S. 248.

erzeugen Antipathie. Latzko nutzt Ironie, Überzeichnung und psychologische Nähe zu den Opfern, um die Verantwortung klar zuzuordnen.

Nach Anz beruhen literarische Emotionalisierungstechniken darauf, gezielt Emotionen beim Publikum hervorzurufen, um dessen Parteinahme für bestimmte Figuren zu steuern.[137] Angst oder Sorge entstehen, wenn Sympathieträger bedroht sind oder in Lebensgefahr geraten. Besonders wirksam ist jedoch die emotionale Abgrenzung gegenüber Antipathieträgern, die als Verursacher des Leids der Sympathieträger darstellt werden. Diese Figuren zeichnen sich durch Merkmale aus, die von den ethischen Maßstäben des Autors und seiner Leserschaft abweichen. Entsprechend evozieren solche Darstellungen Empörung, wenn Antipathieträger ungestraft bleiben, Trauer, wenn Sympathieträger Leid erfahren, und Genugtuung oder Freude, wenn das „Böse“ getroffen wird. Auf diese Weise formen und festigen literarische Texte Freund- und Feindbilder.[138]

Jünger hingegen verzichtet auf solche Emotionalisierung. Er fordert keine Parteinahme, sondern beschreibt in einem distanziert-nüchternen Ton. Er hinterfragt weder den Krieg noch die eigene Rolle moralisch. Außerdem konstruiert er keine Feindbilder im eigenen Lager. Beschwerden richten sich gegen strategische Fehler, mangelhafte Organisation oder die Inkompetenz einzelner Vorgesetzter, nicht gegen deren moralische Schuld.

Dies wirft die Frage auf, worin für ihn die Legitimation des Krieges überhaupt besteht, wenn es kein emotional aufgeladenes Feindbild gibt. Seine Haltung erinnert eher an ein ritterliches oder sportsmännisches Ethos, das den Krieg als Bewährungsprobe begreift. Gerade im Kontrast zum entpersonalisierten Massensterben des modernen Krieges bleibt diese Position jedoch ambivalent, weil sie ohne emotionale Rechtfertigung auskommen muss. Auch eine explizit patriotische Herleitung ist dabei nur eingeschränkt gegeben: Jüngers Darstellung des Krieges ist eng mit einem persönlichen, eher unpolitischen Patriotismus verknüpft, der weniger auf Nationalstolz als auf Heimatverbundenheit beruht.

Gerade weil Jünger auf eine moralische Feindkonstruktion verzichtet, stellt sich die Frage, ob nicht der Krieg selbst und seine technischen Apparate als eigentliche Antagonisten dargestellt werden.

[137] Vgl. Anz (2012a), S. 346.
[138] Vgl. Anz (2012a), S. 347.

3.2.2. Technik und Maschinen als Feinde

Der Erste Weltkrieg stellte Herausforderungen in Bezug auf das Feindbild, denn

> an die Stelle des Feindes, der gewöhnlich als gegnerischer Soldat identifiziert werden konnte, ist längst eine rein technische Zielscheibe getreten. Fortan ist nicht mehr ein Mensch, sondern eine aus Kanonen, Schrapnells und Maschinengewehren bestehende rein technische Kriegsmaschinerie der wahre Gegner.[139]

Entgegen herkömmlicher Vorstellungen bringt der Erste Weltkrieg Verhältnisse völlig neuer Dimensionen hervor. Statt Mann gegen Mann kämpfen nun Maschinen gegeneinander, während der Mensch in eine passive Beobachter- und Opferrolle gedrängt wird, eine Entwicklung, die sich in der Enthumanisierung der Kriegsdarstellungen und Sprachbilder widerspiegelt.

> Die meisten der Romane von 1914 bis 1918 beschreiben ausführlich Szenen des Distanzbombardements, ohne dass die Soldaten jemals einen Feind zu Gesicht bekämen. Die ‚Kämpfer' sind dazu gezwungen, das feindliche Feuer in reiner Passivität über sich ergehen zu lassen, so als würde es sich um ein Unwetter handeln.[140]

Bei Latzko finden sich einige Maschinenmetaphern, die den Krieg als industriellen Prozess verstehen, in welchem die Menschen hineingeraten. So stellt der Ich-Erzähler in *Der Kamerad* die Front dar als „Krüppel- und Leichenfabrik mit Maschinenbetrieb" (MiK, S. 133) und als Ort, „wo unsichtbare Maschinen glühende Eisenstücke schleudern, der Tod ein engmaschiges Netz aus Stahl und Blei zum Fang auswirft" (MiK, S. 111).

Latzko formuliert darüber hinaus eine grundlegende sprachkritische Perspektive auf den Krieg, indem er die Unangemessenheit traditioneller Begriffe offenlegt. So kritisiert der Ich-Erzähler in *Der Kamerad*, dass Worte, die vor dem Krieg geprägt wurden, der neuen Realität nicht mehr gerecht werden:

> Alle Worte, die geprägt waren, ehe dieses Schlachten begann, sind zu schön und zu ehrlich; wie das Wort „Front", das ich hassen gelernt! Bietet man Geschützen, die hinter Bergen verkrochen, den Tod tagereisenweit über Land schicken oder Sappen, die zehn Meter unter der Erde unsichtbar herankriechen, die „Stirne"? Eine Kopfstation ist eure „Front"; ein zerschossenes Häuschen, hinter welchem die Schienen aufgerissen sind, weil die Züge da kehrt machen, ihre Ladung an frischen braungebrannten Männern löschen, um sie nachher, wenn sie aus der Maschine kommen, mit blutigen Gliedern und grünspanüberzogenem Gesicht wieder aufzunehmen. (MiK, S. 115–116)

Latzko zeigt, wie sehr sich die Wirklichkeit verändert hat. Die „Front" erscheint nicht mehr als Ort des unmittelbaren Kampfes, sondern als technisch organisierte Verteilstation, an der Soldaten wie Material an- und abtransportiert werden. Maschinenmetaphern wie diese verdeutlichen die Ohnmacht des Individuums gegenüber den Kriegsabläufen.

Dies wird nochmals in der Figur Miskas aus der Novelle *Heldentod* deutlich, dessen Vorahnung der eigenen Zukunft seine Lage zusätzlich zuspitzt: „der gute Miska, in seiner grenzenlosen

[139] Mecke (2019), S. 23.
[140] Mecke (2019), S. 24.

Wehrlosigkeit gegenüber der großen Kriegsmaschine, in die er nun irgendwo von Neuem hineingeworfen werden sollte“ (MiK, S. 132). Dies verdeutlicht die radikale Ohnmacht des Individuums gegenüber einer Kriegsführung, deren Abläufe sich seinem Einfluss völlig entziehen.

Im Sinne von Anz lässt sich diese Bildsprache als gezielte Strategie der Emotionalisierung lesen. Der Feind erscheint in dieser Bildersprache nicht mehr als personalisierter Antipathieträger, sondern wird auf die Kriegstechnologie projiziert. Die Maschinenmetaphern verschieben die Wahrnehmung des Krieges von einem zwischenmenschlichen Konflikt hin zu einem unpersönlichen, industriellen Prozess. Latzko erzeugt Anteilnahme und Mitleid, indem er den eigenen Soldaten als Sympathieträger inszeniert, der einer übermächtigen „Kriegsmaschine“ ausgeliefert ist. Er rückt das individuelle Leiden in den Mittelpunkt, ebenso wie die Auswirkungen moderner Kriegstechnologie auf das menschliche Selbstverständnis. Die Darstellung der Soldaten als Material oder als Teil eines maschinellen Ablaufs reduziert ihre Handlungsmacht und verstärkt ihre Opferrolle.

Zugleich unterläuft Latzkos Sprachkritik die emotionalisierende Funktion traditioneller Begriffe wie „Front“, die ursprünglich zur Sinnstiftung und Heroisierung beitragen. Indem diese Begriffe als unpassend aufgezeigt werden, wird auch ihre Funktion zur ideologischen Emotionalisierung, im Sinne von politischer Mobilisierung, aufgehoben. Latzko verfolgt damit das Ziel, kriegsaffirmative Narrative zu dekonstruieren und die Diskrepanz zwischen sprachlicher Heroisierung und tatsächlicher Kriegserfahrung offenzulegen. Auf diese Weise nimmt er dem Krieg seine ästhetische Überhöhung.

Dabei werden nicht nur Krieg und Waffen maschinell metaphorisiert, sondern auch die Soldaten selbst. Dies verdeutlicht etwa das Bild aus *Heldentod*, in dem die Soldaten statt Köpfen Schallplatten tragen, „um zu illustrieren, dass ihre leidenschaftliche oder konformistische Haltung zum Krieg im Wesentlichen darin gründet, dass sie die offizielle Kriegsdarstellung unreflektiert – also wie dressiert respektive programmiert – übernehmen.“[141] Indem die Soldaten selbst zu mechanisierten Elementen innerhalb der Kriegsmaschinerie werden, wird ihr individuelles Handeln radikal eingeschränkt. Auf diese Weise wird das Feindbild ebenfalls entpersonalisiert: Die Soldaten auf beiden Seiten treten nicht als Mensch auf, sondern als abstrakte, technisch gesteuerte Wesen.

[141] Kersten (2020), S. 116–117.

Latzko wehrt sich zudem gegen eine ästhetisierende Darstellung von Waffen oder Kriegshandlungen, wie sie etwa in Vergleichen mit Musik oder anderen schönen Bildern vorkommen können. Ganz im Gegenteil beschreibt eine der Figuren im Lazarett in *Der Abmarsch* geradezu die Abwesenheit der Artillerie als Musik:

> Das Schönste ist, finde ich, die Stille. Wenn man da oben in den Bergen gelegen ist, wo jeder Schuss fünfmal hin- und hergeworfen wird, und dann ist's auf einmal ganz still, kein Pfeifen, kein Heulen, kein Donnern, nichts als eine herrliche Stille, der man zuhören kann, wie einem Musikstück – Ich habe die ersten Nächte sitzend durchwacht und die Ohren gespitzt auf dieses Schweigen, wie auf eine Melodie, die man von weitem erhaschen will. Ich glaube, ich habe sogar ein wenig geheult, so schön war's zuzuhören, dass man gar nichts mehr hört! (MiK, S. 20-21)

In *Der Kamerad* klagt der Erzähler über die Familie in der Heimat, die beim Heimataufenthalt unbedingt von der Waffentechnologie hören wollen. Nicht die Waffen werden musikalisch metaphorisiert, sondern ihr neugieriges Fragen, „da Weib und Kind selbst, mit geschwätziger Neugier von Granaten, Gasbomben und Bajonettangriffen drehorgelt." (MiK, S. 117) Nach Jochen Mecke kann dies als Versuch des „Protests gegen die Ästhetisierung des Krieges" angesehen werden:

> Die besonderen Merkmale der Texte der Zeugengeneration sind Teil einer ethischen Haltung, die gegen die klassische Auffassung von Ästhetik verstößt. Sie ersetzen eine auf den Genuss von Schönheit abzielende Haltung durch eine andere, die gerade diese Schönheit unterminiert.[142]

Die ethische Dimension des Krieges wird laut Mecke nicht vordergründig durch explizite Reflexionen thematisiert, sondern vielmehr durch die ästhetische Form der Erzählung. Ethische Haltungen manifestieren sich demnach eher in der literarischen Gestaltung der Texte als in expliziter moralischer Stellungnahme. Mecke spricht in diesem Zusammenhang von einer „Ethik der Ästhetik" und definiert diese als „die ethischen Haltungen, die mit und aus den jeweils unterschiedlichen spezifischen Formen eines literarischen Werkes entstehen."[143] Insgesamt wird deutlich, dass Latzko jede Form einer ästhetisierenden Verklärung des Krieges konsequent zurückweist und stattdessen eine Schreibweise entwickelt, in der gerade die Entwertung von Schönheit und Wahrnehmung selbst zum Ausdruck einer ethischen Position wird.

Nur einmal taucht ein musikalischer Vergleich in vermeintlich positiver Konnotation auf: Der Generalmajor in *Der Sieger* möchte das Trommelfeuer hören, dass sich mit dem nervösen Tippen seiner Finger auf der Tischplatte verbindet:

> Mit einem Ruck richtete sich der Exzellenzherr auf und sein Blick bekam einen gespannten Ausdruck, als könnte er während seine Finger auf der Tischplatte nervös den Takt zum Donauwalzer trommelten – das Trommelfeuer hören, das draußen an der Front wie Sturmwind brüllte. (MiK, S. 93)

[142] Mecke (2019), S. 28.
[143] Mecke (2019), S. 35.

Das Trommelfeuer wirkt hier beruhigend und vermittelt dem Generalmajor die Sicherheit, dass der Krieg weitergeht. Gleichzeitig wirkt diese Szene zynisch: Die ästhetische Wahrnehmung des Krieges dient nicht der Reflexion oder Anteilnahme, sondern der Selbstberuhigung und eigenen Vorteilsnahme. Latzko macht damit deutlich, dass musikalische oder ästhetische Erfahrungen im Krieg vor allem dann eine Rolle spielen, wenn sie den eigenen Status sichern, während das eigentliche Kriegsgeschehen weiterhin von Entmenschlichung, Leid und Tod geprägt bleibt.

Bei Jünger ist die Personifikation der Waffentechnologie viel ausgeprägter. Feindlichkeit wird weniger einzelnen Soldaten zugeschrieben, sondern den technischen Kriegsinstrumenten selbst. Minen erscheinen als heimtückische Lebewesen: „Sie haben überhaupt etwas Reißendes, Hinterlistiges, etwas von persönlicher Gehässigkeit. Es sind heimtückische Wesen." (ISt, S. 48) Auch andere Waffensysteme werden zu lebendigen, bedrohlichen Akteuren stilisiert: Granaten „kreuzten sich heulend und fauchend über uns" (ISt, S. 99), Flieger kreisten „gleich einem Aasvogel" (ISt, S. 102), Sirenentöne „glichen den Rufen eines Fabelwesens" (ISt, S. 102). Gewalt wird nicht mehr als Folge menschlichen Handelns erlebt, sondern als animalische und unberechenbare Macht.

Zwar finden sich bei Jünger sehr brutale Schilderungen des Kriegsgeschehens, „[g]leichzeitig aber werden die Tötungswerkzeuge in hohem Maße ästhetisch aufgeladen bzw. mit Naturmetaphern umschrieben."[144] Diese Dehumanisierung des Krieges verschiebt das Bedrohungspotenzial. Dies wird besonders an der Tiermetaphorik deutlich: Geschosse werden als ein „tausendköpfige[r] Bienenschwarm" (ISt, S. 183) beschrieben, Granatensplitter „zwitschern" wie „ein dichter Vogelschwarm" (ISt, S. 139), Scheinwerfer suchen nach „tückischen Nachtvögeln" (ISt, S. 264), Leuchtgeschosse „jagen wie feurige Wölfe" (ISt, S. 264). Einschläge „wühlen wie große Tiere den Boden unter den Füßen auf" (ISt, S. 168–169). Solche Bilder verlagern die Bedrohung vom menschlichen Feind auf eine naturhafte, unmenschliche Macht.

Diese rhetorische Strategie erfüllt die drei Schritte der Feindbildkonstruktion nach Anz.[145] An die Stelle einer klassischen Entmenschlichung tritt hier jedoch eine Animalisierung bzw. Monstrifizierung der Waffentechnologie, die nicht mehr als neutrales Instrument, sondern als eigenständig bedrohliche Kreatur erscheint. Zweitens findet eine Fokussierung auf Gefährlichkeit statt. Lautmalerische Begriffe wie „heulend", „fauchend", „wühlen",

[144] Mein (2014), S. 250.
[145] Vgl. Anz (2012a), S. 353.

„zwitschern“ sowie die Tiermetaphorik stellen eine Atmosphäre permanenter Bedrohung her. Drittens werden die Waffen durch Begriffe wie „tückisch“ oder „heimtückisch“ moralisch aufgeladen, was ihnen eine bewusste Bösartigkeit verleiht. Diese Verschiebung des Feindbildes hin zur Technik steht in engem Zusammenhang mit dem modernen industrialisierten Krieg, in dem die konkreten menschlichen Gegner zunehmend unsichtbar werden und die Waffen selbst die Hauptakteure des Tötens sind.

Die dichte Metaphorisierung der Kriegsindustrie beginnt bereits im Titel. Wie Mecke betont: „Insofern ist der von Jünger für seinen Roman gewählte Titel *In Stahlgewittern* treffend gewählt, denn die Chancen für ein menschliches Individuum, etwas gegen Kanonen, Bomben und Granaten auszurichten, sind genauso groß wie die, etwas gegen ein Gewitter zu tun.“[146] Die Soldaten werden dieser Darstellung entsprechend in eine passive Rolle gezwungen und müssen das feindliche Feuer über sich ergehen lassen.

Kiesel formuliert hierzu in den Abnoten zur Ausgabe aus dem Jahr 2015, dass diese ästhetisierenden Beschreibungen das

> Buch aber dem Vorwurf ausgesetzt haben, es verschleiere die menschliche Verantwortung für den Krieg, indem es den Krieg als Gewitter oder Sturmflut erscheinen lasse, und es verharmlose und beschönige seinen brutalen Vernichtungscharakter, indem es mörderische Aktionen etwa als Jagdabenteuer benenne oder als gefährliche Tänze ästhetisiere.[147]

Diese Darstellung ermöglicht die Abstraktion der Verantwortung vom Einzelnen auf die Umstände. Die maßlose Gewalt des Krieges fällt laut Volker Mergenthaler „in diesem Deutungshorizont und Sprachgebrauch nicht in die Verantwortung menschlicher Individuen, sondern wird ‚ihm‘, dem Krieg und seinen ‚Organen‘ angelastet.“[148] In den gigantischen Materialschlachten des Ersten Weltkriegs wird die Autonomie des Individuums demnach untergraben: Nicht das Einzelwesen entscheidet, sondern der Krieg selbst. Die ständige Bedrohung durch die Waffenindustrie, die anhaltende Willkür der Gefahr, die Anonymität der unzähligen Toten und die völlige Fremdbestimmung stehen der selbstbestimmten Autonomie des Einzelnen entgegen. Anders formuliert: „In den Stahlgewittern [führen die Organe des Krieges] grammatikalisch ein Eigenleben, sind nicht Objekte, sondern Subjekte des Sprach- und Kriegsgeschehens.“[149]

---

[146] Mecke (2019), S. 24.
[147] Kiesel, Helmut: Abnoten zu „In Stahlgewittern“. In: Jünger, Ernst: In Stahlgewittern (1920). Stuttgart: Klett-Cotta 2015, S. 297–301, hier S. 299.
[148] Mergenthaler, Volker: „Versuch, ein Dekameron des Unterstandes zu schreiben“. Zum Problem narrativer Kriegsbegegnung in den frühen Prosatexten Ernst Jüngers. Heidelberg: Winter 2001, S. 61.
[149] Mergenthaler (2001), S. 61.

Sowohl Latzko als auch Jünger verdeutlichen, dass der Erste Weltkrieg das traditionelle Feindbild grundlegend verändert hat. An die Stelle des unmittelbar sichtbaren gegnerischen Soldaten tritt zunehmend eine anonyme Kriegstechnologie. Statt Mann gegen Mann kämpfen nun Maschinen gegeneinander, während der Mensch in eine passive Beobachter- und Opferrolle gedrängt wird. Diese Entwicklung spiegelt sich in beiden Autoren in einer Enthumanisierung der Kriegsdarstellung wider.

Beide Autoren zeigen damit die Entpersonalisierung des Feindes und die Verschiebung des Konflikts hin zu Technik und Maschinen. Während Latzko vor allem mit emotionalen und sprachkritischen Mitteln die Ohnmacht des Individuums und das Leid der Soldaten hervorhebt, arbeitet Jünger stärker mit ästhetisierenden und naturhaften Metaphern, die Waffen zu lebendig wirkenden, bedrohlichen Akteuren machen. In beiden Fällen wird die klassische Feindbildkonstruktion dadurch unterlaufen: Persönliche Feindschaft tritt hinter die Erfahrung einer anonymen, technischen Gewalt zurück.

Die Unterschiede liegen vor allem in der Funktion der Metaphorik: Latzko dekonstruiert kriegsaffirmative Narrative, betont die Opferrolle und die Entmenschlichung der Soldaten und unterläuft damit heroische Sprachbilder. Jünger hingegen lädt die Gewalt der Kriegsmaschinen ästhetisch auf und naturalisiert sie, wodurch eine gewisse Faszination für den Krieg entstehen kann, während sich das Feindbild zunehmend auf die Technik selbst verschiebt. Beide Perspektiven zeigen damit, wie der Erste Weltkrieg das Feindbild verschiebt: weg vom menschlichen Gegner hin zu einer anonymen, bedrohlichen Kriegsmaschinerie, die zur zentralen Quelle von Gefühlen von Angst, Ohnmacht und Bedrohung wird.

Damit rückt der Krieg selbst zunehmend als abstraktes Feindbild in den Fokus, das sich nicht mehr eindeutig an Personen oder Technik festmachen lässt, sondern als übergeordnete, alles bestimmende Gewalt erscheint.

3.2.3. Der Krieg als abstraktes Feindbild

Nach dem Ersten Weltkrieg sahen sich viele Schriftsteller mit der schwierigen Aufgabe konfrontiert, die Sinnlosigkeit und das Ausmaß der Katastrophe literarisch zu verarbeiten.[150] Häufig spielte dabei auch ein persönliches Bedürfnis eine Rolle: Die Autoren suchten Wege, die eigenen Erlebnisse zu ordnen, Erfahrungen zu reflektieren und ihnen eine Bedeutung zu

[150] Vgl. Beck (2016), S. 207.

verleihen. Die neuen Dimensionen des Ersten Weltkrieges forderten neue literarische Strategien, um das Unsagbare darzustellen.

Dabei entstanden unterschiedliche Herangehensweisen: Manche verweigerten die Sinnstiftung und betonten die Absurdität und Grausamkeit des Krieges, andere versuchten, ihn politisch zu instrumentalisieren, etwa im Sinne patriotischer Narrative oder nationaler Rechtfertigungen. Vor diesem Hintergrund lässt sich feststellen, dass in der Literatur des Ersten Weltkriegs der Krieg selbst zunehmend zu einem abstrakten Begriff wird: Für manche erscheint er als eine Art Erlösung, für manche wird er zum Feindbild schlechthin.[151]

Für Anz haben gerade in Kriegsszenarien „Kulturtechniken der Sympathielenkung und ihre emotionalen Effekte einen herausragenden Stellenwert.“[152] Teilnehmende sind herausgefordert, Partei zu ergreifen. Weiter hält er fest, dass

> Kriegsszenarien nicht gleichsam natürliche Reizkonfigurationen sind, die reflexartig bestimmte Emotionen hervorrufen, sondern dass sie als künstlich inszenierte und mit der Art der Inszenierung bestimmte Interpretationen des Kriegsgeschehens und erst mit diesen Interpretationen bestimmte Emotionen nahelegende Reize sind.[153]

Anz’ Konzept der Sympathielenkung zeigt, dass Kriegsszenen dabei bewusst inszeniert werden, um bestimmte emotionale Reaktionen zu erzeugen. Vor diesem Hintergrund lässt sich das Vorgehen von Latzko und Jünger gut einordnen. Die Autoren inszenieren die Wahrnehmung des Krieges bewusst, um bestimmte emotionale Reaktionen hervorzurufen und die Wahrnehmung des Feindes zu verschieben.

In mehreren Erzählungen des Novellenzyklus thematisiert Latzko den Krieg als solchen. Gleich zu Beginn, in *Der Abmarsch*, tritt der Krieg in personifizierter Form auf: „[Der] Krieg, der da vorne seine Arbeit tat und zerfetzte Menschenleiber wie Abfall hinter sich warf, alle Häuser mit seinem blutigen Kehricht füllend.“ (MiK, S. 12) In dieser Darstellung wirkt der Krieg wie eine ungeheuerliche Maschine, die Menschenleiber wie Abfall behandelt und sie zu bedeutungslosem Material in einem anonymen Vernichtungsapparat macht.

Zugleich stellt Latzko das Phänomen Krieg in einen differenzierten historischen Kontext. Während er in der Vergangenheit noch „eine Angelegenheit für Fürsten und Abenteurer“ (MiK, S. 13) gewesen sei, habe sich sein Charakter grundlegend verändert. Auch in *Der Kamerad* wird dieser Gedanke weitergeführt:

---

[151] Vgl. Müller (2020), S. 38, 44.
[152] Anz (2012a), S. 335.
[153] Anz (2012a), S. 338.

> Krieg war das Aufeinanderprallen der überschüssigen Kräfte – der Raufbolde aller Nationen. Jugend, der das Städtchen zu klein, das Wams zu eng wurde, zog hinaus, vom Spiel der eigenen Muskeln berauscht. Und nun soll das gleiche Wort herhalten, wenn Männer, schon in Haus und Heim verankert, losgerissen, hinausgepeitscht, vor den Feind hingelegt werden, um in stumpfer Resignation, wehrlos, als Statisten auszuharren in diesem Duell der Munitionsindustrien …? (MiK, S. 115)

Der moderne Krieg, wie er ihn schildert, entzieht dem Einzelnen seine Individualität. Er wird zum Objekt eines industriellen Prozesses, dessen Sinnhaftigkeit längst verloren gegangen ist. Auch die Sprache unterstreicht diese Veränderung: Wo beim Begriff „Krieg" einst vom Kampf zwischen Menschen die Rede war, steht nun das „Duell der Munitionsindustrien" im Zentrum. Latzko lehnt eine heroische Narration des modernen Krieges ab, da sie nicht angemessen wäre, „wenn statt Mut und Kraft – Streukegel und Tragweite kämpfen" (MiK, S. 115).

Stattdessen hebt er die Mechanismen der Entwurzelung und völligen Fremdbestimmung hervor. Männer erscheinen passiv wie Statisten, „aus Haus und Heim losgerissen" und „vor den Feind hingelegt". Als wahrer Akteur erscheint die Munitionsindustrie, welche die Menschen als Ressource im Prozess des Tötens braucht. Er formuliert in dieser Darstellung die Frage: „Ist dieses Kauern in eiserner Zucht, dieses Kopfhinhalten, dieses Vabanque-Spielen mit Ungeheuern, die aus blauer Ferne ihre Höllenkessel schleudern – noch ‚Krieg'?" (MiK, S. 115) Damit erscheint der Krieg bei Latzko als eigentlicher Feind in metaphorischer Form: eine anonyme, technisierte Gewalt, die sich der Kontrolle des Einzelnen entzieht und ihn zum austauschbaren Objekt macht.

In diesem unpersönlichen „Kampf zwischen Mensch und Maschine" (MiK, S. 115) übersieht Latzko jedoch nicht diejenigen, die diesen Krieg „wie ein Marionettenspiel am Telegraphendraht dirigieren, von der schönen Hoffnung beseelt, dass unser Vorrat an Menschenfleisch den Stahl und Eisenbestand der Gegner überdauern werde" (MiK, S. 115). In einer scharfen Anklage legt er die strategische Kälte der militärischen Elite offen, die das Sterben unzähliger Soldaten befiehlt. Die Menschenleben erscheinen nur als Statistik. Die Metapher „Menschenfleisch" verwandelt die Soldaten in reines Verbrauchsmaterial. Wiederum lenkt Latzko den Blick bewusst weg von einem abstrakten Kriegsbegriff und verankert die Verantwortung in einem strukturellen Feindbild: Der eigentliche Gegner ist weder die gegnerische Nation noch die Technik selbst, sondern die ökonomische und machtpolitische Elite, die den Krieg steuert.

In ironischer Überzeichnung lässt Latzko den Generalmajor in *Der Sieger* über den Krieg sinnieren. Von seinem Posten in der Kleinstadt aus, von wo aus er die Truppen befehligt, erscheint der Krieg ihm als „lustiges Spektakelstück" (MiK, S. 86). Er wirkt wie „ein lebenspendender Strom, der Musikkapellen heranschwemmt, Geld und Frohsinn unter die

Leute bringt und, von promenierenden Offizieren betrieben, von gemächlich verdauenden Generalstäblern dirigiert wird“ (MiK, S. 86). Stolz preist er vor einigen Zuhöreren all die vermeintlich guten Dinge, die der Krieg mit sich gebracht habe: Das Städtchen sei lebendiger, die Arbeiter besser entlohnt, und auch auf die jungen Männer wirke er sich positiv aus: „Sonnenverbrannt, gesund und vergnügt! Die meisten sind im Frieden in irgendeiner Kanzlei gehockt; schlapp, käsig, verbummelt.“ (MiK, S. 88)

Jemand wie den Generalmajor, der vom Krieg in kürzester Zeit so profitierte, „konnte den Krieg nur wie ein herrliches Märchen erleben“ (MiK, S. 91). Die Überlegungen gipfeln in einer Personifizierung des Krieges, der „die Maske Knecht Rupprechts, einen Sack voll guter Gaben auf dem Rücken“ (MiK, S. 88) trägt. Latzko zeigt damit, wie abstrakt und entfremdet der Krieg für die Eliten wirkt, während die Menschen an der Front die realen Kosten tragen.

Diese positive Perspektive auf den Krieg überzeichnet Latzko bewusst und lässt sie zugleich zynisch und realitätsfern erscheinen. Wenn der Krieg als „lustiges Spektakelstück“ (MiK, S. 86) bezeichnet wird, zeigt sich die Zynik des Generalmajors, der das Leiden der Soldaten für sich nutzt und den Tod als etwas Positives deutet. Latzko arbeitet hierbei gezielt mit der internen Fokalisierung: Aus Sicht des Generalmajors ist der Krieg eine Quelle gesellschaftlicher Vitalität, für den Leser jedoch wird gerade durch diese Perspektive das ganze Maß an Ignoranz und Grausamkeit sichtbar. So entsteht ein Kontrast zwischen der selbstgefälligen Wahrnehmung des Generals und der subtilen Kommentierung des Erzählers, die dessen moralische Verkommenheit deutlich macht.

Die Diskrepanz zwischen der verzerrten Wahrnehmung der Elite und der realen Kriegswirklichkeit erzeugt laut Anz Mitleid mit den Leidtragenden und zugleich Empörung über diejenigen, die an diesem Leid und Tod aktiv beteiligt sind.[154] Latzko belässt es nicht bei der Abstraktion: Wiederholt lenkt er die Aufmerksamkeit auf konkrete menschliche Schuldige, die den Krieg zu ihrem eigenen Vorteil instrumentalisieren und in ihrem Eigeninteresse sogar eine Fortsetzung des Konflikts befördern. Auf diese Weise transformiert er den Krieg von einem anonymen, abstrakten Phänomen zu einem moralisch bewertbaren Geschehen, in dem konkrete Akteure Verantwortung tragen.

Jünger begegnet dem Krieg mit einer Haltung der Faszination, die literarisch durch eine Vielzahl von Stilmitteln und Bildvergleichen vermittelt wird. Kiesel nennt es eine „reiche,

[154] Vgl. Anz (2014), S. 159.

manchmal auch etwas aufdringlich wirkende Metaphorik“[155] und verweist darauf, dass Metaphern dort eingesetzt werden, wo neuartige oder außergewöhnliche Erfahrungen verarbeitet und veranschaulicht werden. Die Bildsprache in Jüngers Werk greift dabei auf unterschiedliche Bereiche zurück, etwa Naturvorgänge, Spektakel, industrielle Produktionsprozesse, Landwirtschaft, Religion, Mythologie, Jagd sowie Spiel und Sport.[156]

Der Krieg wird durch diese Darstellung zu einem „mythischen Geschehen, das mit der Gewalt und Unaufhaltbarkeit eines kosmischen Vorgangs oder einer Naturkatastrophe über den Menschen hereinbricht und von ihnen letztlich nicht zu verantworten, sondern nur zu bestehen ist.“[157] Dies unterstreicht Jüngers Kriegsverständnis, das den Krieg nicht hinterfragt, sondern ihn als übergeordneten Prozess begreift, der den Einzelnen übersteigt.

Auch Schwilk argumentiert in eine ähnliche Richtung: „Der Krieg, ein Gewitter aus Feuer und Stahl, erscheint nicht menschengemacht, sondern als Naturereignis, als elementare Unausweichlichkeit, die über die Menschen hereinbricht.“[158] Das Kriegsgeschehen erscheint bei Jünger also weniger als politisches oder moralisches Ereignis, sondern als elementares Phänomen. Es besitzt für ihn den Charakter des Unvermeidlichen und Unaufhaltbaren, sodass Fragen nach Ursache oder Sinn des Krieges in den Hintergrund treten. Entsprechend greift Jünger immer wieder auf Vergleiche mit Naturkräften zurück und bedient sich mythologischer sowie religiöser Bezüge, um die Dimension des Erlebten sprachlich zu fassen.

Einerseits zeigt Jünger eine deutliche Faszination für die Schlachten, die er in metaphernreichen Schilderungen als eine ästhetische Erfahrung darstellt. Andererseits bleibt die Brutalität und Gewalt des Krieges in seinen Texten unübersehbar. In einer markanten Personifikation hält er fest: „Der große Krieg riß das stille Nest brutal aus seinem Dornröschenschlummer und verwandelte es in einen Brennpunkt riesiger Schlachten“ (S. 161). An anderer Stelle, die jedoch in späteren Fassungen fehlt, spricht er von den „eisernen Würfeln des Krieges“ (ISt HK, S. 238). Der Krieg erscheint dabei als treibende Kraft und handelndes Wesen, das Lebensräume zerstört und den Menschen unterwirft. Bereits im Vorwort greift Jünger auf das Heraklit-Zitat „Der Krieg ist der Vater aller Dinge“ (ISt HK, S. 21) zurück und stellt den Krieg damit in einen übergeordneten Sinnzusammenhang, in dem er als produktive und zugleich unvermeidliche Kraft erscheint.

[155] Kiesel (2007), S. 180.
[156] Vgl. Kiesel (2007), S. 180–181.
[157] Kiesel (2007), S. 181.
[158] Schwilk (2007), S. 223.

Diese Verschiebung setzt sich in Jüngers Darstellung des Todes fort. Auch er wird personifiziert und zu einem handelnden Akteur erhoben: Etwa als „der Tod mit stählerner Keule auf die Gräben loskolbte“ (ISt, S. 53). Der Tod erscheint hier nicht als abstrakter Zustand, sondern als physisch greifbare Macht. In einer anderen Szene erscheint „der Tod, der schon in ragender Erwartung zwischen den Parteien gestanden hatte“ (ISt, S. 73), bereit sein Werk zu verrichten, „entglitt [jedoch] mißmutig“ (ISt, S. 73) – so als verfüge er über einen eigenen Willen. Im apokalyptischen Bild des „Tanzplatzes des Todes“ (ISt, S. 269) wird der Krieg schließlich selbst zum Schauplatz, auf dem der Tod als beherrschender Akteur agiert. Nach Mergenthaler löst dies „den ethischen Problemkomplex von Freiheit, Verantwortung und Schuld auf, indem der Autonomieanspruch menschlicher Individuen durch die Herrschaft mythologischer Subjekte ersetzt wird: durch den ‚Krieg‘ und den ‚Tod‘.“[159]

In seiner vielbeachteten Studie *Die Ästhetik des Schreckens* betont Karl Heinz Bohrer die ästhetische Dimension in Jüngers Frühwerk und zeigt, dass dieser Ästhetizismus auf Kosten einer ideologischen oder moralischen Legitimierung geht.[160] Durch die intensive Metaphorisierung wird das Kriegsgeschehen in einen Bereich verschoben, der sich der unmittelbaren Fassbarkeit und damit auch einer eindeutigen Bewertung entzieht.[161]

An diese ästhetische Aufladung anschließend zeigt auch Hans Verboven, der eine umfassende Analyse der Metaphorik in Jüngers Frühwerk vorgelegt hat, dass sich daraus eine eigenständige Ideologie bzw. Philosophie des Krieges entwickeln lässt: „die Verschiebung der Verantwortlichkeit und der Sinnfrage des verlorenen Krieges auf eine höhere Ebene (Naturgesetz, Gottheit, Schöpfung der ‚Neuen Rasse‘).“[162] Der Krieg erscheint somit als eine Art Naturgesetz, das sich dem Einfluss des Menschen entzieht. Entsprechend „folgt aus dieser Deutung des Krieges ein Ausschluß jeder ethischen Stellungnahme.“[163]

Jüngers ästhetisierende Euphorie gegenüber dem Krieg tritt bereits zu Beginn der Aufzeichnungen deutlich hervor:

> Da hatte uns der Krieg gepackt wie ein Rausch. In einem Regen von Blumen waren wir hinausgezogen, in einer trunkenen Stimmung von Rosen und Blut. Der Krieg mußte es uns ja bringen, das Große, Starke, Feierliche. Er schien uns männliche Tat, ein fröhliches Schützengefecht auf blumigen, blutbetauten Wiesen. (ISt, S. 7)

[159] Mergenthaler (2001), S. 62.
[160] Vgl. Bohrer, Karl Heinz: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk. München,Wien: Hanser 1978, S. 139.
[161] Vgl. Bohrer (1978), S. 145.
[162] Verboven, Hans: Die Metapher als Ideologie: eine kognitiv-semantische Analyse der Kriegsmetaphorik im Frühwerk Ernst Jüngers. Heidelberg: Winter, 2003, S. 245.
[163] Verboven (2003), S. 245.

Die Gegenüberstellung von Rosen und Blut macht bereits die enge Verbindung von Schönheit und Gewalt deutlich, die die Ambivalenz seiner ästhetisierenden Kriegsdarstellung prägt. In einer weiteren frühen Passage schildert er das Kriegserlebnis als eine Art Erweckung: „So hatte ich seinen Zauber noch niemals gespürt. Gute und ernste Gedanken haben mir in den Sinn, und ich ahnte zum ersten Male, daß dieser Krieg mehr als ein großes Abenteuer bedeutete“ (ISt, S. 35). Dieser Abschnitt verdeutlicht, dass Jünger den Krieg nicht nur als körperliche Erfahrung, sondern auch als existenzielles und sinnstiftendes und bewusstseinserweiterndes Ereignis begreift.

Trotzdem ist nicht zu übersehen, dass die Realität des modernen Krieges Jünger überrascht. Der Stellungskrieg erweist sich als „neuartige und unerwartete Erscheinung“ (ISt, S. 71) und markiert eine radikale Zäsur gegenüber früheren Formen des Kampfes. Er beschreibt, wie sich die Kriegsführung vor seinen Augen wandelt:

> Wir zogen nun gleichsam in einen neuen Krieg. Was wir bislang, freilich ohne es zu ahnen, erlebt hatten, war der Versuch gewesen, den Krieg durch Feldschlachten alten Stils zu gewinnen, und das Versanden dieses Versuchs im Stellungskrieg. Nun stand uns die Materialschlacht mit ihrem riesenhaften Aufgebot bevor. (ISt, S. 71).

Der entscheidende Unterschied lag für Jünger in der technischen Ausweitung des Krieges, insbesondere in der Artillerie: „Nur war bei meinem Unternehmen eine Munition verpulvert worden, die 1870 für eine ganze Schlacht ausgereicht hätte.“ (ISt, S. 197). Solche Übertreibungen vermitteln nicht nur die ungeheure Dimension des Krieges, sondern auch die ästhetische Faszination für seine Mechanisierung und sein Gewaltpotenzial.

Jünger, der eine heroische Deutung der Fronterfahrungen anstrebte, musste sich zugleich den tiefgreifenden Veränderungen durch den militärischen Fortschritt und die neue Kriegsführung stellen. So entwickelt er nach Klaus Gauger „in der Wiedergabe des Krieges in seinen Kriegsschriften verschiedene Verhaltenstechniken und subjektive Sichtweisen, um das heroische Ideal im Krieg aufrechtzuerhalten.“[164]

Er ist konfrontiert mit der „gigantische[n] und anonyme[n] Materialschlacht des Ersten Weltkriegs und damit Kampferfahrungen, die die Sinnleere des heroischen Interpretationsschemas deutlich vor Augen stellen.“[165] Weder großer Mut noch Tapferkeit schützen vor den willkürlichen Treffern des Artilleriefeuers, und der einzelne Tod verliert angesichts des Massensterbens jegliche Bedeutung. Dass auch vor dem kriegsbegeisterten

[164] Gauger, Klaus: Krieger, Arbeiter, Waldgänger, Anarch. Das kriegerische Frühwerk Ernst Jüngers. Frankfurt a. M., Wien: Lang 1997, S. 111.
[165] Mein (2014), S. 247.

Jünger die Ernüchterung nicht Halt machte, zeigt ein Tagebuchausschnitt: „Was soll das Morden und immer wieder morden? Wann ist dieser Scheißkrieg zu Ende?“[166] Dass diese Ausschnitte nicht in das literarische Werk übernommen wurden, liegt daran, dass sie das ruhmreiche, heroische Bild Jüngers deutlich relativiert hätten.

Gegen Ende des Krieges beschreibt Jünger eine zunehmende Abstumpfung der Beteiligten. Bei der Beobachtung des Beschusses feindlicher Fallschirmspringer bemerkt er: „[Dies war] auch ein Zeichen dafür, daß die Unbarmherzigkeit des Krieges sich steigerte“ (ISt, S. 211). Die Gewalt des Krieges wirkt damit auf die Wahrnehmung und Moral der Soldaten zurück, unabhängig von konkreten menschlichen Akteuren. Auch auf Jünger selbst übt der Krieg eine spürbare Wirkung aus: In einer Textstelle, die in späteren Fassungen wieder gestrichen wurde, tauscht sich Jünger in ironischem Ton mit seinen Kameraden über einige Leichen aus, was einen anwesenden Rekruten entsetzt. Jünger reflektiert dazu: „Ich durchschaute seinen Gedankengang und erschrak zum ersten Male über die abstumpfende Wirkung des Krieges. Man kam dazu, den Menschen nur noch als Sache zu betrachten.“ (ISt HK, S. 598)

Diese Reflexionen verdeutlichen, dass die heroische Deutung des Krieges selbst bei Jünger zunehmend brüchig wird und den Soldaten die Sinnhaftigkeit der Gewalt abhandenkommt. In der Folge zeigt sich diese Abstumpfung nicht nur in Jüngers kritischer Selbstwahrnehmung, sondern auch im Verhalten der Beteiligten insgesamt. Dass Jünger selbst an die Grenzen seiner Kriegsfaszination gelangt, zeigt eine Passage gegen Ende des Krieges:

> Man war müde geworden und an das Gesicht des Krieges gewöhnt […]. Auch spürte man, daß der Sinn, mit dem man ausgezogen war, sich verzehrt hatte und nicht mehr zureichte. Der Krieg warf seine tieferen Rätsel auf. Es war eine seltsame Zeit. (ISt, S. 267)

Der Krieg, der zuvor durch Faszination und heroische Erfahrung einen Sinn zu stiften schien, verliert seine Rechtfertigungskraft und offenbart sich nun als rätselhaftes Phänomen: Der Krieg wird zum undurchschaubaren System, das Sinn und Moral erschüttert und die zuvor erlebte Ordnung und Faszination entkräftigt.

In seiner Kriegsdarstellung bewegt sich Jünger in einem Spannungsfeld: Einerseits will er sachlich die Realität des Krieges schildern und kann die zermürbende Härte des Geschehens nicht übergehen. Andererseits will er den Krieg als „im Grunde sinnvollen Vorgang“[167] schildern, indem er ihn zur „Schmiede eines neuen soldatischen und menschlichen Typus“[168]

---

[166] Jünger, Ernst: Kriegstagebuch 1914-1918. Hg. von Helmuth Kiesel. Stuttgart: Klett-Cotta 2010, S. 258.
[167] Kiesel (2007), S. 202.
[168] Kiesel (2007), S. 202.

stilisiert. Trotz der Widersprüche hält Jünger an dieser positiven Sicht fest und sieht im Krieg eine Form von Sinnstiftung. Schon im Vorwort beschwört er den höheren Sinn von Tod und Opfer gefallener Soldaten: "einsame, kreuzlose Schläfer; das ist mir Evangelium: Ihr seid nicht umsonst gefallen." (ISt HK, S. 21)

Welche Bedeutung dieses Sinnangebot tatsächlich hat, bleibt jedoch weitgehend offen – zumal Jünger eine patriotische oder nationale Deutung weitgehend ausklammert. Georg Mein fasst dieses „karge Sinnangebot“ mit der Formel „Selbstzweck des Krieges“[169] zusammen. Er erläutert: „Die Soldaten kämpfen, so suggeriert es zumindest der Erzähler, rein um des Kampfes willen, d.h. motiviert allein dadurch, die jeweilige Schlacht zu gewinnen bzw. zu überleben.“[170]

Nach Anz sind Kriegsszenarien – wie bereits erwähnt – nicht natürliche Reizkonfigurationen, sondern „künstlich inszenierte und mit der Art der Inszenierung bestimmte Interpretationen des Kriegsgeschehens und erst mit diesen Interpretationen bestimmte Emotionen nahelegende Reize“[171]. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie Latzko und Jünger den Krieg inszenieren und welche Sinnangebote sie machen oder unterlaufen.

Sowohl Latzko als auch Jünger thematisieren den Krieg als übergeordnetes, teils abstraktes Phänomen, unterscheiden sich dabei jedoch in der Bewertung. Bei Latzko erscheint der Krieg als anonyme, industriell organisierte Gewalt, das den Einzelnen entmenschlicht und zur Ressource degradiert. Die Verantwortung liegt klar bei der militärischen und ökonomischen Elite, während die Soldaten als passive Opfer dargestellt werden. Der Krieg wird zum moralisch bewertbaren Geschehen, da konkrete Akteure zur Rechenschaft gezogen werden.

Bei Jünger dagegen überwiegt die ästhetische Faszination für den Krieg. Durch umfangreiche Bildersprache und Metaphorik wird er als mythisches, unvermeidliches Naturphänomen inszeniert, in dem der Einzelne keine ethische Verantwortung tragen kann. Gewalt, Tod und Zerstörung erscheinen als autonome Kräfte, wodurch Sinnfragen auf höhere, enthobene Ebenen verschoben werden.

Während Latzko den Krieg konkretisiert und moralisch greifbar macht, abstrahiert Jünger ihn und betont seine überwältigende, unvermeidliche Dimension. Beide Perspektiven verdeutlichen jedoch die Fremdbestimmung des Individuums im modernen Krieg. Im Sinne von Anz lassen sich ihre Werke als bewusst inszenierte Kriegsszenarien verstehen, wodurch beide Autoren die

[169] Mein (2014), S. 258.
[170] Mein (2014), S. 258.
[171] Anz (2012a), S. 338.

Wahrnehmung des Krieges und des Feindes gezielt steuern und spezifische emotionale Reaktionen erzeugen, die die Teilnehmenden herausfordern, Stellung zu beziehen. Latzko verweigert eine Sinngebung und rückt das individuelle Leiden in den Vordergrund, während Jünger trotz der Entpersonalisierung an einer ästhetisch aufgeladenen Sinnhaftigkeit des Krieges festhält.

3.3. Kameradschaft

In diesem Kapitel richtet sich der Blick weg vom Feindbild – weg vom vermeintlichen Gegner im gegenüberliegenden Graben oder von der Suche nach anderen Schuldigen am Leid der Soldaten, seien es die Verantwortungsträger oder abstrakte Kriegsbegriffe. Stattdessen wird nun die Gemeinschaft der eigenen Gruppe in den Mittelpunkt gerückt. Analysiert wird dabei der Kameradschaftsbegriff sowie die Frage, wie Soldaten im Krieg ein Gemeinschaftsgefühl entwickeln.

Thomas Kühne beschreibt Kameradschaft als „feste, familienähnliche, auf Vertrauen basierende, persönliche Bande in den kleineren militärischen Einheiten“[172], betont jedoch zugleich, er sei ein „schwer faßbarer Begriff, weil er Widersprüchliches harmonisiert und äußerst unterschiedliche Sozialpraktiken umfaßt.“[173] So überbrückt Kameradschaft grundlegende Gegensätze: Sie verbindet Leben und Tod durch die symbolische Bindung an Gefallene, vereint moralische Spannungen zwischen Opferbereitschaft und Gewalt sowie unterschiedliche Formen von Männlichkeit zwischen Härte und Nähe. Zugleich nivelliert sie soziale Unterschiede und militärische Hierarchien und überträgt die Erfahrung enger Gemeinschaft auf größere Kollektive wie Armee oder Nation.[174]

Gerade jene Spannungsfelder machen die Darstellung der Kameradschaft bei Jünger und Latzko so unterschiedlich. Während Jünger diese Form der kollektiven Selbstaufhebung als sinnstiftend und erhebend inszeniert, legt Latzko die damit verbundenen Mechanismen der Gleichschaltung und Entindividualisierung kritisch offen.

Anz betont, dass kollektiver Hass gegenüber dem Feind eine „sozialintegrative Funktion“ der eigenen Gruppe hat, „eine Art Bindungsemotion, die trotz aller Negativität das positive Erleben

[172] Kühne, Thomas: Kameradschaft. Die Soldaten des nationalsozialistischen Krieges und das 20. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011, S. 12.
[173] Kühne, Thomas: Kameradschaft. In: Gerhard Hirschfeld / Gerd Krumeich / Irina Renz (Hg.), Enzyklopädie Erster Weltkrieg, Paderborn 2014, S. 602 – 603, hier: S. 602.
[174] Vgl. Kühne (2014), S. 602–603.

von Gemeinschaft ermöglicht".[175] Indem der Hass gegen den äußeren Feind gerichtet wird, entsteht Zuwendung und Loyalität gegenüber den eigenen Kameraden. Vor diesem Hintergrund wird im Folgenden untersucht, wie Latzko und Jünger Kameradschaft literarisch inszenieren und welche Funktionen sie für die Darstellung von Kriegserfahrung übernimmt.

In der Analyse der Kameradschaftsdarstellung bei Latzko rückt die Erzählung *Der Kamerad* unmittelbar in den Mittelpunkt. Die in Tagebuchform verfasste Geschichte schildert aus der Perspektive eines namenlosen Ich-Erzählers die Erinnerung an den qualvollen Tod eines Kameraden, dessen Anblick ihn in seinem Innersten erschüttert und schließlich selbst in den seelischen Zusammenbruch treibt. Besonders eindrücklich reflektiert der Erzähler dabei die Umkehrung gesellschaftlicher Maßstäbe, wenn er feststellt: „Ich krank? Und die anderen, die über das Zerfetzen, Zerfleischen, Zerstampfen ihrer Brüder, über das langsame Verzappeln von Menschen im Stacheldrahte hinwegblättern können, wie über weiße Seiten, die sind gesund...?" (MiK, S. 110).

Exemplarisch für seine tief empfundene Anteilnahme am Leid anderer Soldaten steht die eindringliche Schilderung des grausamen Todes eines Kameraden, der infolge unzureichender medizinischer Versorgung qualvoll an seinen Wunden stirbt. Der Erzähler bleibt von diesem Anblick verfolgt, unfähig, ihn zu vergessen oder innerlich zu verarbeiten. Die Präsenz des Toten gewinnt in seinem Bewusstsein eine überwältigende Macht: „Ich aber weiß, daß nicht ich den toten Kameraden gewaltsam durch mein Leben schleife. Ich weiß, daß der Tote stärker in mir lebt als ich selbst!" (MiK, S. 124).

Kersten schreibt in diesem Zusammenhang:

> Anhand entindividualisierter Orte, Zeiten und Figuren, die selten über Eigennamen verfügen und zumeist auf ihre sozialen Rollen reduziert sind, werden Typisierungen erzeugt, weshalb das Personal und die Handlungen der Novellen als repräsentative Blaupausen der Realität des Ersten Weltkrieges verstanden werden können, die über ein hohes Identifikationspotenzial für die Rezipierenden verfügen.[176]

Gerade diese Verallgemeinerung durch die namenlosen Figuren verstärkt die emotionale Wirkung, da das Einzelschicksal zugleich als stellvertretend für unzählige ähnliche Erfahrungen gelesen werden kann.

Latzko zeigt hier eindringlich, wie sehr das Erleben des Krieges nach innen verlagert wird. Nicht mehr der gegnerische Soldat steht im Zentrum, sondern die Erfahrung von Leid, Verlust und psychischer Überforderung. Die Kameradschaft erscheint als von Mitleid geprägte

[175] Anz (2012a), S. 340
[176] Kersten (2020), S. 124.

Bindung, die über den Tod hinaus fortwirkt und den Überlebenden belastet. Zwar fordern die Ärzte den Erzähler dazu auf, die Erinnerung loszulassen, doch wird deutlich, dass sich dies seiner Kontrolle entzieht. Gerade darin zeigt sich im Sinne von Anz die Wirkung der Darstellung: Der Leser wird in die Perspektive des Leidenden hineingezogen und dazu gebracht, sich mit ihm zu identifizieren.

Empathie ist nach Jens Eder eine „Perspektivenübernahme in emotionaler Hinsicht“[177]. Diese Empathie wird hier von Latzkos Darstellung gesteigert, dadurch, dass der Kamerad eine Fülle an Unglück erleidet und andererseits dadurch, dass der Erzähler selbst diese Identifikation mit dem Kameraden vorlebt. Dieses wird mit Anz Regeln dadurch erzeugt, dass dieses Leid durch die innere Fokalisierung ausführlich und glaubwürdig dargestellt wird und außerdem dieses Mitleid ethisch begründet und gegen die rationalen Einwände der Ärzte verteidigt wird.[178] Bereits hier wird deutlich, welche Typisierung der Kamerad bei Latzko erfährt: Das Mit-Leiden am Schicksal des anderen bildet das zentrale Merkmal seines Kameradschaftsbegriffs. Auch in anderen Erzählungen wiederholt und vertieft sich dieses Bild: Der Kamerad erscheint nicht als kämpferischer Gefährte, sondern als Leidensgenosse.

Besonders in *Feuertaufe* wird diese Dimension greifbar, wo Hauptmann Marschner von Mitleid und moralischem Zwiespalt gequält wird. Er ringt mit sich selbst, seiner militärischen Pflicht nachzukommen und gleichzeitig Männer in den Tod zu schicken, die zwar vorwärts gehen, jedoch „mit heimwärtsgewandter Seele dem Sperrfeuer entgegenbangten!“ (MiK, S. 38). Innerlich zerrissen sieht Marschner seine Kompanie nicht als tapfere Krieger, sondern als in den Krieg gezwungene Zivilisten, denen der Befehlsnotstand keine Wahl ließ, als zu gehorchen. Sie vertrauen ihm, doch er weiß, dass er dieses Vertrauen verraten muss.

Dieser Konflikt zeigt sich eindrücklich am Beispiel von Simmel, einem Tapezierer und mehrfachen Familienvater, der sich im Beisein Marschners schweren Herzens von seinen Kindern verabschiedet. In diesem einfachen Soldaten, dessen Menschlichkeit und familiäre Bindungen seiner soldatischen Pflichterfüllung entgegenwirken und der schließlich dem Krieg zum Opfer fällt, verdichtet sich Latzkos mitleidsgeprägtes Menschenbild, das einem soldatischen Kameradschaftsbegriff zuwiderläuft.

---

[177] Eder (2014), S. 601.

[178] Vgl. Anz (2014), S. 160. Regeln: „Literarische Texte evozieren Sympathien gegenüber einer Figur, wenn sie diese mit Merkmalen kennzeichnen, die den unter Autoren und ihren Adressaten geteilten ethischen Werten entsprechen“; „Literarische Texte evozieren nur dann Sympathie- und Mitleid gegenüber ihren Figuren, wenn diese ihr Leid glaubwürdig ausdrücken.“

Wie bereits zuvor herausgearbeitet, fungiert der fanatische Leutnant Weixler als Gegenfigur zu Marschner. Während Marschner von Mitgefühl und innerem Zwiespalt geprägt ist, verkörpert Weixler den Typus des pflichtbesessenen, entmenschlichten Frontoffiziers, der Disziplin und Härte über jedes menschliche Empfinden stellt. Er will Simmel bestrafen und an ihm ein Exempel statuieren, da dessen Furcht in seinen Augen die Moral der Kompanie gefährde: „Der Simmel, der Feigling, demoralisiert die ganze Kompagnie. Bei jedem Schrapnell schreit er ‚Jesus-Maria', schmeißt sich hin und macht den andern Angst." (MiK, S. 52)

Marschner gerät daraufhin mit Weixler in einen heftigen Streit. Während die militärische Logik Weixlers Härte und Strafe für Simmel fordert, steht Marschner innerlich auf der Seite des einfachen Soldaten, dessen Angst er nachvollziehen kann. Bald darauf wird Simmel während dieses Konflikts von einem Schrapnell tödlich getroffen. Marschner bleibt bei ihm, redet ihm in den letzten Momenten zu und erlebt dessen „weinerlich[en], vorwurfsvoll[en]" (MiK, S. 54) Blick als bleibende Anklage gegen die Unmenschlichkeit des Krieges, einer Schuld, der auch er sich nicht entziehen kann.

Marschner ist über dieses Ereignis derart schockiert, dass er reflektierend feststellt: „Er war kein Henker; war nicht fähig, Menschen in den Tod zu peitschen; konnte nicht taub sein für ihren Jammer, für dieses Kinderwimmern, das wie bitterer Vorwurf sein Gewissen traf!" (MiK, S. 55) Innerlich zerrissen kann er sich nicht mit seiner Rolle identifizieren. Weder fühlt er sich befähigt, militärische Entscheidungen zu treffen und über das Leben seiner Männer zu bestimmen, noch vermag er die Kameraden als reine Soldaten wahrzunehmen. Statt Soldaten sieht er in ihnen Zivilisten, die ihn mit Vorwürfen und kindlichem Jammern konfrontieren. Marschners Wahrnehmung verdeutlicht, dass er zwischen den Rollen des Soldaten und des menschlich empfindenden Beobachters zerrieben wird, unfähig, die kriegsbedingte Gewalt zu akzeptieren, ohne selbst innerlich zu zerbrechen.

Diese innere Spannung führt zu Selbstvorwürfen, kein angemessener Kamerad zu sein.

> War er so, ohne Sinn für Gemeinschaft, wirklich ganz von kurzsichtiger Selbstsucht beherrscht; um sein nacktes, elendes Dasein nur besorgt …? Nein, so war er nicht! […] Wenn der feindliche Graben da drüben mit Menschen, wie der Weixler gefüllt wäre, wenn der Kampf gegen diese verbohrte Härte ginge […] er würde sich mit den bloßen Fäusten hineinstürzen, ohne das Platzen der Geschosse, das Wimmern der Verwundeten zu hören! (MiK, S. 63–64)

Nicht Selbstsucht steht einem tiefen Gemeinschaftsgefühl mit den eigenen Kameraden im Weg, sondern das Mitgefühl auch mit den Soldaten im feindlichen Graben, die ebenso menschlich sind.

Kühne unterscheidet Soldaten nach drei Arten, je nachdem wie stark sie sich auf die militärische Gemeinschaft einlassen.[179] Am einen Ende stehen die sogenannten „Unsoldaten", die sich der militärischen Ordnung entziehen und ihre individuelle Identität etwa durch Kontakte zur Heimat oder zu Freunden zu bewahren versuchen. Sie sind „Außenseiter der militärischen Gesellschaft"[180]. Am anderen Ende finden sich jene, die als „geborene" Soldaten gelten und das Ideal der Kameradschaft besonders stark verkörpern. Sie sind häufig unverheiratet und erleben die militärische Einheit als Ersatz für Familie und Heimat. Zugleich treiben sie die Bildung enger Gemeinschaft aktiv voran. Zwischen diesen Polen steht die Mehrheit der „gezogenen" Soldaten, die zwangsweise rekrutiert wurden und sich mehr oder weniger an die militärischen Strukturen und die Erwartungen an Kameradschaft anpassen.

Marschner zeigt Züge eines „Unsoldaten", indem er sich innerlich distanziert und seine Identität nicht vollständig in der Kameradschaft aufgehen lässt. Zunächst bleibt er als zwangsrekrutierter Soldat in die Strukturen der Kameradschaft eingebunden und ringt gerade deshalb ständig mit seinem Platz innerhalb dieser Gemeinschaft. Seine Empathie – den eigenen Soldaten gegenüber genauso wie den feindlichen – verhindert dabei eine Integration in die soldatische Gemeinschaft und macht ihn zu einer innerlich gespaltenen Figur, bis er sich schließlich zur Verweigerung entscheidet.

Im Gegensatz zu dem, was Anz beschreibt, funktioniert bei Marschner das durch Hass gestiftete Gemeinschaftsgefühl nicht. Die sozialintegrative Funktion, von der Anz spricht, lässt sich an einer Stelle besonders erkennen: „An der Böschung stand jetzt, dicht gedrängt, Kopf an Kopf die Kompanie; die Gesichter aus Stein, verbissen, kreideweiß, mit lippenlosem Mund, das Gewehr im Anschlag – ein einziges Raubtier mit hundert Armen und Augen." (MiK, S. 70) Diese Gruppenidentität wird aus Marschners Perspektive beschrieben, doch unmittelbar darauf werden die Soldaten, die dieses „Raubtier" bilden, deutlich negativ gezeichnet: Finger, die sich in „bleicher Gier" um die Abzüge krallen, eine „schnaubende Meute", „abstoßende, kalte Gier" auf den Gesichtern und einzelne, die vor „Hass und Wut" aufschreien (MiK, S. 70–71).

Marschner kann sich mit diesem entmenschlichten Gemeinschaftsgeist nicht identifizieren. Er bleibt ein Außenseiter und vollzieht diese Distanz konsequent, indem er sich entwaffnet und sich weigert, an dem Gewaltexzess teilzunehmen. Bei Latzko zerfällt also die emotionale Logik der Kameradschaft: Marschner ist unfähig, Hass zu empfinden, und kann daher auch kein Gemeinschaftsgefühl aus dieser Quelle schöpfen. Sein Mitgefühl, das ihn menschlich macht,

[179] Vgl. Kühne (2011), S. 23.
[180] Kühne (2011), S. 23

trennt ihn zugleich von der militärischen Kameradschaft, die auf kollektiver Verrohung und emotionaler Abgrenzung vom Feind beruht. Damit wird Marschner zum Gegenbild jener soldatischen Verbundenheit, die durch Feindseligkeit zusammengehalten wird und in der Figur Weixlers zum Ausdruck kommt.

Dieser Widerspruch löst sich bezeichnenderweise erst in der Endszene der Erzählung auf. Nach einem feindlichen Artillerieangriff liegen beide schwerverwundet im Graben gegenüber. Weixler fällt aus Marschners Sichtfeld, doch in seinem Gesicht erkennt Marschner einen leidvollen Ausdruck: „Er leidet! – jauchzte es in ihm. Und ein Leuchten ergoß sich über seine Blässe, … seine blutverklebten Finger fuhren wie streichelnd durch die Luft ... bis der Kopf zurücksank, und die Augen brachen.“ (MiK, S. 78) Erst in diesem Moment entsteht bei Marschner ein Gefühl von Kameradschaft und Zuneigung zu dem einst verhassten Weixler, da sich in dessen Angst und Ausgeliefertsein die zuvor bestehenden Gegensätze auflösen. Marschner stirbt schließlich mit einem „fast glücklichen Lächeln“ (MiK, S. 78) auf dem Gesicht.

In der Erzählung *Heldentod* ergänzt sich diese Kritik an dem Kameradenbegriff dadurch, dass die Soldaten durch die Propaganda irregeleitet wurden. Der schwerverletzte Kadar erkennt, dass die Kameraden verbunden sind durch eine gemeinsame Ideologisierung und Manipulation der Kriegspropaganda: „Und ... das war das gräßlichste an der Sache: er sah, wenn er jetzt an seine Untergebenen und Offizierskameraden zurückdachte, alle genau wie den armen Meltzar, ohne Kopf umherlaufen!“ (MiK, S. 135) So wird der tradierte Kameradschaftsbegriff in Latzkos Darstellung stark relativiert: Die Bindung zwischen den Männern beruht weniger auf persönlicher Loyalität, sondern auf der kollektiven Verstrickung in die Propaganda. Kadar erkennt diese ideologische Verstrickung und gerade diese Einsicht treibt einen Keil zwischen ihn und die anderen, weil sie ihm die Identifikation mit dieser „Kameradschaft“ unmöglich macht.

Außerdem wird noch ein weiterer Aspekt deutlich: Latzko zeichnet ein auffälliges Generationengefälle. Die von der Propaganda besonders beeinflussten Soldaten sind meist jung – etwa Weixler oder der Kadett Meltzar –, während ältere Figuren häufiger als reflektierter oder zumindest gutmütiger erscheinen. Gleichzeitig verortet Latzko die eigentlichen Verantwortungsträger bei älteren Autoritäten, etwa Offizieren oder politischen Entscheidungsträgern, die den Krieg lenken, ohne selbst in gleicher Weise betroffen zu sein. Kersten hält dazu fest, dass die „die Aufrechterhaltung jener kriegsaffirmativen Narrative

schließlich maßgeblich der jungen Generation zugeschrieben [wird], welche diese aus Naivität perpetuiert und infolgedessen Empathie und Menschlichkeit verliert.“[181]

Während die Jugend als naiv, unreif und leicht beeinflussbar dargestellt wird, liegt die Verantwortung für ihre ideologische Prägung bei eben jenen Instanzen, die von dieser Form der Kriegsbegeisterung profitieren. Latzko macht damit deutlich, dass die vermeintliche Kameradschaft nicht auf freier Entscheidung oder echter Verbundenheit beruht, sondern auf einem systematisch erzeugten Bewusstsein, das insbesondere die Jüngeren erfasst.

Der Kameradschaftsbegriff bei Latzko unterscheidet sich somit grundlegend von der heroischen oder idealisierten Vorstellung, die in anderen Kriegsdarstellungen vorherrscht. Kameradschaft entsteht bei ihm nicht durch gemeinsames Kämpfen oder Tapferkeit, sondern durch gemeinsames Leiden und Mitleid. Der Kamerad ist in erster Linie ein Mensch, der Leid erfährt und Mitleid hervorruft, nie jedoch ein heldenhafter Mitstreiter. Latzko kehrt damit das traditionelle Verständnis um: Der idealisierte Kameradschaftsbegriff wird als konstruiertes Gemeinschaftsgefühl dargestellt, das zerfällt, sobald menschliches Mitgefühl zugelassen wird und die Beschränkung auf eine rein soldatische Identität verweigert wird.

Figuren, die den unreflektierten, rein soldatischen Kameradschaftsbegriff verkörpern – etwa Weixler oder Meltzar – erscheinen verzerrt und entmenschlicht. Ihre übersteigerte Härte macht sie blind für die Sinnlosigkeit von Befehlen und unfähig, Empathie für das Leiden anderer zu entwickeln. Gerade in dieser Verzerrung wird sichtbar, wie weit sich Latzkos Darstellung vom heroisierten Kameradschaftsideal entfernt, das etwas bei Jünger eine zentrale Rolle spielt. Während Latzko die destruktiven Folgen eines entmenschlichten, soldatischen Gemeinschaftsbegriffs offenlegt, erhebt Jünger denselben Typus zum Leitbild des militärischen Zusammenhalts.

Bei Jünger heißt es schon im Vorwort zur ersten Ausgabe:

> [D]as ist mir Evangelium: Ihr seid nicht umsonst gefallen. […] Kameraden, euer Wert ist unvergänglich, Euer Denkmal tief in den Herzen eurer Brüder, die mit Euch standen, vom flammenden Ringe umschlossen. Legten wir nicht weiße Bänder auf eure Wunden und sahen in eure brechenden Augen, als euch der Vorhang der Ewigkeit hochrauschte? (ISt HK, S. 21)

Diese Textstelle antizipiert bereits die zentrale Bedeutung, die Kameradschaft bei Jünger einnimmt. Die gefallenen Kameraden werden zu Heiligenfiguren stilisiert. Wörter wie „Evangelium“, „unvergänglich“, „flammenden Ringe“, „weiße Bänder“, „Vorhang der Ewigkeit“ erzeugen religiöse Konnotationen. Der Tod der Kameraden erscheint dadurch nicht

[181] Kersten (2020), S. 116.

als sinnloser Verlust, sondern bekommt eine sinnstiftende Bedeutung, da er eingebettet wird in die religiöse Sprache eines christlichen Deutungshorizonts. Darüber hinaus wird eine anhaltende Erinnerung zugesichert, die eine zusammengeschweißte Bruderschaft evoziert, deren Verbindung auch in das Jenseits reicht. Damit verschiebt sich die Wahrnehmung des Todes: Statt Verlust oder Zerstörung tritt eine emotionale Aufwertung in Form von Ehrfurcht, Sinn und transzendenter Bedeutung. Im Sinne von Anz werden hier Sympathie und Zustimmung nicht durch Leid oder Empathie erzeugt, sondern über die positive Umcodierung des Kriegsgeschehens in eine sinnstiftende Erzählung.

Mergenthaler führt aus, dass Jünger hier eine Art „Leichenpredigt" hält oder ein „Sprachdenkmal" für die verstorbenen Kameraden errichten will.[182] Dies wirft jedoch die Frage auf, mit welcher Begründung oder Autorität Jünger derartige ewige Deutungsansprüche erhebt, zumal er ja zugleich betont, „sachlich zu schildern" (ISt HK, S. 21). Mergenthaler argumentiert, dass diese Perspektive nur möglich ist, „weil sich das Sprecher-Ich mit seiner Rede christologisch überhöht, verklärt und aus der Endlichkeit des Sterbens genommen hat."[183] In diesem Sinne gliedert Jünger sich selbst in einen transzendenten Sinnzusammenhang ein.

Bereits im Vorwort zeigt sich diese Tendenz, wenn Jünger den soldatischen Einsatz als Annäherung an eine quasi transzendente Vollkommenheit beschreibt, „wo ein Mensch die beinah göttliche Stufe der Vollkommenheit erreicht, die selbstlose Hingabe an ein Ideal bis zum Opfertode" (ISt HK, S. 20). Erst aus dieser religiösen Perspektive heraus könne der Tod der Soldaten als sinnvoll und nicht vergeblich gedeutet werden.

Jünger schildert eine Szene an einem Friedhof, die an die Thematik des höheren religiösen Sinnzusammenhangs anschließt:

> Am 1. Juli wurde uns die traurige Aufgabe, einen Teil unserer Toten auf unserem Kirchhofe zu bestatten. 39 rohe Holzsärge wurden nach einer ergreifenden Ansprache des Pfarrers Philippi, während der die Leute weinten wie Kinder, in die Grube gesenkt. Der Pfarrer sprach über den Text: „Sie haben einen guten Kampf gekämpft," und begann mit den Worten: „Gibraltar, das ist Euer Zeichen und fürwahr, Ihr habt gestanden wie der Fels im brandenden Meer!" In dieser ergreifenden Stunde wurde mir der hohe ethische Wert unserer feierlichen Handlungen klar. Oft haben wir auf irgendeinem Schlachtfelde die zehnfache Zahl von Kameraden liegen lassen müssen und waren von dem Verlust doch nicht so tief gepackt, wie hier vor den offenen Gräbern. (ISt HK, S. 194)

Besonders auffällig ist, dass der Erzähler diesen Moment einen „hohe[n] ethische[n] Wert" zuschreibt, wodurch der Tod der Soldaten nachträglich aufgewertet und in einen transzendenten Deutungshorizont überführt wird. Gleichzeitig zeigt der Vergleich mit früheren Kampferfahrungen, dass die emotionale Wirkung weniger dem tatsächlichen Massentod als

[182] Vgl. Mergenthaler (2001), S. 48, 78.
[183] Mergenthaler (2001), S. 77.

vielmehr seiner rituellen Inszenierung im religiösen Rahmen geschuldet ist. Dass diese Passage in späteren Fassungen abgeschwächt und der Verweis auf den „hohe[n] ethische[n] Wert“ gestrichen wurde, deutet zudem auf eine nachträgliche Relativierung dieser Sinnüberhöhung hin.

Im Sinne von Anz lässt sich hier besonders deutlich erkennen, wie Emotionen nicht primär aus dem Ereignis selbst, sondern aus seiner narrativen Rahmung entstehen. Die rituelle und religiöse Inszenierung überhöht das Geschehen und bettet es in einen sinnhaften Deutungshorizont ein. Dabei ist insbesondere das Begräbnis als Teil des von Anz beschriebenen Szenarios des „Todes als vergangenes Ereignis“[184] relevant, das als Erinnerungs- und Verlustszenario vor allem Trauer, aber auch Schuldgefühle oder Wut gegenüber vermeintlich Verantwortlichen auslösen kann. Durch solche Reizkonfigurationen wie Grab oder Bestattung wird der Tod symbolisch inszeniert und emotional stabilisiert. Dadurch tritt nicht das individuelle Leid in den Vordergrund, sondern die Bedeutung des Geschehens, wodurch die Rezeption gezielt in Richtung Ehrfurcht und Sinnstiftung gelenkt wird.

Obwohl auch bei Latzko der tote Kamerad immer wieder präsent ist und nicht vergessen werden kann, erfüllt diese Erinnerung eine deutlich andere Funktion. Bei Latzko erscheint der Verstorbene als einzelne, leidende Gestalt, die mahnend und anklagend über den Tod hinaus auf die Lebenden wirkt und den sinnlosen Charakter des Sterbens offenlegt. Bei Jünger hingegen findet sich keine Reue oder Erschütterung angesichts des Todes. Ganz im Gegenteil wird der tote Kamerad erhoben: In seiner retrospektiv heroisch gedeuteten Opferrolle überwindet er den Tod, indem er im Gedächtnis der Gemeinschaft fortlebt. Dies dient wiederum zur Bestärkung des eigenen Selbstverständnisses nach dem Krieg. Denn wie Kühne ausführt, nimmt der Kameradschaftsdiskurs erst nach dem Krieg seinen Höhepunkt:

> also im Zuge der Arbeit an der kollektiven Kriegserinnerung, [dabei] wurden die vielfältigen Harmonisierungsfunktionen dieses Leitbildes ausgeschöpft. Mythisch verfestigt, antwortete es auf vielfältige Gegenwartsprobleme der Zeit nach 1918, insbesondere auf die Wahrnehmung gesellschaftlicher Risse und Atomisierungstendenzen (Klassenkampf, Parteienstreit, Geschlechterkrieg u. a.).[185]

Insgesamt zeigt sich damit, dass der Tod des Kameraden bei Jünger retrospektiv in einen sinnstiftenden, teils religiös aufgeladenen Deutungshorizont überführt wird, der seine Unmittelbarkeit abschwächt und ihn in eine kollektive Erinnerung einbindet. Bei Latzko hingegen bleibt der Tote als individuelle Leidfigur präsent, die den Sinnverlust des Krieges

[184] Vgl. Anz (2012a), S. 343–344.
[185] Kühne (2014), S. 603.

offenlegt und jede nachträgliche Heroisierung unterläuft. Damit wird deutlich, wie stark die jeweilige Erinnerungskonstruktion über die Bedeutung von Tod und Kameradschaft entscheidet.

Jünger beginnt sein erstes Kapitel mit der Ankunft der jungen Rekruten an der Front und zeichnet damit den Beginn einer Initiationserfahrung. Er beschreibt, wie die Männer aus unterschiedlichen Lebenswelten – Studenten, Schüler, Handwerker – durch die gemeinsame militärische Ausbildung zu einer Einheit verschmolzen:

> Wir hatten Hörsäle, Schulbänke und Werktische verlassen und waren in den kurzen Ausbildungswochen zu einem großen, begeisterten Körper zusammengeschmolzen. Aufgewachsen in einem Zeitalter der Sicherheit, fühlten wir alle die Sehnsucht nach dem Ungewöhnlichen, nach der großen Gefahr. (ISt, S. 7)

Ähnlich wie bei Latzkos „Raubtier mit hundert Armen und Augen“ (MiK, S. 70) stiftet der Krieg auch nach Jüngers Auffassung eine Gemeinschaft neuer, kollektiver Identität. Aus individuellen Existenzen entsteht eine körperlich erfahrbare, organische Einheit. Die Metapher des „großen, begeisterten Körpers“ vermittelt eine symbolische Einheit, die den Einzelnen über sich selbst hinaushebt. Er wird Teil von etwas, das zugleich mächtig und enthusiastisch ist, und erlebt Kameradschaft als körperlich und emotional verbindende Kraft.

Im Sinne von Anz lässt sich diese Darstellung als gezielte Emotionalisierung durch Kollektivsymbolik verstehen. Die Auflösung des Individuums in einen „Körper“ erzeugt eine Zugehörigkeit, die vor allem über affektive Identifikation funktioniert. Sympathie entsteht dabei nicht durch Einzelne, sondern durch die Vorstellung einer geschlossenen Gemeinschaft.

Allerdings greift Anz’ Modell hier nur teilweise: Zwar beschreibt er Hass gegen den Feind als sozialintegrative Bindungsemotion, doch bei Jünger entsteht die Kohäsion weniger aus negativer Abgrenzung, sondern aus einer positiv überhöhten Emotionalisierung der Gruppe: aus Euphorie, Dynamik und gemeinsamer Steigerung statt aus Feindhass.[186]

In diesem Zusammenhang lässt sich mit Klaus Theweleit ergänzen, dass solche kollektiven Körperbilder als „Ganzheitsmaschinen“ fungieren, in denen die Einzelnen gleichsam „wie von ihrem Leib abgetrennt und zu neuen Ganzheiten zusammengefügt“[187] werden. Die so erzeugte Einheit zielt auf „Geschlossenheit, Stärke und Exaktheit“[188] und stabilisiert sich gerade durch die Auslöschung individueller Differenz. Genau diese Logik lässt sich auch bei Ernst Jünger beobachten, wenn der Krieg als Raum erscheint, in dem aus einzelnen Soldaten ein

[186] Vgl. Anz (2012a), S. 340.
[187] Theweleit (2019), S. 705.
[188] Theweleit (2019), S. 709.

überindividueller „Körper“ der Gemeinschaft entsteht, der den Einzelnen in eine gesteigerte, scheinbar organische Einheit integriert.

Im Unterschied dazu bleibt Latzkos Perspektive distanziert: Das „Raubtier“ ist hier kein identifikatorischer Raum, sondern ein bedrohliches Kollektiv, dem seine Figuren ausgeliefert sind. Seine Protagonisten versuchen, andere vor dem Krieg zu schützen, bleiben jedoch letztlich machtlos. Deshalb zerbrechen sie an den Kriegserfahrungen, werden wahnsinnig oder verweigern sich der Teilnahme.

Georg Mein kommentiert über die Funktion des Gemeinschaftsgedankens bei Jünger:

> Es geht in Jüngers Stahlgewittern somit weniger um den Aufstand des Einzelnen gegen die Gewalt der Elemente, sondern vielmehr darum, den Krieg als Medium einer erhabenen Erfahrung zu begreifen, die dem Einzelnen ein über ihn hinausweisendes Kollektivgefühl vermittelt.[189]

Aufgewachsen im bürgerlichen Zeitalter der „Sicherheit“ begeben sich die jungen Soldaten begeistert an die Front, sich sehnend nach der „großen Gefahr“. So wird dem Krieg eine Art männliches Gemeinschaftsabenteuer beigemessen. Hierbei gilt es sich selbst zu überwinden und Teil eines höheren Ganzen zu werden. Diese frühe Begeisterung ist Ausdruck von Jüngers heroischem Blick auf den Krieg, der Kameradschaft als etwas Erhebendes und Sinnstiftendes begreift.

Jünger verkörpert damit im Sinne der von Kühne beschriebenen Typologie den „geborenen“ Soldaten, das „Leitbild der Kameradschaft“.[190] Sie wirken auch als „Zugpferde der kameradschaftlichen Vergemeinschaftung“[191] und verkörpern eine innerlich bejahte und aktiv mitgetragene Rolle. Diese neue Kriegergemeinschaft löst die zivile Identität vollständig auf. In der Armee werden, wie Jünger betont, „alle Stände und Berufe Vertreter in unsere Mitte geschickt“ (ISt, S. 49), doch danach verlieren diese Hintergründe jede Bedeutung.

Im Unterschied zu Latzko, der seine Figuren stets als Zivilpersonen im Krieg begreift, erwähnt Jünger den zivilen Ursprung seiner Kameraden praktisch nie. Seine Weggefährten erscheinen ausschließlich in ihrer Funktion als Soldaten und werden auch nur nach ihren soldatischen Fähigkeiten beurteilt. Damit entsteht ein Gemeinschaftsmodell, das nicht auf individueller Biografie oder persönlicher Verwundbarkeit beruht, sondern auf einer totalen militärischen Identität.

---

[189] Mein (2014), S. 254.
[190] Vgl. Kühne (2011), S. 23.
[191] Kühne (2011), S. 23.

In der letzten Schlacht steigert sich diese Auflösung des Individuums ins Transzendente. Jünger beschreibt einen Augenblick, in dem der einzelne Soldat in der Größe des historischen Geschehens vergeht: „Hier wurde das Schicksal von Völkern zum Austrag gebracht, es ging um die Zukunft der Welt. Ich empfand die Bedeutung der Stunde, und ich glaube, daß jeder damals das Persönliche sich auflösen fühlte und daß die Furcht ihn verließ." (ISt, S. 237) Die Selbstentgrenzung steigert sich schließlich zu einem mystischen Gefühl der Unverwundbarkeit: „Es schien, daß die Verwundbarkeit nun aufgehoben war." (ISt, S. 238) Und über den Höhepunkt der geschilderten Schlachten – die Frühjahrsoffensive 1918 – schreibt er, dass die „ungeheure Ballung der Kräfte in der Schicksalsstunde […] mich zum ersten Male in die tiefe überpersönlicher Bereiche geführt“ (ISt, S. 263) hat. Diese Darstellung markiert den Höhepunkt von Jüngers Verständnis von Kameradschaft als einer Erfahrung, die den Einzelnen übersteigt und in ein größeres Ganzes einbindet.

Für diese Darstellung einer verschworenen Soldatengemeinschaft greift Jünger auch auf eine mythologisch aufgeladene Symbolik zurück. Er zeichnet das Bild einer archaischen Kriegergruppe, deren Zusammenhalt sie unbesiegbar erscheinen lässt. Dies zeigt sich besonders in seiner Beschreibung eines nächtlichen Gefechts:

> Die Männer hatten die Bajonette aufgepflanzt. Sie standen in steinerner Unbeweglichkeit, das Gewehr in der Hand, am vorderen Hange des Hohlwegs und starrten in das Vorgelände. Ab und zu, beim Schein einer Leuchtkugel, sah ich Stahlhelm an Stahlhelm, Klinge an Klinge blinken und wurde von einem Gefühl der Unverletzbarkeit erfüllt. Wir konnten zermalmt, aber nicht besiegt werden. (ISt, S. 103)

Die Kameradschaft erscheint hier nicht mehr als eine Gruppe von einzelnen Soldaten, sondern als kollektive Einheit, die den einzelnen Soldaten über seine Verwundbarkeit erhebt und ihn mit einer übernatürlichen Kraft ausstattet. Er bezeichnet nicht bloß menschliche Freundschaft, sondern eine Verschmelzung der einzelnen im Dienst eines gemeinsamen Ziels. Die Kameradschaft wird zum Inbegriff soldatischer Tugend und zum Gegenbild der zivilen Vereinzelung.

Dies wird auch durch ein Ereignis gegen Ende des Krieges deutlich, das Jünger irritiert. Ein Offizier zeigt sich hier als völlig indifferent gegenüber seiner soldatischen Rolle, indem er Jünger verweigert, ihm eine Instruktion für den weiteren Weg zu geben:

> Dies war das erste Mal, daß ich im Gefecht einem Manne begegnete, der nicht aus Feigheit, sondern offenbar aus völliger Unlust Schwierigkeiten machte. Obwohl diese Unlust in den letzten Jahren natürlich übergreifend und allgemeiner geworden war, war ihre Bekundung während der Aktion doch höchst ungewöhnlich, denn die Schlacht bindet, während die Untätigkeit zerstreut. (ISt, S. 200)

Diese Beobachtung verdeutlicht Jüngers Verständnis von Kameradschaft als funktionale Einheit, die in der gemeinsamen Aktion und geteilten Erfahrung entsteht. Im Sinne von Anz

zeigt sich dabei eine Emotionalisierung durch Handlungskollektive: Die gemeinsame kriegerische Aktion erzeugt Bindung, in der Identifikation und Anteilnahme der Beteiligten aneinander wachsen, während Gleichgültigkeit oder Passivität diese Verbindung schwächen. Kameradschaft erscheint so nicht als feste Eigenschaft, sondern als etwas, das sich in der Situation selbst bildet. Durch die gemeinsame Gefahr und das gemeinsame Handeln entstehen Identifikation und Anteilnahme unter den Soldaten, wodurch Zusammenhalt und Stärke immer wieder neu hergestellt werden.

Neben diesem enthobenen Kameradschaftsbegriff, dessen Bedeutung durch religiöse und mythologische Symbolik gesteigert wird, schildert Jünger das gemeinsame Alltagsleben der Soldaten zugleich in einem Ton jugendlichen Übermuts. Gemeinsame Bubenstreiche untereinander, aber auch gegenüber dem Feind, lassen den Krieg phasenweise wie ein jugendliches Abenteuer erscheinen. So beschreibt Jünger die Unterkünfte eines Ausbildungslehrgangs als Ort ausgelassener Geselligkeit, an dem wild gezecht wurde und der „den Anblick eines studentischen Walpurgistreibens“ bot (ISt, S. 18). Auch Streiche gegenüber den Vorgesetzten gehören dazu, die ihrerseits mit Strafübungen reagieren. Gerade dieses spielerische Austesten von Autorität fördert den Zusammenhalt: Der „Verkehr untereinander war sehr kameradschaftlich“, und nicht selten entstanden dabei „enge Freundschaften“ (ISt, S. 19).

Dieser Übermut setzt sich auch im Stellungskrieg fort. Der Erfindungsreichtum der Soldaten äußert sich etwa im Einsatz „selbsterfundener Katapulte“ (ISt, S. 50), mit denen Handgranaten geworfen werden, in listigen Finten, die Feinde in vermeintlich sichere Passagen locken, oder in gezielten Provokationen, um „englische Posten aufzuregen“ und zu verwirren. Jünger kommentiert dies lapidar: „Ihnen macht der Krieg eben Spaß.“ (ISt, S. 51)

Selbst in Momenten höchster Gefahr lebt diese Form jugendlicher Kameradschaft weiter. Als Jüngers Kompanie einem feindlichen Einschließungsmanöver nur knapp entkommt, stößt sie auf die Einheit des Kameraden Kius. Dieser ist ohne Befehl, aus eigenem Entschluss und auf Drängen seiner Männer, zur Hilfe geeilt, um Jüngers Truppe herauszuholen. Die Begegnung löst einen regelrechten Überschwang aus: Sie „rief einen freudigen Übermut, eine Stimmung, in der man Bäume ausreißen möchte, hervor“ (ISt, S. 174). Kameradschaft erscheint hier als Quelle von Energie und Euphorie, selbst angesichts unmittelbarer Lebensgefahr.

Im Vergleich zu Latzko zeigt sich bei Jünger ein deutlich anderes Kameradschaftsbild: Während bei Latzko die Bindung zwischen den Soldaten vor allem aus gemeinsamem Leiden und Mitleid entsteht, lebt die Kameradschaft bei Jünger von gemeinsamen Abenteuern, Übermut und

waghalsigem Umgang mit Gefahr. Hier wird die Gemeinschaft durch Handlung und heroische Einsatzbereitschaft gestiftet, nicht primär durch Mitgefühl oder Reflexion über das Leid des Einzelnen.

Ein Ausdruck der Kameradschaft bei Jünger ist die waghalsige Risikobereitschaft, sich ohne Zögern für Einsätze am Schlachtfeld zu melden. So klagt ein angeschossener Kamerad: „Aber daß man so gar nicht mehr mitmachen kann - - -." (ISt, S. 34) Besonders drastisch zeigt sich dies bei einem Gefreiten, der im Gefecht auf eine Barrikade springt und so lange schießt, bis zwei Treffer ihn zu Boden zwingen. Jünger bezeichnet ihn als „Held des Augenblicks“ und kommentiert: „Mut, tollkühner Einsatz der eigenen Person wirken immer begeisternd.“ (ISt, S. 219)

Auch die Kompanie selbst zeigt dieses Verhalten: Bei einer gefährlichen Aufklärungs- und Gefangenenmission melden sich etwa drei Viertel der Männer freiwillig, einige weinen fast, weil sie zurückgewiesen wurden. (vgl. ISt, S. 190) Die Gruppe wird von Jünger als geschlossenes, beherztes Kollektiv beschrieben: „Die tollsten Draufgänger des zweiten Bataillons hatten sich zusammengefunden“ (ISt, S. 190) und er selbst als „Meister einer verwilderten, aber brauchbaren Bande“ (ISt, S. 191). Von den vierzehn Soldaten kehren nur vier zurück, doch Jünger interpretiert dies nicht als Scheitern, sondern freut sich über die Anerkennung eines Kameraden: „Vor Leutnant Jünger habe ich jetzt aber Respekt; Junge, Junge, der flitzte dich man so über die Barrikaden!“ (ISt, S. 195) Die dargestellten Aktionen reichen von riskanter Einsatzbereitschaft bis zu leichtsinniger Tollkühnheit. Kritik daran findet bei Jünger keinen Platz. Im Gegenteil, er würdigt den Mut, selbst wenn er mit dem Tod bezahlt wird, als wesentlichen Ausdruck von Kameradschaft.

Trotz der betonten Risikobereitschaft und des heroischen Handelns zeigt sich bei Jünger auch eine emotionale Verbundenheit und Herzlichkeit gegenüber seinen Kameraden. Als Spähoffizier stört es ihn, die Truppe manchmal verlassen zu müssen: „Denn ich fühlte mich in meiner Kompanie wie in einer Familie, und nur ungern verließ ich sie vor einer Schlacht." (ISt, S. 117) Auch nach einem Lazarettaufenthalt in der Heimat wird er von seinen Kameraden herzlich empfangen und empfindet es „als ob ich in den Kreis einer Familie zurückkehrte." (ISt, S. 263) In einer großen Schlacht gegen Ende des Krieges lösen sich die Kompanien und Verbände während des Vormarsches auf und vermischen sich, sodass Jünger „die Meinen“ (ISt, S. 238) aus den Augen verliert, was ihn mit einem Unbehagen erfüllt: „Inmitten der Massen, die sich erhoben hatten, war es zugleich einsam." (ISt, S. 238)

Diese sentimentale Nähe unterscheidet sich jedoch grundlegend von Latzko, wo Kameradschaft vor allem Schutz und Mitleid einschließt. Bei Jünger geht es nicht darum, die Kameraden vom Krieg fernzuhalten, sondern um ein brüderliches Gefühl der Zuneigung, selbst im Angesicht des Todes. So beobachtet er den Todeskampf eines blutjungen Kameraden: „Er schlief mit einem kindlichen Lächeln in den Tod hinüber. Es war ein Anblick, der nichts Bedrückendes, sondern nur ein brüderliches Gefühl der Zuneigung zu dem Sterbenden mich berührte." (ISt, S. 255) Die emotionale Bindung entsteht hier nicht aus Mitleid oder Fürsorge, sondern aus dem geteilten Erlebnis und der tiefen Kameradschaft innerhalb der kämpfenden Gemeinschaft.

Zugleich zeigt sich hier, wie eng Gemeinschaftsbildung und Selbstentgrenzung mit Selbstbehauptung und individueller Abgrenzung verbunden sind. Denn Jünger inszeniert sich innerhalb dieses kollektiven Erfahrungshorizonts dennoch als herausgehobene Figur. So beschreibt er eine enge Gruppe von Männern, seine „Gefolgschaft“, die sich während seiner verletzungsbedingten Abwesenheit wiederholt nach ihm erkundigt habe – eine Loyalitätsbekundung, die ihn, wie er ausdrücklich betont, „mit Kraft erfüllte“ (ISt, S. 93). Dadurch wird er nicht nur als Teil der Gruppe, sondern zugleich als zentrale Bezugsperson und impliziter Anführer markiert.

Diese Sonderstellung wird weiter durch religiöse Anklänge verstärkt. Wenn Jünger berichtet: „Zwölf Männer der Siebenten hatten sich während der letzten Stunde um mich geschart“ (ISt, S. 249), ruft dies deutlich das Bild des Letzten Abendmahls auf. Die Kameradschaft erscheint damit nicht nur als militärische Einheit, sondern als sakral aufgeladene Gemeinschaft, in der Jünger selbst eine hervorgehobene, beinahe messianisch wirkende Position einnimmt.

Mergenthaler hebt besonders die Bedeutung der Auszeichnungen hervor, die Jünger im Verlauf des Krieges erhält. Orden bieten ihm eine „entscheidende Möglichkeit zur Individuation und Profilierung“[192]. Dabei kommt insbesondere dem Pour le Mérite eine herausragende Stellung zu, aber auch das Eiserne Kreuz spielt eine wichtige Rolle – etwa in der Szene, in der Jünger es während einer Schlacht verliert und selbst unter Beschuss noch danach sucht, bis es schließlich von seinem Burschen wiedergefunden wird (vgl. ISt, S. 288).

Neben diesen sichtbaren Auszeichnungen fungiert auch die „Semiologie sozialer Beziehungen“ als Mittel der „Selbstprofilierung“[193]. So wird Jüngers Status etwa durch die Anerkennung anderer Soldaten bestätigt, wie in der Äußerung: „Vor Leutnant Jünger habe ich jetzt aber

[192] Mergenthaler (2001), S 57.
[193] Mergenthaler (2001), S. 59.

Respekt“ (ISt, S. 195). Zugleich orientiert sich Jünger an Vorbildern innerhalb des militärischen Umfelds und erkennt deren besondere Stellung an. Ein Beispiel dafür ist Leutnant Brecht, über den er schreibt: „Er war einer der wenigen, die sogar in diesem Materialkrieg ein besonderer Schimmer umwob und die man für unverletzlich hielt. Leute wie ihn erkannte man immer aus der Masse der anderen heraus – sie lachten, wenn wieder einmal der Befehl zum Angriff kam.“ (ISt, S. 202)

In älteren Fassungen ist zudem ein Divisionstagesbefehl abgedruckt, der Jünger als einzigen namentlich hervorhebt: „Insbesondere verdient Leutnant Jünger, schon sechsmal verwundet und diesmal wie immer ein leuchtendes Vorbild für Offiziere und Mannschaft, erneute Anerkennung.“ (ISt HK, S. 608)

Insgesamt zeigt sich ein Selbstbild, das stark von Leistung, Bewährung und Auszeichnung geprägt ist: Mut, das Bestehen von „Prüfungen“ und das Hervortreten innerhalb der Gruppe werden zu wichtigen Orientierungspunkten, sodass Kameradschaft zugleich als Zusammenhalt und als Raum persönlicher Profilierung erscheint.

Kameradschaft wird bei Latzko und Jünger als zentrales Deutungsmuster des Krieges aufgegriffen, aber sehr unterschiedlich gestaltet. Bei Latzko ist sie brüchig, stark vom Mitleid geprägt und mit ständigen moralischen Konflikten verbunden. Gemeinschaft entsteht hier vor allem über das gemeinsame Leiden, bleibt aber belastend und unterläuft jede heroische Vorstellung von soldatischer Einheit.

Bei Jünger dagegen erscheint Kameradschaft als tragende, sinnstiftende Gemeinschaft, die den Einzelnen in ein größeres Ganzes einbindet. Im Rückblick wird sie zudem häufig gesteigert und religiös überformt, etwa durch Begriffe wie Opfer, Ewigkeit oder eine sakrale Aufladung des Soldatischen. Gleichzeitig dient sie auch als Raum der Bewährung, in dem sich der Einzelne über Mut, Leistung und Anerkennung profilieren kann.

Im Sinne von Anz lässt sich darin auch eine gezielte emotionale Strukturierung erkennen: Während Latzko Kameradschaft nutzt, um Empathie auszulösen und die Perspektive der Opfer stark zu machen, arbeitet Jünger stärker mit positiven Bindungsemotionen innerhalb der eigenen Gruppe. So wird deutlich, dass Kameradschaft bei Latzko zur Kritik und Dekonstruktion des Krieges beiträgt, während sie bei Jünger – besonders in der rückblickenden und teils religiös überhöhten Darstellung – ein zentrales Mittel der Sinnstiftung und Aufwertung des Kriegserlebnisses darstellt.

3.4. Moral des Tötens

In diesem Kapitel rückt die Darstellung des Todes als zentrales Analysefeld in den Fokus. Aufbauend auf den von Anz beschriebenen Konstellationen des Todes als zukünftige Möglichkeit (Bedrohungsszenario), als gegenwärtiges Geschehen (Trennungs- und Abschiedsszenario) und als vergangenes Ereignis (Erinnerungs- und Verlustszenario) wird untersucht, wie unterschiedliche Todesszenarien spezifische emotionale Reaktionen strukturieren.[194] Die Art und Weise, wie Jünger und Latzko in den Textstellen das Töten und Sterben inszenieren, erweist sich dabei als wesentlich für die emotionale Aufladung des Kriegsgeschehens.

Aufgrund seiner Endgültigkeit und Tragik besitzt der Tod ein besonderes Emotionalisierungspotenzial, das literarisch genutzt werden kann, um Feindbilder zu stabilisieren oder gezielt zu relativieren und zu unterlaufen.[195] Die folgende Analyse der beiden Werke fragt daher danach, wie Todesszenarien jeweils gestaltet sind und welche Funktion sie im Hinblick auf die Konstruktion oder Dekonstruktion von Feindbildern erfüllen.

In Menschen im Krieg sind es nur zwei Figuren, die unmittelbar einen Feind töten: einerseits Leutnant Weixler in *Feuertaufe*, andererseits Bogdán in *Heimkehr*, weshalb beide einer näheren Analyse unterzogen werden sollen.

Wie bereits mehrfach gezeigt, ist *Feuertaufe* bei Latzko jene Erzählung, in der der direkte Gewaltakt und das Töten am deutlichsten in den Vordergrund treten. Im Zentrum steht Hauptmann Marschner, der sich ausdrücklich gegen die Verklärung des Heldentodes sowie gegen die ideologische Indoktrinierung seiner Untergebenen wendet.

> Seit Monaten trug er den trotzigen Entschluss in sich herum, das vorgeschriebene ‚dulce est pro patria mori' nicht auszusprechen, koste es was es wolle. Nichts war ihm so zuwider, als dieses Klimpern mit dem Opfertod, dieser Marktschreierkniff: das Sterben auszurufen, während es drin in der Bude um's Morden ging. (MiK, S. 44)

Marschners Haltung verweigert damit die moralische Verklärung des Tötens. Diese scharfe Gegenüberstellung von heroischer Rhetorik und tatsächlichem Töten kritisiert den ideologischen Diskurs als bewusste Verschleierung der Gewalt.

Besonders deutlich wird Marschners innere Distanz, als er dem abzulösenden Kommandanten und Weixler zuhört und spürt, dass er an ihrem Gespräch innerlich nicht mehr teilhaben kann. Er erkennt sich selbst als einen, „der töten sollte ohne Haß und sterben ohne Begeisterung, für

[194] Vgl. Anz (2012a), S. 343–344.
[195] Vgl. Anz (2012a), S. 335.

einen Sieg, der ihm nichts war als Gewalt, die sich durchsetzte, weil sie stärker zuschlug, nicht aber weil sie im Rechte, weil ihr Ziel gut und edel war.“ (MiK, S. 64) Das Töten wird hier nicht legitimiert, sondern als nüchterne, sinnentleerte Praxis dargestellt, die jeder ethischen Verklärung entzogen ist.

An dieser Textstelle wird Marschners moralische Grundhaltung deutlich: Er ist weder fähig, den Feind zu hassen, noch bereit, sich dem Krieg innerlich hinzugeben, da er ihn als grundsätzlich unrechtmäßig durchschaut. Im Unterschied zu Jünger, der sich zwar ebenfalls einer emotionalen Dämonisierung des Feindes verweigert, den Krieg selbst jedoch bejaht, geht Latzko einen entscheidenden Schritt weiter, indem er den Krieg als solchen radikal infrage stellt. Weder der Krieg noch das Töten lassen sich bei ihm in ein positives Sinngefüge integrieren. Dies stellt Latzkos Werk in den Zusammenhang von pazifistischer Literatur.

Gerade weil dem Krieg jede moralische Legitimation fehlt, entfällt auch die sonst im Kriegsdiskurs behauptete Ausnahme von allgemeinen ethischen Maßstäben. In der Figur Marschners verbindet sich die Ablehnung des Krieges folgerichtig mit einer grundsätzlichen Verweigerung des Tötens. Diese Haltung spitzt sich in den folgenden Schlachtszenen an der Front konsequent zu: Ein italienischer Vorstoß nähert sich dem eigenen Graben, während Leutnant Weixler die eigenen Soldaten kommandiert. Marschner beobachtet seine Männer: „Eine abstoßende, kalte Gier lag auf allen Gesichtern. Manche schrien laut auf vor Hass und Wut“ (MiK, S. 71).

Diese Szene bildet ein klassisches Bedrohungsszenario ab. Anz beschreibt solche Szenarien folgendermaßen: „Diese erzeugen Angst bei den Freund-Figuren und bei den mit ihnen sympathisierenden Rezipienten und mobilisieren Wut mit dem entsprechend aggressiven Wunsch, dass der Feind getötet und damit unschädlich gemacht und bestraft wird.“[196] In der Kriegslogik sind diese Emotionen zentral für die Aufrechterhaltung der „Totschlägerreihe“[197]: Die Reaktionen auf die Tötungsabsicht der Gegner bei der eigenen Gruppe rufen wiederum dieselben Reaktionen bei diesen hervor, wodurch ein endloser Kreislauf von Gewalt und Gegenreaktion entsteht.

Gleichzeitig werden diese Gefühle aus der Beobachterperspektive Marschners geschildert, wodurch sie der Leserschaft fremd und geradezu schaurig erscheinen. Die für die Dynamik des

[196] Anz (2012a), S. 353.
[197] Vgl. Anz (2012a), S. 350.

Gefechts typische emotionale Aufladung wird so zugleich als entfremdend und moralisch irritierend dargestellt.

Nachdem einige heranstürmende Gegner niedergeschossen werden, bereitet sich ein Soldat neben Marschner auf Nahkampf vor und montiert sein Bajonett. Bei dem Gedanken, das Morden aus nächster Nähe mitzuerleben, erschauert Marschner. Entschlossen, nicht teilzunehmen, entlädt er sein Magazin und wirft es weg. Nun steht er wehrlos da, „bereit sich niedermachen zu lassen von einem dieser keuchenden Tiere, die da, von blinder Todesangst gehetzt, heranstürmten. Er wollte als Mensch sterben, ohne Haß, ohne Wut, mit sauberen Händen!“ (MiK, S. 71)

Hier widersetzt sich Marschner bewusst seiner militärischen Pflicht und legt seine Rolle als Soldat ab. Die Gegenüberstellung von Mensch und Tier spitzt sich zu seiner moralischen Entscheidung zu: Er muss wählen, ob er an der Gewalt teilhat oder sich ihr verweigert. Zwar handelt es sich formal um eine gängige Komparation, die Feinde entmenschlicht und die eigene Person als Mensch stilisiert, doch kehrt Latzko diese Logik um: Die Gegner werden nicht als wilde Raubtiere, sondern selbst als gejagte Beutetiere dargestellt, wodurch das klassische Täter-Opfer-Narrativ untergraben wird. Die angreifenden Soldaten erscheinen als „keuchende Tiere“, getrieben von „blinder Todesangst“ – also nicht als Täter, sondern als Opfer der Situation.

Aus der Perspektive von Anz lässt sich dies folgendermaßen einordnen: In literarischen Texten wird das Feindbild oft durch standardisierte Emotionalisierungskonventionen aufgebaut – etwa durch Angst, Hass oder Empörung.[198] Marschners Haltung unterläuft diese Mechanismen: Er verweigert Hass und Wut gegenüber dem Gegner, wodurch die sonst übliche emotionale Zuschreibung klassischer Feindbilder aufgehoben wird. Indem Latzko den Gegner als gehetztes, leidendes Wesen darstellt, entzieht er dem Kriegsgeschehen seine moralische Selbstverständlichkeit und macht die Leserschaft auf die Sinnlosigkeit und Entmenschlichung der Gewalt aufmerksam.

Der italienische Ansturm wird abgeschlagen, doch gerät Marschner erneut in ein moralisches Dilemma. Vor ihm liegen drei verwundete italienische Soldaten, die versuchen sich zu retten, indem sie auf ihren eigenen Graben zukriechen. „So jämmerlich war der Anblick dieser gottverlassenen Kreaturen, die so mit Zähnen und Krallen an das bisschen Leben sich klammerten“ (MiK, S. 73). Seine mitleidsvollen Gedanken werden jedoch unterbrochen von Weixler, der kurzerhand eine Maschinengewehrsalve auf die Verwundeten eröffnet.

[198] Vgl. Anz (2012a), S. 350.

Marschner ist daraufhin außer sich vor Entsetzen:

> Schämen Sie sich! – stammelte er am ganzen Leibe zitternd, – auf wehrlose Verwundete schießt ein Soldat nicht, merken Sie sich das! […] Ich verbiete Ihnen, auf Verwundete zu schießen! So lange ich hier das Kommando führe, ist jeder Verwundete heilig! Ob er zu uns will oder zum Feind! Haben Sie mich verstanden? (74)

Nicht auf den Gegner wirken die üblichen Emotionalisierungsmuster wie Hass, Wut, Empörung, sondern auf den Kameraden Weixler. Die Feinde erscheinen als „gottverlassene Kreaturen“ (MiK, S. 73) hingegen völlig ungefährlich. Ihr mitleidserregender Überlebenswille macht sie zu leidenden Sympathieträgern statt zu Feindbildern. Marschners mahnende Reaktion, dass „jeder Verwundete heilig“ ist, zeigt, dass er universelle ethische Maßstäbe über die kriegerische Logik stellt. Damit verweigert er sich nicht nur selbst der Teilnahme am Töten, sondern stellt auch die moralische Legitimität seiner Kameraden infrage.

Dieser Haltung steht der soldatische Ethos gegenüber, wie ihn Kühne beschreibt:

> Denn der Soldat im Krieg verkörpert den schärfsten Kontrapunkt zur zivilen Gesellschaft und ihrer Ethik. Diese kreist um das Leben und den Erhalt des Lebens. Der Soldat aber darf nicht nur, er muss töten, und dies nicht ausnahmsweise, sondern massenhaft, planmäßig und möglichst effektiv.[199]

Gerade vor diesem Hintergrund wird Marschners Position als radikaler Bruch mit der militärischen Logik sichtbar, da er sich der darin angelegten Pflicht zur Tötung entzieht. Doch Weixler reagiert auf Marschners Verbot mit nüchterner Rationalität:

> Dann muss ich Herrn Hauptmann gehorsamst bitten, mir diesen Befehl schriftlich zu geben. Ich halte es für meine Pflicht, dem Feinde möglichst viel Schaden zuzufügen. Ein Mann, den ich heute laufen lasse, kommt in zwei Monaten geheilt zurück und schießt mir vielleicht zehn Kameraden tot. (MiK, S. 74)

In dieser Auseinandersetzung prallen zwei moralische Logiken aufeinander. Weixler reduziert den verwundeten Feind auf eine zukünftige Gefahrenquelle und rechtfertigt dessen Tötung präventiv mit dem Schutz der eigenen Kameraden. Das individuelle Leid sowie der gegenwärtig wehrlose Zustand des Gegners bleiben dabei irrelevant, entscheidend ist allein die Schadensvermeidung. Marschner vertritt eine universalistische Ethik, die auch im Krieg an der Unantastbarkeit des wehrlosen Menschen festhält.

Marschner reagiert auf die Konfrontation Weixlers zunächst mit Resignation und innerem Konflikt: „Er wusste genau, dass er im Unrecht war. Seinem Gewissen gegenüber nicht! Ihm galt die Tat als feiger Meuchelmord, – aber er und sein Gewissen hatten hier nichts zu sagen, hatten sich hierher verirrt und mussten Unrecht behalten.“ (MiK, S. 75)

Er erkennt die moralische Verwerflichkeit der Tötung wehrloser Verwundeter, ist jedoch der militärischen Hierarchie und den pragmatischen Prinzipien Weixlers ausgeliefert. Die

[199] Kühne (2011), S. 20.

Spannung zwischen persönlicher Ethik und militärischer Pflicht spitzt sich zu einem Dilemma zu: Als Mensch möchte er seine moralische Integrität wahren, doch als Soldat empfindet er sich weitgehend entmündigt.

Schließlich sieht Marschner nur noch eine einzige Lösung aus der ausweglosen Situation. Er fasst den Entschluss, sich offen gegen das System zu stellen und die Verantwortung bewusst von sich zu weisen:

> [Er will] hingehen zum Brigadekommando und es den hohen Herren offen ins Gesicht sagen, dass er das blutige Scheibenschießen nicht länger mitanschauen, dass er Menschen nicht wie reißende Tiere jagen könne, gleichviel welche Uniform sie trugen. Wenigstens hörte das Versteckenspielen endlich auf. Sie sollten ihn nur füsilieren oder aufknüpfen lassen, wie einen gemeinen Verbrecher. Er würde ihnen zeigen, dass er zu sterben wusste. (MiK, S. 75)

Marschner verweigert nicht nur den Gehorsam, sondern auch die moralische Mitverantwortung für ein Töten, das er als unmenschlich erkennt. Indem er bereit ist, sich hinrichten zu lassen, stellt er das eigene Leben nicht mehr über das der Feinde und entzieht sich damit der ungleichen Kriegslogik, die fremdes Leben instrumentell opfert, um das eigene zu schützen.

Aus Sicht der pazifistischen Antikriegsliteratur verweist diese Passage auf ein zentrales Motiv: den Paradigmenwechsel in der Haltung des Einzelnen. Er hinterfragt seine Rolle als Mitwirkenden eines Systems, das seinen ethischen Normen widerspricht.[200] Die kriegsaffirmativen Werte werden dekonstruiert und delegitimiert und schließlich mündet dieser Prozess in einem Wendepunkt, an dem die alten Werte durch pazifistische ersetzt werden.

Diese „Persuasionsstrategie“ nach dem Muster Identifikation – Reflexion – Erosion ist nach Kersten eine essentielle Gemeinsamkeit von pazifistischen Texten. Die Texte bieten

> zunächst Identifikationspotenziale an, woraufhin das vorherrschende Kriegsbild mit der Darstellung negativer Kriegsfolgen und deren Auswirkungen konfrontiert wird, was die Rezipierenden zur Reflexion anregen soll. Auf diese Weise werden die zugrundeliegenden kriegsaffirmativen Werte, Normen und Begründungen hinterfragt, was ihre Erosion zur Folge hat. Somit wird der Krieg weder positiv bewertet noch mit Sinn aufgeladen, vielmehr büßt er seine Legitimation ein. Der daraufhin zwangsläufig entstehenden Desillusionierung bei den Rezipierenden wird schließlich der Pazifismus als Ausweg aus der Krise präsentiert.[201]

Der politische Pazifismus propagiert Aktionen wie Teilnahme an Demonstrationen und Streiks sowie massenhafte Kriegsdienstverweigerungen. Radikale Strömungen innerhalb des Pazifismus sehen auch in der Gewaltanwendung ein legitimes Mittel und bejahen Revolutionskriege.[202] Auch wenn Latzko nicht explizit zu politischem Aktionismus aufruft, legt

[200] Vgl. Kersten (2020), S. 124.
[201] Kersten (2020), S. 124.
[202] Vgl. Holl, Karl: Pazifismus in Deutschland. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 147.

er dennoch pazifistische Werte offen und stellt die Kriegsdienstverweigerung implizit als einen möglichen Ausweg aus dem Konflikt dar.

Mit diesem Beschluss, den offiziellen Weg über seine Vorgesetzten zu gehen, verdichtet sich bei Marschner der von Kersten beschriebene Dreischritt von Identifikation – Reflexion – Erosion in exemplarischer Weise. Zunächst eröffnet die Figur ein Identifikationspotenzial, da sie innerhalb des militärischen Systems handelt und versucht, Verantwortung in dessen Logik zu bewältigen. Dieser Zugang schlägt jedoch rasch in eine kritische Reflexion um: Marschner erkennt die strukturelle Ungerechtigkeit des Krieges, in der Verantwortung hierarchisch delegiert wird und genuine moralische Handlungsspielräume kaum bestehen. Aus dieser Einsicht ergibt sich schließlich die Erosion kriegsaffirmativer Werte.

Widerstand bzw. das „von sich Wälzen“ von Verantwortung (MiK, S. 76) erscheint dabei nur im Akt bewusster Verweigerung innerhalb der militärischen Hierarchie möglich. Doch selbst dieser Entschluss führt letztlich zur erneuten Verstrickung in eben jene Struktur, der Marschner ausgeliefert ist. Die anschließende Übergabe des Kommandos an Weixler unterstreicht die Tragik dieser Situation, da sie keine Alternative eröffnet, sondern die Logik des Systems fortschreibt. Der Tod beider während der Befehlsübergabe markiert den Endpunkt dieser Entwicklung: Selbst bewusste Verweigerung bleibt gegenüber der Eigendynamik des Krieges wirkungslos und bestätigt die endgültige Erosion individueller Handlungsmacht.

Während Marschners Konflikt die moralische Integrität im Krieg thematisiert, verschiebt sich in *Heimkehr*, der letzten Erzählung von *Menschen im Krieg*, der Fokus auf die Kriegsfolgen: Johann Bogdán begeht im finalen Absatz einen Mord. Jedoch nicht mehr als Soldat auf dem Schlachtfeld, sondern mit einem Hirschfänger, einem langen Jagdmesser, in der Heimat:

> Mit einem Satz riß er den Hirschfänger aus der Scheide, und stieß ihn dem Herrn zwischen die Rippen. Nicht etwa weit ausholend, daß ihm jemand noch hätte in den Arm fallen können. Oh nein! Ganz leicht, von unten her, mit einem kurzen Ruck, genau wie er es im Felde erlernt hatte. Der Hirschfänger war nicht schlechter als sein Bajonett; er lief nur so ins Fleisch hinein. (MiK, S. 164)

Die Szene inszeniert das Töten nüchtern und technisch. Bogdán wendet dieselben Fertigkeiten an, die er im Krieg erworben hat: Der Mord am Schlossherrn wird nicht durch Emotionen, Wut oder Rache motiviert, sondern als präzise, routinierte Handlung geschildert. Die Reduktion des Opfers auf den Punkt zwischen den Rippen und die Betonung der technischen Genauigkeit erinnern an Kampfszenen im Feld, wodurch der Krieg direkt in den zivilen Kontext übertragen wird. Als Waffe wird der Hirschfänger genutzt, was einerseits den Jagdinstinkt Bogdáns ausdrückt und andererseits die Entmenschlichung des menschlichen Opfers.

Bogdán ist durch den Krieg tief gezeichnet: Er hat die Hälfte seines Gesichts verloren, was zugleich seinen Identitätsverlust symbolisiert. Das Gesicht dient in dieser Novelle als Leitmotiv. Die rechte Gesichtshälfte ist noch halb intakt und bewahrt ein Überbleibsel seiner alten Persönlichkeit, während die linke Seite zerstört ist und so auf das Kriegstrauma und die Entmenschlichung verweist. Damit wird sein Körper selbst zum Träger von Bedeutung und lenkt im Sinne der von Anz beschriebenen Affektsteuerung die emotionale Rezeption: Das Unglück der Verstümmelung des Sympathieträgers ruft Mitleid und Anteilnahme hervor, zugleich irritiert und verstört es.[203]

Sein Gesicht wird damit zum Symbol für die Kluft zwischen dem alten Selbst, dem schönen, selbstbewussten Kutscher und dem neuen, verstümmelten Kriegsopfer. Immer wieder betrachtet Bogdán sein Spiegelbild, doch er erkennt sich selbst nicht mehr. Auch andere nehmen ihn nicht wieder wahr oder reagieren entsetzt, was seine gesellschaftliche Entfremdung unterstreicht und ihn als Figur positioniert, die zwar Anteilnahme evoziert, sich aber zunehmend der Identifikation entzieht. Der Spiegel, den er mit seinen krampfenden Fingern schließlich zerbricht (vgl. MiK, S. 150), fungiert hier als Zeichen, dass sein Selbstbild zerbrochen ist und er mit der Wirklichkeit seiner Veränderung ringen muss.

In der Logik der Affektlenkung nach Anz tritt Bogdán als ambivalente Figur auf: Seine körperliche Versehrtheit und seine Vereinsamung begünstigen Empathie und Anteilnahme, während seine späteren Gewalthandlungen diese Sympathielenkung unterlaufen. Besonders deutlich wird die Einbindung des Lesers durch die interne Fokalisierung der Bahnhofsszene: Bogdán steht „verwaist, allein mit seinem Rucksack und seinem Koffer, überflutet vom prallen Sonnenschein der ungarischen Tiefebene“ (MiK, S. 146) vor dem Dorf und fühlt sich „jäh von Kleinmut überfallen, von einer Angst“ (MiK, S. 146), die er selbst im „grausamsten Handgemenge“ (MiK, S. 146) des Krieges nicht gekannt hat. Gemäß Anz wird durch die emotionale Anteilnahme die Identifikation zumindest angebahnt, da der Leser die Situation nicht von außen bewertet, sondern emotional an Bogdáns Angst und Misstrauen teilnimmt.[204] Gerade diese affektive Nähe steigert später die Irritation, wenn derselbe Sympathieträger immer offenkundiger vom Krieg geschädigt ist.

In seinem Heimatdorf wird er nicht mehr akzeptiert. Seine ehemalige Geliebte ist inzwischen mit dem Schlossherrn liiert, der für die Kriegsindustrie arbeitet. Sein Denken und Handeln

[203] Vgl. Anz (2014), S. 159. Regel: „Literarische Texte evozieren Mitleid bei ihren Adressaten, wenn Figuren, die sie zu Sympathieträgern machen, ein Unglück erleiden.“
[204] Vgl. Anz (2012a), S. 345.

bleiben vom Krieg geprägt, sodass die Tat im zivilen Umfeld die verhängnisvolle Kontinuität seiner Kriegserfahrungen verdeutlicht. Bogdán hatte im Kriegsalltag das mechanische Töten einstudiert, und nun lässt sich diese Gewaltpraxis auch nach Kriegsende nicht unterbrechen. Der Feind des Krieges ist zwar vergessen, aber noch am Bahnhof begegnet er Mihály, einem buckligen Sozialisten. Weil dieser ein ideologischer Feind im Zivilleben ist und ihm seine Gedanken der Ungerechtigkeit der sozialen Klassen ausbreitet, die er schon vor dem Krieg verachtete, hört er nur unwillig zu. Doch als der Bucklige ihm davon erzählt, dass der Schlossherr nun eine Beziehung mit Bogdáns ehemaliger Verlobten hat, flammt in ihm der Zorn auf und er würgt Mihály halb tot. (vgl. MiK, S. 155) Bogdán bezeichnet den Buckligen als „buckligen Lumpen", „verdammten Halunken" und „Schuft". Dadurch wird dieser zum Feindbild, das in ihm Hass und Verachtung auslöst.

Gerade in dieser Szene zeigt Latzko eindringlich, wie sehr das menschliche Leben in den Augen des Kriegsgeschädigten entwertet ist: Bogdán reagiert nach der internalisierten Kriegslogik, in der Töten zur routinierten, nahezu beiläufigen Handlung geworden ist. Die im Krieg erlernte Gleichgültigkeit gegenüber dem Leben setzt sich im Frieden fort und macht deutlich, wie nachhaltig die Erfahrung organisierter Gewalt das moralische Empfinden deformiert.

Als er sich in Richtung Schloss begibt, erinnert sich Bogdán an die im Krieg erlebte Gewalt, die ihn „stumpfsinnig vor Müdigkeit" (MiK, S. 156) zurückgelassen hat. An seinen ersten Mord erinnert er sich:

> [D]er struppige, dicke Russe, mit den großen, blauen Augen, der als erster, mit einem schönen Gruß vom Johann Bogdán, beim heiligen Petrus vorsprach. Dem hatte er die Kehle nicht mehr locker gegeben, ehe er das Gezappel nicht ganz sein ließ! Mausetot hatte er den gewürgt. (MiK, S. 157)

Das war „sein allererster Ruß" (MiK, S. 157), doch die Reihe der Gewalttaten hörte damit nicht auf: „Eine stattliche Reihe war gefolgt, aber erwürgt hatte er nur diesen einen. Mit dem Kolben niedergeschmettert, mit dem Bajonett erstochen, mit den Stiefeln zertrampelt sogar, den Halunken, der ihm seinen liebsten Kameraden vor den Augen niederschlug" (MiK, S. 157). Die Erinnerung an diese Kriegserfahrungen zeigt, wie tief das mechanische Töten in Bogdán verankert ist: Wie viele Morde er begangen hat, hat er vergessen, doch der erste bleibt ihm im Gedächtnis. „Sah nur einen Knäuel von graugrünen Uniformen, und das Knirschen, Stampfen, Röcheln und Fluchen des Handgemenges klang ihm wirr ins Ohr, wenn er an seine Heldentaten dachte." (MiK, S. 158)

Nur ein weiteres Gesicht bleibt Bogdán aus der Kriegserfahrung besonders präsent: der Russe, den er als ersten mit seinem Bajonett erstochen hat. Damals stieß er noch mit voller Kraft zu

und hätte beinahe die Klinge abgebrochen: „Er hatte eben noch nicht gewußt, daß es gar nicht schwer war, einen Menschen niedermachen“ (MiK, S. 158). Die Erfahrung überrascht ihn durch die unerwartete Leichtigkeit des Tötens; die Klinge fährt „glatt“ hinein, „als hätte er in Butter gestochen“ (MiK, S. 159). Diese Passage verdeutlicht, wie sich das mechanische Töten im Krieg einprägt und als automatisierte Handlung verinnerlicht wird – eine Fähigkeit, die sich auch in der späteren zivilen Gewalt fortsetzt.

> Ganz leicht musste man ansetzen, mit einem kurzen, ruckartigen Stoß, dann lief das Ding ganz von selbst hinein, wie ein gutes Pferd, – man hatte ordentlich Mühe, es zurückzuhalten. Das wichtigste war: den Feind nicht aus dem Auge zu lassen! Nicht aufs Bajonett durfte man starren, nicht dorthin, wohin man stechen wollte. Immer dem Gegner ins Aug, um seine Parade rechtzeitig erraten zu können. Aus den Gesichtszügen musste man den richtigen Augenblick zum Zurückweichen abpassen. Sie machten es ja alle ganz gleich: alle aufs Haar so wie der Erste, der lange, wilde Kerl mit den gefletschten Zähnen. Mit einem Mal wurde ihr Gesicht ganz glatt, als hätte das kalte Eisen im Leib ihre ganze Wut abgekühlt, rissen erstaunt die Augen auf und blickten zum Feind hinüber, als wollten sie vorwurfsvoll die Frage an ihn richten: ‚Was machst du denn?‘ Dann griffen sie gewöhnlich ins Bajonett hinein, zerschnitten sich überflüssigerweise noch die Hände, ehe sie hinfielen. (MiK, S. 159)

In dieser Passage wird das Töten minutiös als mechanischer Vorgang beschrieben: Der Stoß soll „ganz leicht“ und mit einem „ruckartigen Stoß“ erfolgen – die Handlung ist automatisiert und entgleitet fast der menschlichen Steuerung. Doch gilt die Konzentration dabei nicht der Waffe, als mehr dem Gegner: „den Feind nicht aus dem Auge zu lassen“, um den richtigen Moment für Parade und Gegenstoß zu erkennen. Die Darstellung entmenschlicht die Opfer radikal und reduziert sie auf funktionale Objekte eines Tötungsakts. Ihre Reaktionen wirken nicht individuell, sondern mechanisch und vorhersehbar. Damit werden zentrale Regeln der Sympathielenkung unterlaufen: Die Opfer bleiben anonym und austauschbar, sodass weder Identifikation noch Mitleid entstehen können.

Gleichzeitig wird auch Bogdán nicht eindeutig als Sympathieträger positioniert. Zwar eröffnet seine traumatische Prägung ein gewisses Identifikationspotenzial, doch seine kaltblütige, technische Beschreibung des Tötens sowie die völlige Abwesenheit von Empathie markieren eine deutliche Abweichung von geteilten ethischen Werten.[205] Dadurch wird beim Leser weniger Mitgefühl als vielmehr Irritation und Distanz erzeugt. Latzko zwingt die Rezipierenden somit in eine Position der kritischen Abgrenzung: Bogdáns Perspektive macht die moralische Verrohung sichtbar, die der Krieg hervorgebracht hat, und verhindert zugleich jede stabile Sympathiebildung.

Nach Anz evozieren literarische Texte „Antipathien gegenüber einer Figur, wenn sie diese mit Merkmalen kennzeichnen, die von den unter Autoren und ihren Adressaten geteilten ethischen

[205] Vgl. Anz (2014), S. 160.

Werten deutlich abweichen.“[206] Genau dies ist hier der Fall: Die Kälte im Töten unterläuft jede stabile Sympathiebildung, zugleich verhindert seine offensichtliche Versehrtheit aber auch eine eindeutige Antipathie. Latzko erzeugt so gezielt eine emotionale Ambivalenz, die den Leser zwischen Mitleid und Abscheu zu Bogdán schweben lässt. Dieser ist so sehr vom Krieg gezeichnet, dass seine Handlungsweise moralisch entfremdet und völlig abgestumpft wirkt.

Als sich im weiteren Verlauf der Erzählung die Vorwürfe des Buckligen als zutreffend erweisen, urteilt er lakonisch: „Er war eigentlich gar nicht so dumm, der Bucklige.“ (MiK, S. 163) Seine Empörung richtet sich gegen die „reichen Herren“ (MiK, S. 155), die vom Krieg profitieren, ohne selbst betroffen zu sein. In der Konfrontation mit dem Schlossherrn artikuliert sich diese Wut in einer anklagenden Tirade:

> Hier den Beschützer spielen, sich die Taschen vollpfropfen und die anderen sterben schicken, das ist bequem. Wer sich zu Hause herumdrückt, der sollte nicht andere zum Teufel schicken, die schon für ihn in der Hölle gewesen sind! So maßlos war seine Wut, dass er wie der bucklige Sozi sprach, ohne sich zu schämen. (MiK, S. 164)

Einerseits stehen in der Novelle die psychischen Folgen und die gescheiterte Reintegration eines Kriegsgeschädigten im Zentrum. Andererseits deutet Latzko hier auch eine gesellschaftskritische Perspektive als möglichen Deutungsrahmen an. Bogdán kehrt mit der Hoffnung in seine Heimat zurück, als gefeierter Kriegsheld anerkannt zu werden, dessen Verwundungen als Opfer für das Vaterland gelten und dessen Verlobte stolz auf ihn ist. Diese Erwartung wird jedoch radikal enttäuscht: Er erkennt desillusioniert, dass er keinen Platz mehr in der Gesellschaft hat und dass der Krieg für einige wenige Reiche Profit bedeutet hat. Sein bisheriges Weltbild erodiert – und in seinen letzten Gedanken muss er dem „buckligen Sozi“ recht geben.

Nach Kerstens Modell pazifistischer Literatur „Identifizierung – Reflexion – Erosion“ werden Rezipierende zunächst zur Identifikation mit einer Figur geführt, anschließend durch die Konfrontation mit den Kriegsfolgen zur Reflexion angeregt, wodurch schließlich kriegsaffirmative Wertvorstellungen erodieren.[207] An Bogdán lässt sich dieses Modell nur teilweise anwenden: Das Identifikationspotenzial wird durch Ambivalenz gebruchen, doch die Darstellung seiner psychischen wie moralischen Deformationen durch das Töten provoziert Reflexion. Eine klare Erosion im Sinne eines Übergangs zu pazifistischen Gegenwerten oder

[206] Anz (2012a), S. 347.
[207] Vgl. Kersten (2020), S. 124.

zu einer konstruktiven Alternative bleibt zwar aus, doch es wird eine ethische Neuorientierung angedeutet.

Bogdán ist völlig desensibilisiert und hat im Krieg seine Fähigkeit zu Empathie und sozialer Bindung dauerhaft verloren. Immer wieder reagiert er enthemmt. Der Wert des menschlichen Lebens und die moralischen Maßstäbe des Zivillebens sind für ihn nicht mehr gültig. Kühne schreibt in diesem Zusammenhang:

> Das Bild des Kriegsheimkehrers war ambivalent. Er hatte für sein Vaterland, seine Heimat, seine Familie gekämpft, Leben und Gesundheit riskiert, aber eine Welt durchlebt, welche die ethische Ordnung der bürgerlichen Existenz, die er doch verteidigt hatte, auf den Kopf stellte.[208]

Ausgebeutet und seines Lebens beraubt, erkennt er im reichen Schlossherrn das eigentliche Feindbild – einen Gegner, der nicht militärisch, sondern gesellschaftlich bestimmt ist. Damit verschiebt sich auch die Emotionalisierung: Nicht mehr der klassische Kriegsgegner steht im Zentrum von Sympathie oder Antipathie, sondern die sozialen Verhältnisse, die Krieg und Leid ermöglichen, rücken als eigentliche Ursache und damit als moralisch verantwortlich in den Blick.

Nach dem Krieg wendet Bogdán die im Krieg verinnerlichten Techniken des Tötens auf Menschen an, die ihm im Zivilleben im Weg stehen. Diese Übertragung militärischer Gewalt verdeutlicht die langfristigen Folgen der Enthemmung: Wiederholte Erfahrung von Töten hat seine emotionale Bindung an menschliches Leben gelöst. Seine moralische Orientierung und seine sozialen Fähigkeiten sind zerstört, und er geht an der fortgesetzten Enthemmung und Entfremdung selbst zugrunde, was verdeutlicht, dass er als Kriegsgeschädigter in der zivilen Gesellschaft scheitern muss:

> Dann kam alles genau wie immer. Johann Bogdán stand mit vorgeprelltem Kinn, sah das zornentstellte Gesicht des gnädigen Herrn jäh sich glätten, ganz weich und ruhig werden, wie ausgebügelt. Er sah seine Augen sich weiten, – sah ihn erstaunt herüberschauen, genau wie ein getroffener Russ, – mit der vorwurfsvollen Frage im Blick: ‚Was machst du denn?' Nur das Niedersinken konnte er nicht mehr sehen, denn ein mächtiger Schlag traf ihn von irgendwoher auf den Hinterkopf [.] (MiK, S. 164)

Es ist bezeichnend, dass Latzko in seiner Sammlung von Erzählungen einen Bogen vom *Abmarsch* bis zur *Heimkehr* spannt und am Ende das gescheiterte Zurückkommen des Soldaten schildert. Die Szene markiert das tragische Ende der Heimkehr: Der Soldat kehrt zwar körperlich zurück, psychisch und moralisch bleibt er ein Produkt der Gewalt, unfähig zur Reintegration in die Gesellschaft.

---

[208] Kühne (2011), S. 42.

Bei *In Stahlgewittern* fällt auf, dass trotz der so brutalen und selbstverständlichen Kriegslogik und der weitgehend ausbleibenden Kritik an Tötung und Gewalt, direkte Morde von Seiten Jüngers sehr selten sind.

Jüngers erste Erfahrung, in welcher er direkt in einem Kampf involviert ist und bei der er aus nächster Nähe gegen englische Soldaten vorgeht, wird auffälligerweise derart geschildert, dass kein einziger Toter erwähnt wird. Stattdessen erhält die Szene den Charakter eines jugendlichen Abenteuers:[209]

Ein Kamerad wirft eine Granate in eine Gruppe englischer Soldaten, worauf es heißt: „‚Krrrach!' Ein Blitz beleuchtete taumelnde Gestalten. Mit dem Angriffsschrei: ‚You are prisoners!' stürzten wir uns wie die Tiger in die weiße Wolke. Ein wüstes Spiel wickelte sich in Bruchteilen von Sekunden ab." (ISt, S. 91) Im weiteren Verlauf richtet Jünger seine Pistole auf einen Engländer, doch als er abdrücken will, springt das Magazin aus dem Pistolenkolben. Weiterhin die Pistole auf einen hilflosen Engländer gerichtet, drückt er „immer wieder vergebens den Abzugsbügel" (ISt, S. 91), bevor sich die Gruppe unter feindlichem Gegenfeuer in einem „sausenden Lauf dem eigenen Graben zu" (ISt, S. 92) zurückzieht.

Durch das lautmalerische „Krrrach!" und den grellen „Blitz" wird die Wirkung der Granate auf ein spektakuläres Geräusch und einen visuellen Effekt reduziert, während ihre tödliche Konsequenz vollständig ausgeblendet bleibt. Die euphemistisch beschriebene „weiße Wolke" fungiert lediglich als Deckung, in die sich die Angreifer „wie die Tiger" stürzen, während das Geschehen selbst als „wüstes Spiel" bezeichnet wird. Auch der Ruf „You are prisoners!" und die erklärte Absicht, Gefangene zu machen – was tatsächlich dem Auftrag entspricht – wirken angesichts der unmittelbar folgenden Schüsse naiv und widersprüchlich. Doch selbst dieses Töten oder Verwunden wird in einer Weise dargestellt, die an die harmlosen Schießereien eines Abenteuerromans oder Comics erinnert. Indem die Erzählung konsequent auf die Nennung von Toten oder Schwerverletzten verzichtet, bleibt unklar, ob Menschen ernsthaft zu Schaden kommen oder ob das Geschehen tatsächlich auf der Ebene eines „Spiels" verharrt. Georg Mein fasst diesen Eindruck so zusammen:

[209] Bereits zuvor, als Jünger den Auftrag erhält, gemeinsam mit zwei Kameraden an den englischen Graben heranzuschleichen, um die Gegner abzuhören, greifen bei ihm „Tertianererinnerungen aus Karl May" (ISt, S. 72). Mit der „gesteigerten Aufregung des Jägers" (ISt, S. 73) nähern sie sich dem Feind bis auf kurze Distanz, ohne dass es zu einer direkten Konfrontation kommt. Die Situation wird dabei bewusst mit Motiven des Abenteuerromans aufgeladen, wodurch der gefährliche Einsatz weniger als reale Gewalthandlung denn als spannungsreiches Spiel inszeniert wird.

> Man fühlt sich an Karl May erinnert, denn mitunter gleicht der Krieg einem großen Cowboy-und-Indianer-Spiel, nur dass bei Jünger eben nicht Sioux oder Komantschen angegriffen oder durch tollkühne Aktionen überrumpelt werden, sondern Engländer und Franzosen.[210]

Gerade diese Szene macht deutlich, wie ambivalent Jüngers Haltung zum Töten ist. Obwohl er den Krieg grundsätzlich bejaht, lehnt er Hass auf den Feind ausdrücklich ab. Und so bleibt der konkrete Akt des Tötens von seiner Person aus in seiner Darstellung auffällig ausgespart. Jünger nimmt der Situation dadurch das moralische Gewicht, dass der einzelne Tötungsakt unausgesprochen bleibt. Die Metaphern des Spiels und des Abenteuers entschärfen das kriegerische Narrativ und umgehen die moralischen Implikationen. Der Feind in Form von „taumelnde Gestalten" bleibt anonym, individuelle Opfer werden nicht benannt, Tote nicht erwähnt. Wo Jünger selbst schießen will, versagt die Waffe. Dies ist ein erzählerischer Moment, der das direkte Töten verhindert, ohne es problematisieren zu müssen.

Er resümiert über diesen Ausfall: „Diese kurzen Streifzüge, bei denen man das Herz fest in die Hand nehmen mußte, waren ein gutes Mittel, den Mut zu stählen und die Eintönigkeit des Grabendaseins zu unterbrechen. Der Soldat darf sich vor allem nicht langweilen." (ISt, S. 92) Dieses Resümee unterstreicht die psychologische Notwendigkeit für den Soldaten, wohingegen das eigene Töten keine Rolle einnimmt. Der Satz „Der Soldat darf sich vor allem nicht langweilen" reduziert den Krieg auf eine existentielle Bewährungs- und Erziehungsinstanz, in der Gefahr als notwendiger Reiz erscheint.

So umgeht er in der Schilderung dieses Kampfereignisses die Möglichkeit des Emotionalisierungspotenzial zu nutzen und gezielte Emotionen zu evozieren. Ein weiterer Aspekt ist hierbei wichtig. Nach Anz spiegeln sich die Emotionen, die der Text in der Leserschaft hervorzurufen wünscht, mit denen der Hauptfigur: „Die vom Text intendierten und oft auch faktischen Emotionen des Lesers gleichen dabei häufig, aber keineswegs immer den Emotionen, die ein Text jenen Figuren zuschreibt, die in ihm als Sympathieträger fungieren."[211]

Jünger aber vermittelt erst nach dem erfolgten Rückzug des Einsatzes Emotionen:

> [D]aß das Erlebnis an die Nerven gegangen war, merkte ich erst, als ich im Unterstande zähneklappernd auf einer Pritsche lag und trotz der Erschöpfung keinen schlaf finden konnte. Ich hatte vielmehr ein Gefühl des höchsten und angespanntesten Wachseins, als ob irgendwo im Körper ununterbrochen eine kleine elektrische Klingel läutete. (ISt, S. 92)

Die Emotionen sind nicht gegen andere Personen gerichtet, sondern beschreiben nüchtern die körperlichen Reaktionen, als würde sich Jünger selbst analysieren. Wie bereits erwähnt verwehrt sich Jünger gegen Emotionen den Feinden gegenüber, sondern „war im Kriege immer

[210] Mein (2014), S. 250.
[211] Anz (2012a), S. 344.

bestrebt, den Gegner ohne Haß zu betrachten“ (ISt, S. 60) und wundert sich, als, nachdem ein Engländer einen von seinen Kameraden getötet hat, dass sie in diesem einen „persönlichen Feind zu sehen“ (ISt, S. 57) schienen.

In einem weiteren Nahkampf kommt es tatsächlich zu Toten auf Seiten des Gegners, doch auch diese Situation wird von Jünger in charakteristischer Weise dargestellt:

> Vor dem Abschnitt des ersten Zuges erschienen bei Einbruch der Dunkelheit zwei englische Essenholer, die sich verlaufen hatten. Sie näherten sich mit großer Gemütlichkeit; der eine hielt ein rundes Eßgefäß, der andere einen langen Kessel voll Tee in der Hand. Beide wurden auf kürzeste Entfernung niedergeschossen; […] Gefangene zu machen war in diesem Inferno kaum möglich, und wie hätte man sie durch die Sperrfeuerzone bringen sollen? (ISt, S. 105)

Die beiden englischen Soldaten erscheinen hier ausdrücklich als harmlose Figuren: Sie sind unbewaffnet, mit Essensgefäßen beschäftigt und bewegen sich „mit großer Gemütlichkeit“. Gerade diese Betonung ihrer Alltäglichkeit und Wehrlosigkeit macht die Tötung erklärungsbedürftig. Auffällig ist dabei die Verwendung des Passivs „wurden […] niedergeschossen“, durch das die handelnden Subjekte unsichtbar bleiben und die Verantwortung für den Akt des Tötens sprachlich abgeschwächt wird.

Zugleich liefert Jünger unmittelbar eine pragmatische Rechtfertigung, indem er auf die Unmöglichkeit verweist, Gefangene zu machen oder sie durch das Sperrfeuer zurückzuführen.[212] Die Gewalt erscheint damit weniger als bewusste Entscheidung denn als zwangsläufige Folge der Gefechtssituation. Auffällig ist zudem, dass die getöteten Gegner weder dämonisiert noch als gefährlich markiert werden. Dadurch werden sie nicht als klassische Feindbilder inszeniert, sondern eher als zufällige Opfer des Kriegsgeschehens dargestellt, deren Tod vor allem als bedauerlich erscheint.

Die erste ausdrücklich erwähnte direkte Tötung von Jünger an einem Feind findet bezeichnender Weise auf große Entfernung statt. Es ist ein Engländer, der „hinter der dritten feindlichen Linie über Deckung ging.“ (ISt, S. 130) Jünger nimmt ein Gewehr,

> stellte Visier sechshundert, nahm den Mann scharf aufs Korn, hielt etwas vor den Kopf und zog ab. Er tat noch drei Schritte, fiel dann auf den Rücken, als ob ihm die Beine unter dem Leib fortgezogen wären, schlug ein paar Mal mit den Armen und rollte in ein Granatloch, aus dem wir durch das Glas noch lange seinen braunen Ärmel leuchten sahen. (ISt, S. 130)

[212] In einer vorigen Version heißt es: „Gefangene zu machen war allen Leuten unerwünscht, denn wie sollte man sie durch die Sperrfeuerzone bringen, in der man mit sich selbst schon so viel zu tun hatte?“ (ISt HK, S. 226) Der rechtfertigende Charakter nimmt in der späteren Version ein stärkeres Ausmaß an. Während zunächst von einer praktischen Unerwünschtheit des Gefangennehmens die Rede ist, wird die Tötung später expliziter als sachlich unausweichliche Notwendigkeit dargestellt. Dadurch wird die moralische Problematik des Tötens weiter entschärft.

Die Szene wird mit großer technischer Präzision geschildert: Entfernung, Visiereinstellung und Zielvorgang stehen im Vordergrund. In der weiten Distanz von 600 Metern zwischen Schütze und Gegner ist es möglich, den Feind zu einem technischen Ziel zu machen. Die Reduktion des Gegners auf ein fernes Ziel und die sachliche Beschreibung der Bewegungen seines Körpers lässt das Töten entpersonalisiert erscheinen, zugleich wird aber durch den „braunen Ärmel", der zurückbleibt, das Bild des Körpers dem völligen Verschwinden entzogen. Gerade dieses Detail verweigert eine vollständige Anonymisierung des Getöteten und setzt dem technisch-distanzierten Akt einen stillen visuellen Nachhall entgegen.

Erst im Kapitel *Die große Schlacht*, die die deutsche Frühjahrsoffensive von 1918 beschreibt,[213] lockert sich die sonst sehr zurückhaltende Schilderung direkter Gewaltanwendung vonseiten Jüngers. In dieser Schlacht sind die Gegebenheiten anders als bisher, da es sich um keinen Stellungskrieg handelt, sondern um einen systematischen Vorstoß, bei welchem Jünger mehrmals seine Kompanie verliert und auf eigene Faust gestellt ist. „Zum ersten Mal im Krieg sah ich Massen aufeinanderprallen." (ISt, S. 242)

Jünger schildert die gesamte Schlacht in einem Zustand rauschhafter Orientierungslosigkeit. Nach dem Empfang eines Auftrags berichtet er, er habe „wie im Schlaf, wie im tiefen Traum" (ISt, S. 235) gehandelt. Ein anderer Leutnant, der seinen Vorstoß beobachtete, meint, Jünger „für wahnsinnig gehalten" zu haben (ISt, S. 236). Das konstante Donnern der Schlacht lässt ihn feststellen: „daß keiner mehr bei klarem Verstande war" (ISt, S. 237). An mehreren Stellen ist Jünger auf nachträgliche Rekonstruktionen angewiesen, da „für diesen Abschnitt die persönliche Erinnerung" fehlt (ISt, S. 240). Die Stimmung des rauschhaften Zustands wird von Jünger bewusst festgehalten:

> Im Vorgehen erfasste uns ein berserkerhafter Grimm. Der übermächtige Wunsch zu töten beflügelte meine Schritte. Die Wut entpreßte mir bittere Tränen. Der ungeheure Vernichtungswille, der über der Walstatt lastete, verdichtete sich in den Gehirnen und tauchte sie in rote Nebel ein [.] (ISt, S. 238)

Diese „enthusiastische, rauschhafte-ästhetische Form der Darstellung" bildet hier laut Jürgen Mecke eine „Ausnahme" für die sonst so nüchterne Selbstinszenierung Jüngers.[214] Doch auch wenn dies als bewusster Auftakt für die folgende Gewalt vorangestellt wird, so hält sich Jünger zunächst noch zurückhaltend: „Sogar der […] wie in der Trance eines Blutrausches agierende Jünger traut sich nicht, seinen Feind direkt zu töten oder diese Tötung als unmittelbare Folge des Rausches darzustellen."[215]

---

[213] Vgl. Schwilk (2007), S. 221.
[214] Vgl. Mecke (2019), S. 15.
[215] Mecke (2019), S. 15.

In dieser Stimmung begegnet Jünger dem ersten Feind, einer verwundeten Gestalt, die in einer Mulde kauerte.

> Wir nahmen uns wahr, als ich um eine Windung bog. Ich sah sie bei meinem Erscheinen zusammenfahren und mich mit weitgeöffneten Augen anstarren, während ich, das Gesicht hinter der Pistole verborgen, mich langsam und bösartig näherte. Ein blutiger Auftritt ohne Zeugen bereitete sich vor. Es war eine Erlösung, den Widersacher endlich greifbar zu sehen. Ich setzte die Mündung an die Schläfe des vor Angst Gelähmten, die andere Faust in seinen Uniformrock krallend, der Orden und Rangabzeichen trug. Ein Offizier; er mußte in diesen Gräben kommandiert haben. Mit einem Klagelaut griff er in seine Tasche, aber er zog keine Waffe, sondern ein Lichtbild aus ihr hervor, daß er mir vor die Augen hielt. Ich sah ihn darauf, von einer vielköpfigen Familie umgeben, auf einer Terrasse stehen. Das war eine Beschwörung aus einer versunkenen, unglaublich fernen Welt. Ich habe es später als ein großes Glück betrachtet, daß ich ihn losließ und weiter vorstürzte. Gerade dieser eine erschien mir noch oft im Traum. Das ließ mich hoffen, daß er die Heimat wiedergesehen hat. (ISt, S. 237–238)

Diese Begegnung wird ungewöhnlich emotional aufgebaut. Jünger beschreibt seinen verwundeten und „vor Angst [g]elähmten“ Feind als mitleiderregend, wie er zusammenfährt und ihn „mit weitgeöffneten Augen“ anblickt. Jünger hingegen erscheint als reine Soldatenfigur, dessen Gesicht hinter der Pistole verborgen ist. Wie aus der dritten Person begutachtet er sich selbst und beschränkt sich auf seine mörderische Rolle als Träger einer Waffe, der sich dem Feind „bösartig“ nähert und einen „blutige[n] Auftritt“ anbahnt. Er schildert wie er kaltblütig dem wehrlosen die Mündung an die Schläfe setzt und ihn wie ein Raubtier „krallend“ packt. Der andere stößt einen „Klagelaut“ aus, wie ein in die Enge getriebenes Tier.

Nach Anz wird das Feindbild hier zunächst deutlich gebrochen: Der Gegner erscheint zwar im militärischen Kontext als „Offizier“ und damit als potenziell gefährlich, wird aber nicht auf dieses Merkmal reduziert. Statt einer vollständigen Dehumanisierung treten konkrete, individualisierende Details hervor – insbesondere das Lichtbild mit Familie –, die ihn aus der anonymen Feindkategorie herauslösen und seine Gleichartigkeit mit dem Erzähler betonen. Damit wird das dominante Feindmerkmal der Gefährlichkeit kurzfristig relativiert und durch eine biografische, menschliche Dimension überlagert, wodurch die klare Feind-Figur im Sinne Anz’ destabilisiert wird.[216]

Doch nun wird Jünger abrupt aus dem zuvor beschriebenen Zustand des Kampf- und Vernichtungsrausches herausgeführt: Der Gegner hält ihm eine Fotografie aus einer „unglaublich fernen Welt“, der zivilen Vorkriegswirklichkeit, entgegen. Der Feind, der bis dahin lediglich als anonyme „Gestalt“ (ISt, S. 239) erscheint, wird in diesem Moment individualisiert und erhält eine biografische Dimension wodurch nach Anz Vertrautheit und

[216] Vgl. Anz (2012a), S. 353.

Verbundenheit mit der Figur entstehen.[217] Dadurch wird die zuvor dominierende Reduktion des Anderen auf ein bloßes Ziel militärischer Gewalt durchbrochen. Wie Mergenthaler ausdrückt: Das Töten kann nur gestoppt werden durch diesen Moment der „aus der photographisch in Erinnerung gerufenen zivilen Welt“ und damit einhergehend „das blitzartige Heraustreten aus der kalten Logik und Ordnung des Krieges“ [218]. Damit wird deutlich, dass gerade die Konfrontation mit der erinnerten zivilen Lebenswelt die militärische Logik des Tötens kurzzeitig unterbricht und eine ethische Irritation auslöst.

Diese ethische Irritation wird im weiteren Verlauf auch auf der narrativen Ebene verarbeitet: „Ich habe es später als ein großes Glück betrachtet, daß ich ihn losließ und weiter vorstürzte.“ (ISt, S. 238) Jünger löst sich aus der unmittelbaren Situationsschilderung und tritt in eine retrospektive Reflexion ein, die aus der Perspektive des späteren Erzählers erfolgt: „Ich habe es später als ein großes Glück betrachtet, daß ich ihn losließ und weiter vorstürzte. Gerade dieser eine erschien mir noch oft im Traum. Das ließ mich hoffen, daß er die Heimat wiedergesehen hat.“ (ISt, S. 238). In diese Reflexion fließen Erfahrungen der Nachkriegszeit ein, insbesondere die Erinnerung an wiederkehrende Träume sowie die nachträgliche Bewertung der unterlassenen Tötung, die Jünger als „Glück“ (ISt, S. 238) bezeichnet.

Die Darstellung des Tötens offenbart nach Jochen Mecke jedoch einen grundlegenden Konflikt zwischen Ethik und der ästhetischen Darstellung in Texten. Während der Krieg das Töten legitimiert, bleibt dessen literarische Darstellung ambivalent:

> Während allerdings der Krieg das Recht und die Pflicht zum Töten verleiht, gilt dies nicht in der gleichen Weise für die entsprechende dichterische Lizenz, den Tod und das Töten darzustellen. Die Skrupel […] sind Anzeichen für einen Konflikt zwischen Ethik und Ästhetik, in deren Spannungsfeld sich alle Romane des Ersten Weltkrieges situieren und den sie durch ihre jeweilige Darstellungsweise zu lösen versuchen.[219]

Mecke argumentiert, dass sich die ethische Bewertung von Krieg und Töten weniger in expliziten moralischen Aussagen zeigt, sondern vor allem aus der ästhetischen Gestaltung des Textes selbst ergibt, die er als „Ethik der Ästhetik“ bezeichnet.[220]

Diese Szene, in der Jünger einem verwundeten Feind gegenübersteht, der ein Lichtbild mit seiner vielköpfigen Familie aus der Tasche zieht, bewegt den sonst abgeklärten Jünger dazu, ihn zu verschonen. Dieser Bruch illustriert Jüngers ethisches Spannungsfeld: Einerseits bejaht er den Krieg, sucht den Einsatz, erlebt das Töten als Teil seiner Rolle und als Prüfstein des Mutes. Doch andererseits kann er den Akt des Tötens nicht vollständig abstrahieren. Das

[217] Vgl. Anz (2014), S. 162.
[218] Mergenthaler (2001), S. 25.
[219] Mecke (2019), S. 17.
[220] Vgl. Mecke (2019), S. 35.

moralische Gewicht bleibt spürbar, sobald er den Feind als menschliches Individuum erkennt. Der gewalttätige Akt wird gestoppt, und die Reflexion über das Verschonen des Gegners wird nachträglich als „Glück“ bewertet. So gelingt es Jünger, die brutale Realität des Krieges mit einer persönlichen ethischen Haltung zu verbinden, ohne die heroische Dimension seiner Soldatenrolle zu verlieren.

Folgt man Meckes Theorie, so lässt sich die moralische Position der Kriegswerke weniger aus explizit formulierten ethischen Stellungnahmen ableiten als vielmehr aus der literarischen Form selbst.[221]

Überträgt man dies auf Jünger, zeigt sich einerseits, dass das Kriegsgeschehen durch Metaphorisierung und eine teils ästhetisierende Sprache überhöht und damit einer direkten moralischen Bewertung entzogen wird. Andererseits durchbrechen einzelne Szenen – etwa die Begegnung mit dem verwundeten Feind und seiner Familie – diese Distanz und machen das Töten punktuell ethisch problematisch, indem der Gegner als individuelles, verletzliches Gegenüber sichtbar wird. In dieser Spannung zwischen ästhetischer Überformung und situativer Empathie wird im Sinne Meckes eine „Ethik der Ästhetik“ erkennbar, in der moralische Haltung nicht ausdrücklich formuliert, sondern durch die Form der Darstellung selbst erzeugt wird. Jünger erkennt die ethische Problematik, bleibt aber „der desungeachtet gleichzeitig verzweifelt darum bemüht [ist], den Glauben an den Krieg als intensives existenzielles und ästhetisches Erlebnis trotz aller täglichen Desillusionen aufrecht zu erhalten.“[222]

Nach der zuvor geschilderten Situation, in der die unmittelbare Gewalt zunächst abgewandt wurde, setzt der Vorstoß fort. Weiterhin im Rauschzustand, „wie im Traum“ (ISt, S. 242), einen Graben erobernd, entnimmt Jünger einem Soldaten neben sich das Gewehr und „schoß auf einen Engländer, der mit zwei Deutschen im Handgemenge war. Die beiden stutzten einen Augenblick über die unsichtbare Hilfe, um gleich darauf weiterzugehen.“ (ISt, S. 242) Eine frühere Fassung präzisiert, dass der Soldat etwa „150 Meter“ entfernt war, was die nüchterne und sachliche Darstellung zusätzlich plausibilisiert. (vgl. ISt HK, S. 528)

Später verschont Jünger erneut einen wehrlosen Soldaten. Als er in einen Stolleneingang vordringt, sieht er einen beschäftigten Engländer, der eben Munitionsgurte ordnete. „Ich nahm ihn in aller Ruhe auf das Korn meiner Pistole, aber anstatt sofort zu schießen, wie es die Vorsicht gebot, rief ich ihm zu: ‚Come here, hands up!‘ Er sprang hoch, starrte mich entgeistert an und

[221] Vgl. Mecke (2019), S. 34.
[222] Mecke (2019), S. 32.

verschwand im Dunkel des Stollens.“ (ISt, S. 244) Obwohl er eigentlich „wie es die Vorsicht gebot“ (ISt, S. 244) schießen sollen, kann ihm dieser wegen seiner Skrupel entwischen.

Von einem Erdwall aus beobachtet Jünger, wie Soldaten aus nächster Nähe einander erschießen: „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.“ (ISt, S. 246) Auch hier wird der Akt des Tötens von Jünger mit dem Hinweis auf den „blutige[n] Schleier vor den Augen“ der Kämpfenden relativiert, der jede Form von Schonung ausschließe. Der Zustand höchster Anspannung erscheint dabei als Ursache einer Handlung, die ausschließlich auf Vernichtung zielt. In dieser Perspektive rechtfertigt Jünger das Töten weiterhin aus den Bedingungen des Gefechts heraus und verweist implizit auf ein verletztes „Fair-Play“, das unter solchen Umständen nicht mehr einzuhalten sei.

Beim weiteren Vorstoß springt die überraschte englische Besatzung aus einigen Unterständen. „Ich traf einen davon in dem Augenblick, als er aus dem Eingang des ersten sprang.“ (ISt, S. 247) In diesem knappen lakonischem Satz wird der tödliche Treffer ohne weitere Ausschmückung geschildert. Jünger und seine Kameraden setzen den Vormarsch zunächst fort, müssen sich jedoch aufgrund des Beschusses wieder zurückziehen. Genau an jene Stelle, an der er den feindlichen Soldaten erschossen hat.

> Davor lag mein Engländer, ein blutjunges Kerlchen, dem das Geschoß quer durch den Schädel gefahren war. Es lag da mit entspanntem Gesicht. Ich zwang mich, ihn zu betrachten, ihm ins Auge zu sehen. Nun hieß es nicht mehr: „Du oder ich“. Oft habe ich später an ihn zurückgedacht, und mit den Jahren häufiger. Der Staat, der uns die Verantwortung abnimmt, kann uns nicht von der Trauer befreien; wir müssen sie austragen. Sie reicht tief in die Träume hinab. (ISt, S. 248)

Diese Szene nimmt eine Sonderstellung ein, da hier erstmals eine direkte Tötung aus nächster Nähe beschrieben wird. Im Unterschied zu den zuvor geschilderten Treffern auf Distanz wird die Wirkung der Gewalt nun unmittelbar sichtbar, indem Jünger den getöteten Gegner im Gesicht wahrnimmt und sich bewusst mit dessen Tod auseinandersetzt.

In der älteren Fassung heißt es: „Davor lag mein Engländer, ein blutjunges Kerlchen, den mein Schuß quer durch den Schädel getroffen hatte. Ein merkwürdiges Gefühl, einem Menschen ins Auge zu sehen, den man selbst getötet.“ (ISt HK, S. 540) Die ältere Fassung (ISt HK, S. 540) ist in der Darstellung unmittelbarer und stärker auf die eigene Täterschaft bezogen. Während die spätere Version die Situation eher über Wahrnehmung und nachträgliche Reflexion vermittelt, benennt die Frühfassung den Tötungsakt direkter: „den mein Schuß quer durch den Schädel getroffen hatte“.

Auch die Selbstreflexion ist dort knapper und persönlicher gefasst („Ein merkwürdiges Gefühl, einem Menschen ins Auge zu sehen, den man selbst getötet“), während die spätere Fassung das Erlebnis stärker in allgemeine Begriffe wie Verantwortung, Staat und Trauer überführt. Dadurch wirkt die spätere Fassung distanzierter und stärker verallgemeinernd, die ältere Version hingegen unmittelbarer und stärker an die persönliche Schuld gekoppelt.

Auffällig ist bei Jünger die insgesamt zurückhaltende Darstellung persönlicher Treffer. Das bedeutet jedoch nicht, dass Jünger selbst wenig schießt. Vielmehr wird das kontinuierliche Schießen als nahezu mechanischer Vorgang beschrieben, etwa wenn er so lange feuert, bis ihm die Patronen ausgehen oder „bis der Zeigefinger von Rauch geschwärzt war“ (ISt, S. 255).

Gerade diese Spannung entspricht Anz’ Beobachtung, dass Feindfiguren zwar häufig auf ihre Funktion im Kampf reduziert werden, aber durch einzelne Merkmale oder Szenen wieder individualisiert werden können. Während das dominante Merkmal weiterhin die Gefährlichkeit im Gefecht bleibt, erzeugt die nachträgliche Konfrontation mit dem toten Gegner eine Verschiebung hin zu Empathie und moralischer Irritation. Die insgesamt nüchterne, teilweise mechanische Darstellung des Schießens verstärkt diesen Effekt, da sie das Töten als fortlaufenden Zustand beschreibt und nicht als einzelne, bewusst reflektierte Handlung. Dadurch entsteht ein Feindbild, das zwischen funktionaler Entpersonalisierung und punktueller Wiederherstellung des Menschlichen schwankt.

Für das Fazit dieses Kapitels lässt sich festhalten, dass die Analyse der Texte von Latzko und Jünger im Hinblick auf die „Moral des Tötens“ und die Konstruktion von Feindbildern zu einem klaren Ergebnis führt: Die „Moral des Tötens“ ist jeweils eng mit der Darstellung des Feindes verknüpft, wird jedoch in den beiden Werken unterschiedlich funktionalisiert. Bei Latzko wird das Töten konsequent moralisch problematisiert. Zwar treten Feindbilder situativ auf, sie werden jedoch durch Leidensdarstellungen, Perspektivwechsel und die Betonung gemeinsamer Menschlichkeit immer wieder relativiert. Der Gegner bleibt dadurch nicht stabil als Feind fixiert, sondern erscheint als verletzliches Subjekt. Figuren wie Marschner verweigern die militärische Logik des Tötens zugunsten universeller ethischer Maßstäbe. Insgesamt führt diese Darstellung zu einer Erosion kriegsaffirmativer Deutungsmuster und zu einer klar pazifistischen Stoßrichtung.

Bei Jünger dagegen bleibt das Töten grundsätzlich in eine ästhetisierte und funktionale Kriegserfahrung eingebettet. Feindbilder entstehen vor allem über ihre militärische Funktion, werden aber punktuell durch individuelle oder biografische Details durchbrochen. Diese

Momente der Humanisierung verändern jedoch nicht die grundsätzliche Legitimation des Krieges, sondern bleiben Teil einer übergeordneten Bejahung des Kriegserlebnisses.

Damit wird deutlich: Während Latzko die Instabilität von Feindbildern nutzt, um das Töten moralisch zu delegitimieren, integriert Jünger diese Spannungen in eine ästhetisch aufgeladene Kriegsdarstellung, die die moralische Grundstruktur des Tötens letztlich nicht auflöst, sondern stabilisiert.

4. Fazit

In der vorliegenden Arbeit wurden die Werke *Menschen im Krieg* von Andreas Latzko und *In Stahlgewittern* von Ernst Jünger in Bezug auf die Konstruktion von Feindbildern, die Darstellung von Kameradschaft sowie die moralische Dimension des Tötens vergleichend untersucht. Ausgangspunkt war die Frage, wie literarische Texte des Ersten Weltkriegs Feindbilder erzeugen, transformieren oder dekonstruieren und welche emotionalen sowie moralischen Wirkungen dadurch bei den Rezipierenden ausgelöst werden.

Die Analyse zeigt deutlich, dass beide Werke zwar auf denselben historischen Erfahrungsraum zurückgehen, diesen jedoch auf unterschiedliche Weise literarisch verarbeiten.

Im Bereich der Feindbildkonstruktion lässt sich feststellen, dass Ernst Jünger den Gegner zwar nicht emotional auflädt und dämonisiert, ihn jedoch innerhalb der militärischen Logik als notwendig erachtet. Zwar treten vereinzelt Individualisierungen des Feindes auf, diese bleiben jedoch eingebettet in eine grundsätzlich bejahende, ästhetisierte Kriegsdeutung. Die emotionale Distanzierung wird dadurch aufrechterhalten, dass der Krieg als autonome, übergeordnete Kraft erscheint, die individuelle Schuld relativiert.

Andreas Latzko hingegen arbeitet durchgängig an der Dekonstruktion klassischer Feindbilder. Der Gegner wird nicht als Antipathieträger inszeniert, sondern durch Parallelisierungen und Leidensdarstellungen zunehmend als menschliches Gegenüber sichtbar gemacht. Dadurch werden die kriegsaffirmativen Narrative unterminiert, nationale Gegensätze relativiert und durch eine universale, menschliche Ethik ersetzt. Feindbilder verlieren hier ihre Stabilität und werden als Ergebnis militärischer und ideologischer Strukturen sichtbar gemacht.

Auch im Bereich der Kameradschaft zeigen sich deutliche Unterschiede. Bei Jünger fungiert Kameradschaft als tragende, sinnstiftende Gemeinschaft, die den Einzelnen in ein größeres Ganzes einbindet. Sie wird rückblickend überhöht und teilweise sakralisiert, wodurch der Krieg

als heroische Bewährungsprobe legitimiert und verklärt wird. Bei Latzko hingegen bleibt Kameradschaft fragil und konflikthaft. Sie entsteht zwar im gemeinsamen Leiden, wird jedoch nicht heroisiert, sondern verweist vielmehr auf die psychischen und moralischen Belastungen des Kriegserlebens.

Besonders deutlich treten die Gegensätze in der „Moral des Tötens“ hervor. Während Jünger das Töten in einer ästhetisierten Kriegsperspektive kontextualisiert und dadurch einer moralischen Problematisierung entzieht, stellt Latzko es konsequent in Frage. Bei ihm wird das Töten als ethisches Dilemma sichtbar, das durch die Entmenschlichung im Kriegssystem erzeugt wird und im Gegensatz zur zivilen Menschlichkeit steht. Dadurch wird die Legitimität des Krieges grundsätzlich infrage gestellt, während er bei Jünger in eine übergeordnete Sinnstruktur eingebettet bleibt.

Die zentrale Forschungsfrage, wie Feindbilder in den Werken von Latzko und Jünger konstruiert und dekonstruiert werden, lässt sich somit folgendermaßen beantworten:

Feindbilder bestehen in beiden Texten nicht als ideologisch gefestigte Konstruktionen, sondern werden durch narrative Strategien emotional erzeugt und unterschiedlich funktionalisiert. Die literarische Darstellung von Feindschaft ist somit weniger Abbild als vielmehr Mittel der Sinn- und Emotionslenkung. Während Jünger das traditionelle Feindbild in eine ästhetische Kriegsvorstellung integriert und damit als funktional stabilisiert, wird es bei Latzko systematisch hinterfragt und in einer Haltung der Menschlichkeit aufgelöst. Damit wird deutlich, dass die Texte Feindbilder entlang eines Spannungsbogens von Identifikation über Reflexion bis hin zur Erosion gestalten: von ihrer weitgehend unreflektierten Hinnahme bei Jünger über ihre Problematisierung bis zu ihrer schrittweisen Auflösung bei Latzko.

Die gewählte methodische Herangehensweise, insbesondere die Analyse entlang der drei Blickwinkel Feindbilder, Kameradschaft und Moral des Tötens, hat sich als sinnvoll und gewinnbringend erwiesen. Sie ermöglichte eine klare Strukturierung des Vergleichs und machte sowohl Gemeinsamkeiten als auch zugrundeliegenden Differenzen sichtbar.

Besonders fruchtbar erwies sich der theoretische Rahmen nach Thomas Anz. Seine „Regeln der Emotionalisierung“ bieten ein differenziertes Instrumentarium, um literarische Texte hinsichtlich ihrer affektiven Steuerung zu analysieren. Die Anwendung dieses Ansatzes zeigt, dass beide Autoren emotionale Reaktionen gezielt steuern, diese jedoch unterschiedlich ausrichten: Bei Jünger zeigt sich gegenüber dem Feind eher eine betont nüchterne Haltung, während Kameradschaft und Kriegserfahrung insgesamt stark überhöht und ästhetisierend

dargestellt werden. Bei Latzko hingegen stehen Irritation, Empathie und eine moralische Infragestellung des Krieges im Vordergrund.

Gleichzeitig zeigt sich eine gewisse Begrenzung des Ansatzes: Insbesondere die historische Einbettung der Texte sowie ihre Rezeptionsgeschichte treten dadurch in den Hintergrund.

Anknüpfend an die Ergebnisse dieser Arbeit ergeben sich mehrere weiterführende Forschungsfragen. Zum einen wäre eine Erweiterung des Vergleichs auf weitere kriegskritische und kriegsaffirmative Texte der Zwischenkriegszeit sinnvoll, um die Bandbreite literarischer Positionierungen systematischer zu erfassen. Zum anderen könnte die Untersuchung stärker rezeptionsgeschichtlich erweitert werden, insbesondere im Hinblick auf die Wirkungsgeschichte der Texte im politischen Kontext ihrer Zeit.

Insgesamt zeigt die Arbeit, dass Literatur über den Ersten Weltkrieg nicht einfach historische Erfahrungen wiedergibt, sondern aktiv an ihrer Bewertung und emotionalen Deutung mitwirkt. Die untersuchten Werke zeigen deutlich, dass Feindbilder, Kameradschaft und moralische Bewertungen des Tötens keine festen Größen sind, sondern durch narrative Strategien gesteuert, verändert oder auch aufgelöst werden. So leisten beide Texte – bei all ihrer Gegensätzlichkeit – einen wichtigen Beitrag zum literarischen Deutungskampf um den Ersten Weltkrieg und seine kulturelle Verarbeitung.

5. Bibliografie

Primärliteratur

Jünger, Ernst: In Stahlgewittern (1920). Stuttgart: Klett-Cotta 2015.

Latzko, Andreas: Menschen im Krieg (1917). Wien: Milena 2015.

Sekundärliteratur

Anz, Thomas: Kulturtechniken der Emotionalisierung. In: Eibl, Karl / Mellmann, Katja u. a. (Hg.): Im Rücken der Kulturen. Paderborn: Mentis 2007a (=Poetogenesis 5), S. 207–239.

Anz, Thomas: Tod im Text. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 54 (2007b), S. 306–327.

Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart: Metzler 2010.

Anz, Thomas: Freunde und Feinde. Kulturtechniken der Sympathielenkung und ihre emotionalen Effekte in literarischen Kriegsdarstellungen. In: Fauth, Søren R. / Green Krejberg, Kaspar / Süselbeck, Jan (Hg.): Repräsentationen des Krieges. Göttingen: Wallstein 2012a, S. 335–354.

Anz, Thomas: Gefühle ausdrücken, hervorrufen, verstehen und empfinden. In: Poppe, Sandra (Hg.): Emotionen in Literatur und Film. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 155–170.

Anz, Thomas: Regeln der Sympathielenkung. In: Hillebrandt, Claudia / Kampmann, Elisabeth (Hg.): Sympathie und Literatur. Berlin: E. Schmidt 2014, S. 153–167.

Barker, Andrew: „Ein Schrei, vor dem kunstrichterliche Einwendungen gern verstummen“. In: Schneider, Thomas F. / Wagener, Hans (Hg.): Von Richthofen bis Remarque. Amsterdam: Rodopi 2003, S. 85–96.

Beck, Philippe: Die Literatur des Ersten Weltkrieg (1914–1939). In: Roland, Hubert (Hg.): Eine kleine deutsch-französische Literaturgeschichte. Tübingen: Narr Francke Attempto 2016, S. 207–232.

Beicken, Peter: „Ich schritte vorüber“. In: Neumann, Bernd / Wimmer, Gernot (Hg.): Der Erste Weltkrieg. Wien/Köln: Böhlau 2017, S. 141–164.

Bohrer, Karl Heinz: Die Ästhetik des Schreckens. München/Wien: Hanser 1978.

Butler, Judith: Krieg und Affekt. Zürich: Diaphanes 2009.

Drews, Jürgen: In Stahlgewittern. In: Jens, Walter (Hg.): Kindlers Neues Literaturlexikon. München: Kindler 1990, S. 948–949.

Eder, Jens: Affektlenkung im Film. In: Grau, Oliver (Hg.): Mediale Emotionen. Frankfurt a. M.: Fischer 2005, S. 107–132.

Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren 2014.

Gauger, Klaus: Krieger, Arbeiter, Waldgänger, Anarch. Frankfurt/Wien: Lang 1997.

Geyer, Michael: Verbrannte Erde. In: Hirschfeld, Gerhard / Krumeich, Gerd / Renz, Irina (Hg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2014, S. 1007–1008.

Holl, Karl: Pazifismus in Deutschland. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988.

Holl, Karl: Pazifismus. In: Brunner, Otto (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Stuttgart: Klett-Cotta 2004, S. 767–787.

Hülshoff, Thomas: Emotionen. München: Reinhardt 2012.

Hüppauf, Bernd: Kriegsliteratur. In: Hirschfeld, Gerhard / Krumeich, Gerd / Renz, Irina (Hg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2014, S. 177–191.

Jeismann, Michael: Propaganda. In: Hirschfeld, Gerhard / Krumeich, Gerd / Renz, Irina (Hg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2014, S. 198–209.

Jünger, Ernst: In Stahlgewittern. Historisch-kritische Ausgabe. Stuttgart: Klett-Cotta 2013.

Jünger, Ernst: Kriegstagebuch 1914–1918. Stuttgart: Klett-Cotta 2010.

Kersten, Lukas D.: Literarischer Pazifismus und Erster Weltkrieg. In: Freise, Matthias / Dahlmanns, Karsten / Kowal, Grzegorz (Hg.): Krieg in der Literatur, Literatur im Krieg. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020, S. 103–124.

Kiesel, Helmut: Ernst Jünger. Die Biographie. München: Siedler 2007.

Kiesel, Helmut: Abnoten zu „In Stahlgewittern“. In: Jünger, Ernst: In Stahlgewittern. Stuttgart: Klett-Cotta 2015, S. 297–301.

Kiesel, Helmut: In Stahlgewittern (1920) und Kriegstagebücher. In: Schöning, Matthias (Hg.): Ernst Jünger. Handbuch. Stuttgart/Weimar: Metzler 2014.

Koch, Lars: Der Erste Weltkrieg als kulturelle Zäsur und literarisches Ereignis. In: Werber, Niels / Kaufmann, Stefan / Koch, Lars (Hg.): Erster Weltkrieg. Stuttgart: Metzler 2014.

Kühne, Thomas: Kameradschaft. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011.

Kühne, Thomas: Kameradschaft. In: Hirschfeld, Gerhard / Krumeich, Gerd / Renz, Irina (Hg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2014, S. 602–603.

Lindner-Wirsching, Almut: Französische Schriftsteller und ihre Nation im Ersten Weltkrieg. Tübingen: Niemeyer 2004.

Mecke, Jochen: Die Literatur des Ersten Weltkrieges und die Ethik der Ästhetik. In: Romanische Studien 9 (2019), S. 13–36.

Mein, Georg: Deutungsmuster der Katastrophe. In: Conter, Claude D. / Jahraus, Oliver / Kirchmeier, Christian (Hg.): Der Erste Weltkrieg als Katastrophe. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 243–260.

Mergenthaler, Volker: „Versuch, ein Dekameron des Unterstandes zu schreiben“. Heidelberg: Winter 2001.

Metzger, Nadine: „Prächtiges Menschenmaterial“. In: NTM Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin 28 (2020), S. 35–68.

Müller, Hans-Harald: Der Krieg und die Schriftsteller. Stuttgart: Metzler 1986.

Müller, Hans-Harald: Zum Roman des Ersten Weltkriegs. In: Freise, Matthias / Dahlmanns, Karsten / Kowal, Grzegorz (Hg.): Krieg in der Literatur, Literatur im Krieg. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020, S. 31–46.

Reimann, Aribert: Stereotypen. In: Hirschfeld, Gerhard / Krumeich, Gerd / Renz, Irina (Hg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2014, S. 867–868.

Reisigl, Martin: Feindbild. In: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011, S. 291–304.

Rubel, Alexander: „Gegen Inder“. In: Germanistische Beiträge 36 (2015), S. 45–82.

Schneider, Thomas F. (Hg.): Die Autoren und Bücher zum 1. Weltkrieg 1914–1939. Osnabrück/Göttingen: Universitätsverlag Osnabrück / V&R Unipress 2008.

Schwilk, Heimo: Ernst Jünger. Ein Jahrhundertleben. München/Zürich: Piper 2007.

Szabó, János: Nachwort. In: Latzko, Andreas: Der Doppelpatriot. München/Budapest: Südostdeutsches Kulturwerk 1993, S. 219–234.

Theweleit, Klaus: Männerphantasien. Band 2: Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terrors. Berlin: Matthes & Seitz Berlin 2019

Verboven, Hans: Die Metapher als Ideologie. Heidelberg: Winter 2003.

Werber, Niels / Grothaus, Christian J.: Die Literatur des Ersten Weltkriegs. Stuttgart: Metzler 2015.

Weichselbaum, Hans: Nachwort. In: Latzko, Andreas: Menschen im Krieg. Wien: Milena 2015, S. 166–186.