
Claude Haas

Im Schatten des ›Unbekannten Soldaten‹

*Trauer, Heldengedenken und Totenkult
in der deutschen Literatur des Ersten Weltkriegs*

*Trauer, Heldengedenken und Totenkult vor dem Hintergrund
des ›Unbekannten Soldaten‹*

»Im Land des Siegers hat man aufgebaut / Den Grabstein ihm, uns aber geht er um«, so lauten die ersten beiden Verse eines Gedichts, das der Lyriker und Dramatiker Hans Schwarz 1924 unter dem Titel »Der unbekannt Soldat« veröffentlichte.¹ Schwarz zufolge haben die Siegermächte ihre im Ersten Weltkrieg gefallenen Soldaten anhand des – 1921 zeitgleich in London und Paris eingeweihten – Grabmals des ›Unbekannten Soldaten‹ demnach augenscheinlich zur Ruhe bringen können, während die toten deutschen Soldaten mangels eines vergleichbaren Symbols zu einer Art Gespenst mutieren mussten: »Und alle Nächte bricht die Wunde auf.«² Nimmt man Schwarz beim Wort, so ließe sich die Obsession, die der Erste Weltkrieg im gesellschaftspolitischen Diskurs der Weimarer Republik darstellte, in erster Linie darauf zurückführen, dass die gefallenen Deutschen real wie imaginär unbeerdigt geblieben waren. Die anhaltende Präsenz des Krieges wäre unter diesem Gesichtspunkt eher ein rituelles als ein im engeren Sinne politisches Problem.

In der Tat konnte sich der ›Unbekannte Soldat‹ in Frankreich wie in England nach anfänglich durchaus erhitzten Diskussionen bald als zentrales Monument des Totengedenkens durchsetzen, während man sich in Deutschland die 1920er und frühen 1930er Jahre hindurch sowohl über den Zuschnitt als auch über den potenziellen Standort eines vergleichbaren Grab- oder Denkmals notorisch uneinig blieb. Es waren zunächst unbestreitbar sowohl genuin föderalistische Interessenskonflikte als auch ideologische Grabenkämpfe, die der gesamtgesellschaftlichen Akzeptanz eines zentralen Gedenk- und Erinnerungsortes in Deutschland abträglich sein mussten, so dass man für die gesamte Zeit der Weimarer Republik von einem veritablen »Stellungskrieg der Denkmäler« sprechen kann.³ Weite Teile der Diskussion drehten sich um die Frage, ob man den Kriegstoten mit einem »Reichsehrenmahl« (etwa im Thüringer Wald oder am Rhein) begegnen solle oder ob es eher angebracht sei, sich an Frankreich oder England anzulehnen und ein Grab des ›Unbekannten

Soldaten« zu errichten.⁴ Selbstverständlich steht mit solchen Denkmaltypen nichts Geringeres als die Deutungshoheit über das Kriegsgeschehen, die Sinnfrage des soldatischen Todes und mit ihnen auch und vor allem die »Identitätsstiftung der Überlebenden« auf dem Spiel.⁵ Dass sich diese Probleme aufseiten des Kriegsverlierers schwieriger gestalten als aufseiten der Siegermächte, scheint evident.

Nun kann man Denkmalpolitik zum einen grundsätzlich als eine (mehr oder weniger) offensichtliche Form der Instrumentalisierung von Toten begreifen. Zum anderen aber lässt sich mit gleichem Recht behaupten, dass der gefallene Soldat in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg tatsächlich eine Art Gespenst darzustellen beginnt, das einer finalen Bestattung harrt und das stets aufs Neue sein Recht einfordert, da es symbolpolitisch von der Weimarer Republik nicht auf- oder eingefangen werden konnte. Diese Grundspannung lässt sich nicht allein an den politischen Denkmal-Debatten beobachten, sie durchzieht maßgeblich auch – und vielleicht sogar mehr noch – den Kriegsroman der Weimarer Republik, der von Grabes-, Gedenk-, Trauer- und Bestattungsszenen förmlich dominiert wird und der sich an Formen und Möglichkeiten des rituellen Umgangs mit toten Soldaten unablässig abarbeitet.⁶

Zumindest idealtypisch lassen sich dabei drei moderne Formen des Umgangs mit Kriegstoten unterscheiden: Trauer, Heldengedenken und Totenkult. Während Trauer einen Affekt darstellt, der um den Verlust eines konkreten Individuums kreist, von dem die Hinterbliebenen sich zu lösen versuchen, überführt das Heldengedenken den Toten grundsätzlich in das kollektive Gedächtnis. Sein Tod wird mit einer – meist nationalen – Sinnzuschreibung versehen, die den Helden aufgrund seines ruhmreichen Todes im Gedenken der Unsterblichkeit überantwortet. Ein Totenkult im engeren Sinne hingegen gründet weder auf der Trauer von Hinterbliebenen noch ist er an einer Unsterblichkeit des Helden im Gedächtnis interessiert. Der Totenkult betreibt im Gegenteil eine Auflösung der Grenze zwischen Leben und Tod. Während Trauer und Heldengedenken den Tod demnach auf je unterschiedliche Art zum Abschluss bringen, versucht der Totenkult einen solchen gerade zu verhindern oder zu verzögern. Im Zuge dessen kündigt er herkömmliche Formen des Trauerrituals wie des Heldengedenkens letztlich auf. Schon indem der Erste Weltkrieg ein anonymes Massensterben zuvor nie gekanntem Ausmaßes bewirkte, stellte er die Traditionen der Totenmemoria wie der Trauer zwangsläufig auf die Zerreißprobe. Damit musste er einen fruchtbaren Boden für einen potenziellen Totenkult bilden. Denn Dynamisierungsversuche der Grenze zwischen Leben und Tod, die von Trauer- und Gedenkritualen auch und gerade in der Moderne meist behutsam gebändigt werden, versucht

ein Totenkult just auf Dauer zu stellen.⁷ Der symbolpolitische Geniestreich des ›Unbekannten Soldaten‹ – so will ich zunächst zeigen – bestand nun gerade darin, Heldengedenken und Trauerrituale zu restaurieren und jeden potenziellen Totenkult im Keim zu ersticken. Im Kriegsroman der Weimarer Republik lässt sich dieses Strukturmodell *ex negativo* insofern beobachten, als Trauer, Heldengedenken und Totenkult mangels eines ›Unbekannten Soldaten‹ nicht in eine eindeutige Ordnung und Hierarchie gebracht werden. Vielmehr scheinen sie oft zu koexistieren oder eine Art Eigenleben zu führen. Da eine klare Regelung des symbolischen und rituellen Umgangs mit den gefallenen Soldaten in Deutschland ausblieb, wurde die Literatur zu einem privilegierten Medium, das eine solche Regelung wenigstens in Ansätzen zu bewerkstelligen suchte oder das sie umgekehrt auch zu negieren oder zu hinterfragen vermochte. Der Kriegsroman der Weimarer Republik gedeiht somit wesentlich im Schatten des ›Unbekannten Soldaten‹.

Solche Tendenzen bleiben auch der angelsächsischen und der französischen Literatur nicht gänzlich fremd. Man denke nur an den Epitaph-Charakter vieler Beispiele der *war poetry* oder an einen so bekannten Roman wie *Les croix de bois* von Roland Dorgelès, der ganz auf das Problem der Bestattung des Soldaten hin zentriert bleibt.⁸ Sowohl in der Masse der Texte als auch in der Intensität der Auseinandersetzung stellt der Umgang mit den toten Soldaten dennoch ein Spezifikum der deutschen Tradition dar. Mangels eines zentralen Monuments scheint die deutsche Literatur in diesen Fragen schlichtweg anders (und mehr) gefordert als die französische oder englische.

Der eingangs zitierte Hans Schwarz gehörte dabei zu jenen deutschen Autoren, die sich am ausgiebigsten und am direktesten mit dem ›Unbekannten Soldaten‹ befasst haben. Gerade weil er die beschwichtigende Tendenz des Monuments in seiner Lyrik klar benannte, schlug sich Schwarz in der öffentlichen Denkmal-Debatte interessanterweise auf die Seite der *Gegner* eines entsprechenden Grabmals. Seine Überlegungen erweisen sich trotz (oder auch wegen) einiger gewichtiger Missverständnisse für die Erkenntnis der Funktionen des ›Unbekannten Soldaten‹ als zentral.

Zwar blieb Schwarz fest davon überzeugt, dass ein angemessener ritueller wie symbolpolitischer Umgang mit den Kriegstoten in Deutschland noch ausstand und dass von einem solchen die Zukunft des gesamten Volkes abhing: »Wo die Toten kein Recht mehr haben, verlieren es auch die Lebenden, und ihre beste Gegenwart sinkt zuletzt zu den Fischen hinab.«⁹ Dennoch empfand Schwarz den ›Unbekannten Soldaten‹ als einen für Deutschland ganz und gar unpassenden Ausdruck der Totenmemoria. In einer Rede, die er 1928 vor der Greifswalder Studentenschaft hielt, wettete er unablässig gegen den ›abstrakten‹ und

›begrifflichen‹ Grundzug des Grabmals, das in seinen Augen weder an heroische noch an christliche Überlieferungszusammenhänge anzuschließen vermochte:

Wie wäre dieses Wesen, wenn ein leerer Sarkophag nur zu zeugen hätte, daß der Begrabene wieder auferstanden wäre! Die Religiosität des christlichen Abendlandes hätte sich schöpferisch darin fortgesetzt. Statt ihrer birgt das Grabmal des Unbekannten Soldaten die magische Kälte einer Begrifflichkeit.

Denn die Geistliebe einer alternden Rasse zeugte diesen Unbekannten, der die Gesichter aller Toten in dem einen vereinte, das alle erlitten haben. Aber diese Züge hatte der Intellekt erst erschließen müssen, sie waren durch Übersichtung aller Formen und Umrisse so entpersönlicht, daß sie nicht plastisch zu formen waren, so wenig man das Antlitz ›des‹ Menschen jemals zu formen vermag [...].¹⁰

Schwarz hält den ›Unbekannten Soldaten‹ demnach für ein adäquates Denkmal allein Englands und vor allem Frankreichs. »Geistliebe« und »Intellekt« – klassische Topoi des antifranzösischen Ressentiments deutschnationaler Diskurse – haben das Monument generiert. Der Redner stößt sich dabei insbesondere an der hinter dem ›Unbekannten Soldaten‹ aufscheinenden Vorstellung von Repräsentation. Tatsächlich hatte man seinerzeit in Frankreich wie in England *einen* unbekanntem und namenlosen Soldaten zunächst stellvertretend für *alle* Gefallelen beigesetzt.¹¹ Ein solches Verfahren lehnt Schwarz für Deutschland ab, denn den deutschen Gefallenen, so insinuiert er in immer neuen Anläufen, lässt sich auf diese Art nicht beikommen.

Schließlich bricht der ›Unbekannte Soldat‹ Schwarz zufolge sowohl mit der christlichen als auch mit der heroischen Tradition, die Deutschland (anders als Frankreich) kulturgeschichtlich unbedingt zu berücksichtigen hätte. Indem das Grab des ›Unbekannten Soldaten‹ anders als das Grab Christi nicht leer bleibt, um gerade über seine Leere von der Auferstehung eines *corpus mysticum* künden zu können, überführt es die Hoffnung auf einmalige Erlösung in die Trostlosigkeit eines ewigen Wiedergangs.¹² Mithilfe des ›Unbekannten Soldaten‹ lässt sich der deutsche Soldat folglich weder bestatten noch erlösen.

Eine Verbindung zwischen Christentum und Heroismus ergibt sich damit über die Idee einer irreduziblen Individualität, der der ›Unbekannte Soldat‹ in Schwarz' Augen Hohn spricht. Ist Christus als Stellvertreter des *einen* Gottes vollkommen einzigartig und ist er folglich so ›plastisch‹ und so ›persönlich‹ wie ein antiker Heros, so muss der ›Unbekannte Soldat‹ gänzlich anonym bleiben, damit er ein anonymes Kollektiv überhaupt darstellen und repräsentieren kann. In exakt diesem Sinne ist das Monument Schwarz zufolge weder heroisch noch christlich, womit es freilich von einer nahtlosen Kontinuität der französischen Geschichte zeugt:

Das wahrhaft Heroische aber, vom Griechischen bis zum Preußischen in dem Fächer seiner Entfaltung, ist von anderer Erde als jene Umkehr zum Primitiven, jenes zurück zur Natur, mit dem Rousseau ein heroisches Pathos des Revolutionären hat schaffen wollen. Die Heroen steigen nicht aus dem Volke, sondern werden als Boten ins Volk gesandt! So sind sie jener höchsten Offenbarung nahe, der sich wohl die Hirten auf dem Felde, aber nicht die Menschen der großen Städte anbetend neigen. Darum gibt es ein heroisches Christentum, aber keine heroische Zivilisation!¹³

Hier kündigt sich bereits an, dass die Beschwörung eines »heroischen Christentums« bei Schwarz in Formen einer herkömmlichen Totenmemoria oder in denen eines seines Dafürhaltens akzeptablen Trauerrituals keineswegs aufgeht. So sehr Schwarz den »Unbekannten Soldaten« vor dem Hintergrund (auch) eines adäquaten Totengedenkens zu verurteilen sucht, so wenig stellt doch ein *besseres* Gedenken oder ein *besseres* Trauerritual sein primäres Anliegen dar. Vielmehr versucht er, Trauer und Heldengedenken in einen veritablen Totenkult einmünden zu lassen. Die Toten sollen nicht unter die Erde gebracht, sondern auferweckt werden. Wenn Schwarz seiner Rede den Titel *Die Wiedergeburt des heroischen Menschen* verleiht, dann ist der Begriff der »Wiedergeburt« hier durchaus wörtlich zu verstehen. Die im Ersten Weltkrieg gefallenen deutschen Soldaten waren einerseits bereits selbst eine solche »Wiedergeburt« deutsch-heroischer Geschlechter, andererseits haben sie durch ihren Opfertod die nächste deutsche Heldengeneration zur Welt gebracht, auch wenn sich diese Erkenntnis in der deutschen Öffentlichkeit Schwarz zufolge noch nicht durchzusetzen vermochte. Die Gefallenen müssen endlich als »Sendboten einer Verjüngung«¹⁴ begriffen werden, ihrem Tod eignet eine mütterliche Funktion: »Eine männliche Unfruchtbarkeit war überwunden, der Schritt war voll Schicksal, die Tat voll Erlösung!«¹⁵ Als »Gespenst« ist der tote Soldat folgerichtig dann gebannt, wenn er in seinen heroischen »Söhnen« »christlich« aufersteht. Die Wiedergeburt wird zum genuin deutschen Korrektiv eines bloßen Wiedergangs, dem der »Unbekannte Soldat« vielleicht in Frankreich, unter keinen Umständen aber in Deutschland Einhalt bieten könnte.

Schwarz' Rede versucht demnach konsequent, sowohl heroische mit parachristlichen Dimensionen der Trauer und des Totengedenkens zu kompilieren, als auch die toten Soldaten für die schiere Möglichkeit einer gesellschaftspolitischen Erneuerung in Dienst zu nehmen, die genau besehen in nichts anderem als in einem nächsten und geradezu »*existenziellen*« Krieg bestehen kann.¹⁶ Schwarz beschränkt sich folglich nicht auf die Reflexion eines angemessenen Ausdrucks von Trauer, vielmehr soll Trauer in einem – zyklisch perspektivierten – Gründungsgeschehen aufgehoben werden, an dem die Gefallenen immer schon selbst mustergültig mitgewirkt haben. In und

mit einem solchen Geschehen sind sie überhaupt erst bestattet und gebannt, und sie sind dies gerade in dem Maße, wie sie im traditionellen Sinn gar nicht mehr bestattet und gebannt werden *müssen*. Schließlich haben sie über ihren Tod sowohl sich selbst als auch die neue Heldengeneration gezeugt. Im nächsten Krieg haben sich die Gefallenen also gleichsam in ›gute‹ Gespenster verwandelt und damit auch und nicht zuletzt ihren eigenen Totenkult immer schon mitbegründet.

Nun dürfte es die Propagierung just eines derartigen Totenkultes sein, die Hans Schwarz den ›Unbekannten Soldaten‹ verhasst machte. Denn anders als der Autor Glauben machen will, brach das Monument keineswegs vollständig mit tradierten Formen des Trauerrituals und der Totenmemoria. Es gilt ganz im Gegenteil zu sehen, dass der ›Unbekannte Soldat‹ solche Traditionen – dies betrifft in erster Linie die heroische – sogar unter größtem Aufwand zu restaurieren versuchte und dass sein Hauptangriffspunkt dabei tatsächlich ein potenzieller Totenkult gewesen ist.

Um der Gefahr eines solchen Kultes angemessen begegnen zu können, durfte der ›Unbekannte Soldat‹ Trauer und Gedenken keineswegs in ›abstrakte‹ und ›begriffliche‹ Sphären führen. Denn dem Monument wurde nicht die Aufgabe zugewiesen, Konzepte wie Stellvertreterschaft, Repräsentation und Anonymität auf Dauer zu stellen. Vielmehr steht der ›Unbekannte Soldat‹ für ein Repräsentationsmodell ein, das Repräsentation – und im Zuge dessen auch Anonymität – nachhaltig zu verabschieden sucht, da das Monument Trauer in einem ersten Schritt als vornehmlich privates Phänomen konzeptualisiert und es die Trauer in einem zweiten Schritt in öffentliches Heldengedenken überführt. Das Anliegen beider Momente bildet eine rituelle Befriedung und Verabschiedung der Toten.

Man erkennt dies bereits an der Diskussion, die sich in Frankreich 1920 um die Auswahl eines für das Grab des ›Unbekannten Soldaten‹ geeigneten Corpus entspinnt. Zwar achtete man penibel darauf, dass aus den Massengräbern ein *französischer* Soldat ausgegraben und im Grab des ›Unbekannten Soldaten‹ beigesetzt wurde. Zugleich aber musste gewährleistet sein, dass die Leiche später unter keinen Umständen identifiziert werden konnte. Damit wurde jedoch nicht etwa das Ziel verfolgt, den einen unbekannt und anonymen Soldaten als abstrakten Repräsentanten aller anderen Soldaten festzulegen. Die Anonymität der einen Leiche sollte es im Gegenteil jeder Familie erlauben, am Grab des ›Unbekannten Soldaten‹ ihren ganz konkreten Toten zu betrauern. Der spätere Verteidigungsminister André Maginot, der in der Konzeption des Monuments eine maßgebliche Rolle spielte, sprach dies 1920 mit wünschenswerter Klarheit aus:

Was die Auswahl des Körpers betrifft, so muss unsere erste Sorge darin bestehen, dessen vollständige Anonymität zu verbürgen, damit die Familien, die den Schmerz kennen, einen der ihren im Krieg verloren zu haben ohne dass er hätte identifiziert werden können, in den Glauben versetzt werden, dass es das ihnen teure Wesen ist, dem diese höchste Ehre widerfährt.¹⁷

Ein Jahr zuvor hatte bereits der Abgeordnete Maurice Maunoury davon gesprochen, dass die Familien in der »Illusion« gelassen werden müssten, mit dem Grab des ›Unbekannten Soldaten‹ genau »das Grab wiederzufinden, das sie beweinen.«¹⁸ Das Grab des ›Unbekannten Soldaten‹ ist folglich das Familiengrab; und die Funktion der Anonymität des ›Unbekannten Soldaten‹ besteht darin, Anonymität grundlegend zu kassieren. Streng genommen ist der ›Unbekannte Soldat‹ denn auch weder ein Stellvertreter noch ein Repräsentant, vielmehr darf jede Familie hoffen, dass ihr ureigenes Mitglied im Grab des ›Unbekannten Soldaten‹ zur Ruhe kommt. Dieses Grab befindet sich zwar inmitten der Stadt Paris – unter dem Triumphbogen –,¹⁹ genau besehen ist es aber ein privates Grab, das in den öffentlichen Raum hinein verlegt wird.

Auf diese Art lässt sich der konkrete Tote in einem familiär beweinen und öffentlich als Held feiern, wie neben der ausgewiesenen heroischen Semantik²⁰ auch der Ort des Triumphbogens hinlänglich zeigt. Der ›Unbekannte Soldat‹ ist also privates Grab und öffentliches Denkmal zugleich. Auf der einen Seite wird die Trauer um den gefallenen Soldaten über das Familiengrab des ›Unbekannten‹ buchstäblich *domestiziert* und auf der anderen Seite wird sie in ein geradezu klassisches Heldengedenken transformiert. Der Privatisierung des Affekts der Trauer korrespondiert die Öffentlichkeit eines heroisierenden Eingedenkens. Diese beiden Strategien sind nicht zuletzt insofern komplementär, als sie einerseits den Tod der Gefallenen zum Abschluss bringen und andererseits herkömmliche Formen sowohl des Trauerrituals als auch des Heldengedenkens erneuern.

Im Hinblick auf das ihm immanente Konzept der Trauer gibt der ›Unbekannte Soldat‹ damit eine interessante Parallele zu dem viel beachteten Trauerbegriff Sigmund Freuds zu erkennen. Freuds prominente Gegenüberstellung von Trauer und Melancholie entsteht schließlich auch ihrerseits während des Ersten Weltkriegs. Sie zeigt sich vom Kriegsgeschehen allerdings insofern merkwürdig unberührt, als sie Trauer ebenfalls kategorisch als strikt libidinöse und letztlich familiäre Angelegenheit begreift. Vor allem aber fasst Freud den Unterschied zwischen Trauer und Melancholie als einen solchen zwischen einer prinzipiell abzuschließenden und einer tendenziell unabschließbaren Form der Trauer. Während »die Trauer das Ich dazu bewegt, auf das Objekt zu verzichten, indem es das Objekt für tot erklärt«,²¹ gelingt dies im Falle der Melancholie

gerade nicht. Hier bleibt der Tote im Innern des Ich jenes Gespenst, auf das der Totenkult eines Hans Schwarz seine gesamte Politik gründet, das der ›Unbekannte Soldat‹ aber genau wie Freud unter die Erde zu bringen versucht. Wenn Freud die Melancholie demnach als eine dezidiert pathologische Art der Trauer begreift, mag dies auch daher rühren, dass er die Gefahr eines Totenkults nach dem Ersten Weltkrieg durchaus erahnt, und dass er aus genau diesem Grund Trauer *wie* Melancholie unter familiärem und privatem Verschluss zu halten versucht. Denn einem potenziell gemeinschaftsbildenden Zug der Trauer – und auf einen solchen bleibt ein Totenkult zwangsläufig fixiert – entzieht er auf diese Art von vornherein den Boden.

Jedenfalls scheint es bemerkenswert, dass die Gründungsväter des ›Unbekannten Soldaten‹ Trauer ebenfalls als streng privaten Vorgang begreifen, um Trauer zeitlich terminieren und den Tod der Gefallenen zum Abschluss bringen zu können. Wie bereits gesagt, wird dieser zeitliche Aspekt über die Überführung der privaten Trauer in öffentliches Heldengedenken sogar noch eigens affirmiert und verdoppelt. Der Tote wird als Heros ins öffentliche Gedächtnis überführt. Dort kann er in seiner Unsterblichkeit ruhen, die Gefahr einer schlechten Unendlichkeit und Gespensterhaftigkeit scheint gebannt. Die Gemeinschaft wird demnach nicht über den Affekt der Trauer, sondern über das kollektive heroisierende Eingedenken konstituiert, und mit diesem Eingedenken erst scheint der Tote vollgültig bestattet.²²

Hinsichtlich ihrer gemeinschaftskonstituierenden Wirkung und Funktion weist der ›Unbekannte Soldat‹ Trauer und Heldengedenken demnach grundverschiedene Rollen und Aufgaben zu. Während der private und familiäre Zuschnitt der Trauer jede potenziell größere Gemeinschaft von vornherein parzelliert und eine solche Gemeinschaftsbildung auf affektiver Ebene folglich verhindert werden soll, fügt das Heldengedenken den toten Soldaten in ein nationales Sinngeschehen ein, dem idealerweise jene gemeinschaftsbildende Kraft erwächst, die auf der Ebene der Trauer gekappt wird. Denn der ›Unbekannte Soldat‹, so steht auf seinem Grabstein zu lesen, ist selbstverständlich »mort pour la patrie«.²³

Wir haben es hier also mit einem ganz anderen politischen Gründungsgeschehen zu tun als mit dem von Hans Schwarz beschworenen Totenkult. Dies zeigt sich auch an den Feierlichkeiten, die der Einweihung des Grabs des ›Unbekannten Soldaten‹ vorausgingen. Vor der Beisetzung des Corpus unter dem Triumphbogen im Januar 1921 fand nämlich im November 1920 die Beisetzung einer Reliquie mit dem Herzen Léon Gambettas, dem Begründer der Dritten Republik, im Panthéon statt. In den betreffenden Festzug waren die Reliquie und der Sarg des ›Unbekannten Soldaten‹ gemeinsam integriert

worden. Das Herz Gambettas und der ›Unbekannte Soldat‹ rekonstituieren unter diesem Gesichtspunkt auch und nicht zuletzt die existierende Staatsform. Man kann hierin durchaus ein nationales Gründungsgeschehen sehen, doch findet diese Gründung mit der Beisetzung sowohl der Reliquie als auch der soldatischen Leiche ihre feierliche Vollendung. Der Staat *ist* gemacht. Im Gegensatz zur heroischen aktiviert Frankreich dabei tatsächlich nicht direkt die christliche Tradition. Die Beisetzung des ›Unbekannten Soldaten‹ findet in einem streng säkularen Rahmen ohne Priester und ohne Totenmesse statt.

Unter kulturhistorischem Gesichtspunkt stellt der ›Unbekannte Soldat‹ einen symbolpolitischen Gewaltstreich dar. Anders als man annehmen könnte, reagiert das Monument ja nicht einfach auf die Notwendigkeiten des ersten technischen und anonymen Massenkriegs, im Verlauf dessen sich unzählige Tote nicht mehr identifizieren ließen und sich viele Leichen sogar pulverisiert hatten. Vielmehr macht das Monument solche Prozesse regelrecht rückgängig, indem es die toten Soldaten radikal refiguriert, oder präziser ausgedrückt, indem es tote Soldaten historisch sogar *erstmalig* emphatisch figuriert und in ihr ›individuelles‹ Grab bringt. Zwar lassen sich Versuche, den einzelnen Soldaten zu benennen oder zu bestatten, ideengeschichtlich bis zur französischen Revolution und in Deutschland bis zu den Befreiungskriegen zurückverfolgen,²¹ doch werden sie in Frankreich paradoxerweise flächendeckend erst zu einem Zeitpunkt realisiert, zu dem sie aus technischen Gründen längst hinfällig geworden sind. Der ›Unbekannte Soldat‹ substituiert denn auch nicht das fehlende Grab des einfachen Soldaten, vielmehr verhilft er dem einfachen Soldaten historisch zum ersten Mal zu einem ›eigenen‹ heroischen Grab.

Während der ›Unbekannte Soldat‹ also zwei durchaus aporetische Strategien – die private Betrauerung des individuellen Toten und das öffentliche Heldengedenken – vereint, um einer dritten Art des Umgangs mit gefallenem Soldaten – einem Totenkult – vorzubeugen, bringt der Kriegsroman der Weimarer Republik Trauer, Heldengedenken und Totenkult meist unkoordiniert zur Darstellung. Weder unterwirft er die drei Momente vergleichbar eindeutigen Hierarchien noch speist er sie einem kohärenten narrativen Muster ein, das ihre jeweiligen gemeinschaftlichen oder privaten Aufgaben eindeutig als solche aufteilen könnte oder wollte. Es kann also keine Rede davon sein, dass der deutsche Kriegsroman die Funktionen des ›Unbekannten Soldaten‹ einfach ins Medium der Literatur zu übersetzen versuchte.

Dennoch ist es bemerkenswert, dass Trauer, Heldengedenken und Totenkult zunächst einmal die drei großen Formen bilden, die sich im Umgang mit gefallenem Soldaten nach dem Ersten Weltkrieg auch in Deutschland beobachten lassen und dass sich die Literatur maßgeblich an deren soziopolitischen

Zuschreibungen und Einordnungsversuchen abarbeitet. Die Grablegung der Gefallenen wird dabei oft auch poetologisch perspektiviert, indem bestimmte Texte *als* Texte etwa den Soldaten jene Gräber oder Denkmäler zu errichten versuchen, die der anonyme Massenkrieg ihnen schuldig geblieben war.

Dies soll nunmehr am Beispiel von fünf repräsentativen Werken von Autoren demonstriert werden, die sich in Trauer, Heldengedenken und Totenkult politisch unterschiedlich positionieren und die somit das reiche Spektrum offenlegen, das die Darstellung der soldatischen Leiche im Kriegsroman erfährt. Während Schriftsteller wie Walter Flex, Ernst Wiechert und P.C. Ettighofer die Tradition des von Hans Schwarz so genannten ›heroischen Christentums‹ auf ihre stets auch poetologischen Möglichkeiten im Umgang mit Kriegstoten hin befragen, geraten mit Ernst Jünger und Erich Maria Remarque literarische Strategien der Denkmalpflege in den Blick, die nur unter Aufwand mit dem anonymem Massensterben in Einklang zu bringen sind. Dabei zeigt sich durchgehend, dass die Darstellung der Toten und ihrer Bestattungen eine weit fundiertere Auskunft über die politischen und ideologischen Substrate der jeweiligen Texte zu erteilen vermag als eine gängige Unterteilung des Kriegsromans in einen bellizistischen und einen kriegskritischen Strang. Sein immanentes Kriegsbild entfaltet der Kriegsroman nämlich überhaupt erst über die Darstellung des toten Soldaten und über die ihn betauernde oder die seiner gedenkende Gemeinschaft.

Totenkult und ›heroisches Christentum‹: Flex, Wiechert, Ettighofer

Bereits Walter Flex' Novelle *Der Wanderer zwischen beiden Welten* (1916), die noch während des Kriegs erschien und die die gesamte Weimarer Republik hindurch zahlreiche Auflagen erlebte, zeigt dies exemplarisch. Sie berichtet vom Heldentod von Flex' Freund Ernst Wurche, dessen »Gedächtnis« der Text auch gewidmet ist.²⁵ Als Wurche mit »reinem, stolzem Gesicht« sein »letztel und größtel Opfer« dargebracht hat, wird er heroisch bestattet:

In seiner vollen Offiziersausrüstung bettete ich ihn zum Heldenschlafe mit Helm und Seitengewehr. In der Hand trug er die Sonnenblume wie eine schimmernde Lanze. Dann deckte ich ihn mit der Zeltbahn zu. Über dem offenen Grab sprach ich ein Vaterunser, zu dem mir nun freilich wieder die Worte in Tränen versagten, und warf die ersten drei Hände Erde auf ihn, danach sein Bursche, dann die andern. Dann schloß sich das Grab, und der Hügel wuchs. Eine Sonnenblume steht darauf und ein Kreuz. Darauf ist geschrieben: »Leutnant Wurche. I. R. 138. Gefallen für das Vaterland. 23. 8. 1915.«²⁶

Dieses klassische Heldenbegräbnis wird hier über das Kreuz und über das Vaterunser zunächst in einen christlichen Rahmen eingebettet, auch wenn das Gebet keinen unmittelbaren Trost zu versprechen scheint, schließlich gehen die Worte des Erzählers in Tränen unter, auch »schämt« er sich immer wieder seiner »Zerrissenheit«. ²⁷ Gleichwohl setzt Flex seinem Freund ein literarisches Denkmal, das dessen Tod gerade nicht terminieren kann und will. Die Novelle verfolgt demnach nicht das Ziel, ein einzigartiges heroisches Individuum in das kollektive Gedächtnis zu überführen, noch verlegt sie im christlichen Sinn eine vom Tod ausgehende Hoffnung auf Erlösung und Auferstehung in eine jenseitige Welt. Vielmehr soll der Tote mit seinem Tod das – *irdische* – Leben dauerhaft »verjüngen«.

Nachdem der Erzähler nach Wurches Tod eine Reihe von Gedichten in seinen Text montiert, die er selbst als »Totenklage« begreift, erscheint Wurche ihm wiederholt als Untoter und belehrt ihn darüber, dass die Totenklage ein »arger Totendienst« sei: »Das alternde Leben soll sich nach Gottes Willen an der ewigen Jugend des Todes verjüngen. Das ist der Sinn und das Rätsel des Todes.« ²⁸ Hieraus folgt nun keineswegs, dass Wurche zum Wiedergänger werden will. Ganz im Gegenteil sind es in seinen Augen traditionelle Formen der Trauer, der Klage und des Gedenkens, die Tote als Gespenster emporsteigen lassen: »Wollt ihr eure Toten zu Gespenstern machen oder wollt ihr uns Heimrecht geben? Es gibt kein Drittes für Herzen, in die Gottes Hand geschlagen. Macht uns nicht zu Gespenstern, gebt uns Heimrecht!« ²⁹

Um die innere Stringenz einer solchen Privatreligion – der sich alsbald auch der Erzähler voll und ganz verpflichtet fühlt – ist es sicher nicht gut bestellt. Denn so sehr das »Gespenst« Wurche sich hier gegen Gespenster ausspricht, so kann es sich mit seinem Plädoyer für das »Heimrecht« von Toten allenfalls über eine wertende Binnendifferenzierung von derartigen Gespenstern unterscheiden. Hier liegt ein Phänomen vor, das bereits bei Hans Schwarz sichtbar geworden war: »Schlechte« und störende Gespenster sollen von »guten« und willkommenen abgelöst werden. Wichtig ist aber in erster Linie, dass Flex vom totalen Kollaps sowohl von herkömmlichen Formen der Trauer als auch von solchen des Heldengedenkens gerade dort zeugt, wo er sich an diese anzulehnen versucht. Schließlich besteht der Schmerz der Trauer darin, auf den geliebten Toten just verzichten zu müssen, und schließlich wird die vielfach beschworene Unsterblichkeit des Helden gerade nicht an dessen »physische Existenz«, sondern an sein ruhmreiches Weiterleben im kollektiven Gedächtnis gebunden. So sehr Flex in seiner Todesdarstellung demnach Anleihen bei »christlichen« und heroischen Überlieferungszusammenhängen zu machen versucht, um seine Gespensterbeschwörung mit der nötigen kulturhistorischen

Dignität ausstatten zu können, so kündigt seine Novelle diese Traditionsstränge letzten Endes doch vollständig auf.³⁰ Freilich führt der Erzähler einen derartigen Zusammenbruch des Überlieferungsgeschehens weniger auf die technische Spezifik des Ersten Weltkriegs und auf ein anonymes Massensterben als auf die Intensität seiner – durchaus homosexuellen – Fixierung auf den gefallenen Freund Ernst Wurche zurück.

Der enorme Erfolg der Novelle dürfte vornehmlich daher rühren, dass sie zwei ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Bedürfnissen entgegen kommt. Einerseits birgt sie über das Identifikationspotenzial, das weniger der tote Wurche als vielmehr der trauernde Erzähler den Nachkriegslesern bieten mag, ein privates und erotisches Trostversprechen, das die Realität des Massensterbens vergessen macht. Andererseits bedient der Text einen Totenkult, dem sich leicht ein politischer und gemeinschaftsbildender Dreh verleihen lässt. Genießen die Toten ein »Heimrecht« unter den Lebenden und »verjüngen« sie das Leben als solches, dann fällt ihnen zwangsläufig die Aufgabe zu, als Unbestattete in die gegenwärtige und zukünftige Politik einzugreifen. Die Toten wollen dann vor allem den nächsten Krieg und diesen sind ihnen die Lebenden gewissermaßen auch schuldig. Denn, wie es in dem letzten zu seinen Lebzeiten verfassten Brief von Flex heißt, aus dem das Nachwort zu seiner Novelle zitiert, nachdem er 1917 ebenfalls gefallen war: »Ich bin heute innerlich so kriegsfreiwilling, wie am ersten Tage.«³¹ Eine solche Form des Totenkults, die die Gefallenen des Ersten Weltkriegs »ausgräbt« und »auferstehen« lässt, um den nächsten Krieg einzuleiten, bleibt nicht auf Autoren wie Schwarz oder Flex beschränkt, sie stellt einen festen Topos in der gesamten parafaschistischen Literatur der Weimarer Republik dar.³² Zu ihren prominentesten Vertretern gehört zweifellos der Erfolgsautor Thor Goote, der 1931 einen zahlreiche Abbildungen von Kriegsgräbern enthaltenden Roman mit dem vielsagenden Titel *Sie werden auferstehen!* vorlegen sollte.³³

Dennoch bleiben in der Trauer- und Grabesdarstellung Anleihen bei Christentum und Heroismus keineswegs auf den bellizistischen Kriegsroman beschränkt. Sie treten im Gegenteil massiv auch im Antikriegsroman auf und werden auch hier so markanten Modellierungen und Umdeutungen ausgesetzt, dass sie unfreiwillig letztlich von der Unassimilierbarkeit beider Traditionsstränge mit dem modernen Kriegsgeschehen zeugen. Das ändert aber nichts daran, dass Heroismus und Christentum zunächst einmal die mit Abstand wichtigsten Deutungsmuster bereitstellen, in die der soldatische Tod überhaupt integriert werden kann. Man erkennt dies schon an Bertolt Brechts beißender Satire der *Legende vom toten Soldaten* (1918), die mit den Versen anhebt: »Und als der Krieg im vierten Lenz / Keinen Ausblick auf Frieden bot /

Da zog der Soldat seine Konsequenz / Und starb den Heldentod.«³⁴ Nachdem die Leiche des Soldaten ausgegraben und sogar in eine Art Festzug involviert wurde, damit Kaiser und Heer an ihrem Beispiel für eine weitere gemeinschaftliche Bereitschaft zum Heldentod werben können, kommt bezeichnenderweise auch die Kirche ins Spiel: »Und weil der Soldat nach Verwesung stinkt / Drum hinkt ein Pfaffe voran / Der über ihm ein Weihrauchfaß schwingt / Daß er nicht stinken kann.«³⁵

So spöttisch und vergleichsweise desengagiert gestaltet sich die Kombination von heroischen und christlichen Attributen auch und gerade in der kriegskritischen Literatur der Weimarer Republik gemeinhin nicht. Ernst Wiecherts *Jedermann* (1931) etwa unternimmt den Versuch, den an sich negativ betrachteten Krieg in ein heroisches wie christliches Heilsgeschehen förmlich hinein zu zwingen. Sein Anliegen bildet dabei kein Totenkult Schwarz'scher oder Flex'scher Prägung – dessen Hauptangriffspunkt im Übrigen auch Brechts *Legende* bilden dürfte –, sondern ein Umschlag von Trauer in Trost. Der Roman, der den Untertitel *Geschichte eines Namenlosen* trägt, führt bereits im ersten Satz seine drei wichtigsten Protagonisten, die jeweils unterschiedliche Ausprägungen und Wirkungen des Kriegs spiegeln, *namentlich* ein: Die Hauptfigur Johannes Karsten wird den Krieg als eine Art Passion erleben und am Ende als Dichter auferstehen, seinem Freund Klaus Wirtulla werden beide Beine abgeschossen, der andere Freund Percy Graf Pfeil wird einen klassischen Heldentod sterben.

Die Grablegung Pfeils stellt die vielleicht aufwendigste Bestattung in der gesamten modernen Kriegsliteratur dar. Der Graf fällt in den letzten Kriegstagen in Frankreich, er trägt seinen Kameraden aber den Wunsch auf, in Deutschland beerdigt zu werden. Diesen gelingt es in der Tat, inmitten der sich bereits zersetzenden Front einen »Rittersarg«³⁶ aufzutreiben, die Leiche trotz des bereits einsetzenden Verwesungsgestanks nach achttägigem Marsch über den Rhein zu schmuggeln und Pfeil in einer »Lichtung« auf einem der »Uferberge«³⁷ beizusetzen: »Das Testament war vollstreckt, der Krieg war zu Ende.«³⁸ Pfeil wird demnach eine seiner adligen Herkunft und eine seiner heroischen Kondition durchaus angemessene Beerdigung zuteil. Im Verlauf eines Kondolenzbesuchs tröstet Johannes Pfeils Mutter bezeichnenderweise mit den Worten: »Niemand wird jemand so sein wie er...«³⁹

Während der Erste Weltkrieg Pfeils großer Herkunft und Individualität nicht das Geringste anhaben konnte, sondern er sie im Gegenteil sogar überhaupt erst beglaubigen sollte, wird der Krieg just die Herkunft von Johannes maßgeblich modifizieren. Johannes ist nämlich der Sohn eines inhaftierten Verbrechers, er heißt eigentlich nicht Karsten – der Name seiner Mutter – sondern Zerrgiebel.

Diese befleckte Familiengeschichte wird der Krieg nun reinwaschen. Obwohl der Roman unablässig die »Masse«, die »Gleichheit« und die »Uniform«⁴⁰ kritisiert und er den Krieg als passgenaue Umsetzung der »formlosen Gleichmäßigkeit« so wie des »Namenlose[n]« und »Unpersönliche[n]«⁴¹ der modernen Welt betrachtet, attestiert er ihm zugleich die Möglichkeit, den Soldaten neu zu gebären. Hier zeigt sich die positive Ambivalenz sowohl des Titels (»Jedermann«) als auch des Untertitels (»Namenlos«). Zwar weist der Text Uniformität und Gleichheit in einem ersten Schritt als spezifische Signaturen der Moderne zurück, in einem zweiten Schritt entdeckt er unter dem Rekurs auf die christliche Überlieferung jedoch deren genuin »demokratisches« Potenzial. Wenn alle gleich werden können, bildet dies für Johannes die herausragende Chance, den konkreten Schandfleck seiner Familiengeschichte, ja den Schandfleck seiner Zeugung zu tilgen.

Der Krieg und die permanente Nähe zum Tod kündigen die patrilineare Dimension im Fall von Johannes denn auch vollständig auf.⁴² Das gelingt vor allem dadurch, dass der Roman den Krieg als »Kreuzigung« sowohl der Söhne als auch der Mütter begreift, dass er die Söhne und die Mütter in der Passion also radikal zu vereinen versucht.⁴³ Nicht ein gemeinsamer Tod bildet indes das Ziel dieser Einheit, sondern eine Art wechselseitige Befruchtung und Wiederauferstehung in der diesseitigen Welt. Die Väter werden aus diesem Geschehen ebenso vollständig ausgeschlossen, wie es die familiären Positionen von Mutter und Sohn austauschbar macht. So heißt es von Johannes zum Schluss am Weihnachtsabend (!) 1918, er sei »hinübergewandelt in die Gestalt der Mutter, die die Stirn des Kindes streichelt, damit nichts Böses Macht über sie gewinne und sie sich forme nach dem Willen ihrer Liebe.«⁴⁴ Johannes ist also zur Mutter seiner eigenen Mutter geworden.⁴⁵

Dieses Tableau greift einen Dialog auf, den Mutter und Sohn während eines Genesungsurlaubs von Johannes noch mitten im Krieg geführt hatten. Johannes hatte seine Mutter davon zu überzeugen versucht, dass er gegebenenfalls nicht für das Vaterland, sondern ausschließlich für die Mutter falle und er hatte diesen Gedanken just über die Trauer der Mütter universalisiert:

Nein, tausend Mütter beklagen den Verlust ihrer Söhne. So ist es richtig. Es ist wie mit Christus. Er wurde gekreuzigt, aber durch ihr Herz ging das Schwert. Von Joseph ist nicht die Rede und von keinem andern. Er starb nicht, damit wir erlöst werden, sondern damit ihr Bild aufgerichtet werden konnte zum Troste. Von seinem Bild kommt nur Jammer und Schmerz, aber vor ihrem Bild knien alle, die schweren Herzens sind ...⁴⁶

Die Apotheose der *mater dolorosa* kommt hier also dadurch zustande, dass Johannes die Muttergottes ihrem eigenen Sohn hierarchisch überordnet und er ihre Trauer zum eigentlichen Ziel des Heilsgeschehens macht: »Er starb nicht, damit wir erlöst werden«. Auf diese Art wird die Trauer der Mutter also nicht sinnlos, sondern im Gegenteil zum Vorbild einer gemeinschaftlich perspektivierten Tröstungsabsicht. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass es der Figur des Johannes mit diesem Anliegen vollkommen ernst ist.

Der Roman als solcher führt aber durchaus vor, dass die Trost spendende Muttergottes für die ihre toten Söhne betauernden Soldatenmütter nur unter größter argumentativer und darstellerischer Anstrengung eine Vorbildfunktion übernehmen kann. Schließlich gibt der Text das an die mütterliche Trauer delegierte Trostversprechen als einen strikt partikularen und letztlich sogar inzestuösen Wunsch seines Protagonisten zu erkennen, der den Vater (»Von Joseph ist nicht die Rede«) aus seiner Genealogie zu verbannen versucht, um im potenziellen Tod zum Kind ausschließlich seiner Mutter emporsteigen zu können. Wenn der Schluss des Romans dieses Bild aufgreift und den überlebenden Johannes gewissermaßen als seine eigene *mater dolorosa* präsentiert, dürfte der Text die gemeinschaftsbildende Kraft des von der Szene ausstrahlenden »Trostes« denn auch eher in Frage als auf Dauer stellen. Schließlich begreift der Roman Trauer genau wie Freud oder der »Unbekannte Soldat« als rein interfamiliäre Angelegenheit und kapselt sie damit von der Idee eines zunächst beschworenen Kollektivs indirekt wieder ab. *Jedermann* erzählt nicht die Geschichte von Jedermann. Der alte Heros Pfeil und die neue Muttergottes Johannes steigen im anonymen Massenkrieg zu völlig singulären Figuren auf. Sie bleiben in der Logik des Romans auf den Krieg zwar angewiesen, doch vermag ihr »heroisches Christentum« über den Tod aller anderen Soldaten keinerlei Aussage mehr zu treffen. Wie der »Unbekannte Soldat« verankert Wiechert mit einer derart rigorosen Individualisierungsstrategie die Trauer also in einem strikt familiären Rahmen, anders als das Monument vermag er aus dieser Strategie aber kein gemeinschaftsbildendes Potenzial mehr zu schlagen. Aus diesem Grund ist es auch kein Zufall, dass er Betrauerung (Johannes) und Heldengedenken (Percy) in zwei unterschiedliche Figuren aufspaltet und somit letztlich für ihre Inkompatibilität optiert.

Zum einen zielt *Jedermann* als erklärtermaßen kriegskritisches Werk am Phänomen des modernen Kriegs damit vollständig vorbei, zum anderen zeigt der Text aber wenigstens unterschwellig, dass den Phänomenen der Trauer und der Totenmemoria christlich wie heroisch nach dem Ersten Weltkrieg nur noch mit größten Kunstgriffen beizukommen ist. Vor allem den Einbettungsversuch des Kriegsgeschehens in die Passion stellt der Roman als streng privatistische

Velleität aus. Er zeugt damit vom Zusammenbruch oder zumindest von der Unverbindlichkeit genau jener Traditionen, die er für sein Trostversprechen in Dienst zu nehmen versucht.

Demgegenüber entzieht sich ein Roman wie P.C. Ettighofers *Gesperster am toten Mann* (1931) von vornherein der Bemühung, die Kriegstoten mit der christlichen Überlieferung zur Deckung zu bringen. So beschreibt der Erzähler gleich zu Beginn einen Dorfriedhof, auf dem zweihundert Leichen aufgestapelt wurden. Zerstört wurde dabei sowohl das christliche Inventar als auch die Idee des Friedhofs an sich:

Genau in der Mitte des Friedhofs, auf einem hohen Steinaltar, steht ein großes, eisernes Kreuz. Der blecherne Leib des Gekreuzigten ist von Granatsplittern zerfetzt, von Querschlägern abgeschossen. Liegt mit ausgebreiteten Armen über gefallenen Kriegern. In den Zeltbahnen, die man stellenweise über die Toten deckte, als Sarg, Erde und Grab, sammelt sich das Regenwasser. Die verblichenen Perlenkränze auf den Zivilistengräbern triefen vor Nässe. Auf ihren Blechinschriften trommelt der Regen.⁴⁷

Der Krieg hat also nicht nur das Kreuz »zerfetzt«, die unbestatteten Kriegsleichen scheinen auch auf die vorhandenen Gräber regelrecht überzugreifen und den gesamten Friedhof als solchen aufzulösen. Damit werden nicht allein die Gefallenen zu Gespenstern, vielmehr droht der Regen mit ihnen auch die beerdigten Zivilisten aus ihren Gräbern herauszuspülen und Bestattete wie Unbestattete zu einer einzigen Gespenstermasse zu verklumpen. Der Krieg kündigt die christliche Bestattungspraxis und Totenmemoria hier folglich nicht nur auf, er macht sie sogar selbst auf historischer Ebene rückgängig, indem er die bereits vor dem Krieg beerdigten Toten aus ihren Gräbern wieder hervorholt.

Obwohl der Roman in der Darstellung der (Un-)Toten verschiedentlich bedrückende Bilder findet und obwohl ihm die Gespenster im Gegensatz zu Schwarz oder Flex nicht zur Verheißung einer gesamtgesellschaftlichen Erneuerung werden, sieht er das Gespenst durchgehend keineswegs negativ oder auch nur kritisch. So widersprechen die Gespenster beispielsweise nicht den heroischen Ambitionen, die der Ich-Erzähler bis zum Schluss für sich in Anspruch nimmt. Es sind ausgerechnet die »düsteren Gespenster«, die den »großem heroischen Opfergang«⁴⁸ einer Schlacht einleiten, während ein Opfergang traditionellerweise Gespenstern ja gerade den Garaus machen müsste, indem er den fallenden Helden und die Gespenster in einem erlöste.

Eine ähnliche konzeptionelle Spannung lässt sich vor der letzten beschriebenen Schlacht beobachten, wenn eine der Figuren nach dem Rückblick

just auf die unzähligen Untoten den Wunsch formuliert: »Unsere Grabkreuze werden eine Mahnung sein für die anderen, die Jungen. Das größte Verbrechen an Deutschland, ja, an der ganzen Menschheit, ist dieser Krieg – -«.49 Nun kann ein »Grabkreuz« schlecht zur »Mahnung« in einem Roman werden, der den Krieg als ein Geschehen entfaltet, das sich maßgeblich dadurch auszeichnet, dass es ein »Grabkreuz« gar nicht kennt. Solche Widersprüche oder Unentschiedenheiten mögen nicht zuletzt dem Umstand geschuldet sein, dass das Gespenst des toten Soldaten im Verlauf der Weimarer Republik längst zu einer Art Versatzstück aufgestiegen ist, dass es das Bedürfnis nach Totenbestattung aber selbst dort nicht vollständig zu überwinden vermag, wo es als Gespenst in seiner tendenziellen Banalität kaum noch hinterfragt wird.

Freilich ließe sich die hier angesprochene »Mahnung« auch poetologisch lesen. In dem Fall würde der Roman *als* Roman für die in seinem Verlauf getöteten Figuren jenes »Grabkreuz« zu errichten versuchen, das der moderne Krieg ihnen verwehren sollte. Die Literatur würde dann eine Aufgabe übernehmen, die religiös und kulturell nicht mehr zu bewerkstelligen ist. In diesem Sinne stünde sie strukturell dem »Unbekannten Soldaten« keineswegs fern. Sie würde das anonyme Massensterben zwar nicht ignorieren, es letzten Endes aber insofern aufheben, als sie dem einzelnen Soldaten ein Grab bereite, das er auf einem Friedhof nicht länger finden konnte. Tatsächlich bleibt Ettighofer in diesem Punkt jedoch bestenfalls ambivalent. Anders als Flex und vor allem Schwarz verfolgt er mit seinem Totenkult zwar keine offensiven politischen Absichten, doch stellt das Schließen der Gräber gewiss nicht sein primäres Anliegen dar. Möglicherweise huldigt er aufgrund seiner oft grellen Effekte sogar einem Toten- und Gespensterkult, der den Ersten Weltkrieg anschlussfähig für die Form des Schauerromans zu machen versucht.

Heroische Denkmalpflege und Trauer um die Trauer: Jünger und Remarque

Im Unterschied zu Ettighofer plädiert Ernst Jünger in seiner Publizistik der 1920er und -30er Jahre wiederum offen für einen *genuin politischen* Totenkult. In seinem 1932 erschienenen Großessay *Der Arbeiter* etwa spricht der Autor die »Hoffnung aus«,

daß Deutschland eine Generation erleben wird, die Pietät und Heldenverehrung genug besitzt, um die Kriegerdenkmäler einzureißen, die in unserer Zeit errichtet worden sind. Wir allerdings leben noch nicht in einer Zeit, der eine großzügige Revision aller Denkmäler vorbehalten ist. Dies verrät sich schon durch das Maß, in dem das Bewußtsein von dem hohen Range und der ungeheuren Verantwortung

des Totenkultes verloren gegangen ist. Von allen Anblicken, die der Bürger liefert, besteht der schauerlichste in der Art und Weise, in der er sich begraben lässt [...].⁵⁰

Nun beginnt Jünger sich systematisch für den ›Unbekannten Soldaten‹ erstaunlicherweise erst nach dem *Zweiten* Weltkrieg zu interessieren. Allerdings heben seine – teils widersprüchlichen – Überlegungen zum heroischen Potenzial der Figur nicht auf das Monument, sondern vielmehr auf den Typus und damit auf den exemplarischen Status des Frontsoldaten während des Ersten Weltkriegs ab.⁵¹ Damit zeugen sie von einem eher metaphorischen Gebrauch des Begriffs, wie er sich bereits während des Ersten Weltkriegs etabliert und wie er sich von Karl Bröger über Adolf Hitler bis hin zu Heinrich Böll beobachten lässt.⁵² Der soeben zitierte Passus über Denkmäler verrät freilich hinlänglich, dass Jünger für den ›Unbekannten Soldaten‹ nicht viel übrig haben kann. Schließlich war das Grabmal von vornherein gegen jeden Totenkult gerichtet; und der Vorwurf des ›schauerlichen‹ Anblicks des ›bürgerlichen‹ Grabs dürfte zwangsläufig auch und gerade das Grab des ›Unbekannten Soldaten‹ nachhaltig treffen. Denn trotz seines pompösen Charakters und seiner Anlage unter dem Triumphbogen hatte dieses Grab ja zunächst einmal ein eminent ›bürgerliches‹ Grab sein wollen.

Vor diesem Hintergrund mag es überraschen, dass Jünger in seinen erzählenden Schriften zum Ersten Weltkrieg weit weniger einem später im *Arbeiter* eingeforderten Totenkult zuarbeitet, als er eine geradezu klassische heroische Denkmalpflege betreibt. Insbesondere englischen Soldaten errichtet *In Stahlgewittern* (1920) literarische Heldengräber. So heißt es an einer Stelle über zwei Engländer, auf die Handgranaten geworfen worden waren:

Der eine, ein junger Leutnant, starb gleich darauf; der andere, ein Sergeant, war schwer an Arm und Bein verwundet. Aus den Papieren des Offiziers ging hervor, daß er den Namen Stokes trug und dem Royal Munster 2. Füsilieregiment angehörte. Er war sehr gut angezogen, und sein im Tod verkramptes Gesicht war intelligent und energisch geschnitten. In seinem Notizbuch las ich eine Menge Anschriften von Londoner Mädchen; das rührte mich an. Wir begruben ihn hinter unserem Graben und setzten ihm ein einfaches Kreuz, in das ich mit Schuhnägeln seinen Namen einhämmern ließ.⁵³

Der gefallene Engländer bekommt hier also sowohl einen (Nach-)Namen als auch ein individuelles Grab. Sein Sterbedatum (der 5. März 1917) wird ordentlich verzeichnet, ebenso sein Regiment. Über das Notizbuch erhält er sogar eine Art posthume Biographie, die ihn eindeutig als Helden auszeichnet – der klassische Held ist ja immer auch ein Frauenheld – und die es dem

Erzähler erlaubt, seine Trauer (»rührte mich an«) über private Reflektorfiguren (die »Londoner Mädchen«) zum Ausdruck zu bringen.

Natürlich verfolgen solche Passagen bei Jünger immer auch die Strategie, den Ersten Weltkrieg trotz der modernen Technik als klassischen heroischen Zweikampf auszuweisen und das eigene Heldentum überhaupt erst über den feindlichen Helden zu zertifizieren.⁵⁴ Damit verkennt *In Stahlgewittern* zumindest seiner offiziellen Intention nach aber nicht allein die technische Modernität des Kriegs. Der Text kann sich somit auch nicht einem von Jünger im *Arbeiter* avisierten Totenkult verschreiben, weil dieser über sein Begehren nach einer »Wiedergeburt« des heroischen Toten mit traditionellen Formen eines heroischen Imaginären auch immer schon bricht. *In Stahlgewittern* errichtet Figuren wie Stokes ein heroisches Denkmal und arbeitet damit an deren Unsterblichkeit, nicht aber an einer Dynamisierung ihres Todes.

Auch wenn Jünger den Krieg genau wie Walter Flex verschiedentlich als »Verjüngung« zu begreifen und er ihn – ähnlich wie Hans Schwarz – als »männliche Form der Zeugung« zu apostrophieren versucht,⁵⁵ stehen seine literarischen Heldendenkmäler zu solchen Apotheosen durchaus quer. Sie verehren und sie *verabschieden* das einmalige heroische Individuum. Dieses soll weder auferstehen noch »wiedergeboren« werden. Stokes war Stokes und bleibt Stokes allein im Gedenken. An den Helden Stokes zu erinnern wird hier zu einer Aufgabe, die der Erzähler nicht nur sich selbst stellt, sondern die er auch dem Leser aufträgt. Stokes erhält mit seinem Heldengrab idealerweise auch ein ihn verehrendes und ein seiner gedenkendes Kollektiv, das zunächst einmal nur die Leserschaft der *Stahlgewitter* sein kann.

Selbst dort, wo es *In Stahlgewittern* nicht gelingt, Trauer über Heldengräber gleichsam still zu stellen, mündet der Affekt gemeinhin nicht in die Apologie eines Totenkultes ein. Anders als im Fall des Gedenkens an Stokes gründet Trauer dem Erzähler zufolge aber keine Gemeinschaft, Trauer bleibt tatsächlich ein privater Affekt. Über einen vom Erzähler selbst erschossenen Engländer etwa heißt es:

Davor lag mein Engländer, ein blutjunges Kerlchen, dem das Geschöß 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.⁵⁶

Offensichtlich sperrt sich das »blutjunge Kerlchen« gegen eine Heroisierung. Deshalb kann der Erzähler den Toten – anders als die Stokes-Figur – auch

nicht zum Gegenstand eines heroisierenden Eingedenkens machen, welches die Trauer terminierte. Zum einen ließe sich der Tote hier zwar insofern als »Unbekannter Soldat« bezeichnen, als der Erzähler nicht den Versuch unternimmt, seinen Namen zu fixieren. Der Name bleibt für Jünger vermutlich eine strikt heroische Angelegenheit, genau wie das individuelle Grab, das der Erzähler dem englischen Soldaten an dieser Stelle bezeichnenderweise verwehrt. Zum anderen lehnt der Text allein die Möglichkeit, dass ein Staat Trauer in irgendeiner Form regulieren könnte, vollständig ab. Die Trauer um den erschossenen Jungen mag den Erzähler demnach ein Leben lang begleiten, aber sie wird genauso wenig für einen Totenkult in Dienst genommen wie das Heldengedenken an Stokes. Während im Falle von Stokes das Heldengrab nicht nur ein beliebiges thematisches Moment des Textes darstellt, sondern ihm auch poetologische Dichte insofern zuteil wird, als sich der Text *als* Text dem Gedenken an Stokes verschreibt und er die Leser als gedenkende Gemeinschaft adressiert, gelingt ein solcher Schritt zumindest der erzählerischen Intention nach am Beispiel des »blutjungen« Engländers nicht. Die Trauer wirft den Erzähler ganz auf sich selbst zurück.

Poetologische Versuche, das Gedenken an tote Soldaten nicht auf genuin heroisierende Dimensionen zu beschränken und parallel gerade der Trauer letztlich doch eine gemeinschaftskonstituierende Kraft abzutrotzen, die den Krieg in keinem Sinngeschehen aufgehen lassen kann, bleiben in der Literatur freilich nicht aus. Ihr vielleicht eindringlichster Verfechter ist Erich Maria Remarque. Dabei gilt es in Rechnung zu stellen, dass *Im Westen nichts Neues* (1929) den Blick vor dem Phänomen des Massensterbens in keiner Form verschließt. Damit steht von vornherein fest, dass individuelle Nennungen wie Bestattungen von Toten bereits eine Ausnahme darstellen:

Die Tage sind heiß, die Toten liegen unbeerdigt. Wir können sie nicht alle holen, wir wissen nicht, wohin wir mit ihnen sollen. Sie werden von Granaten beerdigt. Manche treiben die Bäume auf wie Ballons. Sie zischen, rülpsen und bewegen sich. Das Gas rumort in ihnen.⁵⁷

Die Stelle belehrt nicht nur darüber, dass sich Bestattungen im Verlauf des Ersten Weltkriegs oft als unmöglich erweisen, sie dürfte vor allem gegen einen Totenkult gerichtet sein, wie er sich bei Schwarz oder Flex beobachten lässt. Denn einer Dynamisierung der Grenze zwischen Leben und Tod eignet hier weder ein individueller Trost, noch steht sie im Kontext einer auf die vermeintlichen Rechte oder Bedürfnisse der Toten zurückprojizierten Form von bellizistischer Politik. Vielmehr verpuppt eine solche Dynamisierung hier

schlicht zu einem organischen und zu einem in seiner reinen Organik beinahe schon grotesken («zischen, rülpfen») Zustand, den der Erzähler wiederholt in den Blick rückt: »Neben mir wird einem Gefreiten der Kopf abgerissen. Er läuft noch einige Schritte, während das Blut ihm wie ein Springbrunnen aus dem Halse schießt.«⁵⁸

Inmitten solcher Schilderungen von namenlosem Sterben unternimmt der Roman dennoch wiederholt den Versuch, die Toten zu benennen, zu individualisieren und zu betrauern. Dies gilt nicht nur für die Kameraden, die im Lauf des Textes fallen und es gilt auch nicht nur für den Tod des Ich-Erzählers Paul Bäumlert, der über einen radikalen Bruch in der Erzählsituation im letzten Absatz zur Darstellung gebracht wird. Die wohl intrikateste Szene des gesamten Romans bildet die, in der Bäumlert stundenlang mit einem von ihm selbst verwundeten französischen Soldaten in einem Trichter liegt.⁵⁹ Dabei beobachtet er sowohl voller Schuldgefühle dessen Sterben als er auch an dessen Totenmemoria zu arbeiten beginnt. Eine wesentliche Rolle spielt hierbei der Name des Toten, der wiederholt umkreist, aber erst ganz am Ende der Episode angeführt wird:

Seine Uniform steht noch halb offen. Die Brieftasche ist leicht zu finden. Aber ich zögere, sie zu öffnen. In ihr ist das Buch mit seinem Namen. Solange ich den Namen nicht weiß, kann ich ihn vielleicht noch vergessen, die Zeit wird es tilgen, dieses Bild. Sein Name aber ist ein Nagel, der in mir eingeschlagen wird und nie mehr herauszubringen ist.⁶⁰

Schon aufgrund der Tatsache, dass Remarque ein exzellenter Jünger-Kenner und durchaus auch ein Jünger-Bewunderer gewesen ist,⁶¹ gilt es, diese Szene kontrastiv auf die Stokes-Episode aus *In Stahlgewittern* zu beziehen. Den entscheidenden *link* stellt der Nagel her. Während Jünger den Namen von Stokes mit Nägeln in das Kreuz schlägt, das er auf seinem Heldengrab aufstellt, wendet der Ich-Erzähler den Nagel indes metaphorisch. Der Name lässt sich über den Nagel nicht im Gedenken veräußern, vielmehr droht der Nagel den Namen bis in alle Ewigkeit in das Innere des Erzählers einzuschlagen und ihn dort zum Objekt einer unabschließbaren Trauer werden zu lassen. Im weiteren Verlauf denkt Bäumlert beim Betrachten der Fotografien der Frau und der kleinen Tochter des Toten bezeichnenderweise darüber nach, ob er sich den Hinterbliebenen in seiner Trauer anschließen kann, ob er mit diesen also eine Art familiäre Trauergemeinschaft bilden und er ihnen eventuell sogar Geld schicken könne. Zwar wird er solche Überlegungen mit dem Selbsteinwand des »Freikaufens« schließlich verwerfen, doch nennt er endlich umso emphatischer den Namen des Toten:

Und deshalb schlage ich das Buch auf und lese langsam: Gérard Duval, Typograph. Ich schreibe die Adresse mit dem Bleistift des Toten auf einen Briefumschlag und schiebe dann plötzlich rasch alles in seinen Rock zurück. Ich habe den Buchdrucker Gérard Duval getötet. Ich muß Buchdrucker werden, denke ich ganz verwirrt, Buchdrucker werden, Buchdrucker –⁶²

Wenn der Erzähler die Adresse in den Rock zurückschiebt, dann entschlägt er sich der Möglichkeit, mit den Hinterbliebenen Kontakt aufnehmen und sich mit ihnen trauernd vereinen zu können. Auf poetologischer Ebene überantwortet er einen gemeinschaftsbildenden Aspekt der Trauer im Gegenzug jedoch an den Roman, denn selbstverständlich muss schon allein der »Buchdrucker« hier als poetologische Metapher gelesen werden. Das Buch, das den Namen des toten Buchdruckers fixiert, wird auch zu dessen Grab, das die Leser betrauern. Es ist dies kein Heldengrab, das den Tod Duvals in einem wie auch immer gearteten Sinngeschehen aufgehen lassen könnte. Emphatisch gedacht wird hier ganz im Gegenteil einem vollkommen sinnlos Getöteten. Memoria und Trauer bilden damit auch eher eine unhintergehbare Einheit als dass das Gedenken Trauer transformieren und terminieren könnte. Der antiheroische Zug der Episode wird nicht zuletzt dadurch verstärkt, dass der Tote einen Allerweltsnamen trägt, so wie auch sein Beruf ihn als eine Allerweltsfigur kennzeichnet. Freilich nimmt der Text das propagierte Zusammenspiel von Trauer und Gedenken über diesen Impetus auch schon partiell wieder zurück.

Denn somit lässt sich die Szene als durchaus komplexer Kommentar zum »Unbekannten Soldaten« lesen, indem sie die *beiden* Intentionen des Monuments grundlegend verkehrt. Weder lässt sich die Trauer um Duval in Heldengedenken überführen, noch verwandelt die Episode einen anonymen Toten in ein bestimmtes Individuum zurück, welches das Phänomen des Massentods entschärfen und welches von einer ganz konkreten Gemeinschaft von Hinterbliebenen betrauert werden könnte. Die Spannung zwischen irreduzibler Individualität und anonymem Kollektiv löst Remarque anders als der »Unbekannte Soldat« folglich nicht auf, vielmehr verknotet und verdichtet er beide Dimensionen in der einen Figur. Duval ist einer und alle zugleich. Folglich bleibt er allen poetologischen Individualisierungsbemühungen zum Trotz in letzter Instanz tatsächlich jene Abstraktion, die Hans Schwarz im »Unbekannten Soldaten« verteufelt hatte. Damit trägt der Roman der Spezifik des Kriegsgeschehens Rechnung und damit verzichtet er ausdrücklich auf den Trauer wie Gedenken restaurierenden Impuls, der sich am »Unbekannten Soldaten« beobachten lässt. Das heißt zwangsläufig auch, dass der Text die Figur Duval streng genommen gar nicht mehr betrauern (lassen) *kann*.

Signifikanterweise entspricht dem poetologischen Grab denn auch kein »faktisches«. Auf motivischer Ebene bleibt Duval mit seinen Familienbildern und der vom Erzähler notierten Adresse einfach liegen. *Im Westen nichts Neues* deutet damit unmissverständlich an, dass die abendländische Überlieferung kein Grab bereit stellt, das den im Ersten Weltkrieg gefallenen Soldaten noch aufnehmen könnte und dass auch die Literatur eine solche Aufgabe kaum zu übernehmen vermag. Zum einen hält der Roman an der Notwendigkeit von Trauer und Totenmemoria zwar punktuell fest, zum anderen führt er jedoch vor, dass deren Traditionslinien angesichts des modernen Massensterbens schlicht versagen.⁶³ Zum eigentlichen Gegenstand der Trauer werden hier denn auch nicht mehr die Toten, sondern die Unmöglichkeit von Trauer und Totenmemoria selbst. Betrauern kann Remarques Roman allein noch den Verlust von Trauer und Grab.

Anmerkungen

- 1 Hans Schwarz, *Der unbekannt Soldat*, in: ders., *Heroisches Vorspiel. Aus einer Handschrift »Deutsche und Götter«*, Berlin 1924, 36, V. 1–2.
- 2 Ebd., 36, V. 4.
- 3 Vgl. Christian Sachrendt, *Der Stellungskrieg der Denkmäler. Kriegerdenkmäler im Berlin der Zwischenkriegszeit (1919–1939)*, Bonn 2004.
- 4 Vgl. grundlegend Benjamin Ziemann, *Die deutsche Nation und ihr zentraler Erinnerungsort. Das »Nationaldenkmal für die Gefallenen im Weltkriege« und die Idee des »Unbekannten Soldaten« 1914–1935*, in: Helmut Berding, Klaus Heller, Winfried Speitkamp (Hg.), *Krieg und Erinnerung. Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen 2000, 67–91.
- 5 Vgl. Reinhart Kosselleck, *Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden*, in: Odo Marquard, Karlheinz Stierle (Hg.), *Identität*, München 1979, 255–276.
- 6 Insofern überrascht es, dass das Phänomen in den einschlägigen literaturwissenschaftlichen Studien zum Ersten Weltkrieg und zur modernen Kriegstradition kaum Beachtung gefunden hat. Vgl. Hans-Harald Müller, *Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegerroman der Weimarer Republik*, Stuttgart 1986; Manuel Köppen, *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*, Heidelberg 2005; Jan Süselbeck, *Im Angesicht der Grausamkeit. Emotionale Effekte literarischer und audiovisueller Kriegsdarstellungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, Göttingen 2013; Matthias Schöning, *Versprengte Gemeinschaft. Kriegerroman und intellektuelle Mobilmachung in Deutschland 1914–33*, Göttingen 2009; Karl Wagner, Stephan Baumgartner, Michael Gamper (Hg.), *Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg*, Zürich 2014. – Eine partielle Ausnahme stellt Elisabeth Bronfens Untersuchung zum US-amerikanischen Kriegsfilm dar, den sie konsequent unter dem Aspekt einer »Poetik des Gespenstischen« analysiert. Vgl. Elisabeth Bronfen, *Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung*, Frankfurt/Main 2013, hier 20.
- 7 Für die sorgfältige Differenzierung dieser Ebenen hat auch und gerade die geschichtswissenschaftliche Forschung bisher zu wenig Sensibilität erkennen lassen.

- Oft werden Trauer, Gedenken und Totenkult systematisch kaum reflektiert und synonym (mitunter sogar metaphorisch) gebraucht. Besonders problematisch scheint mir hierbei eine Identifikation von Gedenken und Totenkult, da sie übersieht, dass beide Modelle schon unter ›zeitlichem‹ Gesichtspunkt auf grundverschiedenen Todesvorstellungen fußen. Vgl. insbes. Reinhart Koselleck, Michael Jeßmann (Hg.), *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler der Moderne*, München 1994; Manfred Hettling, *Nationale Weichenstellung und Individualisierung der Erinnerung. Politischer Totenkult im Vergleich*, in: Manfred Hettling, Jörg Echternkamp (Hg.), *Gefallenengedenken im globalen Vergleich. Nationale Tradition, politische Legitimation und Individualisierung der Erinnerung*, München 2013, 11–42.
- 8 Vgl. zur war poetry etwa die Kapitel *The Dead and the Living* und *Have you forgotten yet?* in der Anthologie von George Walter (Hg.), *The Penguin Book of First World War Poetry*, London 2006, 235–276; Roland Dorgelès, *Les croix de bois*, Paris 2014 [1919].
 - 9 Hans Schwarz, *Die Wiedergeburt des heroischen Menschen. Eine Langemarck-Rede vor der Greifswalder Studentenschaft am 11. November 1928*, Berlin 1930, 7.
 - 10 Ebd., 12.
 - 11 Vgl. zum ›Unbekannten Soldaten‹ v.a. die materialreichen Studien von Jean-François Jagielski, *Le Soldat inconnu. Invention et postérité d'un symbole*, Paris 2005; Jean-Pascal Soudagne, *L'histoire incroyable du Soldat inconnu*, Rennes 2008.
 - 12 Die neuere Forschung hat unter dem Rückgriff auf religionsanthropologische Theoriebildung verschiedentlich geltend gemacht, dass sich die Konzeption des ›Unbekannten Soldaten‹ partiell durchaus an die Passion und an die Grablegung Christi anlehnt. Vgl. Laura Wittmann, *The Tomb of the Unknown Soldier. Modern Mourning, and the Reinvention of the Mystical Body*, Toronto–Buffalo–London 2011.
 - 13 Schwarz, *Die Wiedergeburt des heroischen Menschen*, 19.
 - 14 Ebd., 13.
 - 15 Ebd., 14.
 - 16 Vgl. Herfried Münklers wichtige Unterscheidung zwischen ›existenziellen‹ und ›instrumentellen‹ Kriegsvorstellungen, die das Kriegsprojekt eines Hans Schwarz unweigerlich als ›existenzielles‹ ausweist. Herfried Münkler, *Über den Krieg. Stationen der Kriegsgeschichte im Spiegel ihrer theoretischen Reflexion*, Weilerswist 2008, hierzu etwa 91–115.
 - 17 Maginot zit. nach Jagielski, *Le soldat inconnu*, 91; meine Übersetzung.
 - 18 Ebd., 69; meine Übersetzung.
 - 19 Man hatte seinerzeit lange darüber gestritten, ob der ›Unbekannte Soldat‹ unter dem Triumphbogen oder im Panthéon beigesetzt werden solle. Zu den meinungs- und parteipolitischen Aspekten dieser Debatte vgl. neben Jagielski v.a. Volker Ackermann, ›*Ceux qui sont pieusement morts pour la France ...*‹ *Die Identität des Unbekannten Soldaten*, in: Koselleck, Jeismann (Hg.), *Der politische Totenkult*, 281–314.
 - 20 Vgl. Jagielski, *Le soldat inconnu*, 115.
 - 21 Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 3, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt/Main 1997, 193–212, hier 211.
 - 22 Indem er Trauer und Heroisierung zusammenführt, vereint der ›Unbekannte Soldat‹ durchaus antagonistische Praktiken der gängigen Denkmalkonzeption. Vgl. Sabine Behrenbeck, *Zwischen Trauer und Heroisierung. Vom Umgang mit Kriegstod und Niederlage nach 1918*, in: Jörg Duppler, Gerhard P. Groß (Hg.), *Kriegsende 1918*.

- Ereignis. Wirkung. Nachwirkung*, München 1999, 315–339. – Selbstverständlich ist es mir hier um die gesellschaftspolitische *Intention* des Monuments zu tun. Dass diese flächendeckend Trauer gerade in Frankreich keineswegs zum Verschwinden bringen konnte, hat die kulturhistorische Forschung überzeugend gezeigt. Vgl. Carine Trévisan, *Les fables du deuil. La Grande Guerre. Mort et écriture*, Paris 2001. Vgl. zum Problem der Trauer noch während des Kriegs Stéphane Audouin-Rouzeau, *Cinq deuils de guerre 1914-1918*, Paris 2013; Carol Acton, *Grief in Wartime. Private Pain, Public Discourse*, New York 2007.
- 23 Vgl. zur Abbildung des Grabsteins samt Grabinschrift Jagielski, *Le soldat inconnu*, 117.
- 24 Die Bestattungs- und Denkmaltradition gefallener Soldaten seit dem 18. Jahrhundert ist exzellent aufgearbeitet bei George L. Mosse, *Gefallen für das Vaterland. Nationales Heldentum und namenloses Sterben*, Stuttgart 1993; Luc Capdevila, Danièle Voldman, *Nos morts. Les sociétés occidentales face aux tués de la guerre*, Paris 2002. Vgl. spezifisch zum Ersten Weltkrieg auch Jay Winter, *Sites of Memory. Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge 1995. Vgl. zur deutschen Tradition Lars Koch, *Von Helden und Opfern. Kulturgeschichte des deutschen Kriegsgedenkens*, Darmstadt 2013; Manfred Hettling, Jörg Echternkamp, *Deutschland. Heroisierung und Opferstilisierung. Grundelemente des Gefallenengedenkens von 1813 bis heute*, in: dies. (Hg.), *Gefallenengedenken im globalen Vergleich*, 123–158.
- 25 Walter Flex, *Der Wanderer zwischen beiden Welten. Novelle*, Kiel 2007, 5.
- 26 Ebd., 98.
- 27 Ebd., 96.
- 28 Ebd., 116.
- 29 Ebd., 117.
- 30 Vgl. zur genuin ideologischen Dimension des Textes grundlegend Schöning, der zu Recht darauf hinweist, dass Flex die »Leistung und Funktion von Religion auf den Kopf stellen«. Schöning, *Versprengte Gemeinschaft*, 253. Vgl. zu den religiösen Implikationen des Textes auch Lars Koch, *Der Erste Weltkrieg als Medium der Gegenmoderne. Zu den Werken von Walter Flex und Ernst Jünger*, Würzburg 2006, 143–155.
- 31 Flex, *Der Wanderer zwischen beiden Welten*, 121.
- 32 An diesen knüpfen die Nationalsozialisten symbolpolitisch vielfach direkt an. Vgl. Sabine Behrenbeck, *Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole*, Köln 2011.
- 33 Thor Goote, *Sie werden auferstehen! Mit 33 Abbildungen*, Berlin 1931.
- 34 Bertolt Brecht, *Die Legende vom toten Soldaten*, in: ders., *Die Gedichte in einem Band*, Frankfurt/Main 1997, 256–260, V. 1–4.
- 35 Ebd., 257, V. 29–32.
- 36 Ernst Wiechert, *Jedermann. Geschichte eines Namenlosen*, München 1931, 212.
- 37 Ebd., 216.
- 38 Ebd., 217.
- 39 Ebd., 219.
- 40 Ebd., 13.
- 41 Ebd., 20.
- 42 Zur Einbettung dieses Problems in Wiecherts Gesamtwerk vgl. Bärbel Beutner, *Väter bei Ernst Wiechert*, in: Leonore Krenzlin, Klaus Weigelt (Hg.), *Ernst Wiechert im Gespräch. Begegnungen und Einblicke in sein Werk*, Berlin-New York 2010, 185–225.

- 43 Wiechert, *Jedermann*, 126 u. 137.
- 44 Ebd., 242.
- 45 Zur einer konfessionellen Reflexion der Rolle der Muttergottes bei Wiechert vgl. Jürgen Fangmeier, *Katholisches an Ernst Wiechert?*, in: Weigelt Krenzlin (Hg.), *Ernst Wiechert im Gespräch*, 87–93; vgl. ferner Reinhold Ahr, *Ernst Wiechert und die Theologen. Eine fruchtbare Ambivalenz?*, in: Bärbel Beutner, Hans-Martin Pleßke (Hg.), *Von bleibenden Dingen. Über Ernst Wiechert und sein Werk*, Frankfurt/Main 2002, 115–131.
- 46 Wiechert, *Jedermann*, 153.
- 47 P. C. Ettighofer, *Gesperster am Toten Mann*, Gütersloh 1937, 28f.
- 48 Ebd., 155.
- 49 Ebd., 319.
- 50 Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 8, Stuttgart 2000, 9–396, hier 193.
- 51 Vgl. Ernst Jünger, *Der Waldgang*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 7, Stuttgart 2002, 281–374, hierzu 302; Vgl. Ernst Jünger, *An der Zeitmauer*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 8, 396–645, hierzu 474.
- 52 Vgl. Karl Bröger, *Der unbekannte Soldat. Kriegstaten und Schicksale des kleinen Mannes*, Leipzig 1917; Vgl. Heinrich Böll, *Der unbekannte Soldat*, in: ders., *Erzählungen*, hg. von Viktor Böll, Karl Heinz Busse, Gütersloh 1994, 219–225. Dass Hitler sich selbst emphatisch als »unbekanntes Soldaten« apostrophierte, hat Ziemann gezeigt. Vgl. Ziemann, *Die deutsche Nation und ihr zentraler Erinnerungsort*, 85f.
- 53 Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Stuttgart 2001, 133.
- 54 Freilich gelingt dies dem Text bestenfalls bruchstückhaft, weil der Feind bedingt durch die moderne Waffentechnik kaum in den Blick gerät und Jünger das gegen die kultur- wie militärhistorische Tradition lancierte Bild eines prinzipiell gleichberechtigten Feindes darüber hinaus nur unter Aufwand aufrecht zu erhalten vermag. Vgl. Claude Haas, *Der kollabierte Feind. Zur historischen Poetik des Kriegshelden von Jünger bis Goethe*, in: Nikolas Immer, Marceen van Marwyck (Hg.), *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Heroismus*, Bielefeld 2013, 251–273.
- 55 Ernst Jünger, *Der Kampf als inneres Erlebnis*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 7, 9–103, hier 50. Vgl. zu diesem Aspekt Claudia Öhlschläger, »Der Kampf ist nicht nur eine Vernichtung, sondern auch eine männliche Form der Zeugung«. Ernst Jünger und das »radikale Geschlecht« des Kriegers, in: Christian Begemann, David E. Wellbery (Hg.), *Kunst - Zeugung - Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg i.Br. 2002, 325–352.
- 56 Jünger, *In Stahlgewittern*, 252.
- 57 Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues. Der Feind. Ein Roman und sechs Erzählungen*, Köln 2007, 93f.
- 58 Ebd., 86.
- 59 Vgl. ebd., 149–156.
- 60 Ebd., 155
- 61 Vgl. Müller, *Der Krieg und die Schriftsteller*, 41. Vgl. zu den literarischen Einflüssen und zur Textgenese des Romans grundlegend auch Thomas F. Schneider, *Erich Maria Remarques Roman »Im Westen nichts Neues«*. Text, Edition, Entstehung, Distribution und Rezeption (1928–30), Tübingen 2004.

62 Remarque, *Im Westen nichts Neues*, 155f.

63 Die Erstausgabe des Romans wirbt für das Buch mit dem folgenden Diktum Walter von Molos: »Remarques Buch ist das Denkmal unseres unbekanntes Soldaten von allen Toten geschrieben.« Trotz dieser emphatischen Negation von individueller Autorschaft, die das Kollektiv zumindest in die Textproduktion einzubinden versucht, wird man von Molo in dieser Form nicht zustimmen können. Die Provokation des Textes besteht wesentlich darin, dass er die schiere Möglichkeit eines solchen Denkmals letztlich (sei es schweren Herzens) verwirft. Vgl. zu einer Abbildung der broschierten Erstausgabe Schneider, *Remarques Roman Im Westen nichts Neues*, VII.